

НОВИ НАСОКИ НА НЕИСТОРИЗМА В СЪВРЕМЕНОТО БУРЖОАЗНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

КРИТИЧЕСКА ОЦЕНКА С ОГЛЕД ТВОРЧЕСТВОТО НА П. К. ЯВОРОВ

Никола Георгиев

1

В заключителната част на изследването си „Зараждане на поетичното произведение“ Жан-Пол Вебер прави следната колкото самоуверена, толкова и знаменателна декларация: „В нашите тематични четения няма нищо, което да напомня за скованите обобщения на психоаналитиците или стилистиците, за техните Едипови комплекси, орални, анални и генитални стадии или пък за техните барокови, класически, романтически и т. н. стилове.“¹ Самоуверена, защото, както ще видим по-долу, резултатите на Вебер малко се различават от фройдистките и защото с лека ръка се отхвърлят и положителните страни в концепциите на „стилистиците“. Знаменателна, защото един представител на най-новото буржоазно литературознание прави опит да скъса или поне декларира, че иска да скъса с двете най-характерно изявени направления в изкуствоведския и литературоведския неисторизъм през първата половина на нашия век.

Стилистизмът на формалистите и „филолозите“ и психологизмът с всичките му ортодоксални и разколнически направления са двата полюса, между които се движат множеството нюанси на този неисторизъм. Това, което ги поляризира, е трансцендирането на художественото развитие извън волята и особеностите на творческата личност от стилистиците и пълното затваряне на детерминационните фактори на развитието в рамките на индивидуалното или „колективното“ подсъзнателно у психоаналитиците. А това, което ги свързва, е изолирането на художественото развитие от класово-икономическото и идейното развитие на обществото.

В тази обстановка френският литературовед и психолог Жан-Пол Вебер обяви, че се е домогнал до подход, който преодолява ограничеността и на стилистиците, и на психоаналитиците.

В „Зараждане на поетичното произведение“ Вебер подхваща старата, подхвърлена още от романтиците идея за ролята на детството и изобщо на инфантилното в изкуството, но я разработва в системата на съвремен-

¹ Jean-Paul Weber, *Genèse de l'oeuvre poétique*. Paris, 1960, p. 506.

ното буржоазно литературознание и психология, със съвременни техни средства и похвати.

Основните точки на тази съвременна инфантилна теория са следните:

1. Творчеството на даден творец, „всички или почти всички негови произведения“¹ са пряк или символизиран израз на спомена за някакво изживяване през ранното му детство. Този спомен не е потиснат в подсъзнанието (отклонение от Фройд), но несъзнателно ляга като главна тема в творчеството му, съзнателно или несъзнателно обогатявана, символизирана (не сублимирана!), „оркестрирана“ в неопределено множество варианти (опит да се примирят Фройд и Адлер).

2. Не само творческият, но и възприемателният процес ведно с цялата същност на изкуството се опират върху инфантилната и бестиалната регресия на индивида. Състоянията на неконтролирани афекти, егоцентризмът, образите, стилистичните тропи, „играта“ с думата и нейната материя (стих, рима, параномазия и т. н.) са общи явления за детето и за създаването, възприемането и същността на литературното произведение. Естетическата емоция не е нищо друго, освен поява на инфантилни състояния в битието на възрастния.

3. Подходът на инфантилната регресия, или както сам Вебер го нарича, на тематичния анализ, дава възможност да се определят основните проблеми на онтологията, феноменологията и гносеологията на художествената литература.

Концепцията си Вебер подкрепя с обилен фактически материал, пробран по-скоро щателно, отколкото безпристрастно от творчеството на осем френски литературни творци — Вини, Юго, Бодлер, Маларме, Клодел, Верлен, Аполинер и Валери. Проникновен наблюдател и широко ерудиран изследвач, на много места той се домогва до интересни, плодотворни съпоставки, които вероятно са новост във френското литературознание. Тук обаче ще се спрем само на теоретическата основа на автора, която за жалост почти обезценява ценността на наблюденията му.

В духа на досега казаното ще започнем с нейния отчайващ неисторизъм. Ако приемем, че всичко друго, казано от Вебер, е вярно, изправяме се пред въпроса защо едно, а не друго изживяване през детството на твореца ляга в основата на творчеството му. Защо например — повтарям ако Вебер е прав във всичко останало — Юго се насочва към преживяването си с легендата за горящата кула с плъховете и като следствие от него се появяват темите на кулите, замъците, пожарите, чудовищното раждане? Съвпаденията с темите на романтизма и на широко разпространения по това време „черен роман“ са така очебийни и пълни, че на базата на всичко, което знаем за социалната и общата художествена организираност на творческата личност, смело можем да кажем, че те изобщо не са съвпадения. Като заобикаля въпроса за подбора на темата — подбор, очевидно обусловен от конкретните обществени и художествени условия — Вебер въвежда в концепцията си хаоса на пълната случайност и я прави вътрешно неустойчива, висяща върху нищото.

Социалната детерминираност, пренебрегвана от Вебер, се проявява още по-очебийно в осмислянето на темата. Сама по себе си какво ни говори например темата на Юго, часовникът, ритъмът, времето у Вини, процесията у Верлен, горчивата гръд у Клодел, удавянето в езеро с лебеди у

¹ J. P. Weber, op. cit., p. 19.

Валери? По съдържание тези теми са нищожни, а по обем извънредно големи, така че всъщност те са не теми, а най-общи схеми, които се осмислят и конкретизират в системата на конкретното творческо дело. Наблюденията върху материала, привлечен от самия Вебер, сочат, че осмислянето на темата винаги се извършва в системата на конкретния литературен момент и носи неговия определящ отпечатък; темата на часовника у Вини се осмисля в духа на аристократическия песимизъм, темата на Юго — в идейно-образната система на късния романтизъм, на Валери — в системата на един парнасистки символизъм и т. н. Пред още по-големи затруднения бива изправен Вебер от обстоятелството, че осмислянето на метафизично трактуваната от него тема може да еволюира в развитието на твореца. Както ще видим в следващия раздел, темата на слепотата у Яворов, явление, което френският изследвач без колебание би трябвало да включи в обсега на „тематичния“ си анализ, еволюира в развитието на поета — едно осмислянето ѝ в „На един песимист“ и „Есенни мотиви“, друго е в „Тома“ „Може би“, „Песента на човека“. Вебер не само че пренебрегва тези факти, но и отива още по-нататък по линията на неисторизма — към твърденията му за историческата изолираност и субективистичния хаос в подбора на „темата“ се прибавя и твърдението за определящата роля на „темата“ спрямо целокупната творческа система на автора.

Марксистското литературознание никога не е отричало възможността някой момент от детството или по-сетнешния живот на твореца да окаже влияние в сферата на художествената му дейност. Основната насоченост на това литературознание наистина остави в сянка проблеми от този род — едно временно явление, което е на път да се преодолее — но където и доколкото се занимава с тях, то никога не може да излезе от предпоставката, че някаква случка от детството на твореца е в състояние да легне в основата и да предопредели цялото му творческо дело.

Изкуството е човешка дейност и естествено е да се очакват общности между неговите белези и извънхудожествени състояния от всички етапи от развитието на личността. Сходствата, които сочи Вебер (и не само той) между художествеността и инфантилното, са в по-голямата си част основателни, особено що се отнася до звуковата организация на речта и лексикалните тропи, а донякъде и до емоционалните състояния. Въпросът е доколко тези свойства определят същността на изкуството и доколко в изкуството те имат същите функции, същата натовареност, каквато и в детството. По-нататък уместно е да се постави въпросът защо Вебер и съмишлениците му отбягват да говорят за онези елементи на художествеността, които отричат инфантилното и принадлежат на възрастния — способност за създаване на художествена илюзия и излизане от нея, за многопланово, многозначно възприемане на художественото съобщение и т. н. Инфантилната теория в крайна сметка спекулира с неправилни, неизяснени значения на понятията детство-възрастност и, поне обективно, води до деградиране на изкуството, до обезценяване на човешките и обществените му ценности.

В сложния комплекс от фактори, детерминиращи художественото произведение, заема определено, макар и скромно място дори физическото и здравословното състояние на твореца. Това потвърждават много и много конкретни случаи, а творчеството на много и много писатели не може да бъде изучено и обяснено в своята пълнота без внимателно съобразяване със здравословното им състояние, с телесните им и особено говорните им недъзи. Докъде обаче се простира действието на тези фактори е трудно

да се отмери, поради което към тях се очертават два основни подхода — пренебрежение у едни изследвачи и прекомерно голям интерес и надценяване у други. В съвременното буржоазно литературознание особено настойчиво поддържат първата крайност феноменолозите, а застъпниците на втората са толкова многобройни, че само изброяването им би ни отнело неоправдано много далеч. Един от тях обаче, Кенет Бърк в книгата си „Философия на литературната форма“¹, довежда втората крайност до такава абсурдност и карикатурност и в същото време до толкова характерен за буржоазното литературознание неисторизъм, че ще се спрем с няколко думи на възгледите му като на типичен пример за това, което се върши по въпроса за детерминираността на изкуството на Запад.

Авторът, убеден фройдист, тръгва от теорията на Р. Пейджет за ролята на артикулационната мимика в изковаването на езика, след което продължава с твърдения, че здравословното и телесното състояние на писателя може да има решаващо значение за оформянето на творческия му стил. Заинтригуван, малко по-нататък читателят научава, че стилът на Милтон бил сляп, на Флобер — апоплексичен, на Пруст — астматичен, на Томас Ман — туберкулозен. . . Какво разбира под стил Бърк никъде не обяснява, но по-голямото нещастие е това, че той не отделя и една дума, за да обясни какво значат тия медицински разновидности на стила, неотбелязани в нито една досегашна стилистика. По тази причина и определенията му имат по-скоро куриозен, отколкото научен характер.

Бърк е безспорно прав в твърдението си, че „добрата критика трябва да използва всички възможности“, всички данни, свързани с появата и битието на произведението.² Тези възможности обаче далеч не са неограничени, въздействието на отделните фактори далеч не е равностойно и механично в изявата си. Така е и в случая. Връзката между здравословно състояние и стил е толкова опосредствена, усложнена от толкова много и толкова по-решаващи фактори, че да се говори за апоплексичен стил у писател, страдащ от апоплексия, става напълно безсмислено.

Както при антигетичното пародирание, така и тук въздействието на подобен род фактори се проявява най-силно във външните слоеве на произведението. Особено внимание заслужава например ролята на артикулационния апарат на поета в оформянето на стиховия му стил — податка с изключителни перспективи за развитие в бъдещето. Днес вече никой не се съмнява в това, че тембърът, интонацията, начинът на артикулиране на поета влияе върху стиховата организация на творбите му, допринася за създаването на специфично индивидуални стихови особености.³ Най-силни и най-интересни са може би тези влияния у поети със затруднен говор — неотдавна например бе доказана връзката между заекването на Хайне и особеностите на стиха му. За българския литературен историк търсенията в тази насока могат да бъдат немалко полезни особено с оглед на въпроса за стиховия стил на Пенчо Славейков. Не някогашното цинично подмятане „Стихът на Славейков е спънат като нозете му“, а внимателното проучване на влиянието на затруднения му говор може да наведе изследвача на следи, обясняващи една от причините за създаването на своеобразния Славейков стих.

¹ K. Burk, The Philosophy of Literary Form, New York, 1957.

² Цит. същ., стр. 21.

³ Характерни примери в това отношение сред съвременните наши поети представляват Н. Фурнаджиев и Ламар.

Преувеличаването на значението на индивидуалните особености на твореца за сметка на неговата социална организираност е характерна слабост на Веберовата и Бърковата концепции, които от своя страна са характерни съставки на преобладаващата част от съвременното буржоазно литературознание. Борбата с неисторизма и субективизма — логически последици от това преувеличаване — е една от основните задачи на марксисткото литературознание, на марксистката идеологическа система изобщо. И тъй като тази борба не може да се води само в теоретически план, тук соглед на въпроса ще разгледаме един конкретен случай — източници и развитие на темата на слепотата у Яворов — случай, сам по себе си интересен за българската литературна история, а наред с това съчетаващ в себе си елементи от концепциите и на Вебер, и на Бърк.

2

В жизнения и творческия път на Яворов има две особености, връзката между които, макар и да не може да бъде установена с пълна сигурност, обещава да доведе до нови научни заключения. Едната — че Яворов и като дете, и като възрастен е боледувал от очи и е живял със страх от ослепяване; другата — че в творчеството му темата на слепотата се появява с честота, непозната за други български писатели и извънредно висока за европейската литература изобщо.

Разполагаме със сигурни сведения, че в най-ранното си детство поетът е преживял остро очно заболяване, от което замалко не ослепял. Споменът за това — което е и по-същественото — той носи през целия си живот и на него се връща, години по-късно, и в незавършената си автобиография: „До петата година боледувал съм, страдал съм от очи; церили ме и най-после ме занесли на една жена да ме дере с коса; изтекло много кръв, очите ми се подули и едва не съм ослепял. . .“ С това очните патии на Яворов не свършили. Както свидетелствуват запазените документи, пък и мнозина негови съвременници, от очи той продължава да страда хронично и като юноша, и като възрастен. С грижа за очите си той живее почти непрекъснато и я споделя в делови писма (до Н. Найденов от 22. IX. 1905 г.: „тъкмо докарах очите си до един по-добър край“) и в по-интимни признания (писма до Дора Габе: „Подир това пък трябваше да ходя на лекар за очите си“; „А пък тая вечер очите ми горят като посипани с жара“; „Снощи пък пазих очите си“). От своя страна съвременници на Яворов често го описват в спомените си с черни очила, зад които поетът е криел зачервените си, чувствителни към силната светлина очи. Общата атмосфера на безпокойство и загриженост по очите в живота на Яворов се е усилвала от обстоятелството, че от сериозни очни смущения е страдал и един от братята му, когото той води на очни лекари още като ученик, а по-късно и при опита му да постъпи във военното училище.

След подобно разтърсващо преживяване в детството му и при почти непрекъснатата по-сетнешна заплаха да се разболеє сериозно от очи логично е да се очаква, че в деликатните психически строй на Яворов може да се породят натрапливи окулофобни мисли, натраплив страх от ослепяване. Затова и не като нещо неочаквано, не и като нещо подлежащо на активно съмнение иде признанието, за което Вл. Василев твърди, че Яворов е направил пред него: „Аз винаги съм живял в страх за моите очи. Така, когато съм вървял по тротоарите, все ми се е струвало, че тенеките-

ните первази под прозорците ще се дигнат и ще ми прережат напърно очите и това ме е карало да вървя по бордюрите“.¹

Към втората група факти — също така обективни, защото се съдържат в текста на творбите му — се отнасят следните: 1. Темата на слепотата е разработена с изключително голяма честота — обстоятелство, отбелязано от Вл. Василев: „на толкоз места в стиховете си говори за слепотата“.² от Пеню Русев: „Той има силно чувство за слепота“³ и др. 2. В сетивната палитра на лирическия субект зрителните усети имат значение по-малко от обикновеното спрямо слуховите и тактилните (допирните) усети — обстоятелство, също тъй отбелязано от някои изследвачи. Според Люб. Русев например в „сетивните възможности за възприятия у Яворов“ преобладава „1. динамично-осезателен и 2. акустично-сетивен път на възприятия“.⁴ а според П. Русев — „Зрителните възприятия в неговото творчество често се изместват от слухови или двигателни и кожни. Вместо да вижда, той чува и осезава“.⁵ Към тези наблюдения се присъединява и вещият познавач на Яворовото творчество М. Арнаудов.⁶

Любопитно е, че нито един от току-що цитираните изследвачи не е потърсил връзката между тези два факта в житейския и творческия път на Яворов. Нещо повече — един от тях дори категорично я отхвърля с думите: „Пейо Яворов не е бил късоглед“ (?) По-внимателният анализ на нещата обаче ни кара да мислим, че в случая случайното съвпадение е много по-малко вероятно, отколкото отношението причина-следствие. Решителни основания за това дават високата фреквентност на темата на слепотата у Яворов, много по-голяма от нормалната, и рядкостта на психофизическото страдание на поета сред литературните творци.

С приемането на тази причинна връзка като достатъчно вероятна всъщност започва специфичната, същинската задача на литературния изследвач. Пътят от психофизическото състояние до художествената структура е сложно опосредствен от влиянията на обществената и художествената среда и литературната наука, ако желае да бъде наука със свой предмет и да стои на общото равнище на марксистката социология, трябва да изследва изявите на тези влияния както аналитично, така и в тяхната комплексна резултатност.

На първо място сложната опосредственост между психофизическата особеност и художествената тема се проявява в различната дистрибуция на темата на слепотата в творческото развитие на Яворов. По обем лирическото му творчество до 1904 г. е по-голямо от творчеството му през следващите шест години и въпреки това в първия период темата на слепотата се появява много по-рядко, отколкото във втория. Неравномерната дистрибуция на темата трудно би могла да се обясни с неисторичния, пряко детерминативен подход на Вебер. За сметка на това пък тя добре се обяснява от концепцията, която приема, че субективното психофизическо детерминироване не е единствен, нито пък основен фактор; че темата, свър-

¹ Вл. Василев, Няколко дни от живота на Яворов.

² Вл. Василев, цит. съч.

³ П. Русев, Пейо Яворов. София, 1947, стр. 13.

⁴ Люб. Русев, Поезията на Яворов в психологична светлина. София, 1939, стр. 1.

⁵ Цит. съч., стр. 13.

⁶ Мих. Арнаудов, Психология на литературното творчество, София, 1965, стр. 50.

⁷ Л. Русев, цит. съч., стр. 13.

зана с психофизичното, се осмисля от общата идейна и художествена система на твореца, която пък от своя страна в значителната си част е продукт от обективни влияния. Тази концепция, именно марксистката, би могло да се счита за доказана, ако се твърди, че измененията в идейно-художествената система на Яворов влияят върху осмислянето на темата на слепотата. Тъкмо това обаче доказва и беглият преглед на творчеството на големия лирик, и тъкмо тук се крие вторият белег на сложната социална опосредственост в детерминационния процес, с която буржоазни изследвачи от типа на Вебер отказват да се съобразят.

В творческото развитие на Яворов осмислянето на темата на слепотата претърпява изменения, особено очебийни при съпоставка на периода до и след 1904 г.

Основното осмисляне на темата на слепотата в лириката на Яворов до 1904 г. е органическа част от системата на социалните му произведения: слепотата се осмисля като символ на общественото и духовното безсилие на потиснатите маси. Народът-роб „слепее в черна нощ“, а изходът от мрачното положение е символизиран в духа на народническия идеал чрез „проглеждането“:

Иди, иди при него: лъчата всепобедна
на знанията твои — в тъмата непрогледна
там нека възсият.
Прогледнал, той ще скъса оковите тогава. . .

В непубликуваното по Яворово време стихотворение „Сизиф“ слепотата отново символизира обществената и духовната потиснатост на масите „Народ-Сизиф! И той е осъден да страдай /в подземното мрачно на слепота духовна“.

В същия смисъл, макар и по-отвлечен в социално отношение, се явява темата на слепотата и в стихотворението „Злокобен шепот“: „Светни, о, разум! — Разсей тъмите /ти, слънце властно! Дори слепците /зловещо зинал да видят гроба. . .“

Закономерна съставка на идейно-образната система, която придава социална насоченост на темата на слепотата, е и темата на мрака, тъмнината, „тъмата“, „черната нощ“: „пет века робство, тъмота“, „с тъма покрит е земен рай“, „тъмата непрогледна“, „тъмничний зид“, „в тъмница нека бъда“. ¹ и др. В мисленето на Вебер тази тема трябва да се разглежда като обусловена и подчинена от темата на слепотата, като „оркестрираща“ я, според собствената му терминология, докато в логиката на фактите и двете теми се оказват производни от индивидуалната идейна образна система на Яворов и от основните сили на средата, влияяла върху оформянето му като обществена и творческа личност.

Слепотата, осмислена в социалното звучене на „Сизиф“ и „На един песимист“, е често срещан патос у дотогавашните български и руски социални лирици — първите учители на Яворов — и обикновен похват за съвременния му публицистичен стил. Това тропово явление се среща у Ботев, Вазов, Михайловски и особено често в народническата лирика и белетристика. Подобно е положението и в руската литература — от класическата до Надсон, чието влияние върху Яворов е вече безспорно доказано.

¹ Очевидно е предпочитанието на Яворов към синонима на „затвор“, произведен от „тъмнина“.

Увлечен от идейно-класовите борби на своето време и от техния литературен отглас, младият лирик напълно естествено се подчинява, възприема някои от основните образни похвати на тази сродна нему литература. Социалното осмисляне на темата на слепотата и тъмнината не е изолирано явление у него, разработката ѝ нито количествено, нито съдържателно не е явление, което рязко да го обособява в литературната му среда. Специфично Яворовото е част от една обща обективна организираност и се разкрива пълно в останалите видове реализация на темата.

Тъкмо те всъщност дават право и за по-категорични заключения относно връзката между психофизическото състояние на Яворов и темата на слепотата в творчеството му.

В лириката на поета до 1904 г. има стихотворения, които не излизат пряко извън интимните преживявания на лирическият субект. Заради преобладаващото в тях чувство на угнетеност, на пареща болка от безизходната те често се използват (както се случи и в дискусиата преди няколко години) като аргумент в опитите да се омаловажат и дори да се отрекат разликите между лириката на Яворов до и след 1904 г. Всъщност да се тръгне по този път означава в крайна сметка да се въведе темата на слепотата и в литературната история. . . Нито двойката оптимизъм-песимизъм може да бъде достатъчен диференциален признак в дележа на едно сложно многостранно явление като художественото и в частност творчеството на Яворов, нито пък песимизмът му до 1904 г. остава неизменен и тъждествен в по-нататъшното му идейно-художествено развитие. Докато страданието на лирическият субект в периода до 1904 г. по правило стихийно емоционално, оставаше предимно в емоционалната сфера и изживявано с дълбоко чувство на непримиреност, в по-късния период то се рационализира, става част от една сравнително единна философска система и — без това да е парадоксално, — въпреки че неговият драматизъм и напрегнатост се усилва, у „втория“ Яворов то се изживява с философска осмисленост и примиреност, като нещо неотвратимо, а наместа и като нещо желано.

В тези различни системи се осъществяват и различните осмисляния на темата на слепотата. В периода след 1904 г. слепотата в основния брой случаи символизира затвореността, отделеността на лирическият субект от заобикалящия го свят, исконната и същностна негова неспособност за познание и самопознание (още един привиден парадокс в самоанализа на Яворов), докато в периода до 1904 г. тя се осмисля като в р е м е н и о помътняване на съзнанието в резултат на силно афективно страдание

Духът страда е притеснен,
умът блуждае ослепен. . .

Страданието замъглява погледа на лирическият субект — „очите ти — през погледа ми замъглен — горяха“ и на чудака — „той плахо мята поглед мътен“. В Яворовия контекст по-особено значение придобива дори „угасналият взор“ на заточениците.

Мракът, тъмната и тук са естествен, оправдан от художествената логика спътник на слепотата: „мъгла в душата уморена“, „мракът безпросветен“, „адски мрак“, „адска нощ“, „нощният мрак“, „денонощни тъмнини“ и др. Да се търси пряко детерминационно-генезисно отношение между двете теми и тук, разбира се, е безсмислено.

В сложния комплекс от значения на двете теми към осмислянето „страданието помътнява, заслепява съзнанието и погледа“ се прибавя и по-традиционното осмисляне „светлината (особено често изразявана със „звезда“

„звездица“, „зарица“) е символ да доброто, надеждата, щастието, а тъмнината — на страданието, угнетеността, неверието“. Характерни примери в това отношение са „Нощ“, „Заточеници“, „Като звезда светла“, „Есенни мотиви“. У Яворов обаче има и нещо специфично негово, което се проявява още в най-ранните му творби, за да се развие по-нататък като характерен белег на целокупното му лирическо творчество: конфликтът между светлината и мрака се изживява като сблъскване между зрение и слепота, като драматична борба, в която се чувствава физическото напрежение на взирането и болката от затъмняването на погледа; надделяването пък на светлината се съпровожда и изразява с едно също физически усетимо чувство на проглеждане, прозрение в мрака. „Есенни мотиви“ и особено „Мечта“ и „Като звезда светла“ са най-очевидните носители на тази черта в лириката на ранния Яворов. Мимолетната поява на месеца и скриването му „безследно в тъмите непрогледни“, появата на любимата пред погледа и скриването ѝ, съпроводено със стона „изгубих те“ и последвано от „мъчително съмнение в мощта на светлината“, и усещането, че тъмнините са станали по-гъсти — тези основни елементи в структурата на стихотворението „Като звезда светла“ логично се допълват от лирическата ситуация в „Мечта“: лирическият субект е неуверен, че е видял своята любима („Заклел се бих — видях те! Ала насън ли беше. . .“), която се е явила пред погледа му като мираж на бедуин и която той сега „сякаш съзира“ изправена до себе си. Както се вижда, в тези стихотворения наред с образите на заслепяването и проглеждането, прозрението се проявяват наченки и на друг тематичен елемент, комуто по-нататък предстои широко развитие: темата на зрителната измама, на духовната и физическата фатаморгана. Скокът от наченките на тези теми до развитието им по-късно обаче е голям — твърде конвенционалната разработка в първия случай много се различава от пряко халюцинозните изживявания и от осмислянето в духа на гносеологическия скептицизъм и солипсизма в периода след 1904 г. Свързва ги обаче и нещо много здраво и много яворовско — изострената, органна, телесна усетност.

Двете привидно отричащи се твърдения — лириката на Яворов е най-органната, най-телесната в българската литература и лириката на Яворов е психологически най-аналитичната, най-проникновена, най-метафизичната в българската литература се отнасят с еднакво основание към това забележително творческо дело. Привидното им противоречие се сменя от забележителното майсторство на поета да превръща органните и телесните усещания в знакове на най-изтънчени, бих казал най-безплътни психически движения. Една от изявите на този изключително умел преход от „плътното“ към „безплътното“ е и начинът, по който Яворов разработва темата на слепотата.

Пътят, който поема идейно-образното развитие на Яворовата лирика след 1904 г., създава по-благоприятни възможности за разгръщане на темата на слепотата. И тук именно тя се проявява в честота, даваща право на изследвача да прави по-категорични изводи за връзката между психофизическото страдание на поета и този елемент в творчеството му.

Преди всичко темата на слепотата се вгражда в общата гносеологическа, по-точно агностическата концепция на лирическият субект в една значителна група произведения. В напрегнатата диалектичност, която владее лириката на Яворов, скепсисът към познавателната възможност прераства в мета-скепсис, в скепсис спрямо скепсиса. Това не е картезианският, не е дори юмисткият скептицизъм, това е берклианският солипсизъм и абсолютен

релативизъм. Релативизират се основните философски категории време и пространство¹ и се стига до пълен отказ от употребата им като значещи понятия не само за обективни, но и за субективни същности. Относителният скептицизъм на твърдението „зная, че не зная“ се абсолютизира в „не зная дали зная, дали мога да зная“:

Не знам аз дали слънцето изгасна,
не зная дали ослепях: не знам
света ли е изгинал. . .

Скептичният определител „може би“ стои не само пред вярата в светлината, но и пред възможността на лирическият субект да я почувствува:

И аз все чакам! Ето векове
изминаха как гледам в тъмнините.
И аз все чакам! Ето ветрове
до кървав плач ме шибат по очите.
И все повтарям: може би. . .
Аз чакам слънцето и слънчев блясък,
с счи покрити веч от прах и пясък,
и спял отдавна! — може би.

В „Песента на човека“ тази линия в Яворовата лирика получава най-завършен и най-внушителен израз. Човекът, вечният и абсолютен човек, се самопредставя като „слепец пробуден, спял от века и навек“, „в тъма и сам“, неவிждащ посоката на своя път: „близки и далечни /предели аз не виждам сред размаха свой“. Впечатлението за ослепеност се усилва от изострената слуховост — един много характерен за Яворов похват на лирическият субект, който, движейки се сякаш опипом, напрегнато се вслушва в долитащите до него звукове. По този начин големият майстор не само долавя една характерна черта в психическия свят на слепаца, но и парадоксно задълбочава трагизма от ограничеността на познанието:

Из хаосите явствен се обажда
към мене нечий родствен зов.
През тайната на димните потоци звездни,
кръз ужаса на гробно мълкналите бездни,
заслушан аз минавам, — бди тревожен ум. . .

В последната строфа, една от най-забележителните изяви на песимизма в световната литература, относителната ограниченост на човешкото познание е абсолютизирана с титаничната замашистост на едно могъщо творческо въображение:

И може би в безкрая гоня аз граница,
с напразно вярван съм за бъдеща зорница —
слепец пробуден, спял от века и навек. . .
И може би в заключена тъмница
от своя зов аз слушам ек.

В мрака и в безкрайната сива далечност, които поглъщат лирическият субект, надеждите за познание лягат върху окото: окото се напруга болезнено, впила се, то поставя въпросите и от него — напразно! — се очаква отговорът:

¹ Например: „Любов, всегда заслушана тревожно, дали то не е от миналото екотхвърлен в бъдещето недогледно?“, „из будини те идат. . . неизживените ми дни“, „далече! цял век далече са от мене/ миражите на вчерашния ден“, „и всеки миг умира също нийки свят“, „не зная време нито цел“, „що е ден и мрак“. . . Вж още: „Шепот насаме“ — III, „Нравана“, „Духът на възжелението“, „Песента на човека“. В първите два цитирани примера Яворов се доближава до някои съвременни концепции за космическото време и пространство. . .

Неволно пита взор посоките далеки...

А ето и върха! Надоле окото
напразно през облак ще дири простор,
отгоре еднакво далеч е небото,
загадка бездънна за слабия взор...

и в океан мъгла се вирам и страда
кам тебе устрем.

пред радостите скръб ще избира
до смъртен час за тебе да блуждай окото...

все туй скиталчество из път,
на който не съзирам края
и поглед вечно устрем
напред към утрешния ден,
без там пристанище да зная.

ден зора ми лови, нощ думите ми граби...

И впиваме ний поглед безнадеждни,
и тръпнем пред догадките си здрачни.

С подобен образен похват е изразена дори заблудата в любимата: „Зле видял, веднъж ли с радост спрях, та в мъка нова/да тръгна пак.“

Погледът не дава отговор, погледът е безсилен. А неспокойният лирически аз продължава да търси, да иска, да се движи. Така темата на слепотата се споява в здрава образна структура с темата на безпросветното лутане, тъй характерна, тъй същностна за лириката на Яворов след 1904 г., разработвана в „Еврей“, „Идилия“, „Без път“, „Надолу, все надолу“, „Аз страдам“, „Копнение“ и в много други стихотворения. Във всички тях слепотата се подсказва повече или по-малко косвено, както е например в стиховете: „веднъж ли съм се спъвал в съсипни, залутан из среднощни тъмнини?“ а в „Идилия“ дори пряко се назовава:

Прах, оледелия. Навалят
уроци, орда безока ...
.....
тътне земята в тъмните.
.....
махат Кихоти безоки
копия-тръсте, камиши...

В лириката на Яворов — защото това е именно лирика, а не философска система — има стихотворения, в които неведението, мракът и безнадеждността не са представени като изконни, „отвека и навек“, а като нещо настъпило, дошло впоследствие. И в трагизма на това настъпване отново прозвучава темата на ослепяването, стъмняването, „затмението“:

Огън в огнище угасна,
сънен мрак навява сън...
.....
Да отворя на денят? —
Стар съм, гаснат стари сили,
ослепяха и очи...
Аз не виждам тук лъчи!

Така е и в „Маска“: „Беше ден, /свалих аз маската му и пред мен/ въздъхна нощ и вече се не съмна“, и в „Истината“: „изчезна свят и светлина“, в „Майчина любов“ и в много други стихотворения. Значението „несъществуване, ударът заслепява“ участва като семантичен елемент във всички тези ос-

мисляния на темата, но за разлика от периода до 1904 г. емоционалният план се допълва от трагизма на непознаваемостта.

След като цитирахме някои от по-характерните пасажки от стихотворенията на Яворов, ще се върнем на твърдението, че в лирическото творчество на поета тъмнината носи не само традиционния конвенционален смисъл. Както всичко в това творчество, и тя се изживява с свръхнапрегната чувствителност на лирическия субект, в пряк допир с неговия телесен и душевен свят. Извън традиционното значение на символа „тъмнина“ налице е изживяването ѝ като слепота или ослепяване, като болезнена борба на окото с мрака.¹ Честите преходи между външната тъмнина и тъмнината в окото, слепотата са израз не толкова на колебания във философската система на автора, колкото на усилията му да снесе границата между обекта и субекта, да субективизира обективното и да обективизира субективното. (Твърдението, че в лириката на Яворов след 1904 г., движението е еднопосочно, само от обекта към субекта, се опира на откъслечни цитати, най-вече от „Песен на песента ми“, а не на цялостната му идейно-художествена система.)

Същата изострена органична чувствителност откриваме и в осмислянето на темата на светлината. Яворов е не само поет на нощта и тъмата, той е поет и на жадното рвение към светлина. Изразът „но копнея аз за светлина“ стои в основата на цялото му творческо дело, а отделни стихотворения, например аполоновските² „Да славим пролетта“ и „Молете неуморно“, са изцяло химни на „всеобличителния светлик“. Тъкмо този копнеж по светлина и постигането ѝ са въведени със същото майсторско приножновение в усетите и изживяванията на лирическия субект. Победата на светлината — това е неговото проглеждане, прозрение, снемане на превръзката от очите (вж. дори израза „ти на очите ми превръзката на заблудението сне и ги прости“). Общото название „Прозрения“, с което Яворов обединява една трета от лирическите си творби, идещи след „Безсъници“, се осмисля в целокупния контекст на творчеството му тъкмо в това единство на физически зрителното и символното, а „Минините“ стихотворения — ядро на цикъла — го подкрепят най-пълно.

В едно от тях просветлението е изживяно като сладостен лек за измъчения дух и поглед:

И с вяра ще разкрия аз прегръдки,
загледан в две залюбени очи,
и тих ще пия техните лъчи, —
ще пия светлина, лечебни глътки.
И пак ще се обърна просветлен
света да видя цял при ярък ден.

Това осмисляне на просветлението обаче не е единствено, нито дори господстващо в системата на Яворовото лирическо творчество. По-значително място заема песимистичното разрешение, при което просветлението се изживява парадоксно с повторна поява на темата на слепотата. Сляп за тъмнината, лирическият субект живее в неверие, че ще може да понесе блясъка на щастието и истината, в страх, че те ще заслепят слабия му взор. В стихотворението „Пред щастието“, имащо в лошия смисъл на думата експромтен характер, срещата с щастието е видяна така:

¹ От нецитираните досега примери ще отбележим като характерен и следния: в стихотворението „Далеко си“, след като се казва, че мечтата с „ръще е закрила взор“, „с ръще е закрила пламнали очи“, иде въпросът „кой булото на мрака ще разкъса?“

² Писани почти едновременно с „Месалина“ и „Сафо“, тези стихотворения носят интересни сходства и в съдържанието, и в стила си с омирските химни на Аполон.

И ти пред мене ще застанеш. . .

в звезди, сияйно-непонятно. . .

От блясък аз ще оследея,
и навсега ще да закрея. . .

И спяп ща тебе похаби. . .

В логиката на това развитие щастието се превръща от „ангел“ във „вам-пир“, от „радост“ в „горест“, без обаче да престане да бъде, в духа на Яворовия дуализъм, едновременно и едното, и другото.

Същото осмисляне, само че със значително по-голяма художествена организираност, лежи в основата и на стихотворението „Възход“. Вълшебното сияние на зората след ужасите на бурната нощ здраво се сплита с усетите и изживяванията на лирическия субект в неговото проглеждане — колкото блажено, толкова и мъчително:

— Посред вълните морски в шемет мудно
проглеждам аз. Вълшебно грей
зора след бурна нощ. В душата чудно
прониква утрен лъч.

По-нататък двойствеността „колкото блажено, толкова и мъчително“ се разгръща и прозвучава във финала на стихотворението като основна и завършваща негова тема:

. . . Сияние вълшебно — и следея.
Ни облак в пламнал небосвод
за миг да те притули. И не смея
пред твоя гордия възход
миг поглед да откроя. . . И следея.

В стихотворението „Ще дойдеш ти“, стоящо на границата между „Безсъници“, и „Прозрения“, двойственото отношение към светлината и осветлението е част от Яворовия скептицизъм спрямо възможността и смисъла на инък жадуваното щастие, изразен и тук, в поантата на творбата, с обикнатото от поета шизофрениране (раздвояване) на лирическия субект.

ще дойдеш ти, спасител-ден.
И в умиление тогаз —
безпльтен дух — ще плача аз
самси над своя труп студен. . .

Денят е носител на светлина, по-точно неговата същност е в светлината:

Ще дойдеш ти, спасител-ден.
Разметнал пурпур и лъчи,
към вечността повил очи,
зора ще зазориш над мен.

И ето че същият този носител на светлината, жадуван и очакван, ще запази, ще заслони взора на лирическия субект от ослепителната светлина, т. е. от самия себе си:

Ще дойдеш ти, спасител-ден.
Ще пламне тъмен кръгозор,
ала засенил моя взор
ще бдиш ти царствено над мен.

Един крайно интересен от художествено-психологическа гледна точка парадокс, напълно естествен, обоснован, логичен в системата на Яворовата лирика в периода след 1904 г.

В досегашното ни изложение, приемливо или не като трактовка, има поне един безспорен факт — темата на слепотата у Яворов в количествено и съдържателно отношение представлява особен, рядък феномен, за българската, а и за чуждестранните литератури.

Търсенето на предпоставките на това явление изправя изследвача пред алтернатива с важни методологически последици.

Едното разрешение би включило в апарата си понятия като болестно състояние, натраплива идея, луминофобия и — нищо повече; би изучило със завидна скрупулозност всички данни за болестта на Яворов и след това би ги съпоставило пряко с отделни пасажки от произведенията му: би изтъкнало обстоятелството, че Яворов често е носел тъмни очила, за да предпазва очите си от силна светлина, и би извело като пряк луминофобен продукт осмислянето на просветлението, като в добавка на това би привлякло и още примери: изживяването на ослепителната светлина в „Часа на синята мъгла“, репликата на Христофоров, с която той моли да спуснат завесата, защото слънцето греело много силно, а тъй също и обстоятелството, че в лириката на Яворов затварянето на очите по правило се осмисля като успокоение, като блажено отпускане в щастието.¹ И толкова. И че това би станало тъкмо така, можем да твърдим с голяма сигурност по простата причина, че то наистина с т а в а , става нерекъснато в определени изследователски кръгове на Запад.

Първото разрешение колкото и привлича, толкова и отблъсква със своята елементарност. Само по себе си леко, занимателно, куриозно, дори с привидна научност, то оставя извън обхвата си цялата сложност на социално обуславящия механизъм и на прехода от нехудожествени в художествени състояния. Неговата ограниченост поражда необходимост от нови търсения, които носят по-малко ефектни куриозитети, но затова пък по-голяма научна удовлетвореност.

Второто разрешение се стреми да проучи сложната и разностранна съвкупност от фактори, влияли върху реализацията на темата на слепотата в творчеството на Яворов. Без да губи за момент от погледа си цялото, то може да тръгне от частно-субективното и да се разгърне върху все по-широки, все по-обществено обективни, взаимно допълнящи се и взаимно обясняващи се сфери — примерно в следната последователност.

1. Психическият строй на Яворов е крайно чувствителен, лабилен, склонен към потиснати, астенични изживявания. Данните за старите Крачолови и за някои от техните деца (особено показателна е трагедията с Никола) подсказват наличието на наследствени елементи и на обща семейна атмосфера, влияли върху тези психически черти на поета.

2. Халюцинациите, от които Яворов страда и като дете, и като възрастен, вероятно са повлияли върху схващането му за отношението между човешкото познание и света и са изострили вниманието му към „свръхестествените“ пътища на познание за сметка на подронената вяра в пътищата на материализма.

3. Споменатите психически особености и семейната атмосфера създават предпоставки за известна склонност към мистични настроения.

4. Идейната криза у Яворов в първите години на века подхранва субективните задатки, които той носи. Част от по-нататъшното му идейно

¹ Например блаженото замиране в любовта: „Ах вечер замечтана очите ни закрива... или пък нирванното успокоение: „Денят издъхна вече и не свети, — /да затворим взор!“

развитие като лирик показва интересни типологични сходства с твърде интензивното развитие на интуитивизма, ирационализма, махисткия субективизъм и мистицизма в тогавашната буржоазна философия и идеология изобщо, а проучването на интересите му, на заниманията му, на книгите в библиотеката му доказва, че сходствата са не само типологични, но и контактологични. В цялото своеобразие на идейното развитие на Яворов действуват закономерности, общи за определена част от българската, а и от европейската интелигенция.

5. Тези закономерности действуват по-пряко и по-решаващо чрез литературните влияния върху Яворов. Особено интересно за нас в случая е въздействието на песимистично-мистичната и по-специално метерлинковската насока в тогавашния символизъм.

За творчество, създавано с дълбоко осъзнат стремеж към оригиналност¹, е наистина трудно да се посочат отделни ясно изявени влияещи автори. Известно изключение, вече безспорно доказано от нашата литературна история, прави Метерлинк. Сам Яворов не крие симпатиите си към този водещ представител на мистичния и агностичния символизъм, като дори — нещо изключително за него! — превежда по вътрешни подбуди девет Метерлинкови стихотворения. (Всички други преводи на лирически произведения, незначителни на брой, Яворов прави поради стечение на външни обстоятелства: няколкото превода на Гьоте и Ленау са извършени по молба на Б. Пенев и Мих. Арнаудов, а преводът на Л. Акерман — за да се предотвратят евентуални съмнения в оригиналността на „Песента на човека“.)

Първото, което се хвърля в очи от творчеството на Метерлинк с оглед на настоящето изследване, е, че широко прилаган образен похват за изразяване философско-художествените му концепции през първия период от творческото му развитие, т. е. периодът, влиял върху Яворов, е слепотата.² Слепи са извънредно голям брой герои на ранните му драми — целият персонаж на драмата „Слепите“, старецът от „Неканената“, крал Аркел от „Пелеас и Мелисанда“ и др.; „слепи“ ситуации, ситуации на невиждане също се срещат, и то като основни, в множество пиеси — „Вътре“, „Момичето Малена“ и др.; за слепота, невиждане, ослепяване, заслепяване също се говори извънредно често — дори изворът, в който Мелисанда изтърква пръстена на Голо, се нарича Изворът на слепите. . .

В това значително множество реализации на темата на слепотата у Метерлинк се проявяват две основни осмисляния. Първото — човешкият род е духовно слеп, лишен от възможности за познание и себепознание, безсилен във външните на тъмни, непознати стихии („Слепите“ и др.); във второто, неконсистентно спрямо първото, характерно се изразява сърцевината на Метерлинковия мистицизъм: физическите пътища за познание, зрението, по-скоро отдалечават, отколкото приближават човека към същината на света, слепецът и детето стоят по-близо до загадката на нещата, отколкото зрящите и изкушените от вярата в яснотата и нормалната им познаваемост (старецът от „Неканената“, крал Аркел и мн. др.). Сходствата между първото осмисляне на Метерлинк и Яворовото са значителни, докато при второто, както ще посочим по-долу при анализа на темата на слуховостта, са само частични.

Въпреки че в контактологичната връзка между белгийския и българския автор не може да има никакво съмнение, сходствата им по отношение

¹ За този си стремеж Яворов открито говори пред анкетиращия го Мих. Арнаудов.

² Изобщо слепотата е любим символ на ранния Метерлинк. — Морис Метерлинк, Пъси. Моск. ва, 1958, стр. 12.

на темата на слепотата трябва да се отнесат предимно на типологическа основа. Типологично е развитието на мистицизма и агностицизма, типологична в своята естественост и близост е и асоциацията със слепотата. Това потвърждават някои елементи от развитието на европейската литература до Първата световна война, а и определени страни от по-сетнешното развитие на Т. Траянов, Д. Дебелянов, Н. Райнов, Н. Лилиев и други български автори.

Разбира се, влиянията и сходствата не могат сами по себе си да дадат изчерпателно обяснение — и най-малко в случая с Яворов.

Темата на слепотата нашият голям лирик разработва по специфично свой, „яворовски“ начин, най-характерен белег на която е искрената, пряката, изживяната усетност. Вместо не особено искрено изразяваната тезисност на Метерлинк — пряко навлизане в човешкото страдание с физическите му и нравствените му болки, вместо отвлечена и условна символика на белгийския автор — изобразяването на страданието в неговата трагична динамика, в сложната му комплексност, започваща от елементарни физически усети и завършваща с най-изтънчени душевни движения. Тук се крие и един от източниците на голямата художествена убедителност на този род Яворови стихотворения и на устойчивостта им като художествени факти дори сред читателска публика, която не ги приема като концепция. Това (в огромното мнозинство от случаи) изстрадано страдание е един от фактите, които изискват по-внимателен, в смисъл по-диференциран подход към изкуството, което най-общо наричаме упадъчно. (Принципно излишна, тук все пак ще отворя скоба, за да напомня, че в настоящето изследване се разглеждат само определени страни от определени Яворови стихотворения — слепотата и свързаният с нея песимизъм, агностицизм и мистицизм — които далеч не са единствени свойства в лириката му след 1904 г. и още по-малко в лириката му изобщо.)

При тези обстоятелства — голяма честота на темата на слепотата и изострена органно-зрителна чувствителност — включването на зрителната психофизическа особеност на Яворов в системата на горензброените фактори става въпрос не само за възможност, но и за необходимост. Включване, но именно в системата и то, както сочат типологичните и контакто-логичните различия, като подчинен фактор, като фактор, който изостря, нюансира, но не предопределя разработката на темата. Въпреки че подобно твърдение е безсмислено, поради недоказуемостта си, ще си позволя да предположа, че при други исторически и идейни обстоятелства темата на слепотата в творчеството на Яворов би имала и други количествени и качествени признаци, а може би изобщо и не би се появила.

Необходимо е да се отбележи, че към подобни случаи някои литературоведски направления подхождат с трети вид подход — пълна незаинтересованост към факти от психобиографично естество. С какво допринасят, разсъждават те, към усиления ни да проникнем в художествената същност на дадена творба, тези или онези факти от житейската участ на автора ѝ? С какво се обогатяват знанията ни за изключителната художествена сила на Яворовата лирика, ако към тях прибавим и факта, че поетът е страдал от очи и от натрапливата мисъл, че може да ослепее?

Антипсихобиографизмът, пропагандиран най-активно от феноменолозите (Ингарден, Хартман, Кайзер) и екзистенциалистите (Емил Щайгер), има основания, но само доколкото се явява естествено противодействие на увлечението по своя антипод, което се разрази в европейското литературо-

знание от Сент-Бюв до към Първата световна война, увлечение за сметка на интереса към такъв принципен литературоведски проблем като проблема за художествената същност. Взет сам по себе си обаче, той е също така краен, с принципно същите вредни последици.

Преди всичко литературната наука не се изчерпва с прякото (доколкото това е възможно?) навлизане в художествената структура на произведението. Проблемите на творческия и литературноисторическия процес са също нейни, и то важни съставки, които от своя страна изискват щателни психобиографически изследвания.

На второ място идат изискванията на така наречения прагматичен аспект на художественото произведение. Вярата на феноменолозите, че онтологично художественото произведение представлява затворен в себе си чист интернационален свят (Ингарден), затворена в себе си структура (К. Хамбургер), която живее като такава и в себе си (В. Кайзер) се оказва несъстоятелна под напора на фактите за знаковата и общественокомуникационната същност на художествената литература. Преводът на художествения знак е наистина сложен процес — превод в многозначна и многопланова система (Огнянов и множеството подобни реални Огняновци), но все пак превод, който се извършва на базата на познаването на езика в неговата нехудожествена функция и в съотносимост с познанието на реалния свят от възприемачия. Оттук и предварителната подготовка, осведоменост на възприемачия за такъв съотносим превод става абсолютно необходимо условие за протичането на художествения процес, за битието на изкуството изобщо.

Действителността от индивидуалния опит на автора е само малка част от обективната действителност, спрямо която се съотнася художественото съобщение, и предварителното ѝ познаване не може да бъде *conditio sine* за пълноценното възприемане на произведението. Тъй например, за да възприема адекватно „Страданията на младия Вертер“, не е от фатално значение това, че може да не знай нищо за сърдечните романи на Гьоте във Вецлар и Франкфурт и за самоубийството на бедния Ерузалем; нито пък при четенето на Ботевото „На прощаване“ трябва непременно да знай, че стихотворението е писано в навечерието на неосъщественото преминаване на Дунава с бунтовническа чета. Груба грешка бих направил също така, ак възприема тези произведения единствено като израз на личните преживявания на авторите им — престъпление към многозначната обобщителност на художествената литература — и след това сведа художествения анализ единствено до изследване на връзките между житейската ситуация и произведението. В същото време обаче познаването на тази житейска ситуация обогатява съществения им жизнен опит, необходим за адекватното възприемане, и — което е много съществено — обогатява го с твърде решителен, концентриран удар. И именно в това отношение психобиографизмът има място, макар и не решаващо, в системата на литературната наука.

Данните от психобиографично естество подпомагат в известна степен дори структурния анализ на творбата. Те изострят вниманието на изследвача към някои съдържателни връзки и взаимоотношения между елементите, които в друг случай биха могли да останат и незабелязани. В случая с Яворов например това се тнася не само до количествената и качествената страна в разработката на темата на слепотата, но и до сложните ѝ връзки с останалите елементи на произведението. Ето защо и задача на тази част от изследването е не само да отбележи и анализира темата на слепотата в творчеството

на Яворов, но и да проучи мястото ѝ в някои от сложните структурни отношения с останалите елементи на произведенията.

От най-близките, най-съседните от тези елементи тук ще разгледаме темата на слуховостта и свързаната с нея тема на преградата, темата на очите, а така също въпроса за колорита в лириката на Яворов.

Психологическата статистика сочи, че по зрителен път човек получава около 85% от общото си количество информация за действителността. В лириката на Яворов това съотношение е явно нарушено в ущърб на зрителния и в полза на слуховия и тактилният канал. Вече посочихме отделни случаи на негация на визуалните възприятия, но те са само част от едно значително по-голямо множество. Активна негация на визуалното има още в „Нирвана“ — „но в тях се не оглеждат небесата звездни“, „над тях се не навеждат хоризонти мрачни“, „бездънни“, „безбрежни“; има я още в „Чудовище“, „Сфинкс“, „Видения“, „Към брега“. . . В останалите стихотворения зрителните възприятия са застъпени значително по-слабо от нормалното, а в „Майска вечер“, „Среднощен вихър“, „Насаме“, „Евреин“ и много други са сведени до минимум.

За сметка на това аудитивното начало заема дял, значително по-голям от нормалното. Така големият майстор постига не само проникновено вникване в душевния мир на слепеца, но и нещо повече — богатите слухови възприятия парадоксно усилват чувството за беднота и ограниченост на зрителните. Най-характерен пример в това отношение е „Песента на човека“, а така също и стихотворенията, изразяващи мистичния агностицизъм на символистите. Мистичното, непознаваемото е невидимо, но слухово осезаемо:

и нечий шепот в странен полусън. . .

На вечността свещените завети

огласяят явствено простор.

Наяве и насън един болезнен вик

години ми е бил загадка нерешима.

Но кой е той. . . но кой си Ти, не знам.

Тъй явно шепнеш ти! Кога ли те не чух

над мене — или в мене — трезвен дух!

Подчертано засилен е аудитивният елемент за сметка на зрителния в стихотворенията „Благовещение“, „Сфинкс“, „Пръстен с опал“ (забележи: „и чуя аз в нощта на тъмни окаянства“), „Не бой се и ела“ (подобна ситуация), „Тома“, „Към брега“ („загадъчни ръмежи“, „камбани погребални“, „тътне из простора“, „женствени възгласи досягат моя слух“, „задавен плач“ и т. н. и т. н. до края на стихотворението), „Майска вечер“, „Призраци“, „Среднощен вихър“, „Славата на поета“ и др.

Знаменателно е също и обстоятелството, че слухът по-често е носител на приятни, отколкото на неприятни изживявания, или с други думи по-линията приятност-неприятност слух и зрение в лириката на Яворов се намира в обратно пропорционално отношение. Особено характерни примери тук са „Може би“ („една вълшебна корда в тишината“), „Благовещение“ („мелодия вълшебна през нощта лелее и приспива мисълта“, и „празничен се носи звън“), „Ще дойдеш ти“ („свестително протяжен звън, по-тих от песни в утрен сън“ — срв. със зрителните изживявания в същото стихотворение), „Родина“ („що най-напред погали моя слух“), „Майска вечер“ („мечта на мечтата се нежно обажда“). . .

Както се вижда, темата на слепотата влиза в сложни отношения с останалите елементи в структурата на Яворовите творби, които я обосновават, уплътняват, доосмислят, или с една дума, правят я неделима част от сложна

единна идейно-художествена структура. Пред очите на изследвача, тръгнал по този път, се разгъват част от нишките на художествена тъкан, изплетена с умение, на каквото е способен само голям поетически талант. А по този път в случая можем и трябва да отидем и по-нататък.

В структурата на Яворовата лирика особено значение добива ситуацията „разговор през преграда“, разговор без лирическите герои да се виждат и свързаната с нея тема на преградата.

Първият вариант е ясно изразен само в две стихотворения — „(Павлета делия и Павлетица млада)“, където връзката с темата на слепотата е случайна, и в „Тома“, където тази връзка е очевидна и безспорна.

По-многократно реализиран и структурно по-съществен е вторият вариант — темата на преградата — преминаваща през цялото лирическо творчество на поета, с различни осмисляния, в които като в миниатюра се отрязват изживките по неговия сложен път.

Темата на зида например е разработвана и в 1986, и в 1905 г. В единия случай това е тъмният зид, който скрива от погледа (на това набляга и Яворов) ужасните тайни на тъмницата, на тиранството; в другия случай зидът крие енигмите на странното чудовище, „обзидано в тъми“, загадъчния абсолютен порок, към който лирическият субект се стреми с бодлеровска жадност и любопитство.

Завеса отделя — наред с другите тъмни сили — влюбения ковач от хубавицата. В първата, по-битовата част на поемата, това е „пердето“, а във втората част, носена в по-романтичен план, — „завеската“: един случай на умело боравене със стилистичното богатство на езика. Завесата е не само и дори не толкова символ — тя е преграда за „буйнопламения поглед“ на момъка, „Боляркинята“ —

като в треска там завеска
бърже отвалиява.
А отсреща я посреща
с поглед буйнопламен
млад момчина юначина. . .

От преграда за любовния копнеж, изживяван емоционално, по-късно, „В часа на синята мъгла“, завесата се превръща в символ, философски символ на уединяването и изолирането, на духовната и физическата смърт на лирическият субект: „Но на прозореца завесата пред мен /да падне чакам аз. . .“

Към синонимните реализации на темата на преградата се отнася и появилата се след 1904 г. „ледена стена“, „стъклена стена“, „ледена кора“, която огражда лирическият субект и помъгнява погледа му към света. Така е в „Ледена стена“, так е и във „Видения“:

Небе — куршумена безкрайност — отразено
през ледена кора в куршумени води.
Самотен коленичил на леда, смутено
през него гледам аз: ни слънце, ни звезди, —
ни ден, ни нощ, безцветен здрач, — мъгла. Безцветни. .

Здраво свързана с темата на слепотата у Яворов е и темата на очите. Едни от вечните спътници на лирическата поезия, очите играят важна и специфично яворовска роля и в творчеството на големия наш лирик. Не разполагам с данни за честота на тази тема у другите автори, но все пак ще се осмеля да твърдя, че поне в нашата литература няма автор, който така пълно да заслужава прозвището поет на очите.

Специфично яворовското, за което споменах по-горе, се състои не толкова в честотата на темата на очите, колкото във връзката ѝ с темата на сле-

потата, в отслабената конвенционалност и в засилената органична усетност на окто.

Вече посочихме някои от случаите на пряко участие на очите в осъществяването на темата на слепотата, поради което направо ще преминем към останалите елементи на тяхната богата семантична натовареност.

В лириката на Яворов очите са един от изразителите на почти цялото богатство на душевни състояния и преходи у лиричния субект. При това показателно е, че в периода до 1904 г. очите са по-често носители на красота, сила и бодрост, отколто на безсилие — обратно на периода след 1904 г. Така например: „поглед буйнопламен“, „нежно към бръшлян поглежда“, „очите две звезди под вити вежди“, „любовно през прозореца поглежда“, „огън поглед тук не впивай“, „че гори метвоя поглед“, „блесна орлов поглед“, „две очи засмени“, „да бяха огън елмази твоите черни очици“, „две очи засмени под гайтани вежди“, „мълния свети в очи накръвени“, и обратно: „погледа ми замъглен“, „поглед мътен“, „взор уплашен“, „угаснал взор“, (болезнено) „пламнали очи“.

След 1904 г. очите стават средишна точка, в която се сблъсква жаждата за красота и светлина със силата на мрака, незнанието и слепотата. Към първата страна наред със задушевия химн на „двете хубави очи“ идват още: „Вълшебница“ („пленена душата ми е в тихи две очи“), „Ела“ („очите ти са звездни небеса“), „Блян“ („ще радваш моите очи“), „Майчина любов“ („но ето всичко оживява вдън твоите очи“, „всичко засиява от бликнали лъчи, на твоя поглед от лъчите“), „Ще бъдеш в бяло“ (вж. цитата по-горе), „Да славам пролетта“ (светлосините очи на слънцето, „за тебе грее моя поглед“, „погледа грабливи“), „Сафо“ („поглед в погледа бездънен“, „в тъмен взор светкавици внезапни“), „Възхожда тя“ („Очите ми са в нея приковани, аз жадувам нейните лъчи“).

Без да повтаряме посочените вече случаи на участие на очите в темата на слепотата, мрака и страданието, ще допълним само неотбелязаните: „змия желтоока“, „божии прашни клепачи“, „надеждата ми светла с угаснал взор“ (образ, присъщ и на младия Яворов), „ад бездънен от погледа и зее“, „погледите мимолетни“, „мъртвешки лъсък в хлътнали очи“, „с коварство притаено в поглед без лъчи“, „погледи смутени“.

Тази характерно изразена антитеза в двете осмисляния на темата на очите е всъщност част от общата антитеза, която разделя и същевременно обединява целокупното лирическо творчество на Яворов в периода след 1904 г. Както многократно е било изтъквано и както сочат извършените по-горе анализи с оглед на темата на слепотата, в отделни Яворови стихотворения доминира едната или другата съставка на тази антитетична двойка, поради което ограничаването на изследвача само в този тип стихотворения би го довело до крайно едностранчиви изоди. Индивидуалното, взетото само по себе си стихотворение е в определена степен литературоведска абстракция; затова и в определена степен може да се каже, че няма Яворово стихотворение, а има стихотворение, обособено от своя контекст, целокупното Яворово лирическо творчество, тъй както може и трябва да се каже, че няма Яворово творчество само за себе си, а има творчество, част от един огромен литературен процес. В този ход от мисли за относителните граници на произведението и творческото дело, разглеждайки идейно-художествените принципи на Яворовата лирика след 1904 г. в нейната целокупност, стигаме до извода, че макар и отделни стихотворения да изразяват последователно проникновени, общочовешки философски тези, разгледана именно в своята целокупност

тая лирика не се подчинява на елементарно строга, елементарно завършена в себе си система. В нея нещата са изобразени в своето „ставане“, силите в своята динамика, в незавършеното стълкновение помежду си. Налице е следователно един по-съвършен философски подход, една диалектичност. Казвайки това, не би трябвало, разбира се, да се самооблащаваме с вярата, че тази диалектичност е тъкмо такава, каквато бихме искали да я видим днес — у Яворов тя тежее по-скоро към персийския дуализъм, — тъй както последното не бива да служи като повод да му отречем заслугата на диалектичен поет.

Тези изводи подкрепя детайлният анализ на темата на слепотата и на структурно близките ѝ теми; от друга страна, без дедуктивирането на тези изводи върху анализа той би бил невъзможен или поне безсмислен.

Към комплексните връзки на темата на слепотата се отнасят и темите на колорита и цветовете изживявания, на които в интерес на изчерпателността ще се спрем накратко.

Напълно закономерно от структурно-съдържателна гледна точка, лириката на Яворов е колоритно монотонна.¹ Малко по-богат и обективно по-самостоятелен е колоритът в периода до 1904 г., след което в него окончателно се налагат тъмните, сивите и безцветните тонове, изразявани предимно с проециращи субективни и субективно-органи метафори. Статистическо описание на колоритните елементи се извършва трудно, а резултати от него, взети сами за себе си, могат дори да подвеждат изследвача, поради което само в системата на досега казаното ще отбележим, че от случаите на сравнително по-пряко определяне на колорита в периода до 1904 г. за светли, жизнени тонове се говори 20 пъти, а за тъмни, сиви и безцветно бели тонове — 29 пъти, съответната пропорция за периода след 1904 г. е 30:52. Делитбеният признак, върху който е извършено броенето, е несъвършен — той не включва косвените — и по-многобройните! — означения на тъмата и безцветността; също и броят на стеничните тонове в периода след 1904 г. би бил значително по-нисък, ако от изчислението се изключи цикълът „Царици на нощта“, стоящ количествено и качествено изолиран в системата на Яворовата лирика.

С това ще приключим обзора на детерминиращите фактори и структурните отношения на темата на слепотата в стиховата лирика на Яворов и ще преминем на драматичните, епичните, прозаично лиричните и публицистичните му творби.

Драматургичният възел на „Когато гръм удари“ се състои в неочакваното разкриване на една стара, ужасна (поне за Яворово време) семейна тайна. Едно предвзето тълкуване на нещата вероятно би потърсило в това разкриване елементи на познатото ни вече проглеждане, „прозрение“. Подобен опит би бил, разбира се, грубо тенденциозен и необоснован, както неубедително е да се твърди, че всяка подобна ситуация е израз на темата на слепотата. В драмата на Яворов обаче разкриването на тайната става по начин, който недвусмислено говори за типологично сходство с темата на слепотата в лириката му. Защото ето как Сава Попович изживява съкрушителното разкритие: „От очите ми падна нещо и аз виждам за пръв път!“²

¹ Факт, отбелязан нееднократно досега. Вж. напр. у Пеню Русев: „У него (у Яворов — Н. Г.) няма живопис. Никъде в творчеството си той не дава изобилие от цветни тонове и багри.“ (цит. съч., стр. 19). В това си изследване за жалост авторът стои много повече на фрагментарно описателно, отколкото на обобщително равнище.

² Налице са дори текстурални сходства с лириката — срв. например със стиховете: „ти от очите ми превръзката на заблуждението сне“.

Темата „неочаквано разкритие на тайна“, без да е централна, се появява и в „Полите на Витоша“, където Стефан Драгоданоглу реагира на признанията на сестра си по подобен начин: „Години наред ние сме горели и никой да не види.“ За разлика от репликата на Попович тази реплика, често употребявана като езиков обрат, явно стои в много по-далечни и послучайни връзки с темата на слепотата. Със същата предпазливост трябва да пристъпим и към обратите, с които Мила разказва как била блъсната от трамвая: „Две големи огнени очи ме ослепиха и привлякоха. . .“ Ако тези широко употребявани, не правещи впечатление с неочакваността си изрази бяха единствените податки в драмата, на тях дори не бихме се и спирали. Нещата обаче стоят по-инак.

Основният конфликт в „Полите на Витоша“ е резкият контраст между „ослепителната“ светлина и „черния задушителен прах“ на тъмнината: борбата между светлите пориви и жестоката инертност, контрастът между блясъка на южното слънце и мракът в нравите, нравите на облаклото бял нагръдник и фрак ориенталско чорбаджийство. В тази точка драмата удивително много се родее с една постоянна и същностна тема на Яворов лирика, разработвана още в юношеските му творби: „С тъма покрит е земен рай“, „под тия светли небеса е смесен мракът с светлината“ пише чирпанският телеграфист за все още поробените български земи. За „смесване“ на мрака със светлината — но вече в нов идейно-класов и нравствен план — говори и Амели Петрович в забележителния си монолог: „В тая страна има и много слънце, но има и някаква тъмнина, която се разсипва като черен прах в сиянието на самата природа.“ В деня след злополуката, когато (една майсторска връзка!) Христофоров нарежда да спуснат з а в е с а т а, защото слънцето светело много силно, по думите на Амели „слънцето грееше ослепително ясно, но аз имах видението на същия задушителен черен прах!“ И още: чувството на необяснено стъмняване се превръща в един от лейтмотивите на пиесата — със стъмняване завършват последните две действия — като това чувство обхваща дори Христо Драгоданоглу: „Колко е тъмно тук! Елисавета, да не са пуснати з а в е с и т е?“ Търсенето на двамата влюбени, техните проблеми и неразбирателства често се изразяват с тропи от зрителната област и още по-често — чрез затруднения във виждането. Например колебанията на Мила дали е видяла Христофоров в гробищата или не; Христофоров на Мила: „И погледът ми никога не може да те обхване.“; Мила за отношенията си с Христофоров: „... не мога да разбера. Много се измъчих напоследък и не мога ясно да гледам.“; Чудомир за двамата: „А помежду ви сега като че има някакви мъгли.“

Интересна за нас — нека повторя — е вече не толкова психобиографичната връзка между страданието на Яворов и темите в творчеството му, колкото сложните структурно-съдържателни връзки, които големият майстор създава и чрез които творбите му добиват висока и силно въздействаща степен на художествена организираност. Това, разбира се, не означава омаловажаване на психобиографичното като проблем сам за себе си, а streмeж да се подхванат всички идеци от него подтици за по-нататъшни дирения.

Анализът на двете Яворови драми навежда на следните изводи:

1. Темата на слепотата е присъща и на нелирическото творчество на поета.

2. Към досегашните осмисляния на тази тема се прибавя ново, което със своята социална идейност представлява връщане към първоначалното осмисляне, без обаче да се покрива изцяло с него.

3. Налице е още едно сходство между лириката и драматургията на Яворов — друг е въпросът доколко драматургът печели от тези сходства. . .

4. В драмите темата на слепотата е застъпена количествено по-слабо, отколкото в лириката. Сам за себе си този факт поставя на сериозно изпитание недиференциращия подход на Вебер и навежда на размисли за относителната индивидуална независимост на отделните литературни родове, видове, стилове и т. н., на отделните литературни методи и направления и т. н. спрямо психобиографичните фактори. Този извод подкрепя по-нататък и прегледът на мемоарно-епическите и публицистичните трудове на Яворов.

Преди това обаче трябва да се спрем накратко върху недописания „философски дневник“, който отново връща към лириката на поета и голямата честота на темата на слепотата.

Воден в крайно тягостно душевно състояние, под първото впечатление на съкрушаващи нравствени удари, „Дневникът“ стои вън от художествените завоевания на Яворов. Една от основните причини за това е, че авторът не е успял да намери подходящия за този жанр стил. Преводът на лирическото съдържание с частично запазване на лирическия стил в жанра на дневника не е довело до големи сполуки, но затова пък носи за изследвача допълнителна коментарна яснота върху лириката на Яворов и отношението му към някои теми в нея.

Темата на слепотата и очите преминава през целия „Дневник“. И понеже в това отношение той не носи нещо принципно ново, а само потвърждава досегашните наблюдения и изводи, тук само ще отбележим някои от най-характерните реализации на темата: „Струва ми се, че виждам. Но защо става толкова тъмно, тъмко когато ми се струва, че почвам да гледам?! О, моите смъртни, очи, моите смъртни несвършени очи. . .“ — „Никога моята душа не е гледала по-ясно. И никога тя не бе виждала по-смъртно.“ — „Твоите хубави очи не ме гледаха вече“ — „и не можех да я видя“ — „вятърът хвърляше пясък в очите ми“ — „да видя истината“ — „ще дойде един момент, когато. . . моята мисъл ще престане да се бие като ослепена птица в окръжаващата я тъма. . .“

В откъса „Геният няма възраст“ натежава агностическото осмисляне на темата на слепотата: „О, ти, който знаеш в моето неведение и който виждаш в моята слепота.“ За съдбата, разсъждава лирическият субект, „ние нямаме око“, защото духът си е наложил „превръзката на плътта“ — и т. н. в този смисъл.

След драмата фреквентната крива на темата на слепотата продължава рязко да спада в мемоарно-епическите и публицистическите произведения на Яворов. Отделни изрази в публицистиката му от рода на „факт, който бode в очите“, „духовна слепота“, „да проблемне в съзнанието“ не представяват нещо специфично, отклоняващо се от тогавашния публицистичен стил. Достатъчно е обаче Яворов да заговори за една поетическа стихосбирка, „Сън за щастие“, да заговори по-приповдигнато, в стил, близък до стила на „Безсъници“ и „Прозрения“, и темата на тъмнината и слепотата отново се появява в честота и осмисляне близки на тези цикли.

В „Хайдушки копнения“ темата на слепотата се появява, и то в по-косвени реализации, предимно във визионерските „лирически отстъпления“ в предговора и сцените с пресичането на границата. По-нататък, когато събитийността увлича повествователя, темата на слепотата окончателно отпада като специфичен елемент в идейно-художествената система на Яворов.

В още по-голяма степен това се отнася за „Гоце Делчев“.

Съчетана с данните (недефинирани и неосмислени!) на Жан-Пол Вебер, тази разлика в дистрибуцията на темата на слепотата в различните родове литературно творчество за сетен път доказва наличието на сюжетна обществена и художествена опосредственост между субективното психофизическо състояние и художествения продукт. Във взаимоотношението между творец и продукт последният проявява относителна автономност, произтичаща преди всичко от обективно действащите закономерности на литературния род и вид, които поставят лириката в по-голяма зависимост спрямо психофизическото, отколкото другите родове. Социално детерминираното осмисляне на темата също търси най-подходящата родова и видова реализация и на свой ред допринася за неравномерната ѝ дистрибуция в различните клонове на литературното творчество.

Пренебрегването на факти от подобен род води до неисторизма на Вебер и на преобладаващата част от съвременното буржоазно литературознание.

В българската литературна история има твърде много неразрешени и изобщо незаçekвани психобиографически проблеми. И ако те се изоставят, нито литературното ни историзиране ще бъде достатъчно пълноценно и обхватно, нито борбата ни с литературоведския неисторизъм ще бъде достатъчно убедителна и категорична.