

ВЕЧЕРНИ ТАЙНСТВА („ВЕЧЕРНА ХАРМОНИЯ“ НА БОДЛЕР И „ВЪЗДИШКА“ НА ЯВОРОВ)

Миряна Янакиева

Резюме. Статията представя един възможен междутекстов прочит на две стихотворения – „Въздишка“ на Яворов и „Вечерна хармония“ на Бодлер. Интерпретирани са както структурните аналогии между двата лирически текста, така и значенията, които получават във всяко от стихотворенията общите им образни и смислови съставки. Множеството подобия, установени между творбите на българския и на френския поет, съдействат за това по-ярко да изпъкнат и различията между начините, по които във всяка от тях са осмислени мотиви като време и памет, живот и смърт.

Ключови думи: междутекстовост, лирическа повторителност, символ, смисъл, време, памет

Конструирането и интерпретирането на междутекстови пространства е смислостворна дейност, при която читателят разполага с много голяма свобода. В тези пространства могат да се вмести и творби за потенциалните връзки, между които авторите им нямат или не биха могли да имат никакъв преднамерен и съзнателен принос. Именно в такъв вид произволно и вторично построено междутекстово пространство искам да въвека сега две стихотворения – „Въздишка“ на Яворов и „Вечерна хармония“ на Бодлер. Основания за паралели между тези поети съвсем не липсват и най-очевидното е съпричастността и на двамата към символистичната мисловност и поетика. Не на тази почва обаче се роди идеята за успоредно четене на споменатите стихотворения. Връзката между тях не е и от вида, който Майкъл Рифатер установява между Бодлеровата „Вечерна хармония“ и стихотворение на друг френски поет – Жюл Лафорг. Ето за какво става въпрос. В едно от стихотворенията от цикъла „Жалби“ (*Les complaints*) на Лафорг има следният стих: „Въртя се под ритмичния концерт на кадилниците“ (*Je tournoie au concert rythmé des encensoirs*). Като познавач Рифатер установява с абсолютна сигурност, че единственият френски поетически текст отпреди този на Лафорг, който свързва кадилница и танцово движение, е „Вечерна хармония“ на Бодлер. За способния да види тази уникална връзка литературен теоретик тя е повод за следния извод:

„... правилната, а това ще рече цялостната интерпретация на стихотворението (има се предвид стихотворението на Лафорг – бел. моя) става възможна благодарение на интертекста. Това ни освобождава от изкушението да мислим, че стихотворение от този род може да съдържа референция към някакъв несловесен свят: стихотворението добива смисъл само при съотнасянето на един текст с друг¹⁾.“

Към тези наблюдения и заключения на Рифатер, направени впрочем и в защита на поддържаното от него схващане за автореференциалния характер на литературния език, трябва да се добави и това, че всъщност връзката с Бодлер е съзнателно и целенасочено търсена от Лафорг през целия му творчески живот. Негови подробни бележки върху „Цветя на злото“ са открити и посмъртно издадени от Анри дьо Рение. От тях личи, че Лафорг е замислял цялостно изследване на Бодлеровата стихосбирка с цел да допринесе за „култа към Бодлер“. Една от собствените стихосбирки на Лафорг, която също вижда бял след кончината му, носи заглавието „Цветя на добрата воля“ (*Des fleurs de bonne volonté*) – отново начин Бодлер да бъде „заговорен“.

Що се отнася до Яворов, той несъмнено е познавал добре Бодлеровата поезия и, както изтъква Димитър Аврамов, е бил вдъхновен от нея.

В писмо от Нанси (12 януари 1907 г.) той съобщава на д-р Кръстев, че си бил купил „Цветя на злото“ и че възнамерявал да превежда от нея. Самото намерение вече свидетелства за конгениалност на чувствителността. А поезията на нашия автор я доказва с многобройни и твърде характерни примери. Образи, интонации, сравнения, метафори, стилистични похвати (честата употреба на драматични контрасти – „сред брачни тържества камбани погребални“...), мотиви, настроения, светогледни комплекси напомнят френския поет: влечението към греха и демоничното („...и драг ми беше моя грях“), остро чувство на угризение, на самотерзание („Майко, бди над своя паднал син: днес злото и порока дишат в моите гърди“); отношението към жената като сатанинско превъплъщение („Ти в блудна голота вертеп на сладострастие душата ми направи...! Проклет, жена, часа, когато жадна плът, внезапно те съзрях в мъглата на молитвите“...); преоценка на природата като царство на тлението и смъртта, бунт срещу равнодушието към човешките страдания („Дух на вглъхнало мъртвило сред природата немей“; „Природата сияе мъртво равнодушна“...); афинитет към ония нейни състояния, където една скръбна душевност намира своите съответствия: унили дъждовни дни, пыплещи гъсти мъгли, беззвездни нощи („Дъжд, все дъжд: небето сълзи ли пролива над оголялата земя? Мъгли – бездънна паст, – прозината ламя, вечно сива...“; „И само тя, настръхнала над мене, студена, непрогледна нощ, без смяна си остава. Кървав студ вей от нейното крило и ад бездънен в погледа зее“...); богоборчески настроения – протест срещу равнодушието на Бога към човешките страдания („Но в ръжда е ключа на вратите божии – че Бог е старец глух“); мистичен порив към непознатото и ужасът пред неговата тайна („И сфинкс един ме гледа – камък неподвижен...“)...²⁾

В горния откъс от монографията на Димитър Аврамов, посветена на Бодлер, са изведени многобройни точки на близост между френския и българския поет.

Тази близост очевидно не е сводима до категорията *влияние*, нито пък до съзнателно търсене на диалог от рода на това, което обуславя многобройните препратки към Бодлер в творчеството на Лафорг. Тя най-вероятно е израз на известни сходства на равнището на дълбинната световъзприемателна нагласа на двамата поети – Бодлер и Яворов – и на тяхната съпричастност към декадентството. Но едно цялостно сравнително изследване на творбите им, към каквото приканва Димитър Аврамов, наред със споменатите сходства, ще установи и много, при това решителни различия. Затова съзнателно „заскобявам“ въпроса за приликите и разликите между творчествата на Яворов и Бодлер, взети в тяхната цялост, и пристъпвам към полагането на междутекстово пространство на Яворовото стихотворение „Въздишка“ и Бодлеровото „Вечерна хармония“, вземайки ги, така да се каже, сами за себе си.

Краткостта им позволява да бъдат приведени тук изцяло. На първо място е френският оригинал, заедно с поетичния превод на Кирил Кадийски, а след това, разположени един до друг, давам текстовете на Яворовото стихотворение и мой превод на Бодлеровото. Нуждите на междутекстовия анализ наложиха този втори, буквален превод, който не е съобразен с ритмическите свойства на оригинала.

1.

Harmonie du soir

*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !*

*Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.*

*Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.*

*Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir;
Du passé lumineux recueille tout vestige !
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor !*

Вечерна хармония

*Настава онзи миг, когато вятър свеж
като кадилници цветята полявява
в здрача мириси и звуци разпилява —
меланхоличен валс и въл световъртеж.*

*Като кадилници цветята полявява
цигулка стенеца – като сърце! – с копнеж,
меланхоличен валс и въл световъртеж!
Печално свят олтар, небето потъмнява.*

*Цигулка, стенеца – като сърце! – с копнеж,
сърце, побягнало от черната забрава!
Печално свят олтар, небето потъмнява,
издъхва слънцето в кръвта си – сън зловец.*

*Сърце, побягнало от черната забрава,
сред миналото лъч се мъчи да съзреи!
Издъхва слънцето в кръвта си – сън зловец...
В мен споменът за теб като потир изгрява.*

Превод К. Кадийски

2.

Въздишка

*На гаснеция ден прощалните зари
и аромат от рози, покъсани без жал;
на лебед песента, все болен от зори -
душата ми самотна и нейната печал...*

*Ах, тихата печал на скорошната нощ
и в храсти оголели въздишка на зефир;
широките крила, отпуснати без мощ -
душата вече мъртва – и гробният ѝ мир.*

Вечерна хармония

*И ето идва часът, когато трепкайки върху
стеблото
всяко цвете издimiaва като кадилница;
Звуци и аромати кръжат във вечерния въздух;
Меланхоличен танц и въл световъртеж.*

*Всяко цвете издimiaва като кадилница;
Цигулката тръгне като наскърбено сърце;
Меланхоличен танц и въл световъртеж!
Небето е тъжно и красиво като голям олтар.*

*Цигулката тръгне като наскърбено сърце,
нежно сърце, което мрази безкрайното и черно
нищо!
Небето е тъжно и красиво като голям олтар;
Слънцето се дави в своята вледенена кръв.*

*Нежно сърце, което мрази безкрайното и черно
нищо,
Съхранява всяка следа от сияйното минало!
Слънцето се дави в своята вледенена кръв,
в мен споменът за теб като потир проблясва!*

Всяко от двете стихотворения се отличава с ярък, отчетлив завършек. Последните им стихове окончателно затварят, бих казала дори закриват съградените в тях лирически светове. Въпреки това, след като бъдат прочетени, те сякаш не замлъкват веднага, а постепенно отзвучават. В основата на това впечатление стои един общ за тях принцип на изграждане, който ще определя като *вътрешно отекване*. Този ефект на ехото, както още може да бъде наречен, се поражда от ритмичните подемания, характерни и за двата лирически текста.

Във „Вечерна хармония“ подеманията са от вид, който доближава творбата до устойчивата форма на така наречения *пантум*, въпреки видимите отклонения от правоверния образец на тази форма, чиято класическа дефиниция е дадена от Теодор дьо Банвил в неговия „Кратък трактат по френска поезия“. Съгласно тази дефиниция пантумът е изграден от четиристишни строфи, състоящи се от осем или десетсрични стихове. Вторият и четвъртият стих на всяка строфа се подемат съответно като първи и трети стих на следващата строфа, а последният стих на творбата повтаря първия. Римите са кръстосани.

В Бодлеровото стихотворение са спазени само две от изброените характеристики на пантума – четиристишните строфи и повторенията на втория и четвъртия стих на всяка строфа на мястото на първия и третия в идващата след нея. Различен от жанровия образец е размерът на стиховете (александрини); последният стих не е повторение на първия; римите са обхватни, а не кръстосани.

Видът постройка, характерен за творбата на Бодлер, обособява в две категории стиховете, от които е съставена тя: шест от тях са повторени съгласно описаната по-горе пантумна схема, а четири от тях са еднократно употребени. Това поражда въпроса, дали между стиховете от категорията на повтарящите се и съответно между тези от категорията на неповтарящите се не биха могли да се открият по-незабележими при линейно четене връзки, които да придават на всяка от двете групи стихове облик на относително самостоятелни смислови парадигми.

Да се вгледаме най-напред в редицата на повтарящите се стихове:

*Всяко цвете издимява като кадилница...
Меланхоличен танц и въл световъртеж...
Цигулката тръпне като наскърбено сърце...
Небето е тъжно и красиво като голям олтар...
Нежно сърце, което мрази безкрайното и черно нищо...
Слънцето се дави в своята вледенена кръв...*

В три от тези шест стиха е използвана фигурата на сравнението: цвете (като) кадилница; цигулка (като) сърце; небе (като) олтар. Ако се отделят подлозите на тези сравнения, от една страна, и термините им, от друга, лексемите ще се групират по следния начин: *цвете* – *цигулка* – *небе* (подлози)/*кадилница* – *сърце* – *олтар* (термини). Веднага изпъква принадлежността на термините към семантичното поле на вярата и светостта. Към същото поле е съпричастен единият от подлозите – *небе*. Духовен символен ореол носят и останалите два подлога – *цвете* и *цигулка*. Цветето препраща към идеята за красотата, цигулката – към идеята за изкуството. Освен това, в рамките на разглежданите шест стиха, *цигулка* и *сърце* са метонимии на човешко присъствие – единствените, чрез които в тези стихове се загатва за такова присъствие. И още нещо, *сърце* е единствената дума, която се съдържа в два от стиховете, съставляващи групата на повтарящите се, което я прави най-често употребяваната дума в текста на „Вечерна хармония“. В стиха „Нежно сърце, което мрази безкрайното и черно нищо“ тя е в позицията на подлог, при това свързан с единствения глагол в целия текст, който означава насочено емоционално и оценъчно отношение – „мразя“.

Във френския оригинал обектът на тази омраза е наречен с думата *néant*, която означава *небитие, нищо*³⁾. Две от значенията, заложили в разглеждания стих – *омраза* и *нищо* – са пожертвани в превода на Кирил Кадийски, където те са предадени съответно като *бягство* и *забравя* („сърце, побягнало от черната забравя“). Доколкото забравата обрича на небитие заличеното от паметта и доколкото мотивите за миналото и за спомена са пряко назовани в текста, преводът има основа-

ние да изведе такова значение от френското *néant*. Контекстът на оригинала обаче активизира и други, „изгубени в превода“, конотации на тази дума като *залез, свършек, изчезване, гибел*, за чието усилване особено допринася метафората на давящото се в собствената си кръв слънце.

През обособената по-горе редица на шестте стиха от групата на повторените се нижат асоциации, които могат да бъдат ясно проследени: полюляването на цветето напомня махаловидното движение на кадилницата, а ароматният тамянен дим, който тя изпуска, на свой ред е уподобен на невидимото нежно дихание и издихание на цветето. Френският глагол *s'évaporer*, назоваващ действието на цветето, означава буквално *изпарявам се*, а като негови синоними речниците посочват *изчезвам, изличавам се, разпръсвам се*... Сякаш заедно с уханието на цветето незабележимо и бавно се отделя от него и дъхът (душата) му.

По-нататък веригата от асоциации продължава така: полюляването, отключило оприличаването между цветето и кадилницата, извиква идеята за танца и за съпровождащата го музика, изтръгвана тук от тъжна цигулка. Тъгата и меланхолията на свой ред са белези на сходството между звука на тази цигулка, трепета на наскърбено, страдащо човешко сърце и небето, сияещо с тъжната и величествена красота на олтар. Следващият стих в поредицата – „нежно сърце, което мрази безкрайното и черно нищо“ – подхваща отново мотива за сърцето, разкривайки нов, по-дълбоко заровен пласт от вълненията и преживяванията на това сърце – неговата ненавист към нищото, към онази непонятна и непобедима сила, способна в миг да превърне съществуващото в несъществуващо, като го изтръгне от битието и го запрати в небитието. Като последен неин символ, чието зловещо обаяние рязко се отличава от тъжно-нежната красота на предхождащите го образи, в последния от шестте разглеждани стиха се издига слънцето, удавено в собствената си замръзваща кръв.

След направените дотук наблюдения върху стиховете, участващи в пантумната повторителна схема, идва ред на четирите стиха, които се открояват с еднократността на появата си в текста:

*И ето идва часът, когато трепкайки върху стеблото...
Звуци и аромати кръжат във вечерния въздух...
Съхранява всяка следа от сияйното минало...
В мен споменът за теб като потир проблясва...*

Последният от тези стихове е последен и за стихотворението – с него то завършва. Той е единственият в цялата творба, в който човешкото присъствие, косвено загатнато в някои стихове от групата на повтарящите се чрез метонимиите *сърце* и *цигулка*, се уплътнява и конкретизира като аз („в мен) и ти („за теб“): аз като присъстващ и като субект на изказа, *ти* като отсъстващ или по-точно, присъстващ единствено в незримото пространство на спомена.

С въвеждането на мотивите за миналото и спомена (втори и четвърти стих на последната строфа) лирическият свят се разполюва на *сега* и *преди*. Така значението на категорията време е силно изведено на преден план, като за това съдейства и фактът, че елемент, отнасящ се до тази категория, се съдържа и в останалите три стиха от групата на еднократните (идва *часът*, *вечерния въздух*, *минало*).

В картината, наслагвана чрез повтарящите се стихове, които бяха разгледани по-горе, също не липсва усещане за време, но в тях то е косвено внушено: чрез изреждането на образни единици като танца на цветето, причинен от вечерния полъх, олтарното сияние на небето и кървавото слънце са подсказани моменти от бавното настъпване на залеза. На това движение напред във времето, чието отброяване започва от „*часа*“⁽⁴⁾, обявен още в началния стих, заключителното четиристишие противопоставя мисленото обръщане назад към миналото. И тогава става ясно, че именно в миналото се съдържа всичко онова, което едно сърце желае да спаси от изчезване, от призрака на небитието и нищото.

Тъкмо в този момент от прочита на „Вечерна хармония“ ще обърна поглед към „Въздишка“, защото в Яворовото стихотворение, за разлика от Бодлеровото, чезненето е всевластно, а избавление от небитието или поне отлагането му не се търси никъде – нито чрез спомена, нито по какъвто и да било друг начин. В това като че ли е и най-дълбоката разлика между двете творби.

По-горе беше споменато, че двете стихотворения се отличават, всяко по своему, с някакъв модел на подемане. Във „Вечерна хармония“ той се състои в точни повторения по определена схема – тази на пантума – на част от стиховете. Във „Въздишка“ подемането се осъществява по друг начин. Всеки от стиховете във втората строфа представлява своеобразно подхващане на казаното в стиха, който заема същото поредно място в първата строфа, но повторение в собственото значение на понятието няма – нито лексикално, нито смислово. Използвайки известното разграничение на Фреге между смисъл и референт⁽⁵⁾, илюстрирано от него чрез примера със Зорницата и Вечерницата, бихме могли да кажем, че всеки два стиха, заемащи аналогично поредно място в строежа на двете строфи, от които е съставено стихотворението, имат сходен референт, но различен смисъл.

Общият референт на двата първи стиха – „*На гаснеция ден прощалните зари*“ – „*Ах, тихата печал на скорошната нощ*“ – е преходът от деня към нощта. В стиха, с който започва втората строфа обаче, приближаването на нощта е по-напреднало. Настъпването ѝ е съвсем „скорошно“.

Стиховете „*и аромат от рози, покъсани без жал*“ – „*и в храсти оголели въздишка на зефир*“, които са втори поред в строфите, също са свързани чрез сходен обект на изказването. И двата говорят за опустошени, изгубили цветовете си храсти, но в първия е посочено действието, довело до тази загуба („покъсани“), а в другия на преден план е изведен резултатът от това действие („оголели“). Промемя се и сетивното въздействие на картината – обонятелното („вдишваме“ аромата

от рози) се измества от зрителното и слуховото („виждаме“ храстите, „чуваме“ въздишката на зефира).

Сравнението между третите стихове в двете строфи показва, че установеният дотук модел на смислово отношение е в сила и спрямо тях. Между съставлящите ги структурно аналогични синтактични конструкции „на лебед песента, все болен от зори“ и „широките крила, отпуснати без мощ“ също има припокриване в референциален план – и двете извикват представата за болна, умираща птица. Явната препратка към фразеологизма „лебедова песен“ в първия от разглеждащите стихове усилва значението на неотвратимо приближаваща смърт. Но мигът, уловен във втория от тези стихове, е още по-близо, непосредствено близо до перспективата на окончателния край и знак за това е замлъкването на птицата, чиято предсмъртна песен вече не се чува и съвсем безсилни са омаломощените ѝ крила.

Ако за всяка от анализирания дотук три двойки стихове, изграждащи своеобразни мостове между двете строфи на „Въздишка“, можеше да се каже, че си съответстват, защото се отнасят до различни моменти от историята на едно и също събитие (постепенното настъпване на нощта; обриването и последвалото го оголяване на храстите; бавната агония на птицата), то последните стихове на тези две строфи са свързани по друг начин и играят особена смислова роля. Затова изискват да се вгледаме в тях още по-отблизо:

*... душата ми самотна и
нейната печал.*

*... душата вече мъртва –
и гробният ѝ мир.*

Първото, което изпъква при тази двойка паралелни стихове от двете строфи и което осезателно я отличава от останалите три двойки, анализирани дотук, е, че единствено тук има лексикално повторение: и двата стиха съдържат, при това в начална позиция, думата „душа“ в нейната членувана форма. Между другите три двойки има референциално и синтактично сходство, но в нито една от тях няма обща, повтаряща се лексикална единица. Характерният за тях модел на съотнасяне се променя при двойката, образувана от последните стихове на двете строфи, не само с това, че, както посочих, тези стихове са единствените, които започват с една и съща дума. Друга, може би още по-многозначителна разлика е, че в референциално отношение тези два стиха всъщност съществено се отдалечават един от друг. Още по-ясно казано, те не се отнасят до едно и също събитие или състояние, погледнато от различен ъгъл или откъм различен момент във времето, както е при стиховете от предишните три двойки. В четвъртия стих на първа строфа се говори за самотна и излъчваща печал душа, а в аналогичния стих на втора строфа – за мъртва душа. Но причините една душа да се чувства самотна и печална може да са най-различни и изобщо да не са свързани с предчувствието, че на тази душа предстои съвсем скоро да напусне този свят. С други думи, четвъртият

стих на първа строфа подготвя, но и *не* подготвя за това, което ще бъде изречено в съответния стих на втора строфа – смъртта на душата. Категоричността, с която окончателното настъпване на това събитие е оповестено в края на стихотворението, прозвучава рязко и в известен смисъл внезапно, въпреки че преобладаващият принцип на строежа на творбата е подчинен на внушението за бавно и необратимо вехнене и замиране. Това, което е само предусещано и очаквано във всички предходни стихове на творбата, в последния е „вече“ неумолима реалност.

Но с казаното по-горе особеностите на смисловото отношение, което творбата на Яворов гради между финалните стихове на своите две строфи, не се изчерпват. Едва ли на читателското внимание би убягнало изчезването на кратката форма на притежателното местоимение „ми“ във втория от съпоставяните стихове. Значението на това изчезване се изостря и от друго: споменатото местоимение в четвъртия стих на първа строфа е единственият елемент в цялото стихотворение, който внася в него аз-изказ и така се откроява на фона на общото впечатление за надличностна позиция на говорене в лирическия текст.

Анализът на Бодлеровата творба установи, че преди появата на граматически белег за човешко присъствие в последния стих, съдържащ местоименията „мен“ и „теб“, има само метонимични знаци за такова присъствие, какъвто е сърцето. В стихотворението на Яворов назоваването на душата изпълнява подобна смислова функция – лирическият аз присъства в света на творбата единствено чрез своята самотна, изпълнена с печал душа. Но какво означава заличаването на знака за единство между лирическия аз и тази душа чрез отпадането на притежателното местоимение в последния стих? Означава, че вече мъртвата, потънала в гробния си мир душа, за която този стих говори, е ничия. Тя се е сляла с необятното, безлично нищо. Смъртта не само е разделила душата от тялото и от сетивния свят. Тя е равнозначна на пълно и необратимо заличаване на субекта – след нея аз-ът спира да съществува. Още нещо, което творбата по-незабележимо, по-мълчаливо загатва, е, че тъкмо чрез освобождаването от аз-а става най-сетне и възможен, и действителен абсолютният покой, възцарил се в края на стихотворението. Но това е покоят на небитието.

Всъщност тази малка Яворова творба внушава не само тихо отрицание на вярата в безсмъртието, но и отказ от желанието за безсмъртие. С хладно спокойствие в нейния край е установена смъртта не на тялото, а на душата – единствената, на която човекът възлага надеждата си за пребъждане след свършека на живота.

Освен с разгледания дотук особен вид паралелизъм между всеки от стиховете на първа строфа и съответстващия му по ред стих във втора строфа, „Въздишка“ се откроява и с това, че е единственото безглаголно стихотворение в „Подир сенките на облаците“. Обикновено липсата на глаголи в един лирически текст внася усещане за неподвижност и неизменност на съгражданата в този текст картина на света. Яворовото стихотворение обаче както създава, така и руши впечатлението за моментна застиналоост и безсъбитийност. От една страна, защото следваният

в творбата модел на смислово отношение между двете строфи определя втората от тях като отражение на картината, която е изобразена в първата, но на един по-късен етап от развитието на почти невидим и същевременно необратим процес на всемирно гаснене и чезнене. От друга страна, привидната статичност в стихотворението е косвено динамизирана чрез причастията – едно сегашно („гаснеция“), което се отнася до незавършено събитие, протичащо в момента на говоренето, и три минали („покъсани“, „покъсани“, „отпуснати“), които посочват резултата от действия, извършени в някакъв минал момент.

И така, стихотворението „Въздишка“ представя, а бих предпочела да кажа *преживява*, времето по твърде сложен начин, съчетавайки усещането за застой с усещането за дълбоко изменение, усещането за безкрайно продължаваща сегашност с усещането за еднопосочен поток на времето към предизвестен и окончателен край. И сред всичко това като бегъл шрих, почти скрит в преплетената и противоречива картина на времето, се прокрадва и един символ на мигновеното, какъвто е въздишката. Секунда-две, не повече трае едно въздъхване, а какво ли не може да изрази!

Въздишка е ключова дума в Яворовото стихотворение. Като негово заглавие, тя побира множество значения – от това да загатне за целия спектър от душевни и емоционални състояния, които човек изразява чрез въздишка, до това да бъде метонимичен намек за присъствието на субекта, представен чрез едно единствено свое действие – въздъхването. Вътре в самия лирически текст, с изреча „въздишка на зефир“, нейният метонимичен заряд се обогатява и с метафоричен. *Въздишка* и *печал* – две от трите думи, които са повторени в стихотворението (третата е *душата*), споделят една и съща смислова роля: да се отнасят едновременно и до човека, по-точно до неговата душа (буквално), и до заобикалящия го свят (метафорично). Но освен чрез двукратната употреба на думата въздишка, веднъж в заглавието и веднъж в текста, стихотворението препраща към нейното смислово поле и чрез междуметието „ах“ в началото на втора строфа. Актът на въздъхване е, така да се каже, опредметен, сведен до своята най-непосредствена сетивна възприемаемост. В същото време контекстът на творбата, взета в нейната цялост, надгражда над буквалното значение на въздишката и на въздъхването надсетивни, духовно-символни внушения, за което съдейства и сродството на думата *въздишка* с такива като *дъх*, *дихание*, *душа*. Въздишката е смислово ядро на стихотворението, едва чуто дихание и издихание на живота. Въздъхва човекът, отъждествен със своята самотна и печална душа. С полъха на зефира (западния вятър) въздъхва и светът, потъващ в тъгата на залеза. С мимолетния миг на въздъхването е съизмеримо цялото отлитащо време на живота, вътре в границите на този миг е и неговият – на живота – край.

И така, подтикнато от немалкото видими прилики между „Въздишка“ на Яворов“ и „Вечерна хармония“ на Бодлер, успоредяването на тези две стихотворения направи по-забележимо разбягването на техните смисли в драматично различни

посоки. *Привечер, цветя, аромати, звуци, печал, меланхолия, предчувствие за гибел, самота* – дори един първоначален и повърхностен прочит ще улови наличието на тази дълга редица от еднакви образни единици, от които двете творби градят своя смисъл. Но докато във „Вечерна хармония“ символичната крива на времето, следвана до самия край, внезапно се пречупва назад към илюзорното и все пак поне за момента спасително измерение на спомена, във „Въздишка“ нищо не забавя и не отклонява неумолимия ход на времето към абсолютно окончателната развързка, която Бодлеровото стихотворение нарича небитие и нищо (*néant*), а Яворовото – гробен мир.

БЕЛЕЖКИ

1. Рифатер М., Семиотика на поезията. В: Семиотика. Материята на мисълта. С., Наука и изкуство, 1991, с. 98.
2. Аврамов, Д. Бодлер. С. Наука и изкуство, 1985, с. 13
3. Срв. съчинението на Жан-Пол Сартър „Битие и нищо“, чието оригинално заглавие е *L'être et le néant*.
4. Във френския оригинал изразът от първия стих, който преведох като „идва часът“, означава буквално „идва времето“.
5. Редно е да отбележа, че референт е един от предлаганите варианти на превод на немската дума *Bedeutung*, употребена от Готлоб Фреге в статията му *Über Sinn und Bedeutung*. Прието е на български заглавието ѝ да се превежда като „Върху смисъла и значението“, но ако се погледнат преводите на други езици, ще се види, че намирането на най-подходящото съответствие на *Bedeutung* е проблематично. На френски език заглавието на статията на Фреге се превежда като *Sens et Dénotation*. В Енциклопедичния речник на Тодоров и Дюкро *Bedeutung* е преведено като *réfèrent*. В преводи на английски език също се среща *reference* като преводен еквивалент на *Bedeutung*.