

**ИЗ “ТЕОДОР ТРАЯНОВ. РАЗВИТИЕ
НА НЕГОВАТА ЛИРИКА — 1904-1941.
„ФИЛОЛОГИЧЕСКА СТУДИЯ”. ГЛАВА IV.
ВОЖД И ИЗКУПИТЕЛ: „ПАНТЕОН” (1926-1931; 1934)**

ЛУДГЕР УДОЛФ

А) ПЛАН, ОБРАЗЦИ, СТРУКТУРА

Докато Траянов преработва усърдно младежките си стихотворения, от около средата на 20-те години у него назрява планът за последната му голяма творба, „Пантеона”, върху която той работи до началото на 30-те години¹. На 14-ти юни 1926 г. Траянов споделя с Владимир Русалиев, че в ума му се реят образи на поети от световната литература, а на 4-ти юли казва на Бенароя, че в новата си творба иска да събере „поуките от цялата съкровищница на човечеството”, и допълва: „Работата трябва да изглежда така: моят център, осветен от прожектори отляво и отдясно”². Следователно той е искал да отрази себе си и своето мислене в собствената си интерпретация на поетите от световната литература.

Траянов публикува две стихотворения за поети още през 1922: за Верлен и Дебелянов³. На 28 април 1924 литературната задруга „Хиперион” отбелязва 100-годишнината от смъртта на Байрон с възпоминателно тържество, на което е прочетено и стихотворението на Траянов за Байрон⁴. От 7 юли 1927 датира стихотворението „Към поета”, четири дни по-късно е създадено друго стихотворение със заглавие „Франсоа Вийон”, на 29 август последва стихотворението „Посвещение”. Едва сега планът за „Пантеона” изглежда готов. В октомврийския брой на „Хиперион” от 1927 г. излизат

¹ К. Христов, Д. Бояджиев. Т. Траянов в спомените на съвременниците си. С., 1969, с. 601, 605, 609, 621, 623, 628, 643, 659, 670.

² Пак там, с. 605; Вера Балабанова. Теодор Траянов. Спомени и писма. С., 1980, с. 143.

³ Хиперион, I (1922), с. 5, 87.

⁴ За това виж: К. Стефанов в „Хиперион”, III (1924), с. 130-143, както и 171-174, и съобщението за тържеството, с. 177. Освен това – „Лорд Байрон. 1824-1924. Възпоминателен сборник по случай 100 год. от смъртта му”. Урежда лит. задруга Хиперион. С., 1924, 32 с.

четирите стихотворения в последователността „Посвещение“, „Към поета“, „Пролог“ и „Вийон“ под заглавието „Пантеон“. В една бележка към тях е посочено: „Из новата книга „Пантеон“. Стихотворенията „Бедният Лелиан“ (В памет на Верлен) и „Прокълнатият“ (В памет на Дебелянов) се явиха още в първата годишнина на „Хиперион“⁵. Следователно Траянов ретроспективно е причислил тези тогава още самостоятелни творби към новото си произведение; в нова редакция обаче те излизат едва в края на 1928 година в рамките на отпечатването на „Пантеон“ в „Хиперион“. Работата върху новата творба започва следователно през лятото на 1927, последните стихотворения от нея излизат в ноемврийско-декемврийския брой на 1931 година, работата се проточва общо над три години и половина.

От 45-те стихотворения, отпечатани в „Хиперион“, 32 са за поети, една преобладаващо мрачна галерия от преждевременно починали и сломени, застрашени, разкъсвани, объркани, провалени: Вийон, който боравел добре с ножа, убиец, осъден на смърт чрез обесване; лорд Байрон, отнесен от смъртта на 36 години по време на гръцкото въстание в Мисолунги; Хайне, бавно и мъчително гаснещ в смъртното си ложе; Яворов, който се застрелва на 37 години, убеден в безсмислието на съществуването си; Хьолдерлин, удавил се на 38 години в умопомрачение след написването на големите си химни и елегии; По, порочен, безпътен, свършил някъде на улицата на 40-годишна възраст; Нервал, който, подгонен от безумните си видения, се обесва през нощта в една тъмна парижка уличка, 47-годишен; Ролина, живял в една къща, която би могла да бъде сътворена само от По, и свършил в лудницата; Клайст, сложил край на неспокойния си 43-годишен живот с куршум; Рембо, 37-годишен починал от рак на костите; Ленау, който умира на 48 години в лудницата; Дебелянов, 29-годишен, и Иванов-Черен, 32-годишен, срещнали смъртта на бойното поле; Новалис, покосен на 29 години от туберкулоза; Верлен, побойник, пияница и убиец, подвизавал се из парижките кръчми, бордеи и болници и умрял в мизерия; Кийтс, който на 25 години става жертва на белодробна болест, Петьофи, който на 26 години пада в битка; Шели, удавил се на 30 години в залива на Специя; Бодлер, пристрастен към опиума, умрял на 46 години ням и парализиран в една болница; Лермонтов, застрелян на 27 години на дуел; Блок, който на

⁵ Хиперион, VI (1927), с. 265-269. За „Пантеон“: Б е н а р о я, М., Т. Траянов. Пантеон (Впечатления и размишления). В: – Б а л а б а н о в а, В., с. 143-144; Б а к а л о в, Г. Nikola i D o n - t c h e v, Th. Trajanov et son universalisme poétique. Вж. също в: Etudes bulgares. Première serie, Sofia, 1936, с. 71-84, пак тук: 76-84; П. Г о р я н с к и. Т. Траянов и неговия „Пантеон“. В: – Завети, 1935, № 3; С т. И л и е в. Т. Траянов — грядущ и непознат. С., 1980, с. 205-228; Р. Л и к о в а. Портрети на български символисти. С., 1987, с. 52-54; G e o r g M a y e r. Das Thema des „Dichters“ in Trajanovs Dichtung. – В: Misk. Bulg. 7, с. 57-67; Н. Р а й н о в. Вечното в нашата литература, с. 158-159; К. С т е ф а н о в. За „Пантеона“ на Т. Траянов. – В: Хиперион, VIII (1929), с. 37-40; с ъ щ и я т. Формулата на синтетичния човек в поезията на Т. Траянов. – В: Завети, II, кн. 6, 1935, с. 118-121; Л. С т о я н о в. Поет на безплодния индивидуализъм — Т. Траянов. – В: Щит, бр. 34 (1934); G. W y t r z e n s. Die österreichischen u. dt. Dichter in T. Trajanovs Gedichtslg. „Pantheon“. – В: Misk. bulg. 7, с. 83-88. — 12 Gedichte in dt. Spr. – В: Anth. bulg. Dichtung. Übertr. v. Sawa Ungerer — Manolova, München o. J. (1947?), с. 26-49.

⁶ К. Х р и с т о в, Д. Б о я д ж и е в, Т. Траянов в спомените на съвременниците си., С., 1969, с. 605.

41 години умира от глад в болшевишка Русия; Ботев, застигнат от куршум на 27-годишна възраст по време на въстанието; Шение, гилотиниран на 32 години, ден преди края на терора. На фона на такова струпване на злочестини и неволи Вазов, Славейков, Уитман, Демел, Рилке, Брюсов, Некрасов и Каспрович, чийто живот не е бил засенчен от лудост или преждевременна смърт, изпъкват като по-скоро успокоителни изключения. Към стихотворенията за тези поети се прибавят и такива, посветени на типизирани образи: „Към поета“, „Към мечоносеца“, „На венценосеца“, „На апостола“, „Към свободния“, „На победителя“, „На младия“, „Към витеза“, „Към родосъздателя“, „Към неспокойния“, „Неизвестният“, „Към красотата“; те са свързани по теми и мотиви със стихотворенията за поетите.

Траянов се подготвя за стихотворенията, четейки произведения, биографии и отделни творби и съчинения; за съжаление, не е известно за нито един от случаите кои издания, каква литература е използвал, така че и тук ще трябва да се опираме на догадки. Във всеки случай немският език като посредник трябва да е изиграл важна роля. Дали Траянов е имал пряк образец за своя „Пантеон“ като поредица от стихотворения за поети, не може със сигурност да се установи. Има една цяла поредица стихотворения на Георге към и за личности, които той е включил в цикличен ред в сборниците си. В ранния сборник на Рилке „Адвент“ има голям брой стихотворения към личности, сред които няколко на поети; „На ближния“ („Близким“) е посветил Брюсов няколко стихотворения в „Tertia vigilia“, сред тях са Лайбниц, Балмонт, Лермонтов. Балмонт е писал стихотворения за артисти и поети. Траянов отправя към Вазовите „Звукове“ от 1895, в които има стихотворения за Гьоте, Юго, Байрон, Шилер, Мюсе, Хайне и Леопарди – четири от имената се срещат отново в Траянов (Байрон, Мюсе, Хайне, Леопарди)⁶. Също Вазовата „Епопея на забравените“, 1881-84, би могло да е послужила като образец, както и забележителният сборник „На острова на блажените“ (1910) на Пенчо Славейков — една мистификация, в която Славейков публикува собствени стихотворения под името на измислен от него поет. Във всички тези случаи поетът е този, който говори под многобройните маски, което говори за известна прилика с концепцията на Траянов. Едновременно с „Пантеон“ през 1934 Игор Северянин публикува в Белград своите „Медальони“, стихотворения за поети и композитори.

Струпването на трагични съдби на поети води обаче до като че ли най-ясния източник на идеята за „Пантеон“: вече споменатото есе на Стефан Цвайг за Хьолдерлин от 1925, точно от времето, по което Траянов е замислял творбата си. Есето започва с откъс „Светият сонм“, с който Цвайг има предвид онези поети-избраници, „най-светите образи“, „този героичен посев от светли, пламенни юноши“ от началото на 19-ти век, които намират своя край преждевременно и често насилствено, като Цвайг споменава Шение, Кийтс, Шели, Байрон, Новалис, Клайст, Леопарди и Хьолдерлин — все имена, които се появяват отново в Траяновия „Пантеон“. И като че ли така може да се разбере и неговата собствена забележка: „Про-

⁶ S t. Z w e i g, Der Kampf mit dem Dämon. Hoelderlin — Kleist — Nietzsche. Frankfurt/M, 1988, с. 28-30; Б а л а б а н о в а, В., с. 62 (бележката на Траянов е написана в 3-то лице).

кълнати поети (алюзия с Верлен), самоубийци, побъркани, мрачни характери. Какво прави Траянов от тази идея?⁷

Всички стихотворения са разчленени на строфи, всяка строфа има осем реда, изключение правят само „Посвещение” (2 строфи с по 16 реда) и „Към поета” (12 реда). 25 стихотворения са с по четири строфи, с две строфи е „Посвещение”, с три – стихотворението за Байрон, с по пет – тези за Хьолдерлин, Вазов, По, Славейков, Петьофи. Преобладаващият стих е четиристъпният ямб (в 26 от стихотворенията); шестстъпният ямб се среща седем пъти⁸, последван от четиристъпен (пет пъти⁹) и тристъпен (четири пъти¹⁰) амфибрахий; петстъпният ямб се среща три пъти¹¹.

Б) ТЕМИТЕ

1. Бунт

а) *Гордост*; Байрон; „Посвещение”; „Към поета”

Темата за бунта се подема още в първото стихотворение. Образът на Байрон е оформен след гордия отказ на Манфред да се подчини на всемогъщия Ариман („Манфред”, II, 4):

Да спомним днес на Манфреда ответа
Пред мрачния всемогъщ Ариман,
Де всеки звук е млат, победно светнал,
Пред портите на вражеския стан.¹²

Много умело звукът *манр* свързва „на Манфреда”, „мрачния” и „Ариман”. Най-силно бие на очи предпоследният ред, който предава съдържанието на противоречието, твърдия, непоколебим отказ да се подчини на нечовешката власт — в него, за разлика от другите редове на I-ва строфа, са реализирани всички икти, което придава на стиха усещането за „ковачница”; силно отеква в душата сблъсъкът на едносричните думи „звук” и „млат” с техните краесловни експлозиви, макар че и двете са вградени звуково в стиха: „*всеки звук*”, „*млат светнал*”. Този, който отхвърля покорството, е титанът. „Непреклонните титани” са достойни за възхвала (I, 1), „демон всеобхватен” (II, 1), който стои „между Луцифер и Бога” (II, 5), тоест на земята, която е неговото царство.

Темата за титана Траянов моделира в „Пантеон” и чрез мотива за гордия. В стихотворението за Байрон прилагателното „горд” обозначава бореца срещу Бога и ада, изпял „скръбта на грешната земя”. Чрез „ог” „горд” се свързва тук и с „тога”, символа на властта. Чрез римуването с „Бога” (II, 5) се получава семантична връзка с божеството; във II, 6 това отношение е поето от „взор не ослепя”. Титанът е гордият, знаещ владетел на своята земя:

⁸ В стихотворенията за Хьолдерлин, По, Клайст, Ленау, Осиян, Шели, Ботев.

⁹ За Вазов, Славейков, Дебелянов, Новалис, Петьофи.

¹⁰ За Вийон, Рембо, Рилке, Брюсов.

¹¹ За Байрон, Каспрович; Към поета.

¹² Пролог. В памет на Байрона. I, 5-8. – В: Хиперион, VI (1927), с. 267. Байрон в Хиперион: Прометей: III (1924), с. 121-122; К. С т е ф а н о в. Поетът на свободата. Пак там, с. 130-143; Л. С т о я н о в. Байрон и нашето време. Пак там, с. 171-174.

Изгъпен между Луцифер и Бога,
По-могъщен стана, взор не ослепя,
И горд, завит от властелинска тога,
Скръбта на грешната земя изпя. (II, 5-8)

Мотивът се среща отново в „Посвещение“¹³. Тук иде реч за „горди славни имена“ (I, 6) на поети. Мотивът (*д)ор* създава тук семантична връзка с „лири чудотворни“ (I, 1), „дух суров“ бунтовен (I, 2), както и с „талази непокорни“ (I, 3); с „възторг“ като израз на вдъхновение; с „образите смели“ на онези горди имена, пред които лирическият герой трябва да положи своите „иморти“, символи на безсмъртието. Чрез този мотив се прокарват още връзки в строфа II, с „лаври строги“ (II, 5) като символ на поета, оттам към римуващата дума „Бога“ (II, 7) и израза на богонравност:

Че само тоз ще види Бога,
Що носи вечния му лик. (II, 7-8)

Още мечоносещът, онзи дух, на когото Бог обявява война (III, 5-6), заявява, че притежава „гордо, пламенно сърце“ (III, 2)¹⁴.

В „Към поета“ мотивът за гордостта се свързва с този за поета, „певецо горд“, така се обръща към него Траянов още в самото начало¹⁵. Към семантичното поле „горд“ могат да се наредят: млъчанието на поета (I, 1-2), непреклонната реч, могъщият, роден за борба и власт дух, царственото чело, железният стан, твърдият взор, гордият герб, обгорелият от ада лик, което представлява възобновяване на темата за бунта:

Певецо горд, не казваш нито име,
Ни род и кръв, ни своя път свещен,
Но аз познах речта неумолима
На дух могъщ, за бран и власт роден.
Познах те аз, по царственото чело,
По знаците на всички небеса,
По твоя меч, заробил в битви смели
Съкровища от скрити чудеса;
Познах те аз по твоя ръст железен,
По зора твърд, пропит от гняв и жал,
По герба горд, от бурите извезан,
По твоя лик, от ада обгорял. (I)

Строфата буди при прочита и впечатлението за нещо правилно, стегнато, което се създава веднъж от честите паралелизми: „ни. . . ни“ (2), „Но аз познах — Познах те аз — познах те аз“ (3, 5, 9), „По знаците — По твоя меч — по твоя ръст“ (6, 7, 9), най-вече в последните три реда чрез симетрията между полустигията: „По зора твърд — По герба горд“ (които са свързани помежду си и звуково: „*по — ор — ърд — орд — гер — гор*“) — „По твоя

¹³ Хиперион, VI (1927), с. 265, датиращо от 29.8.27; немски превод X. Щамлер: Vor den Dichtern (Widmung). — В: Bulgarienwart, 1940 (Juli — Aug.), ново в: H. Stammler, T. Trajanov als Wortfuehrer des bulgarischen Symbolismus, Muenchen, 1991; превод Underer-Manolova (вж. горе бел. 5), с. 26-27.

¹⁴ „На мечоносеца“. — В: Хиперион, VII (1928), с. 131, датиращо от 14.4.28.

¹⁵ Хиперион, VI (1927), с. 266-267, датиращо от 7.7.27.

лик”, както и „пропит от... — от... извезан — от... обгорял”. Само два пъти цезурата в края на стиха се нарушава чрез анжамбман: стихове 3/4 и 7/8, като отгласът в първия случай придава по-голяма тежест на израза „на дух могъщ”. Но здравата спойка на стиха се получава преди всичко от ритъма. Общо 48-те стиха на стихотворението имат диереза след втората стъпка, при това в 36 от случаите иктът е реализиран преди цезурата, следователно той не е неясен, а подчертан, така че стихът е разчленен на две ясно различими полустиха. В посочената по-горе I-ва строфа от 76 думи 58 са едносрични и двусрични, по 8 – трисрични и четирисрични, само две са петсрични. Така в този стих става възможна честата реализация на иктите, в I-ва строфа те са в 6 (от 12) стиха всичко пет, в четири стиха 4 и само в два стиха 3 икти, от 60 възможни ударения са реализирани следователно само 52 или 86%, във II-ра строфа иктите са 46 (=76%), в III и IV по 47 икти, (=78%). От 240 възможни икти са реализирани 192 или 80%, един много голям дял. По този начин стихът придобива характера на нещо твърдо, „ковко”, което се свързва със семантиката, с израза на гордост и непреклонност.

Траяновият поет изглежда като статуя от героическия неокласицизъм на 30-те години: едно голо, гладко тяло, стоманено, мускулесто, в напрегната поза, патетичен поглед под сключените вежди, здраво заключените, извити надолу ъгълчета на устните, изпълнени с решимост, ноздрите издути в израз на желязна воля.

б) *Свобода*: „Към свободния”, „Шели”

Един друг мотив, който Траянов развива във връзка със тематиката за бунта, е този за свободата. В „Към свободния”¹⁶ обръщението към свободния е „пеец светъл”; той е „по кръв със божества сроден” (I, 1-2), един вариант на темата за бунтовния дух. Като „любимец на светлината” той сменя слепотата на земята, застава като властелин на мястото на мъртвия бог, за да дарява живот:

Любимец горд на светлината,
Свободен от закон и гнет,
Ти вредом снимай слепотата,
С която земний ден е клет!
И тук, де всеки бог умира,
С безсмъртен скипър ти владей,
Мощта предвечна на ефира
В живота ожаднал прелей! (IV)

Тук свободата е атрибут на титаничното, съзидателното на земята, принципа на всичко живо; от нея човекът очаква „небесен залък”, както и „вечния напиток скъп” — вино и хляб, символите на причестяването като съединяване с божеството, като символ на вечния живот (II, 5-8).

Мисълта, че свободата и животът трябва да се спечелят с борба, е развита в стихотворението за Шели¹⁷. В строфа I мотивът за борбата може да

¹⁶ Хиперион, VII (1928), с. 179, датиращо от 22.6.28.

¹⁷ Вж. „Шели”.

се улови в „сънища” (1), „битвата”, „врагът” (4) и „борба” (8), „тежките вериги” (стих 7) отправят към темата за робството, „тревогата дълбока” и думата в „сетната борба”, с която завършва I строфа, изказват темата за бунта:

И кой, с вериги тежки, не броди по земята,
С тревогите дълбоки пред сетната борба? (I, 7-8)

За мъката на земята говорят строфи I и II: робство, но не и красота и радост господстват тук. Когато се казва, че човешкият дух търси онази звезда, на която ще може да живее недосегаем; когато отправя взор към небето „не само в нощ на мъки” — тоест когато най-много се нуждае от надежда — а дори и „в светъл час”, тогава се въвежда мотивът за божествената родина. „Бляна на земята” е свободата (II, 4), която може да се извоюва само в борба. „Бранният кораб”, който отплува в морето на живота, е неин символ. Защото участието на човека не е да свърши като леш, а бидейки сам божествен, да загине божествено. Семантично натоварената дума „божествен” е подчертана в стиха с това, че в предишния ред думите „подвиг героичен” се срещат с „Божественият” от следващия ред чрез анжамбмана, при което повторението на думата в същия стих изтъква още по-силно смисъла на властно-божествения подвиг; заключителното „мре” показва като римуваща дума на предхождащата „(житейското) море”, че героичната смърт е висш израз на борбения живот:

Станете бранен кораб, о сънища магични,
Човека понесете в житейското море,
Че не на леш подобен, а в подвиг героичен
Божественият трябва божествено да мре. (IV, 1-4)

Следващият ред извиква веднага името на Прометей, възплътен в различни герои:

Да кипне, както нявга, кръвта на Прометей
В рапсоди и светии, в пророци и жреци, . . . (IV, 5-6)

Безсмъртният дух не бива да загине като роб (V, 4). В края на стихотворението се появява мисълта за преобразуването на света, вложена в глаголите „разрасне” и „преражда”; „божествена империя”, „свещена красота”, „безсмъртната любов” са нейното съдържание. Чрез смъртта на титана светът е изкупен и превърнат в небе (VI, 5-8).

в) **Безумство**: „Байрон”, „Вийон”, „Хьолдерлин”, „Ленау”

Един друг мотив, който Траянов развива във връзка с тематиката за бунта, е този за безумството; той е налице още в стихотворението за Байрон. В края му поетът призовава към прослава на „гърмящите литаври и тимпани в безумството на земните чедра”:

Да славим . . .
Гърмящите литаври и тимпани
В безумството на земните чедра! (III, 5, 7-8)

Чрез асонанса на *и-а-и* „титани — литаври — тимпани” са свързани помежду си; застрашителната музика е символ на бунта. Към „литаври и тимпани” чрез предлога *в* се присъединява образът на безумството, чийто зум е свързан звуково със „земните чедра” — безумството и земята, царството на титана, се събират, а чрез тях и безумството и титанизмът. Целият контекст като че ли сочи към едно положително отношение към безумството.

В стихотворението за Вийон¹⁸ той е наречен „бледния крал на лазура” с галещия звук на *ле-ла-у* и асониращото *а*, олицетворение на безгранична, дори анархична свобода. Вийон се нарича тук сам „проклет от света”, от който може да избяга само на своя кораб: „отплувах” се свързва чрез *лу* с предходната дума „лазура” — отплуването и лазурът се съединяват в образа на освобождаването. В „миражите” на Вийон няма „нито роб, ни прокажен, и никой закон не цари” (I, 7-8). От края на I-ва строфа: „(не) *цари*” като израз на анархията е добит много изкусно фонетичният материал за следващия стих (II, 1): „Там свита от *пари* вода”, преди всичко обаче водещото понятие *пари*, свитата от прокудени и омерзени, която Вийон събира около себе си: грешници, порочни мадони, рапсоди, проститутки, жреци и надменни пророци, светии и накрая още

Безумци, свободно родени,
Що искат свободно да мрат. (II, 7-8)

Думите „Безумци — свободно” стоят една до друга, доближени от един и същи ритъм. По-нататъшният ход на стихотворението показва ясно, че тази свобода е мечта, към която поезията на Вийон зове изгубените, неговата поезия е опиянение (нектарът, IV, 1), всеки трябва да пие от него. И тъкмо в това се таи опасността: той, който е бил „крал на простора кристален”, както заключава стихотворението, е сам „пленик на бурите” (IV, 7-8). Едва свободен, той попада наистина във властта на първичното, неустойчивото, рушителното. Още в I, 3 „буря” е римувана с „лазура”: така образите на безкрайното, чийто владетел е Вийон, и на разрушителното време са встъпили в отношение един с друг; също „в живота суров” (III, 6) може да се нареди до тях. Свободата на Вийон е вътрешна необузданост, липса на порядък.

Мотивът за безумството е възприет и в голямото стихотворение за Хьолдерлин; Траянов го е надписал „Скарданели”, тоест с онова име, с което обезумелият поет е надписвал своите скици и бележки¹⁹. Стихотворението представлява монолог на Хьолдерлин, който преди смъртта си оправдава поезията си и с това и живота си. Мотивът за безумството се появява в IV, 5, където поетът призовава песента си да обича всички безумци, които са разбунили земята:

¹⁸ „Франсоа Вийон”. — В: Хиперион, VI (1927), с. 268-269, датирано 11.7.27; виж също статията на Стефанов за Вийон в Хиперион, VII (1929), с. 365-369.

¹⁹ Скарданели. В памет на Хьолдерлин. — В: Хиперион, VII (1928), с. 133-134; немски превод на Унгерер-Манолова (както по-горе бел. 5), с. 36-37.

Люби и вси безумци, възбунили земята, . . .

Както в „Към поета”, и тук звуковият мотив *езм* свързва „безумен” и „земя”, като освен това до „възбу” се нарежда „безу”. Безумството, бунтът, земята се срещат тук: земята е домът на титаните. Към тях принадлежи и Хьолдерлин. Неговото безумие е наказание на боговете за делото му: че е разбулил техния грях спрямо свещената земя. Той сам е създал със своята поезия живот от мъртвата материя:

По всяка мъртва вейка разсветна цъфнал стрък. (II, 4)

Той освобождава духа, събаряйки „закона всеобеман”, който е „предел на всяка мисъл, затвор за всеки дух” (II, 7-8). Той е един „откъртен метеор от небесен пояс” (III, 2), един изменник на небето, един Луцифер. Неговото „безкрайно страдание”, което боговете са му изпратили за наказание, се е превърнало в оръжие срещу всяка воля, „що с гняв го ниспосла” (III, 5-6). От „странник” (IV, 1) е добит мотивът *рани*, който се съдържа по-нататък в „длани” и „рани”; така образът на безотечествения скиталец се свързва с този на разпнатия Исус, първообраз на страданието. За мъката на земния живот говорят стиховете:

Живей, о моя песен, у всеки вечен странник,
Комуто Бог избрал е най-тежкия земен път,
Комуто мрачно зят разръфаните длани,
А по нозете рани от гвоздеи горят! (IV, 1-4)

Умиращият се разделя със „земната горест” (V, 5). Заклучителните стихове развиват темата отново чрез звуковете: „песен — железен — лик — клик — велик” се срещат тук. „Песен”, символ на поезията на Хьолдерлин, образува консонанс с „(клик) железен” в следващия ред: неговата поезия е горда, сурова, непреходна. Към „клик”, който тук може да се тълкува като синоним на „песен”, се присъединяват „лик” и „велик” като израз на възвишеността на неговите живот и дело. Героичен, непреклонен загива бунтовникът, чийто подвиг е освобождаването на човека:

Прощавай, земна горест! Привет, предвечни бездни!
Прощавай, моя песен, закривай девствен лик,
Но отлети към Бога със моя клик железен:
Свободен аз умирам, отвержен и велик! (V, 5-8)

Безумството като израз на прометеевски бунт откриваме още веднъж като тема в стихотворението за Николаус Ленау²⁰. То е изградено подобно на това за Хьолдерлин като монолог на поета. Започва с образа на каляска, теглена от препускащи коне, един вариант на мотива за колесницата като символ на живота. „Жребците бесни” представляват модификация на мотива за Пегас, за това напомня характеристиката на левия жребец — „крило на черна птица”; „снежната грива на плачуца върба” на другия кон е образ

²⁰ Колесницата на безумния. В памет на Ленау. — В: Хиперион, VII (1928), с. 259-260, датирано 31. 8. 28.

на мировата скръб в поезията на Ленау (която в VI, 7 е пряко назована), а вероятно и на смъртта. Така колесницата става символ на тъждествеността на живота и творчеството на поета Ленау, носещ се към смъртта:

Кой спря жребците бесни на мойта колесница,
Тез два жребца диви на мрачната съдба? —
От ляво сякаш блеска крило на черна птица,
От дясно — снежна грива на плачуща върба! — (I, 1-4)

В следващите строфи Ленау извиква двама герои от неговата поезия, Дон Жуан и Фауст, и двамата образи на бунта. В името на любовта — символизирана чрез сърцето (I, 5, II, 5, III, 2) Дон Жуан ще разруши „вси закони“ и ще предизвика гнева на „мрачно Божество“; над хаоса ще разсветне любовта, „в горест вечна, тъй демонски сама“ (III, 8). Фауст ще стане освободителят; мотивът за свободата е свързан с този за безумството; пред него, божественото безумие, земята е нищожна. Като съзидателен принцип безумството ще даде безсмъртие и ще осъществи „предвечните мечти“ най-сетне при възплъщението на Христос и ще издигне „земния Закон“. Но накрая Ленау загива заедно с тези фигури; последната строфа тематизира смъртта, неизбежната цел на лудешкия бяг — нея бунтовният поет не успява да победи. Последният ред

О, истина горчива, защо не си лъжа? (IV, 8)

е отчаяният вик на познанието пред неизбежността на горчивата истина: да умреш съкрушен²¹.

г) *Страдание*: Верлен, Яворов, Хайне, Клайст

Темата за бунта може да се свърже също и с мотива за страданието. Още в стихотворението за Верлен от 1921 тя е възплътена в образа на кръста²². „Бедния Лелиан“ е прокуденик, понасящ участта си „без ропот“, неговото смирение разколебава дори „жестокия бог“. Последната строфа доближава Верлен до Исус, „спасител“ е наречен той, който трябва сам да носи тежкия си кръст. Тъмният звук *жк* свързва думите „тежък кръст самичък“ в един мотив на самотно страдание:

Ти своя тежък кръст самичък
Понесе, бедний Лелиан. (V, 3-4)

Вече споменатото „Към поета“ възприема този мотив; той се появява тук най-напред в III, 2 под формата на глагола „кръстосва“, свързва „робски рев“ с „път свещен“ и ги противопоставя:

Не казваш ти, кой хули твоето име,
Кой с робски рев кръстосва път свещен. . . . (III, 1-2)

²¹ Както още Славейков в своето стихотворение за Ленау „Успокоения“ от 1892. — В: Събрани съчинения. Т.I, с. 231-237.

²² Бедния Лелиан. В памет на Пол Верлен. — В: Хиперион, I (1922), с. 5. Верлен. — В: Хиперион: Поезия (7 стихотворения): IX (1930), с. 50-52; 6 стихотворения: пак там, с. 165-167; Камбуров-Фурен, И. — Два образа. II. Бедния Лелиан: Хиперион, III (1924), с. 520-521; Стефанов, К. — Пол Верлен: IX (1930), с. 204-211.

Робският рев, който кръстосва свещения път, означава, че несвободата е причина за страданието на неразбрания поет, което в края на строфата е изразено още веднъж, когато се казва, че с присмех измъчените и бедните блъскат кръста на поета. Строфата завършва с думата „кръст“, още веднъж той се появява в края на стихотворението, където се говори за въодушевлението, с което поетът „носи и живее“ своя кръст (III, 11-12, IV, 10).

Мотивът за *poete maudit*, за изгубения във враждебния свят поет, се поема в стихотворението, посветено на Яворов²³. От заглавието му, „Умиращият лебед“, е добит мотивът *ум*, който се връща в строфа IV, 1 и в „думи“, синоним на поезията. Лириката на Яворов е дело на обречения на смърт, така се казва и в самия край:

О, думите нивга не мамят,
Когато ги шепне смъртта,
Когато сам вечная память
Над себе си пееш в нощта. (IV, 5-8)

Думите обаче са дело и на онзи, проклет Бога и майка си от Голготата: страдащият, обречен на смърт поет е отражение на Разпнатия:

Не са ли туй думи на някой,
Що с кърви с дните си чел,
И Бога и майчино мляко
От своята Голгота проклет? (IV, 1-4)

Безотечествен е Хайнрих Хайне²⁴, далеч от своята „приказна Германия“, изоставен, „самин в изгнание“ (I, 4-8). Спомняйки си неговото еврейско потекло и рейнската му родина, Траянов свързва Рейн с Йордан²⁵: поетът чува призрачния ромон на Рейн, на който „глухо под земята“ отговарят „мъртви гласове“:

Тогава в Рейн сякаш блика
Скръбта на вечния Йордан,
Слова от обичта велика
На тоз, що с тръне бе венчан! (III, 1-4)

Христос утешава Хайне, страдащ като него самия. В края страдащият Хайне се слива със самия Исус. Неговата „обич златокоса“ (с което се има предвид Лорелай от IV, 4) увенчава главата му с лавров венец, символ на поезията, страданието и спасението едновременно (IV, 5-8).

Мотивът за безотечественичеството визира обаче не толкова загубата на някаква земя, може би дори географски определима страна. Поетът е

²³ Умиращият лебед. В памет на Яворов. — В: Хиперион, VII (1928), с. 132, датирано 10.5.28.

²⁴ Последния сын на Хайне. — В: Хиперион, VII (1928), с. 135, датирано 10. 5. 28; превод на немски на Унгерер-Манолова (както и бел. 5), с. 42-43.

²⁵ Тази връзка е още у Хайне в края на „Английски фрагменти“ (1828) в политически смисъл: „Париж е новият Ерусалим, а Рейн е Йордан, който разделя свещената страна на свободата от страната на еснафите“: *Werke und Briefe III*, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1972, с. 488.

чужд в света въобще, защото е загубил истинската си родина, небето, царството на битието, като тук ясно проличава мотивът за Луцифер: бунтовния ангел, прогонен от царството си. Своего най-внушително изражение тази тематика е намерила в стихотворението за Клайст, Смъртта на исполина²⁶. То започва с образа на кучетата, които са следвани от съдбата и които са надушили беглеца, така Клайст още в началото се явява като преследваният, който тича към смъртта. Краят на 2-ри ред завършва с думата „смърт“, цялото действие е устремено натам. Първият ред започва с нарушаването на ритъма в „чуй“, последвано веднага от метрически необходимото ударение на „злюб(ний)“; един тежък трохеен ритъм владее първото полустишие, докато едва във 2 е постигнат по-бързият (и основополагащ) ямбически ритъм, в който са реализирани и всички икти. Първата половина на 2-ри стих продължава ямбическия ритъм, като обаче са реализирани само два икта, с което стихът става сякаш „по-лек“, „по-бърз“, едно движение, което отначало продължава и във втората половина, но после, след пирихия на 5-та стъпка, върху 1-вата сричка на последната стъпка пада едно свръхметрично ударение, което затормозява движението, докато то не затихне в заключителното ударение със слаба каденца; двата спондея, в началото на 1-ви и в края на 2-ри стих, придават на стиховете една вътрешна ритмическа сила и напрежение, което носи изразът:

Чуй злобний вой на псета! След тях лети съдбата!
Подушен е беглеца, и тук дори, о смърт! (I, 1-2)

Образът е заимстван от есето на Стефан Цвайг за Клайст, което започва с откъса „Подгоненият“, в който Цвайг говори за „хрътките на съдбата“, „разярените псета на съдбата“, които го подгонват право към смъртта²⁷. Траянов въвежда със „смърт“ в I, 2 мотива за смъртта, който се появява неколkokратно в строфите и преминава през цялото стихотворение: I, 2 („смърт“), II, 2 („безсмъртие“, „мре“), III, 8 („тленните“), V, 1, 5, 8 („смърт“), VI, 1, 2 („смърт“, „безсмъртен“, „безкръвните уста“). Смъртта е неизбежна, понеже, както е казано, земята е прекалено малка за своите великани и животът е прекалено дребен за тяхната любов (I, 3-4). По този начин животът се противопоставя на поета, двете неща се изключват взаимно, „рани“ и „враг“ се свързват семантично с понятието за живота (I, 7-8). II-ра строфа започва с противопоставяне чрез съюза „Но“, който (понеже е неударен) чрез съседното ударение отново предизвиква затормозяване на ритъма, повтарящо се още веднъж непосредствено в началото на второто полустишие с повелителната форма „виж“; двукратният ритмичен сигнал придава на изказа тежест, стихът завършва в тежък трохеен ритъм, като в края един анжамбман пренася изречението на следващия ред, придавайки на

²⁶ Смъртта на исполина. В памет на Хайнрих фон Клайст. — В: Хиперион, VII (1928), с. 187-188, датирано 10. 6. 28. За Клайст виж съчинението на В е р а Г. Б о я д ж и е в а. Х. ф. Клайс. — В: Хиперион, VI (1927), с. 413-421; стихотворението е преведено на немски от Унгерер-Манолова (както бел. 5), с. 40-41.

²⁷ St. Zweig. Der Kampf mit dem Daemon. Hoelderlin — Kleist — Nietzsche. Frankfurt/M. 1988, с. 135-138.

думата „безсмъртие” пълна, подчертана тежест, след като е била подготвена семантично от „неземен” в предходния ред. Стихът повтаря в края си с „мре” звуково и семантично началото, чрез което редът и неговият смисъл (да бъде безсмъртен само онзи, който знае как да умре) придобиват завършеност:

Но горе в небесата, виж, оня знак неземеи
Безсмъртие вещае, на който знай да мре, . . . (II, 1-2)

Следващите два реда говорят за преобразяването, което се извършва със смъртта, защото смъртта не е краят: всеки демон — което възобновява мотива за Луцифер — ще стане отново ангел Божи, тоест ще си възвърне първоначалния образ, ако е вкусил „тишината на звездното море”: „звездното море” кореспондира звуково с „мре”: смъртта е преобразяване в едно вечно битие. С „ще знае” (II, 5) е въведено формулирането на познанието, което преминаването в това неземно битие ще донесе — човекът ще може да разбира смисъла на своето земно съществуване, смисъла на своето страдание (II, 5-8). В края на III строфа отново се повтаря мотивът за кучетата, сега те са наречени „тленни” и умирацията трябва да гълта техния „смадания прах”. Така кучетата стават символ на мерзкото, отвратително земно съществуване (IV, 7-8). IV-та строфа продължава видението за онзи друг свят, открил се за преследвания след смъртта му. То започва отново със слабо ударение, за да подчертае изказа. Във 2-ри ред „нетленна” е противоположност на непосредствено предхождащата дума „тленните”, с което се имат предвид кучетата. Нетленна е за разлика от тях плътта на стиха на поета (IV, 2); „съкровен” го нарича Траянов, но тази дума тук трябва да се свърже с предходната „кръвта”, една дума, която е нова като мотив в стихотворението и оттук нататък се появява във всяка строфа (IV, 1,8; V, 7; IV, 1). Кръвта е символ на живота, който тук се появява във връзка със „светове въздушни” — „въздушни” трябва да се свърже с предходния „дух свободен” в III, 1 на вече непринадлежащия на земното поет. Римата „дух свещен” (в IV, 4) на „стиха ми съкровен” (в IV, 2) свързва мотива за свободния и свещен, тоест тъкмо неземеи дух, с поезията: тя е сетивно възприеман израз на онзи идеален, истински свят, от който всъщност поетът идва. Тази почти платоническа представа за един действителен и един илюзорен свят е подготвена още в III, 2 чрез понятието „памят”, което също произлиза от учението за идеите: душата си спомня отново онова, което е видяла в света на идеите преди земното си съществуване. Поезията е тъкмо такова съзерцание в сетивни форми на онази вечна идеална действителност. Като в екстатично откровение Клайст вижда сега собствените си герои, Пентезилея, кралицата на амазонките, и Кетхен, детето с кралска кръв, които изникват пред него, излизайки от един облак, образ на недостижимо идеалното (IV, 5-8). Екстатичният характер на стиха идва отново от ритма. В IV, 5 началното възклицание „О, виж” образува спондей, последван от втори, „цял облак”. Те придават на стиха една благородна интонация, която се повтаря в IV, 7 при появата на Кетхен, където „о” и „все” се намират под свръхметрично ударение, разпределено в двете полустишия, така че цели-

ят стих носи при 14 срички седем икти, с което ритъмът се затормозява, подчертавайки същевременно силата на видението, и впоследствие бавно замира в заключителния стих с неговите шест равномерно разпределени икти:

Тез светове въздушни, в кръвта ми що горяха,
Добили плът нетленна в стиха ми съкровен,
От битие далечно те спомени ли бяха,
Прибежище ли земно за някой дух свещен?
О, виж, цял облак слиза! — Привет, Пентезилея,
Кралице амазонска, сърце на горда стръв,
и теб, — о, лунна Кетхен, все приказка и фея,
Лазура чист на Хайлброн, дете на царска кръв! (IV)

Героините се явяват пред умирация в момента на неговата смърт:

Смъртта ли ви повика в последната минута? — (V, 1)

Клайст иска да ги вземе със себе си в смъртта, която е само едно преобразяване: неговата поезия е животът, който сега побеждава смъртта. Кръв, символът на живота, струи от всяко вечно слово, поезията; като сълзи блесват те в очите на смъртта. Отново свръхметричното ударение върху началното „о“ придава на интонацията голяма изразителност:

Из всяка вечна дума кръвта ми с болка плиска!
О, вижте тия сълзи в очите на смъртта! (V, 7-8)

Стих VI, 1 се присъединява с обръщението „о смърт прекрасна“ отново към I, 3, където смъртта е назована „прекрасна майка“. В образа на безкръвните устни се срещат живот („кръв“) и смърт, последната е преодоляна, което още веднъж се подчертава от израза „дух безсмъртен“ в следващия ред (IV, 1-2).

2. Революция

В контекста на темата за бунта е и темата за революцията; Траянов го развива в стихотворенията за Некрасов, Блок и Шение.

а) *Некрасов*

Стихотворението за Некрасов, „Сърцето на съвестта“²⁸, описва преобразуванията на това сърце и с това и на Русия. То продължава темата за освобождаването от робство; но този път то не е героичното дело на титана, а по-скоро едно морално въздействие на пробудената съвест. Гласът на тази съвест е поезията на Некрасов. Тя е символизирана чрез сантименталния мотив за сърцето, който като лайтмотив пронизва всяка строфа (I, 8; II, 4, 6; III, 1, 8; IV, 7). Стихотворението започва с гледката на безутешната сива Русия и въвежда чрез внушителния образ на дъждовната арфа темата за поезията: „отровният дъжд“ прилича на арфа, на която, както изразител-

²⁸ Сърцето на съвестта. В памет на Некрасова. — В: Хиперион, VII (1928), с. 258, датирано 22. 8. 28.

но заключава I-ва строфа, само „едно единствено сърце” може да свири:

Далек, под небеса оловени,
Де слънце никога не грей,
С безбройни жици дъжд отровен
Над степи и гори владей!
До тази арфа не тъй лесно
Проникват земните ръце,
На нея слагало е песни
Едно единствено сърце! (I)

Състраданието е следователно движещата сила на тази поезия, но тя не е безпомощна и пее не само за мъка, но и за мъст (II, 4); „мъст” дава консонанс със „съвест” — съвестта трябва да бъде разтърсена, действието трябва да последва. Зовът не остава без последици: вече в гроба, Некрасов чува „тежка робска пръст” да тропа по ковчега му (III, 1-4). Следващият ред въвежда преобразяването със свръхметричното ударение върху първата сричка; постигната е една тържествена дикция чрез повтарящото се *о*, което води от „*но*” към обрата „*оня*”, после към „*който*” и през края на реда към градацията „*От Бога*” в началото на следващия ред; Кремъл е символ на властта, неговото разрушаване тук не е символ на борбата с Бога, а напротив: Бог сам го унищожава и така застава на страната на народа, който потегля на битка, със сърцето на Некрасов, тоест с неговата поезия, начело: Некрасов става водач на богоизбрания народ:

Последни сълзи то изплака,
Когато чу, из гробний мрак,
Че тежка робска пръст затрака
По спуснатия саркофаг,
Но в оня ден, през който Кремъл
От Бога с гръм бе развенчан,
Възкликна цял народ задремал
И тръгна с туй сърце на бран! (III)

Последната строфа повтаря първоначално картините от първата, но само като тяхна вариация. Началото „А горе”, варира „далек” от I, 1, на мястото на погледа в хоризонтала сега, подготвен от „От Бога”, погледът е отправен по вертикала. Ако в началото се казва, че слънцето никога не е гряло под оловното небе, то сега небето е едно езеро от лазур; ако преди отровният дъжд препречва погледа, то сега над този дъжд се издига Витлеемската звезда, знакът на рождеството, на спасението. Християнско-религиозната метафорика продължава и нататък; „хоругвата”, „кандило”, „храм” са култови символи. Преди всичко обаче се явява самият Исус, чрез римата с Рус, заключителната дума на стихотворението, е зададена неговата идентичност с Русия. Некрасов, чиято поезия довежда освобождението, е превърнат във вечна светлина, която свидетелствува за присъствието на Бог в храма:

А горе, в небеса оловени,
Посред лазурни езера,
Над арфата на дъжд отровен
Звездата Витлеемска спря!

Тогаз, хоругвата прегърнал
На всички нищи, сам Исус
В кандило туй сърце превърна
Над храма на свята Рус! (IV)

б) Блок

Връзката между Христос и руския народ откриваме и в стихотворението за Александър Блок, което още със заглавието си извиква култово-свещени представи: „Пред новия иконостас”²⁹. Новият иконостас е символ на една, разбрана в религиозен смисъл, смяна на старото с новото. От това, че Блок е наречен в подзаглавието бард и рицар, следва, че поетът е същевременно и борец за новото. Революцията и прекрасната дама, и двете заимствани от поезията на Блок, отправят към политическото събитие, което обаче едновременно с това е схванато и в естетически план. Началото събужда с образа на бързата тройка представата за Русия като препускаща тройка от Гоголевите “Мъртви души”. В нея седи една бяла фея, „прекрасната дама” на Блок (I, 1-4, III, 1). Тя, красивата непозната, е по-силна от бурята, многогласните звънчета заглушават „хаотичния рев”. Тя е новата муза на Блок, която му нашепва за любов и красота. Неговата варварска лира, песента на бунта, я обгръща като креп, един отначало странен образ, с който обаче явно се има предвид красотата, тъй като думата е получена от „прекрасната” (III, 1, 8; II, 7-8). В поезията на Блок революцията и красотата се свързват в хармоничния, религиозно извисен образ на Русия. Красивата тайнствена дама, на която поетът поверява тайните си, е онази „душа на Русия”, пред която поетът издига своя нов иконостас (IV, 5-8). В края си стихотворението се пренася изцяло в сферата на религиозното. Символ на спасението става „чер кръст”, който мълчаливо израства от хаоса (V, 7-8). В последната строфа прилагателното „чер” е пренесено от кръста към земята; в един ред с „кръст” то сочи изкупената земя: „пред кръста черната земя” (VI, 2). В края на разказа в стихове на Блок “Дванадесетте” стои името на Исус Христос; при Траянов там стои името на самия Блок. „Купола дълбок” и „икони”, които извикват представата за църковен храм, се свързват звуково с името Блок. В него свещената Русия е спасена:

Дванадесет звезди огряват
Над кръста, в купола дълбок,
Дванадесет сенки се изправят,
Икони с погледа на Блок. (VI, 5-8)

в) Шение

В апология на революцията се превръща накрая стихотворението за Шение, „Плачът на Полихимния”³⁰. Неумолимото приближаване на рево-

²⁹ Пред новия иконостас. В памет на А. Блок, великият бард на революцията, рицар на прекрасната дама. — В: Хиперион, X (1931), с. 325-326, датирано 15.10.31. — Две стихотворения на Блок в Хиперион, III (1924), с. 371-379.

³⁰ Плачът на Полихимния. На паметта на Андре Шение. — В: Хиперион, X (1931), с. 378-379. Вероятно е написано през есента на 1931 г., виж бележката на Русалиев на 24.10.31 в: К. Христов, Д. Бояджиев, Т. Траянов в спомените на съвременниците си. С., 1969, с. 622.

люцията Траянов описва в едно простиращо се на четири реда сложно съставно изречение, което във втория си ред чрез отрицанието на глагола засилва напрегнатото очакване, нарастващо още повече в третия ред чрез преминаващото през целия стих „Докле. . . не” — като чрез второстепенното ударение върху „не” предизвиква в края още едно леко нарушаване на ритъма, което сякаш избутва стиха извън реда му — докато напрежението, подсилвано допълнително от режещите звукове *с*, се разтоварва в името на палача Робеспьер:

И революцията гладна
Не свърши своя гроздобер,
Докле под ножа ѝ не падна
След всички нас Робеспьер! (III, 5-8)

Поезията става апология на хода на световното развитие и неговата привидно безсмислена жестокост, става теодицея:

Така е трябвало да бъде,
Такъв е земният закон,
Така пред себе си отсъди
И гръмовецът Дантон! — (IV, 1-4)

Якобинецът Дантон, приравнен с върховния повелител Зевс, като изпълнител и жертва на световния закон, в стихотворението е свързан чрез римата със закона, както преди това Робеспьер с гроздобера. Върховната цел на това унищожително дело, революцията, е свободата, която оправдава страданията и жертвите:

Но свободата величава
Не трябва нивга да умре! (V, 7-8)

Затова екзекутираният поет може да защити своя палач пред Темида, справедливостта, с „пламенна лира” в деня на Страшния съд, когато земният ход ще стигне до отредения му край (IV); затова, казано с думите на Шилер, световната история е всъщност световният съд.

3. Спасение

Неколкократно повтарящите се в стихотворенията мотиви за освобождението и обновяването могат да бъдат уловени най-ясно в темата за спасението, която пронизва целия „Пантеон”.

а) *Мария*: Рембо, Каспрович

В стихотворението си за Рембо Траянов изхожда от сведението за сестрата на Рембо, според което тя, измъчвана от тежка болест, разбрала най-накрая, че трябва да умре, призовавала с чудотворни молитви светата Дева³¹. Стихотворението е изпълнено със светлинни метафори като символи на

³¹ Исландска мадона. В памет на Артур Рембо. — В: Хиперион, VII (1928), с. 186, датирано 19.6.28.

спасението, както в I-ва строфа на няколко места: „светъл” (I, 3), „светло” (I, 4), „по-светла”, „гледам” (I, 6) и завършващото строфата „видях” (I, 8). I-ва строфа съдържа и в противопоставянето на „горе” и „долу” контраста между Рембо и Мадоната: той лежи с лице надолу пред Мадоната в прахта, а тя, от друга страна, чрез римуващата „небосклона” (I, 3) и нейния вариант „небето” (I, 8) е свързана със значението „горе” и светлинната метафорика. II-рата строфа развива като съдържание един противоположен на първата образ. Тук Рембо е наречен „най-жалък роб”, „пленик на дяволски мрежи”, светлинната метафорика в края на последния стих се изменя и като противоположност на края на I-ва строфа с нейното „видях” стои „сляп” (II, 8). Контрастът между горе и долу се проявява в строфата още веднъж чрез образа на корабокрушението; той се свързва с прочутия Пиян кораб, тук „пияния кораб” (II, 1), символа на анархична свобода. Мадоната се явява на Несретника като „чайка от простора”. Стих II, 3

Ти чайката бе от простора

със своята вокална поредица и-а-(й)-а-а-(е)-о-о-о-ъ е вариация на редицата и-а-а-а-о-а от обръщението към Божията майка в I, 1 на „Исландска мадона”. Но и „пияния кораб” чрез вариацията си на мотива *и-а-о* е вече свързан с Мадоната и нейното явяване като чайка. С провалянето на поезията му несретникът е извоювал спасението: пияният кораб е разбит, затова пък Рембо е открил спасителния простор, небето, Мадоната. В I I-та строфа Рембо характеризира поезията си, метафорично описана чрез „устни”, като бордей. След това се поема отново мотивът за душата от I-ва строфа. Още там той е свързан с мотива за светлината („Тъй светло е в моята душа”, I, 4) и с Мадоната, която там е наречена „душа на душите” (I, 7). Мотивът за душата следователно е свързан с Божията майка. В III-та строфа, след като е ставало дума за порочната поезия, се уточнява, че душата (Рембо) все пак е казала едно „Аве Мария”. Под пласта на поезията у Рембо има един втори, душевен, той говори несъзнателно истината (III, 3-4). Строфата завършва със спасителното дело на Девата, което получава пълната си тежест чрез допълнителните ударения в началото на всеки стих, като във втори ред, ако „не” се чете с второстепенно ударение, следват три поредни икта. Мотивът *ис* свързва „чист” и „извор”, „блика” се нарежда до тях със същата гласна, обхващайки и „окото”: така зрението се тематизира, благодарение на спасението поетът вече не е сляп, а е станал зрящ (III, 3-8). Началото на IV-тата строфа: „Исландска мадона, кажи ми”, взима фонетичния си материал и-а-о от двата предходни реда. В 3-ти стих редицата тъмни а-та подкрепя изказа; когато Рембо казва за себе си, че досега е бил магьосник на тъмната алхимия, то това е един отказ от досегашната му поезия, която е била магьосничество, но не и истина; той още веднъж се нарича в тази връзка „сляп” (IV, 3-4).

Свърхметричното ударение върху 1-вата сричка от IV, 5 въвежда всъщност преобразяването; редът повтаря в седем гласни звука *а* тъмния звук от редовете за алхимията, като съдържа допълнително и елемента *о* от „ма-

дона”; изречението продължава отвъд края на реда със „сълзите”, които чрез анжамбмана застават в силно ударена позиция; звукът *зи* в него отпраща към „(чист) извор” от III, 7. Сълзите са символ на вътрешно, душевно пречистване, на познание. Така става разбираемо това, което се казва още в I, 5-6, че през сълзите той вижда Мадоната по-ясно. Рембо е вече напълно преобразен, което намира израз в свещта, в която той се е превърнал, един вариант на светлинната метафорика:

Дай, капка по капка да пия,
Сълзите ти, вечна сестра,
И с шепота Ave Maria
Пред теб като свещ да горя! (IV, 5-8)

Образът на Мадоната присъства и в стихотворението за Каспрович, който сам е написал един голям химн за Божията майка, *Salve Regina*, който Траянов вероятно е познавал от немския превод от 1905 г.³² Неговото стихотворение тематизира смирението и раждането на новия спасител. То започва като ода в тържествен тон. „О”-то в началото е подчертано чрез второстепенно ударение, с възхвала на благодатта на смирението:

О, благодат на вечерно смирение, . . . (I, 1)

Чрез определението „грядущето” на „спасение” в I, 3 спасението се свързва с изграждането на образа на „грядущата Мадона” от заглавието на стихотворението. Мадоната се явява по този начин като участница, дори като условие за спасението. Който бъде изпълнен със смирение (I, 5), загубва желанието си за борба и високомерието си, за да стане, както се казва в алюзия с думите на Исус, слуга на бедните духом (II, 4; сравни Мат. 5:3). Смиреният призовава „утробата чудотворна” да роди „спасител нов”. На основата на традиционните символи на християнството, спасението е въплътено в образа на новия Адам и на изкупената Ева (IV, 3-4); Траянов използва „Ева” като римуваща дума за „благородна дева”, събира Мария и Ева (така както в ранните му произведения жената може да бъде едновременно грешница и спасителка). „Дева” се съдържа по звученето си и в предходната „звезда”, която трябва да свети „в невидимия храм на вечерта” — времето на смирението. От „храм” се получава накрая връзката с „новия Адам”:

Огрей, звезда на благородна дева,
На вечерта в невидимия храм,
И нека Бог изкупената Ева
Изпрати с вест при новия Адам! (IV, 1-4)

Напълно в духа на християнската религия спасението се схваща в тясна връзка със страданието и смъртта; символ за това е стоящата в края на стихотворението „Голгота” (IV, 7), а съпричастността на всички хора в

³² Грядуща Мадона. В памет на Каспрович. — В: Хиперион, VIII (1929), с. 87, датирано 15.3.29. За това, че Траянов е познавал това издание, говори подзаглавието на стихотворението за Каспрович: Вечерна молитва на Я. К.

страданието се има предвид, когато се казва, че „безименният брат“ ще крачи към Голгота заедно със сина на Божията майка.

б) *Христос*: Новалис, Рилке, Демел

Една фигура на спасител представлява Новалис³³. „Магесаната лира“ и „пламъка свещен“, които са му дар от небето, са символи на поетическото му вдъхновение (I, 4); неговата съпричастност с божественото се съдържа в това, че „пламъкът пеец“ ближе лазурите, където сърцето на Бога блести от любов (I, 7-8). Неговата поезия е оповестяване и изпълнение на божествената любов, към която той е причестен. II-рата строфа я противопоставя на земята. Тя е наречена „кълбо в ефира“, което говори също и за нейното причастие към божественото. Но преди всичко тя е едно „мрачно пожарище“, една дума, която противостои на пламъка като символ на божествено вдъхновение. Човечеството, „живи и мъртви“, умоляват Елохим да се смили над тях, защото те са несвободни и, макар и богоподобни („дарени с лика ти“, II, 8), са смъртни и подвластни на Дявола. Синьото цвете сега се превръща в символ на спасението. То трябва да се свърже чрез звуковото подобие *цвет* със „сърцето на Бога“: „синьото цвете — сърцето на Бога“. Поетът отново поема образа на огърлицата, с който се има предвид поезията в I, 5 („Стихът ми ефирен огърлици ниже“, I, 5). Сега се казва, че на лирата се нижат думите, които той е прочел в сърцето на Бога: поезията става посредник между спасителното намерение на Бога и нуждаещото се от спасение човечество. В химни, тоест в поезията, Новалис раздава светото причастие, което е кръвта на синьото цвете. Причастието към божественото е изразено чрез метафориката на кръвта, позната и от учението на Христос; нектар и амброзия, които хранят душите, са равностоен символ от друга, антична религия (V, 7). Последствието от причестяването към божественото е спечелването на живота, преодоляването на смъртта. Така в стихотворението за Новалис навсякъде се забелязва отказът от темата за бунта; божеството вече не е враг на човека, а негов любящ баща. Метафората за иконата, „образ“, пред която причастие запалва елея, е образ на смирението и почитта към онзи, „който над всичко цари“ (IV, 3-4) — той не унищожава, както в темата за бунта. Бунтовният дух се превръща в посредник, позволяващ на човечеството да участва в Божието битие. Страданието се схваща като условие за спасението. Навлизането в християнския мисловен свят е осезаемо навсякъде, дори в това, че под спасение сега не се разбира толкова свободата, колкото съпричастността към божественото, вечният живот в смирение.

Мотива за завръщания се Христос откриваме и в стихотворението за Рилке³⁴; както в стихотворението за Клайст тук се съдържа платоническо-

³³ Рикарят на синьото цвете. В памет на Новалис. — В: Хиперион, VII (1928), с. 381-382, датирано 23. II. 28; превод на немски на Унгерер-Манолова (както по-горе бел. 5). — Вж. за Новалис: Арнаудов в Хиперион, I (1922), с. 100-109.

³⁴ Отшелник. В памет на Райнер Мария Рилке. — В: Хиперион, VIII (1929), с. 88, датирано 23.3.29; превод на немски на Унгерер-Манолова (както по-горе бел. 5), с. 44-45. — За Рилке вж. некролога в Хиперион, V (1926), с. 484-486, както и две стихотворения в IX (1930), с. 308.

то двуделение на небесна родина и земно заточение. „Отшелник” го е наре-
къл Траянов, може би в алюзия с „Книга за монашеския живот” на Рилке
(1899). Символ на небесния свят е лотосът; тук няма смърт (I, 2), което е
символизирано в образа на вечното миро, което гори в лотоса като „живо
сърце”: много умело „миро” от ред I, 7 въвежда чрез звученето си и пос-
редством анжамбмана („Гори”) следващия ред:

А в лотоса вечното миро
Гори, като живо сърце! (I, 7-8)

II-рата строфа говори за разлика от първата за земята; римуващата ду-
ма от първия ѝ ред, „злото”, кореспондира като звуков мотив с „лотос” от
I, 1, „лотос — злото”, небето и земята като дом на злото са отнесени един
към друг. Отшелникът, „дрипав и бос”, като просяк подобен на Христос,
кани на своята трапеза, но земният живот „глух към небето”, отива на друга
трапеза, тази на ужаса и смъртта. Защото хората са забравили първоначал-
ните си имена, с които някога са живели там „горе” и заедно с херувими са
пяли химни на Бога. Земята е царството на отдалечеността от Бога, нище-
тата и смъртта. Отшелникът се превръща в спасител, който моли Бог да го
прати отново на земята и да бъде разпнат наново (IV, 6-8).

Стихотворението за Демел е свързано като тематика с неговата танцо-
ва пантомима „Луцифер” от 1899³⁵. Първа строфа описва един свят, в който
царува дяволът: бременни вещици, дяволска сватба, вечерски танц, зли
феи погубват душите. II-ра строфа развива противоположната картина: та-
зи на „маг слънчат”; светлинната метафорика, застъпена от „слънчат” (II,
2), „орган жив от небесата” (II, 3) и „лазур” (II, 7), създава една противопо-
ложност на „горските тъми” (I, 4), където се състои дяволската сватба.
Магът е символ на поета-спасител, чиято песен пречупва силата на злото;
защото неговите дела също водят към спасение; той превръща злите феи в
лазур и земните чеда в безсмъртни. Поетически това преобразяване е въп-
лътено в звуковите мотиви. Веднъж з образува противоположностите „ла-
зур” и „злите”, а „земните” се съдържа звуково в „безсмъртни”:

В лазур превърна злите феи,
В безсмъртни — земните чеда! (II, 7-8)

III-та строфа изобразява борбата на двата принципа, доброто и злото:
Дяволът успява чрез танца на смъртта да изкуши магьосника към земна
любов; обладан от него, той споделя с Психея земното ложе. Плътското
удоволствие е възплъщение на злата сила. IV-та строфа на стихотворение-
то, което носи заглавието „Изкупител”, завършва със същата мисъл за спа-
сението: Психея превръща мъртвото сърце в жива лира, символ на поети-
ческото изкуство: тя притежава изкупителна сила. Когато се казва, че тя
звучи и днес и че е „Глас Божи в дяволски гори!” (IV, 4), се има предвид, че
човек съчетава в себе си Бога и Дявола, добро и зло и трябва да изнесе в

³⁵ Изкупител. В памет на Рихард Демел. — В: Хиперион, VIII (1929), с. 86, датирано
10.3.28; превод на немски на Унгерер-Манолова (както по-горе бел. 5), с. 38-39.

себе си този конфликт. Изкуплението е преодоляване на злото. Мисълта за човека като бойно поле на воюващите един срещу друг принципи на светлината и тъмнината вероятно е заимствана от богомилството; както е известно, богомилите са били любима тема на Траянов, известната книга на Й. Иванов „Богомилски книги и легенди” излиза в 1925 г., така че Траянов вероятно я е познавал добре³⁶.

в) *Нов човек*: „Към родосъздателя”

Сътворяването на новия човек е тема на стихотворението „Към родосъздателя”, една прометеевска фигура на божествения творец³⁷. Първа строфа определя религиозния характер на това дело; тя подема отново библейския мит за рая, пред който „на Бога сънищата” бдят на пост. Античният образ на Елизиум оживява, когато това място е наречено остров, на който „спят души безгрешни”. Смирение и любов, християнските добродетели, позволяват достъпа до това свещено място: коленичейки, поетът трябва да моли да бъде пуснат и да мисли за това, което обича. Веднъж влязъл, той трябва да се подложи на изпитания. Тогава той трябва да започне да създава новия човек. Така той сякаш трябва да изтърпи инициационни ритуали, които трябва да го подготвят за изпълнението на задачата му:

Щом изпитите ти изтраеш,
В които ще попаднеш там,
Почни човека нов да ваеш,
И закали го в своя плам, . . . (II, 1-4)

Следователно новият човек е замислен пластично, телесно, оформен в неговата пълнота, но той е също и твърд, закален – един типаж, който вече срещнахме в лицето на гордия певец. Новият човек е отражение на своя творец, който трябва да извае собствените си черти върху лика му (II, 5-6). Създаден е един творец, който ще създава нови себеподобни. Страдателното причастие „(от теб) създаден” кореспондира тук с деятелната форма „създаде”, и двете в края на реда. *Възниква един род от избраници, който ще изведе новия човек* към обетованата земя, vyplътена в библейското име Ханаан — едно есхатологично видение от бъдещето, утопия за новия живот и новия народ в една нова страна:

Тоз нов човек, от теб създаден,
Подобни пак ще създаде,
И твоят род живота жаден
Към Ханаан ще изведе! (III, 5-8)

³⁶ Траянов за България и богомилите. – В: К. Христов, Д. Бояджиев, Т. Траянов в спомени на съвременниците си. С., 1969, с. 769; в „Хиперион” темата разглежда И в а н Г р о з е в. Богомилството като мистично движение върху фона на историята; г. IV (1925), с. 456-476.

³⁷ Хиперион, VIII (1929), с. 144, датирано 2.4.29.