ТЕОДОР ТРАЯНОВ

НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ

ЧИТАЛНЯ



БАН-Институт
Литература
БИБЛИОТЕКА

ТЕОДОР ТРАЯНОВ. НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
Издательство Болгарской академии наук. София, 1987

читалня лит -

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

П 5606

ТЕОДОР ТРАЯНОВ

НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ

ЧИТАЛНЯ

ИЗДАТЕЛСТВО
НА БЪЛГАРСКАТА
АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
СОФИЯ · 1987

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

Ш,5(1)62-4 Трайков, т. 4,0

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ
ст. н. с., д-р СТОЯН ИЛИЕВ, ст. н. с. ЗДРАВКО ПЕТРОВ,
н. с. ХРИСТО ЙОРДАНОВ

II 5606
Б 3756/87

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

©БАН, Институт за литература
1987
c/o Jusautor, Sofia

Българска академия на науките
Библиотека
София

82Б(05)

ПРЕДГОВОР

Сборниците, подготвяни във връзка с кръгли годишнини на наши видни писатели, обикновено започват с думите, че се предлагат изследвания, които представляват „нов прочит“ на тяхното творческо наследство. Вече са издадени няколко сборника за тези писатели и ето че е дошъл моментът за преоценка на тяхното творческо дело, наложена както от времето, така и от откритите нови материали, свързани с художественото им творчество.

Случаят с предлагания сборник е по-особен. Това е първият сборник от статии, посветени на Теодор Траянов. С известна уговорка може да се каже, че се прави опит за пръв по-цялостен прочит на неговите произведения. Характерът на сборника определи и облика на поместените в него разнородни материали, като се започне със статии, посветени на поетиката на Траянов, и се свърши с биографичните бележки, спомените за него и непубликуваните преводи. Понеже Теодор Траянов е един от най-неизследваните български поети, налага се неговото творческо наследство да се огледа от различни посоки, да се надникне в различни моменти от неговата биография, които са непознати или слабо осветлявани до този момент.

В написаното досега за Теодор Траянов той с основание е свързван с българския символизъм, но често пъти се изпада в една характерна грешка: пише се повече за „Теодор Траянов и символизма“ или за „Символизма и Теодор Траянов“, а по-малко за самия Теодор Траянов. Като поет той е утвърждаван повече като представител на направление, отколкото като творческа индивидуалност. В неговата поезия откриват не самобитен талант, колкото общите особености на символистическата естетика. А трябва да се има предвид, че символизмът се разкрива в различни творчески индивидуалности, той е нещо като фамилното име, с което се подписват различни родственици, и ако трябва да бъдем по-конкретни, към него се причисляват П. К. Яворов (втори период), Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Христо Ясенов, Николай Райнов, Трифон Кунев, Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов и др. Да се пише за Траянов само като за представител на символизма, е по-лесно за критиците и по-удобно за учебниците по литература. Настъпи обаче времето, когато читателите искат да знаят кой е най-сетне самият Теодор Траянов.

Ако предлаганият сборник от статии, посветени на 100-годишнината от рождението на Теодор Траянов, поне отчасти отговори на тази необходимост, той е изпълнил своето предназначение.

Стоян Илиев

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

LAUDATIO ЗА ТЕОДОР ТРАЯНОВ

Венко Марковски

Няма да се спирам върху биографията на поета Теодор Траянов, защото смятам, че не е биографията основание, за да бъде забравен един такъв голям поет, какъвто е Теодор Траянов.

Няма да се спирам нито върху бащата Васил Тодоров Траянов, роден в Скопие, и майка му Елена Лютова, родена в град Велес. Това семейство е с високопатриотично съзнание.

Моето внимание в момента привлича значението и значимостта на Теодор Траянов като поет. И доколкото ще се докосна до някои моменти от богатата биография на Теодор Траянов, това ще става в интерес на великия поет, роден в семейството на Васил и Елена Траянови, който в лунните нощи е слушал баладичния ромон на Вардар.

Поезията е особено владичество на духа. Магията на словото идва от магията на дарованието. Магията на словото е същевременно и почерк, и емоция. Магията на словото се изгражда непрестанно. Процесът непрекъснато трае. И насън, и наяве. Дарованието израства, когато поетът е определен. Идеологическото определение е решителен фактор в човешкото общество. В света на класите няма и не може да има класово неопределени. Няма ничия земя. Няма и не може да има изкуство без тенденция. И тогава, когато авторът се стреми творбата му да бъде свободна от тенденции, той и тогава влага тенденции. Нещо повече. Ведекинд отбелязва във връзка с теченията в литературата следното:

„Когато представителите на всички „изми" освен социализма изживеят веенията на времето, то носителите на тези колебливи веения се намират в служба на дирекцията на полицията."

Богата е с примери литературата: Герхард Хауптман, гениалният творец, носител на Нобеловата награда, автор на „Пред залез", на „Тъкачите" преминава при Хитлер, Кнут Хамсун, носител на Нобеловата награда, авторът на „Виктория", на „Глад" призовава света да се присъедини към Хитлера, а Хитлера нарича месия, който ще освободи света от настъпващата напаст. Рафаело Джованьоли, авторът на прочутия роман „Спартак", отива при Мусолини. Джон Стайнбек, носител на Нобеловата награда, авторът на „Гнева на мравките", се привключва към империализма и воюва под егидата на Линдън Джонсън срещу Виетнам, срещу виетнамската борба на виетнамския народ и т.н.

Но как да си обясним нашето сегашно поведение към тях? Ние до вчера ги сочехме като отпадници от прогресивното, от великото, от справедливото, а днес, след зловещата Втора световна война, правим опит, на места мълчалив, на места дръзко, да ги приобщим към нас. С такова едно отношение не вършим ли светотатство с паметта на всички ония, които са воювали с перо, със соб-

ствения идеен живот за победата на великата Истина? И когато вече се прави такъв опит, смятам, че е необходимо да се каже на читателя за тяхното пораншно поведение. У нас има хора, които подготвят издание на Кнут Хамсун, а в Норвегия, за наше удивление, водят един вид словесна война срещу Кнут Хамсун заради факта, че той е бил един от подписалите апела към човечеството за присъединяване към Хитлера.

Идеологията е спиритус агенс в живота на всеки човек, на всеки автор. Там, където идейната висота е била колеблива, неустойчива, там е настъпвала порухата, там е проникнала змията на съмнението. В разколебаната човешка природа винаги са се преплитали пътищата към падение. Имало е обаче и такива гиганти на великата човешка съвест, като Анри Барбюс, Ромен Ролан, братята Томас и Хайнрих Ман, Стефан Цвайг, който се самоубива и е оставил светъл пример на поколенията. Те са знаме срещу фашизма, срещу империализма, срещу мракобесниците, срещу потисниците на народа и в двубоя „да бъдем или да не бъдем" те защищават народа, народната мъка и разобличават беззаконието. Те са упование. Те в настоящето представляват бъдещето и се борят за него, за неговото осъществяване. Sus specie aefernitatis, т.е. от този ъгъл, на вечността, поставя се въпросът, между кои поети принадлежи поетът Теодор Траянов? И поетическото му наследство към кого е насочено?

Кой е Теодор Траянов, за когото др. Александър Лилов пише:

„Проверката на времето се оказа твърде сурова към наследството на този поет, чиито „железни ритми" трудно достигат до нас. Работата обаче не е само в това. Причините за забравянето на Траянов са сложни и дълбоки, те заслужават по-специално внимание. Тук искаме да отбележим само, че авторът на „Български балади" и „Пантеон" не заслужава тази участ, която му отреди нашето литературознание." И по-нататък: „. . .време е да се направи по-цялостна марксистка преоценка на творчеството на този голям и противоречив български поет, който написа за България такива стихове:

О, нивга не загива
народът, който може
закона на живота
самин да изкове,
сълзите на Голгота
в победен химн да сложи,
на братската трапеза
врага да позове."

Впрочем кой е Теодор Траянов и какъв поет е той?

Декадент? Символист? Индивидуалист? Метафизик? Романтик? Родолюбец? Обожател на западната култура? Създател на българската реч? Откривател на българския бог?

Във всички тези твърдения има неща, които заедно съединяват образа, духовния облик на поета Теодор Траянов. До края на живота си големият български поет Теодор Траянов остава верен на себе си, на своите поетически и идейни убеждения.

Амплитудата на поета Теодор Траянов се движи от една крайност до друга крайност. Критиците не са единни по творчеството на Теодор Траянов. Едни напълно го отричат, премълчават и пропускат на забравата, а други го признават, възхваляват го и го сочат като изключително литературно явление. Обаче и враговете му са били принудени да признаят, че Траянов има два безсмъртни върха, две балади: „Смърт в равнините" и „Тайната на Струма".

В творческия опус на Теодор Траянов има нещо от древногръцкия поет Пиндар. И у Пиндар, както и у Траянов има тъмни вдъхновения, облечени в тъмни образи и осъществени в тъмно, неземно мислене. Всичко тъмно. И все пак по пиндаревски, и все пак по траяновски звучи. Пиндар е труден за читателите. И Траянов е труден за читателите. Но тези тъмни абстрактни стихове не са лишени от емоция. Ако се взрем в строежа, в метафорите, в метриката, ще ни облъхне странна топлота, която ще ни разкрие битието на двамата родени поети.

В книгата „Поезията на Венко Марковски" Тодор Павлов пише:

„Ние можем да се гордеем пред света не само с Ботева, и не само с Вазова, Яворова, Смирненски, Пенчо Славейков, Алеко, Йовкова. Даже един Траянов и един Н. Лилиев да бяха се родили и творили във Франция например, ние бихме ги почитали сега като световни знаменитости и не бихме позволили на нашите критици да сравняват с тях когото и да било от нашите поети." Тодор Павлов в края на живота си бе нарекъл Теодор Траянов „най-големия поет на българския символизъм".

Два белега определят трайното наследство на Теодор Траянов. Първият белег е вярата му в славянския гений:

„В тържеството на европейската култура, пише Траянов, гласът на славянското сърце ще трябва да зазвучи още по-силно и предопределено като най-братски призив. Това велико славянско сърце е туптяло с историческа значимост и у нас, българите, не само при епохалното родоначалие на славянската писменост и богомилството, а и в богатирските непреклонни фигури на нашето Възраждане."

Насищай, робска орисия,
със кръв и сълзи своя век.
Но знай, из тъмната Русия
ще дойде новия човек.

Вторият белег на творчеството на Теодор Траянов е песимизмът. Този песимизъм е баладичен, траяновски.

„Пантеон" е изграден върху такава основа и всяко стихотворение, посветено на светилата на световната поезия, носи тия качества. Той вижда едно безсмислие в света, мрак, смъртта е господар на всичко. Смъртта ще унищожи целия свят. Тя е неумолима. Човекът е слаб пред нея и затова Траянов се обръща към бога, към българския бог, който трябва да помогне за спасението, за избавлението на българското племе.

„Песен на песните" е най-символистичната творба на Теодор Траянов по мнението на някои критици и същевременно е била най-символистичната творба на символизма. „Песен на песните" е от три части, които авторът нарича „Вигилии", от едно „Посвещение" и един Chorus Mystikus. Следният откъс е от втората Вигилия:

Не съм аз нито смъртен, нито безсмъртен образ,
а дремещия отглас на вечночакащ зов.
Ни край, нито начало, а възела на всичко,
което ще да бъде, което е било. . .

Върху творчеството на Траянов са оказали влияние много поети. Сам той пише:

„От чуждите литератури в последно време най-обичам да чета техните класици, в чиито творения е въплътен духът на вечно младото изкуство, над което времето и временното нямат никаква власт. На млади години предпо-

читах също класиците, но основно съм се занимавал и с произведенията на така наречения модернизъм. При създаването и оформяването на моя мироглед и творчески канон изпитвал съм разни влияния. Но изглежда, най-дълбоко е било влиянието на музиката и романтичното изкуство."

Интересно е да се спомене във връзка с неговата петдесетгодишнина писмото адрес, в което между другото четем:

„Повечето произведения на тоя от световен мащаб поет са проникнати от дълбоко трагичния и благороден зов на опозналия горчивата съдба на човешкия род борец. Но през този трагизъм грее една силна вяра в бъдещето, вяра в светлото предопределение на българския народ, чийто пророк и изкупител е този поет. „Пантеонът" на Траянова покрай една рядка култура и едно изключително поетично дарование издава и най-тънката способност за оживяване и превъплътяване в мира на другите, благодарение на което неговият „Клайст", неговият „Новалис" и „Хьолдерлин" говорят за нас, немците, с такава сила."

Между подписалите писмото е и неговият стар приятел Айхмюлер, превел на немски „Български балади".

Какъв парадокс. Немците са разбрали не в оригинала, а в превода онова, които ние, българите, не сме разбрали в оригинала. Необяснимо е поведението както на критиката, така и на поетите към автора на „Смърт в равнините" и „Тайната на Струма" — едни от най-хубавите балади не само в българската литература.

Да, парадокс. От една страна, Теодор Траянов поддържа връзки с Николай Хрелков, познат като поет комунист, когото някои от критиците злонамерено обявяват за символист на българска почва, от друга страна, Траянов е един от подписалите протестното писмо за освобождаването на един от най-лиричните и най-прогресивните поети на България — Христо Ясенов, който е интерниран, а по-късно е изгорен в пещта, от трета страна, когато фашизмът е в апогея на своята мощ, когато по концлагерите между прогресивните творци на художествената реч по един или друг начин проникват колебания, именно не друг, а Траянов категорично отказва на немското издателство да бъде преведен неговият „Пантеон" на немски език и не позволява да се издаде без стихотворението за Хайне. Траянов знае, че Хайнрих Хайне е евреин и че евреите в царството на фашизма се прогонват. Но Теодор Траянов също така знае, че Хайнрих Хайне е гениален прогресивен поет и че неговата изключителна балада „Лорелай" се изучава по немските училища като народна песен.

Наистина парадокс. Българинът Теодор Траянов отказва на немското издателство да бъде преведен и издаден на немски език „Пантеон" заради факта, че немското издателство предлага „Пантеон" да излезе без стихотворението за прочутия германски евреин Хайнрих Хайне.

Само известността във висшите буржоазни среди спасява Траянов от сурови репресалии.

Честните и смелите със своето поведение винаги са предизвиквали адмирация. Смелият се уважава. Честният се почита. Веднъж изгубиш ли това доверие, губиш външния облик на своето аз.

Има съдници, които напразно се мъчат да избавят от презрението на народната памет онези, които някога нещо определено са значили, сетне по своя вина са хвърлили сянка върху всичко онова, което някога нещо е значило.

Грешките не изчезват с тяхното повтаряне. Грешниците не се забравят с постоянното им посочване. Постоянното посочване събужда заспалия гняв на масите. Народът е паметта. Той и когато прощава, не забравя. Ние не

грешим ли, когато даваме предимство на художествения образ пред идейното съдържание? В миналото на нашите творци на изкуството заради идеята им беше отричано художеството, а днес заради художеството се пренебрегва идеята. Идеята е, която изменя света. Идеята е двигател, когато е облечена в художествено рухо. Тя е тогава достъпна, приемлива и понятна. Идеята става материална сила, когато влезе в масите. Ние с тази идея придвижихме масите напред. И масите ни разбраха и тръгнаха с нас.

Ние забравяме такива имена, които някога бяха наши бойни знамена. Забравяме и Димитър Полянов, и Николай Хрелков, и Крум Кюлявков, Людмил Стоянов, Мария Грубешлиева, Крум Вълков-Ничий Север, Крум Велков, Гьончо Белев, Христо Ясенов и др. Свидетели сме, пред нашите очи се разгръща, макар и подмолно, процесът за възстановяване на критици от рода на Владимир Василев.

Всеки, който е имал близък контакт с поета Теодор Траянов, всеки е останал с изключително впечатление. Всеки е понесъл в душата си духовния лик на поета Траянов.

Интересен ще бъде за литературознанието следният факт, а именно дружбата, приятелството, непрекъснатата връзка между Теодор Траянов и Венко Марковски. Трябва още в началото да кажа, че Теодор Траянов е моят кръстник. До срещата с Теодор Траянов аз се явявам под име Вениамин. Тази връзка беше ежедневна и особено поздравена от Тодор Павлов, който често казваше: „Добре е, че с него имаш литературни връзки. Това е голям поет, той е символист и най-големият поет на символизма у нас." Когато пък Теодор Траянов разбра за моите връзки с Тодор Павлов, той каза: „Тодор Павлов е лидерът на марксизма в България. Той е българин от Щип и много се радвам, че поддържаш с него връзки." Когато занесох на Теодор Траянов сонетния венец за Данте Алигиери, той собственоръчно сложи посвещение „На Теодор Траянов", а когато се отпечата сонетният венец, Теодор Траянов между първите даде рецензия за тази сложна поетическа форма:

„Сонетният венец — Данте — на младия В. Марковски е наистина едно голямо поетическо постижение. За пръв път в нашата поезия се дава тази извънредно трудна форма: четиринадесет сонета, свързани помежду си с последния стих от терцините, и с който стих започва октавата на следващия сонет. Петнадесетият сонет на венеца — магистрала — е образуван от началните стихове на четиринадесетте сонета. Наистина в българската поезия досега няма такава поетическа форма. В световната поезия сонетният венец е рядко поетическо творение."

Сложна е поетическата система на Теодор Траянов. Тя е траяновска. Тя е богата с бурни и неочаквани метафори. Тя се поддава на тълкуване и обяснение само ако се познават авторите, които са оказали влияние върху Траяновия художествен светоглед. Ето един пример: „Пролетен славослов" — римува се по особен начин:

О, пролет бързолетна,
всесилна, искрометна,
ти дойде многоцветна
и всичко възроди!

Ти нов живот донесе
и къс по къс сърце си
пося из тъмний лес, и
в човешките гърди!

В това ямбично стихотворение римуването подсеща Гьотевото римуване в трагедията „Фауст" — „Христос възкресе, на всичките донесе".

Тъгата е духовен фактор в лирата на поета Теодор Траянов. Метриката е кристален звън от символи и странни образи и навред присъствува невидим бог:

Ще чуеш от любима лира,
че всяка земна красота
от извор на скръбта извира,
от всяка болка на света. . .

Гадай смирен по лаври строги,
завета мрачен и велик,
че само тоз ще види БОГА
що носи вечния му лик.

Не смогне ли, боже, духът ми отново
с живот да изпълни праха ми студен,
ти силата дай му на твоето слово,
та в смърт да превърне грядущия ден!

— При залеза кървав кажи на Унгария
за майчини сълзи как славно се мре.

О, спи, иманарю, до живия извор,
почивай, хранител от бога избран,
по своята гусла сълзите нанизвай,
що облаци сипят низ мрачен Балкан.

О, боже, защо ни напусна земята,
тя в жажда и ситост най-вярна ти бе.

Проклинай миража на водни пустини,
над черните песни неверния вожд,
бълнувай за свойта разблудна царкиня,
далечната роза на брачната нощ.

Траянов е неповторим строител на класическия амфибрахий. Високата музикална култура може би е извършила необратимото влияние върху строгия взискателен поет. Поетът, който е предизвестил появата на символизма в България с „Новий ден“, е държал особено на стиха, на метриката, на красотата. Ние сме против „измите“, против символизма, но не и против символите като понятие, като образи. Траянов е издигнал на по-висок етап българската поезия със строежа амфибрахий.

Теодор Траянов е вълшебник на съзвучията, на алитерациите, на богатите, пълните, новите рими. Например:

свещеният светилник светкавично просветна

Или:

демон земен, небосклон със звон.

При един разговор аз му обърнах вниманието на следния стих:

Чернее в гората самотна борика.

„Смятам, казах аз, че стихът „Чернее в гората самотна борика“ ще бъде по-музикален, ако думата самотна се смени с несретна.“

Траянов повдигна вежди, вслуша се в новата музикалност на стиха и рече:

— Прав си. — И добави: — При едно ново издание извърши поправката. — Поправката и до днес не е извършена.

Траянов по рождение беше с трагична съдба. Дълбока тъга обитаваше неговото мислещо лице. В очите му горяха загадъчни огньове. И когато беше усмихнат, тъжен бе. Горест го гореше по родината. И често говореше:

— Нещастно племе сме, Венко, ние, българите. По-друга участ заслужава българският род. . .

Баладата беше неговата люлка. Даже и в „Новият ден" предвещава скрита баладичност. „Новият ден" е с особена образност, картинност, яснота.

Под глух тътнеж просторът цял трепери,
звезди отскачат в пътя замъглен,
и през разтворени железни двери,
сред златен прах пристига новий ден.

Подава свойта празна чаша, гледа
дали нектар зората ще налей,
а тя целува го, изчезва бледа,
далек се само нейний плащ белей.

Кулминация на баладичността Траянов достига в баладите „Смърт в равнините" и „Тайната на Струма".

Баладата „Смърт в равнините" се родее с баладата „Хаджи Димитър". Героите в баладите са в агония. И двамата са на смъртен час. Единият зове суровите сенки на войнствените деди, другият проклина цяла вселена. Единият пита де е Караджата, а другият пита кой ще го зарови:

Довей, о ветре, пръст свещена
от севера, от родний кът!

Целувка чувствувам студена,
тежат невидими окови,
и клепки ледени тежат!
Ах, кой ще ме зарови?

В „Смърт в равнините" ни русалките бдят над героя, нито плачат нощни сови, ни тъжи бледна луна: Ах, кой ще ме зарови? Тъгата е по-дълбока. Смъртно раненият е сам-самин. Един въпрос го измъчва: Ах, кой ще ме зарови? Този въпрос е рефрен. Звучи като: „Невърмор — нивга пак" у Едгар Алан По.

Баладата „Смърт в равнините" е страшна, сурова и трагично трае, както трайно трае и предсмъртната борба на Хаджи Димитър. Баладата „Хаджи Димитър" е най-висшата еманация на Ботевия гений. Това е величието и красотата на Ботевото безсмъртие. Всичко, което е Ботев, е баладата „Хаджи Димитър". И въображение, и действителност, и естетическа реалност, и духовност, идейност, и художествена „мера".

Траяновата балада „Смърт в равнините" е особен вид балада. Тя е път към най-върховното поетично постижение на символиста Траянов в „Тайната на Струма". Но в „Тайната на Струма" символист ли е Траянов? Романтиците се разделиха — победиха онези, които разбраха измамата. И символистите от българския символизъм се разделиха. Основателят на българския символизъм Теодор Траянов в своята най-велика балада „Тайната на Струма" е всичко, което е Траянов. Нещо повече. Сбрал е в едно и естетическа реалност, и духовност-идейност, и художествена „мера". Въображението на един поет е стигнало до най-възможните върхове. Струма е река и страдалница:

Бърза бързоструйна Струма,
тайна в хладна гръд таи,
бърза, дума да продума,
само позлатена шума
влачат бързите струи.

Бърза, през скали, разтроги,
бързо глъхне тъжен ек,
върхове тъмнеят строги,
сенки, вили леконоги,
бродят из надвесен брег.

В миг вълна вълната спира,
сякаш зов дочули скъп,
всичко околвръст замира,
само изворът извира
на дълбока, страшна скръб.

Спомен ли от вековете
спомня новия разгром?
Тук димят се кърви свети,
стон простенва: отмъстете
поругани чест и дом!

Тъмен вслушва се Пиринът,
дига каменния лоб,
знай, че сенки ще преминат
над Беласица, ще зинат
из недра ѝ гроб след гроб.

Бърза Струма, странно пее,
свеждат клон след клон гори,
шъпнат, молят се на нея,
белий блясък на Егея
с черни листи да покрий.

И тук, както и в баладата „Хаджи Димитър“, бродят самодиви, вили леконоги. У Ботева — щом настане вечер, Балканът пее хайдушка песен. У Траянов е непрекъсната тъма и в тая тъма Струма странно пее. Песента на Струма е скръбна, а скръбта на Струма е дълбока, страшна.

Хореят в баладата „Тайната на Струма“ отразява и бързите води на реката Струма, и бързите стъпки на страдалницата Струма, която всяка нощ бърза и носи странна поръка и странно пее. Всеки куплет в „Тайната на Струма“ сам за себе си е монолитна песен от дивна хармония. Всеки куплет обаче, изграждайки цялостния облик на баладата, същевременно разкрива и духовното единство на неповторимия творец на баладата у нас Теодор Траянов. „Тайната на Струма“ е трагична балада за разлика от героичната балада на Христо Ботев „Хаджи Димитър“.

В заключение няма да бъде невярно, ако кажем, че символизмът на Траянов е sui generis (своего рода, своеобразен) повече български символизъм, отколкото европейски символизъм, и може ли Траянов, този оригинален, самобитен български творец, от някои критици наречен създател на символизма у нас, да се покрива с плащ на забравянето, защото е символист? Прави ли са? Или тяхното мнение е желание да бъдем повече европейци, отколкото българи балканци.

Независимо от твърденията и мненията поетът Теодор Траянов със „Смърт в равнините“, особено с „Тайната на Струма“, е опровержение на всички онези, които го причисляват към символизма. Той е повече романтик в българския символизъм, отколкото символист в българския романтизъм. Нещо повече. Той е един от създателите на прогресивното крило на символизма. „Пантеон“ и творците, на които Траянов посвещава чудните си балади със световна значимост, именно говорят за това, че Траянов погрешно е обясняван и пропускан на забравата

ПОЕТ НА РУСАЛКИ, НА „ЖЕЛЕЗНИ РИТМИ“

Здравко Петров

Чак сега си давам сметка каква епоха е отминала с моите ученически и студентски години! Не само историческа, но и литературна епоха. Пред любопитните ми очи един подир друг си отидоха, като някакви последни мохикани, големи европейски и български писатели. Някъде в разгара на Втората световна война започнах да чета литературни вестници. От тях научих за смъртта на Тодор Г. Влайков и Емануил Попдимитров. Но тогава не можах да разбера още какво губи българската литература. Загуби един благороден старец и сладкодумен разказвач като Влайков, един последен трубадур като Емануил Попдимитров.

Бях ученик в последните класове на гимназията, когато починаха Кирил Христов и Теодор Траянов. Препечатването на „Русалка“ ни припомни, че от редиците на живите си е отишъл майстор на българския стих, голям пейзажист, задушевен лирик. В поезията му се чувствува необикновената му виталност, кръшният му стих, волността на скиталческата му душа. Вече няма да видим поета със силуета на Сирано дьо Бержерак, големия поет от Вазовата школа. След него умря и Теодор Траянов. Ударите на съдбата докоснаха още един бетховеновски дух. С него си отиде някаква баладична атмосфера, някакъв свят на русалки, на мъртви воини, на Валкирии, на вагнеровски тонове. Настъпваше нова епоха, в която нямаше място за подобен словесен аксесоар, дошъл от немския романтизъм и от символизма на австрийската поетическа школа. В своя величествен „Пантеон“ Траянов пресъздаде духовния и творчески облик на много европейски и български поети, все избраници на небето, сразени от людската неблагодарност и съдбата, доброволно сложили върху челото си трънения венец на художническата си орисия. Тия деца на музите са тръгнали по опасен път. Отсега нататък ги очаква присмех и подигравка. Не беше ли Хьолдерлин предмет на подигравки? Андре Шение бе обезглавен на гилотината. Шандор Петьофи умря стъпкан от бял кон, съсечен от шашки. На дуел загина „последният Прометей“ — М. Ю. Лермонтов. В изгнание умря певецът на Лорелай. Няма смисъл да споменаваме и други печални деца на духа, които със своето присъствие оцветиха романтичното небе на Европа. Те всички са близки на Траяновия поетичен дух. С неповторимо вдъхновение той ги възпява, рисува трагичните черти на техния живот и изкуство.

Неслучайно Траянов в писмата си цитира мисълта на Хьолдерлин „Смъртните не могат да търпят един безсмъртен да живее между тях“. В стихосбирката „Пантеон“ Траянов възпя много трагични деца на европейския романтичен дух. Но без да съзнава, той нарисува и собствения си портрет,

Теодор Траянов. Нови изследвания. София, 1987

не по-малко трагичен от другите избраници на духа. Доколкото ни е известно, за Траянов няма сполучливо стихотворение портрет в българската поезия, което да обрисува неговата творческа и житейска съдба. Траянов живее и умира като истински поет. Това, което е казал Стефан Цвайг за Рилке, може да бъде отнесено и за него: „. . . А той живееше в най-лоши жилища, защото беше беден. Почти винаги бяха стаи, давани под наем с обикновени, банални мебели, една или две, в които той живееше. Но както Фра Анжелико умееше да превръща своята килия от най-ниска прозаичност и сивота — в красота, така и той знаеше да превърне заобикалящия го свят в личен. Защото Райнер Мария Рилке беше поет, нему напълно подхожда тази дума, тази прастаросвещена, тази метално-тежка и изискана дума, която нашето съмнително време премного леко смесва с по-незначителното и неопределено понятие писател, човек, който пише.“ И над нашия Траянов падна проклятието, което се съдържа в Рилкевия стих:

Защото има някъде отколешна вражда
Между живота и великите дела.

И той като други поети и артисти по света трябва да търпи обидите на действителността. И него, както Дебелянов, го посещава печалната Госпожа Грижа. И при него има противоречие между битие и поетично съзнание. И още по-трагично е, че той има жреческо съзнание, чувствува се някакъв прокълнат бард на българското племе. Писмата му до любимата жена са изпълнени, наред с високите акценти на духовното битие, с унизителни случки от неговото всекидневие, с банални подробности от най-прозаичен характер. Вера Балабанова в своята литературна анкета и Дора Дюстабанова в своите писма разкриват тежки моменти от бита на този горд творец. Когато в София дошъл неговият немски преводач, чудели са се къде да го приемат. Вера Балабанова купувала мебели за импровизираната квартира.

Траянов често пъти е изпитвал върху гърба си жилото на действителността. Оттам идва и неговата своеобразна гордост и романтична неудовлетвореност. Такъв човек не може да живее без женска любов и меценатство. Людмил Стоянов пише за него: „Това голямо дете — тъй го наричаха приятелите му, — той наистина издаваше една видима безпомощност в живота, пълно пренебрежение към фактите, независимо дали са благоприятни или не за него. Измислицата и правдата живееха в съзнанието му в най-тясна дружба. Въображението му даваше свой облик на нещата и събитията, свое съдържание. Оттук противоречивостта между постижимото и непостижимото, между първично и цивилизовано в чувствата, всекидневно препъване в невидими врагове.“ Тези „невидими врагове“ са стояли и ще стоят пред всеки романтичен дух, който живее повече с измислицата, с въздушните блянове на поезията, който носи чертите на Нилс Люне.

В българския литературен живот Траянов работи няколко десетилетия. Той води бедно, но възвишено съществование. Минава като някаква странна комета, като човек, дошъл от друг свят. Той е твърде различен не само от околните, но и от събратята си по перо, които в много отношения превъзхожда: по дух, култура, възгледи, замах. Траянов е дете на Виена. По думите на проф. Константин Гълъбов той е обичал с „неувяхваща любов“ този град на поезията, на музиката, на живописта, на архитектурата. Познавал е най-големите австрийски поети и писатели не само от творбите им, радвал се е и на тяхното общество. Оттам е придобил друга мяра за изкуството. Човек, който вижда единствено „котловината“, не може да напише вдъхновените строфи на „Пантеон“, в които има нещо орфическо, нещо от жреческото изкуство на друидите, от келтските предания.

ЧИТАЛНЯ
БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Още първата стихосбирка на Траянов получава благосклонна оценка. Константин Величков пише в сп. „Летописи“: „Малцина от нашите млади поети, които се отличават с талант, са спечелили така силно моите симпатии още с първите си опити, както автора на тая сбирка. Тя ме порази от самото начало с един извънреден изблик на сила, каквато не се среща у никой почти друг млад поет, и която завладява и увлича мимо темите, до които се докосва и мимо начина, по който ги развива.“ В тази оценка на стария Величков се чувствува ласкавост и същевременно резерви по отношение на новите естетически принципи. Но Вазов е бил още по-резервиран към младите поети. Той просто не ги е разбирал. Но за разлика от патриарха на българската литература Величков се старае да ги разбере и в известен смисъл им дава своята литературна благословия. Той явно е усетил силата на Траянов независимо от мъглявостта на изразните му средства, от символистичната му абстрактност. Така някога Юго приветствува Артур Рембо като „Шекспир-дете“, а Сент-Бьов нарече Бодлер „Петрарка на ужасите“. Величков пише по-нататък в своята статия за Траянов: „Няма защо да се въстава срещу направлението, което следва поета. . .“

Теодор Траянов има противоречива съдба в българската литературна критика. Той е отричан от „ляво“ и от „дясно“. Осъден на неразбиране, той се превръща в самотна интелектуална кула.

Тодор Павлов в края на 30-те години (период, когато нашето художествено наследство започна да се разглежда в светлината на ленинските принципи) даде положителна оценка на поетическото дело на Траянов. С присъщата си диалектическа широта на критическия поглед той посочи ценните страни на поезията му и утвърди творби като „Сянката на Спартак“, „Тайната на Струма“, „Смърт в равнините“ и др.

Проницателни критически оценки на творчеството на Траянов даде не само такъв негов апологет като Иван Радославов, но и критик като Васил Пундев, който свърза поетическото му дело с влиянието на немския символист Рихард Демел, въздействувал на Траянов с отвлечеността на образите си. Ако има слабости в поезията на Траянов, то те идват от влиянието на чужди поетични внушения. При него наистина се забелязва абстрактност на поетичния образ, реторика, понякога еднообразна ритмика, металическа монотонност. Но в най-хубавите си творби Траянов е ненадминат майстор на баладата. Той ни внушава поетични образи с помощта на музикална пластика и живописни моменти. Ю. Айхенвалд в една своя статия, посветена на творчеството на Тургенев, твърди, че авторът на „Първа любов“ и „Дим“ еднакво принадлежи на руската словесност и на руската музика. Траянов принадлежи и на българската музика, и на българската поезия. С мощта на поетичното си слово той умее да прелее нова сила в стари мотиви. Не едно стихотворение е писано на тема „умирающия воин“. Тази тема се среща в лириката на Лермонтов и Артур Рембо, в поезията на Ботев, но при Траянов зазвучава с нова сила.

В своите „Химни и балади“ и „Български балади“ той е почувствувал силно и неотразимо трагиката на българската национална история. Неговата поезия е изпълнена с почит към падналите във войните, към величавите сенки на Българското възраждане. Същевременно той стои близо до „Хамлетовско-Донкихотовско-Фаустовско-Манфредовско[то] начало“ на западния строителен дух. При него има поглед и на Запад, и на Изток. Той носи нещо от универсалния дух на Пенчо Славейков. Изпълнен е с любов към българската земя, привързан е и към славянския космос. В неговия „Пантеон“ има немалко стихове, посветени на славянските поетически гении. Траянов пише в послеслова към „Пантеон“: „Изживял като съдба може би най-страшните

проблеми на битието, подарил на света не само революционизираната човешка съвест, а и ония боготърсещи ответи, които повдигнаха наведнъж и неочаквано дори до небесата монументалните куполи на деветнадесетото и двадесетото столетие, славянският стихиен устрем, свободен, вярващ и чужд на всяка догма и систематичност, създава суровия стил на новия живот, като същевременно задълбочава и заздравява за вечни времена устоите на невидимия човешки космос. В тържеството на европейската култура гласът на славянското сърце ще трябва да зазвучи още по-силно и предопределено като най-братски призив. Това велико славянско сърце е туптяло с историческа значимост и у нас, българите, не само при епохалното родоначалие на славянската писменост и на богомилството, а и в богатирските непреклонни фигури на нашето Възраждане."

Теодор Траянов е един от поетите, които най-трудно получиха зряла оценка. В миналото той се радваше на голяма популярност благодарение на своите балади, но една значителна част от неговото творчество остана тъмна и неразбрана. А за това има вина и самият поет. Притежаващ високи версификаторски качества на стиха, на места Траянов е твърде неподатлив на тълкуване. Част от поезията му дава обективно материал да бъде подведена под атаката за „неразбирщина", както писаха някога неговите отрицатели отляво в лицето на Георги Бакалов. А, от друга страна, Иван Радославов в своята известна антология „Млада България" го поставя начело на всички поети, отделя му най-много страници. Днес вече по-трезво, исторически и диференцирано се подхожда към поетическото му дело. Той вече не е бойно знаме на кръга около „Хиперион". А също и отношението към романтизма и символизма е вече определено в нашата литературна история.

Александър Лилов в своята книга „Към природата на художественото творчество" пише: „Той е един от най-неизследваните представители на българския символизъм, който някога бе считан едва ли не за най-големия поет на България. Проверката на времето се оказа твърде сурова към наследството на този поет, чиито „железни ритми" трудно достигат до нас. Работата обаче не е само в това! Тук искаме да отбележим само, че авторът на „Български балади" и „Пантеон" не заслужава тази участ, която му отреди нашето литературознание. Стихотворения като „Тайната на Струма", „Смърт в равнините", „Заклинание на словото", „Гибел", „Лунни балади", „Северна песен" и др. са между най-хубавите в нашата поезия и могат да заемат достойно място във всяка антология на българската поезия."

Теодор Траянов е безспорно поет със свое място в литературния процес. Той се появява в момент, когато героичните екове на Вазовата поезия са заглъхнали за младото поколение. То чете стиховете на по-модерни поети, които завладяват неговото въображение, хвърлят го в прегръдките на „ексцесивния индивидуализъм". Българската поезия в тия години на естетическо търсене попада под влияние на френския и руския символизъм. Единственият представител на немската школа у нас е Теодор Траянов. Той стои далеч от отровния чар на поезията на Бодлер, от виденията на Прекрасната дама. Траянов пие от други поетични извори — немската поезия. Но огромната му европейска култура е ярко доказателство, че той не се е ограничил само в сферата на германския поетически гений. Обстоятелството, че е възпял толкова много поети на романтичния дух на Европа и се е готвел да пише за Гьоте, Шилер, Хофман, Гюнтер, Ницше, Лилиенкрон, Хофманстал, Пушкин, Достоевски, Стриндберг, Ибсен, Якобсен, Вернхарн, Роденбах, Балзак, Стендал, Флобер, Мюсе, Юго, Словацки, Мицкевич, Красински, Шекспир, Леопарди, Данте, Сервантес, показва, че Траянов е поет с изключително широка култура. Да напишеш за тези творци, е все едно да обхванеш цялата

световна литература, да я претвориш в стих и звук, мелодия и багра. Извън „Пантеон“ той се е готвел да пише още 37 поеми. От своя замисъл е изключвал само античния мир.

Формално погледнато, Траянов стои далеч от поетическата традиция на Вазов. Но същевременно виждаме, че той продължава традицията на „Епопея на забравените“, разкрива черти на епик. В целия замисъл на „Пантеон“ има нещо епично, монолитно, което напомня поетите барди. Освен това към всяка поема Траянов се е отнасял много грижливо. Не му се е отдал образът на Пушкин и не е написал нищо за този славянски гений. Ако беше осъществил своя замисъл докрай, това щеше да е нещо уникално, с което можеше да се гордее нашата литература. Но и в този си вид „Пантеон“ респектира чужденците. Книгата му е била предложена за печат от немско издателство по време на Втората световна война, но той не е направил компромиса да отстрани от стихосбирката поемата за Хайне.

Някога Траянов е бил бойно знаме на символизма, а сега принадлежи на литературната история, на културното ни наследство, на оценката и преоценката на бъдещите поколения. Някога чудните му балади като някаква лампада огряваха ученическите ни дни. Сякаш чувахме конски тропот, долавяхме баладичния шепот край умиращите герои, виждахме лунния блясък на русалките. Неговият мъжествен ритъм се долавяше в баладите на Иван Пейчев. Даже Христо Смирненски, поет, който стоеше далеч от индивидуализма, творец, заразен от колективистичната психология, от масовата героика, се е учил от Траянов на осмостъпна строфа. Друг е въпросът, че в тази строфа е вложил ново идейно съдържание. Траянов дълго време живя в полузабрава, беше ни чужд със своето готическо съзнание, с абстрактната си символика, с темите си за духовни избраници. Но в моменти на изпитание наново заживяваме с неговия неповторим „Карпатски вятър“. България има бурна история. Отечеството ни е водило много войни за обединение. Трагизмът на нашата история е привличал и личности като Теодор Траянов. Този горд индивидуалист и символист, озлобен към действителността, който мечтае за нов човек и ново човечество, в такива моменти напуска пределите на духа и слиза при своя народ, споделя неговия възход и падение. Всичко това показва, че нямаме в нашата литературна история чисти символисти, че често смесваме романтизма и неоромантизма със символизма, чистата песен с някакво „чисто изкуство“. Парнасизмът не е бил и няма да бъде черта на поезията ни. Един бохема като Дебелянов, един ефирен лирик като Лилиев, един абстрактен дух като Траянов в кръстопътищата на историята намират допирни точки със своя народ, преоткриват го, подаряват му бойните си песни в час на велики изпитания и горчивини. Само „Тайната на Струма“ да беше написал, заслужава да го боготворим. Стамен Панчев живее в съзнанието на нашия народ с едно стихотворение, Иван П. Йончев — с няколко стихотворения. При Теодор Траянов положението е съвсем друго. Той не е творец само на един шедьовър. Той живее с богатството на поетичния си дух, с универсалността на поетическата си мисъл, която ни доближава до романтична Европа, до Русия на Достоевски и Блок. Стоян Илиев, който направи толкова много за преоткриването на Траянов, пише следното: „Днес гласът на Траянов звучи така отдалече, че ние мъчно можем да си представим как някога неговите стихове са будили злобата на деня, че са били писани с жива ръка. Мъчно можем да си представим, че той е бил обявяван за „маг на българското слово“ (Симеон Радев), че неговото място се е отреждало непосредствено след Христо Ботев. Днес името му съвсем рядко се среща в учеб-

ниците по литература, за него се сещат само специалистите, поезията му е „достояние на доцентите", той е станал само поет за поетите.

Когато се връщаме към поетичното му дело, изпитваме чувството, че някаква жестока ръка е скъсала нишката, която го свързва с нашата съвременност. Когато през 1945 година умира, като че ли го погребват в каменен гроб, от който едва дочуваме мрачните напеви и глухия тътнеж на неговите „железни ритми".

И действително Ст. Илиев има основание за подобна миньорност и меланхолия. Отдавна е минало времето, когато е излизал „Хиперион", времето, когато неговият почитател Моис Бенароя му пише монографичен очерк, времето, когато Иван Радославов го издига на първо място в своя боен критически стяг. Сега младите поколения в речниците търсят такива понятия като „хиперборейци", „Хиперион", „Алконост" и т.н. Безвъзвратно си е отишла една епоха на определен словесен аксесоар, на болната музика на Европа, на претворяване на европейския дух на наша почва. И аз си спомням този печален януарски ден, когато умря авторът на „Химни и балади". Смъртта му беше отбелязана твърде лаконично. Защото идваше нова литературна епоха, напираха нови социални сили, които имаха други виждания за изкуството, противоположни на възгледите на Теодор Траянов. По думите на Хайне: „Идват нови времена, нови песни." По време на войната и непосредствено след нея един подир друг си отидоха кралете на романтичното и индивидуалистичното изкуство, ярките представители на европейския дух. Далеч от Виена приключи своите земни дни като някакъв нов Скитник Евреин Стефан Цвайг. В окупирания Париж умряха Мережковски, Зинаида Хипиус, Балмонт. За няколко години си отидоха завинаги Хауптман, Метерлинк, Пол Верлен, Кнут Хамсун, Бърнард Шоу, Андре Жид, Томас Ман. . . В този бързо изменящ се свят нямаше вече място за аристократизма на Принчевале в пиесата „Монна Ванна", за приказното изкуство на Метерлинк в „Синята птица", за Хамсуновите „мистерии" и пр.

С Теодор Траянов, Кирил Христов, Емануил Попдимитров също така си отиде една епоха. Нямаше кой вече да позове Тристан и да утеши русата Изолда. Нямаше кой вече да покаже хералдически гербове. Лилиев беше жив, но отдавна беше умрял като поет. Нямаше вече под свода на новия Народен театър място за Парсифал и Лоенгрин, за лебеди. . .

Обаче от всички в най-дълбок „каменен гроб" беше поставен Траянов. Той най-дълго чака своето възкресение. За това бяха необходими няколко десетилетия. Чак сега той възкръсва сред нас като някакъв херолд на романтическото и символистичното изкуство. За ужас на доцентите по литература, на учебникарите, които не смееха да го включат в христоматиите. . .

ПОЕТИКАТА НА ПРЕХОДА

Иван Младенов

Символистичната поезия е „диалектичното друго“ на романтизма. И тъкмо оттук трябва да започне една студия, посветена на проблемите на модерната[1] поезия. Достигането до нови поетически канони, както и тяхното преодоляване е процес, преход, който може да бъде проследен в отделните си фази. У нас в основата на този преход към модерна поезия стои разколебаването на еднозначността (моносемантизма) на думата, започнало от П. П. Славейков, а неимоверното разширяване на нейната полисемантична потенция се утвърждава с имената на първите български символисти П. К. Яворов и Т. Траянов. Смисълът на този процес е в нарушеното единство на поезия и емпирична личност — онова единство, което е основна цел на романтиците. И ако за Яворов раздвоението на емпирично и лирическо отваря „бездните на страданието“, то с Траянов започва хладното опериране с лирическия Аз. Затова и „трептенето“ на Аз-а е в началото на модерната, следромантична лирика.

ПРИКЛЮЧЕНИЯТА НА АЗ-А

Опитът на австрийския неоромантизъм, от който Траянов е усвоил едно по-категорично (в сравнение с Яворовото например) отдалечаване на емпиричния от лирическия Аз, му е позволил да намери повече нюанси в емоционалната палитра на своята чувственост, да ги разсее сред повече обекти в света. И докато силата на Яворовите символи нараства „в дълбочина“, откривайки все нови бездни на лична страст и общочовешки патос, то силата на Траяновата символика расте „във височина“, набирайки все повече универсален смисъл, разкривайки тайните аналогии не само в човешкия, а и между човешкия и предметния свят, между света на Аз-а и Космоса.

Така и темите, и проблематиката на Траянов са своеобразни и специфични в сравнение с тези на останалите символисти. Не „себеизразяване“ е основна цел на тази поезия, а „себеоткриване“ сред всичко в света. Но тъй като „всичко в света“ за Траянов е една малка част от предмети със сакрална или мистична отсянка, които се стремят да проектират своите неуловими същности към универсалното, тази цел се откроява като възземане, възвисяване към бог (не в конвенционалния смисъл на думата), към себеобобщаване и себенадмогване. В това е и най-важната допирна точка с основния постулат

[1] Употребявам думата „модерна“ в смисъл на „следромантична“.

Теодор Траянов. Нови изследвания. София, 1987

за самопреодоляването в естетиката на неоромантизма. Ранните теми на Траянов засягат преди всичко погасналите копнежи на младостта. Поетът сякаш е разбрал, че щастието е непостижимо на земята, че радостта е невъзможна без скръбта, която неминуемо я следва, че любовта е измамна в своето земно битие. Но някъде там, в „неплътни простори", някъде горе, където всичко е воля и дух, може да бъде познато едно много по-висше щастие — „щастието на творящата мисъл, на любящия разум". Неслучайно книга втора от „Regina mortua" е озаглавена „Книга на отраженията", неслучайно в поезията на Траянов толкова много неща добиват смисъл само „отразени", „огледани", лишени от земност в своето надземно битие.

Но това, което допълнително откроява характерно траяновското в този проблем, е, че категоричното дистанциране на лирически от емпиричен Аз придава на творческото самосъзнание една хладна оперативност, която, макар и скрита на втори план, е доловима в областта на поетическата емоция. Това е областта на рационалното композиране, на фантазното манипулиране със словото, това е сферата на личностното с неговите непознати, неексплицирани (съгласно неоромантичната догма) подтици и мотиви. Изявата на лирическия Аз е изненадваща (макар и само на пръв поглед). Тя е в позата на героичния, надмогващ Аз, чиято стихия е борбата. Тази линия на изява се засилва от ранната към зрялата поезия на Траянов, за да достигне своя апогей в „Пантеон". Тя не би била така неочаквана за изследователя, ако си припомним, че поетическата емоция у Траянов в сравнение например с Яворов е по-разнообразна, но значително по-повърхностна, че тя много често е само повод, а не болка, че с нея много повече се „борави". Затова Траяновият лирически Аз е много по-единен от този на Яворов, много по-хармоничен. Докато за Яворов раздвояването на субекта е повече психически процес, който се превръща в стремеж за поетически катарзис, то при Траянов то е повече похват, с който се действува, за да се постигнат целите на символистическата догматика, например универсализирането на словото.

Символистичното генерализиране, но и отбелязаното тук емоционално стилизиране на поетическия Аз при Траянов плътно следват каноните на школата, но същевременно са и носители на новото в българския символизъм.

Всъщност тази особеност на Траяновата поетика е навлякла най-много укори на поета и е разбъркала най-голяма „каша" около възприемането ѝ. Надмогващият, героичен Аз, единен и цялостен, мощен, тръбящ и. . . негероичната, макар и нелишена от мъжественост фигура на Траянов. Контраст, заради който често е нападан като „фразьор", „блъфьор", „риторик" и какво ли още не.

Един твърде характерен пример за илюстриране на тези мисли е ранното стихотворение „Прояснение". В него Траянов сякаш със силата на поетическата емоция е откроил онези проблеми на новата естетика, които са застъпени в творчеството му:

> За две души оттук е тесен
> избраний път към белий мир.
> но всеки сам и с чиста песен
> ще стигне най-подир![2]

Сдвоението, сливането, хармонията на лирически и емпиричен Аз вече не са възможни в творчеството. Това е основният смисъл на произведението. Лирическият Аз трябва да напусне земните предели и в олекотените сфери на чистата песен да потърси своя духовен двойник. Този двойник може да бъде

[2] Този и следващите цитати са по първото издание на „Regina mortua" (С., 1909).

„страдала сестра", „огнена птица", „стройна палма", изобщо „първичната, чиста красота". Само в пещта на страданието, което тук е символизирано в акта на раздвояването, е възможно достигане до онова пълно самопознание, до онова „огнено чудо", отвъд което „липсва аз и ти". Едва тогава ще настъпи новата хармония, пълното сливане, новият път. И този нов път ще бъде „земен", а душите ще окриля „мощно слово". Словото е могъщо, когато е отекнало из всички лабиринти на страданието, то ще „приземи" сдвоената хармонична душа на поета, ще слее мисъл и въображение, полет и страдание, ще достигне блену ваната цялост.

В „Regina mortua" подобна пряка изява на Аз-а е сравнително рядка. Преобладават стихотворения, в които лирическият Аз е само съзерцател, а „герои" са природни феномени, често осенени от мистичен полъх (припламване на кандило, сепнати клони, възгорял слънчев лъч). Така е в „Есенен ден", „Надежда", „Есенен сън", „Смърт", „Последна есенна вечер". Понякога Аз-ът излиза от своята пасивна съзерцателност („Пред есенната нощ") и застанал пред някое природно творение, си задава въпроси, чиито отговори отдавна таи в собственото си сърце. Така или иначе и тук поетическият Аз е различен от индивидуалния. Неговият „поглед", неговите „чувства", изобщо „сетивата" му по твърде причудлив начин пречупват своите видения. Той вижда „бездни с ледени ресници" („Пролетна молба"), „скелетът на мъртва скръб" („Брегът на смъртта"), „златната котва на тъмна отсянка" („Пред есенната нощ") и т.н.

Среща се и друга, сравнително малобройна, група стихотворения, в които Аз-ът е заменен с „ние" или е употребено обръщението „ти". Но нито „ние" крие зад себе си множество, нито „ти" е нещо друго освен вариант на обръщение към себе си. Тази ранна поезия е поезия диалог на раздвоения поетически Аз с липсващата му засега половина — душата, духа, „епипсихидон" (пречистения дух, който остава след прераждането на душата). Това е поезия на експерименталното, постигнато по рационален път себераздвояване, чиято цел вече не са съзвучията от хармоничен тип, но която още не е достигнала до сложната, контрапунктна оркестрация, открила покъсно необятни простори пред търсещия дух. Все пак това е началото на модерната, следромантична поезия, начало, дошло наистина след „Вагнерианския превратъ" в нашата поезия, осъществен от П. П. Славейков, но в която вече не се долавя отзвукът на родните съзвучия.

В резултат на всички тези промени в поетическата техника настъпват изменения в представянето на старите теми за смъртта, любовта, вечността и преходността. Новото „гледане" вижда нещата поновому. От произведение на произведение лирическият Аз „прозира" своя двойник през тежкия саван на страданието:

Из тъмна изнемога
душа освободена,
ликуваща се къпе
сред пролетния дъжд!
(„Освободена душа")

страдание през радост,
лика на земний ден!
(„Нагорен път")

Там вечно млада пролет
за своя път обажда,
през гробницата ледна
на есенния стон!
(„Празничен химн")

И така сдвоението, хармонията, лирическият и индивидуалният Аз могат да се срещнат отвъд страданието. Но когато този „нагорен път" е изминат, поетът чувствува нещо ново — не просто изстрадването е задължителното условие за по-висше духовно щастие, а устояването. Така се стига до споменатата контрапунктна оркестрация на поетичния диалог между лирически и емпиричен Аз в „Песен на песните". Тук поетическият Аз е облечен в бранна ризница, а неговият устрем е насочен срещу . . бог. Но зад тежката броня е заключен поетовият дух. Все още по-слабото начало у човека, той има нужда от прикритие и това прикритие е изминатият път на страдание, каленото в неговата пещ устояване, всичко онова, което е извисило чувството до човешката мъдрост за смисъла на борбата като единствена форма на живота. Тук поетическото и личното, гражданското, което издига своя протест, и лирическото, което го „уголемява" в художествен „жест", са в едно тяло — тялото на гордия рицар богоборец. Неговата гордост този път не черпи мощ само от съзнанието за мисията на твореца. Нещо повече, тази гордост се принася в жертва, за да стане изкупителка на своя дух, „спасителка на славянската Приснодева":

когато се изправя на мрака пред стените
и три пъти попитам: защо съм на света,
мощ дайте ми да бъда аз жертвата велика,
творец през смърт и огън, към чист изкупен миг.
(„Песен на песните")

Но „едно цяло" лично и поетическо стават едва в „Български балади" (1921) и „Пантеон" (1934). Затова тези книги бележат два повратни момента в творческото развитие на автора. Едната изразява постигнатия граждански и поетически връх, а другата ликвидира символистичното себераздвояване, а с това и най-важната догма на тази поезия. В „Български балади" няма „трептене" между лично и лирическо, има метална яснота и сливане на пориви-те. В „Пантеон" такова напрежение между двата Аз-а липсва, защото те са обединени от поетичното „ти", произнесено в прослава на титаните на човешкия дух. Всъщност тези са и основанията да се говори за „пробив в символизма", осъществен в „Български балади", и за „нарушаване на символистическите идеи" в „Пантеон". Липсата на колебание между лирически и личен Аз в двете стихосбирки е наистина сериозно основание за тези твърдения.

Към проблема за раздвоението на Аз-а трябва да бъдат отнесени и мотивите за богоборчеството (преминало през различни фази в отделните стихосбирки), за саможертвата и изкуплението, за предопределеността на твореца, за неговите пориви към сливане с масата. Но изследването на тези мотиви при Траянов е възможно само ако творчеството му се разглежда в цялост.

ПЕРСОНИФИЦИРАНЕ

Новото самочувствие на лирическия Аз поражда многобройни особености в поетическата система. Характерното за Траянов персонифициране на настроения и чувства сред природни феномени (но което не е тъждествено с романтическото пантеизиране) е една от тях. Романтизмът се стреми към втъкаване на уникално-същностното в природата като път към хармония и успокоение. (Можем да припомним идеята на романтиците за „природата-бог" и нейната мощ.) Символизмът (също и Траяновият символизъм) разбира природата преди всичко като сфера на „универсалните аналогии", като място,

където всичко е ключ към всичко. Оттук персонифицирането при Траянов цели „разпростирането“ на Аз-а над все по-големи сфери, увеличаването на неговата земна и духовна мощ, в крайна сметка то е път към универсализиране (термин, многократно използуван в прозаичните изяви на Траянов).

Ранната поезия на Траянов е поезия на полутоновете и полусенките, „предметното“ в нея е взето от най-слабо активния пласт на лексиката,допълнително „обезплътено“ от обкръжението на още по-абстрактни прилагателни. На ефектите липсва цветно многообразие, на многообразието липсва цвят. Преобладава сребристото — дори когато се изобразява гора, тя е най-често късноесенна или раннопролетна, така че дърветата са сребристи, без листа или върху тях като тънък пласт сребро грее слабото есенно слънце. С време предпочитанието към тази основна цветова тоналност се усилва. Навсякъде, където в ранните стихове се появяват „дървета“, по-късно биват заменени от „брези“ или от екзотични растения с незнайни цветове. В ранната поезия на Траянов все още рядко се среща деформиране на действителността, но ярко се очертават някои други модерни черти. Преди всичко многократно увеличената роля на фантазията, която все още не измества закономерния порядък в света, но много често като първа стъпка на местата на реалните предмети поставя чувства и усещания, които ясно показват по-нататъшното развитие. Постепенно от произведение на произведение се закрепва употребата на някои често повтарящи се елементи от поетическата система. Освен образа на „белия кораб“, който се установява сравнително рано (под влияние на западноевропейския символизъм), бързо се стабилизира и образът на нощта и съпътстващите процеси по изплитане на значенията. Още в първата част на „Regina mortua“ могат да се изведат някои закономерности около появата на този образ. Значението, с което е въведена нощта в стихотворението, няма почти нищо общо с нейния денотат. В „Олимпийски нощи“ този образ е едновременно мотив и тема на няколко стихотворения. Всички те се градят върху дълга поредица от сравнения. Още в първото двустишие на нощта е приписано едно човешко качество — тя „плаче“, след това се казва, че нейната тъмнина е по-тъмна от смърт, т.е. че тя е по-мрачна от абсолютната мрачност на смъртта. С първия стих е нарушена реалността, с втория се прекрачват границите на абсурда и се изпада в абсолют. Поредните конотати на нощта по-надолу са „блян“ и „шепот“. Техните характеристики от своя страна също не произтичат от назоваването им — блянът е наречен „пустиня“, а шепотът — „плам“. Като се вземе предвид, че „блян“ и „шепот“ също са метафори, ясно е, че общата смислово-образна картина на нощта се изгражда върху многократно усложненото пренасяне (метафоризиране) на признаци, които са несвойствени на нощта. Всъщност пред нас се създава един символ. В основата му е нощта и с това се изчерпват реалните й параметри. Новите определения не пазят някаква логическа връзка с „нощ“, но синтактичната им близост е достатъчна. По-нататъшните конотативни характеристики на новите признаци все по-малко се привличат от основното понятие (нощ) и все по-плътно се приближават към метафизичната трансценденция. Те имат за цел допълнително замъгляване на основния смисъл, който понятието имплицитно притежава. Постепенното отделяне от него се осъществява чрез създаването на нови, причудливи връзки между носителите на вторично значение (важна роля играят процесите на мистицизиране и обвиване в тайнственост). След като е настъпило това скъсване с основния смисъл и понятията са започнали да изпълняват нови функции и да влизат в своеобразни отношения (т.е. станали са елементи в една строго индивидуална поетическа система, вън от която техните нови признаци и отношения не биха били разбираеми), става възможно заместването и на основната дума с нейния

поетичен смисъл — „нощ“ се превръща в „самотна богиня“. В началото това „превръщане“ е само в границите на сравнението, все още се пази „като“ между двата компонента. В следващия куплет и то изчезва и с това завършва трансформирането на универсалния смисъл на „нощ“ (началното понятие) в индивидуален — „самотна богиня“. Тя има „полуразрушен храм“, в който вече никой не идва на поклонение, и „запустял олтар“. Но в анализирани вече стихотворения беше разкрито, че в поетическата система на Траянов „олтар“ е символ на обезценени идоли. Така смисловите отнасяния започват да препращат към един неочакван обект — поетовата душа. Сякаш за да потвърди тази нова насока, следващият стих се „връща“ от надстроеното към основното понятие „нощ“, при това с едно много по-обичайно сравнение — „по-тъжна от есен“. Следващият стих градира сравнението и рамкира произведението, тъй като „тъмна“ е първото определение на нощта. Но посоката към отъждествяване с поетовото Аз се засилва, тъй като „нектар“ и „изпита чаша“ у Траянов символизират първото и безвъзвратно умиране на надеждите.

Вече могат да се направят известни обобщения. В стихотворенията, където централен образ е нощта, тя почти винаги е персонифицирана като богиня или като млада жена. Реалните качества на нощта — тъмна, студена, глуха, образуват един слой от значения, върху който се надстройват допълнителни характеристики, чийто смисъл е близък до първоначалния — нощта е печална, тъжна, безнадеждна. Но те се отнасят към „метафоризираната нощ“, т.е. към „богинята“, „жената“, и когато новият образ се създаде, той започва да играе самостоятелна роля, която вече е непонятна извън породилия го текст, т.е. превръща се в символ. С новата си функция този символ пряко рефлектира душевни състояния на поета и нерядко се отъждествява с неговата душа. Смисълът на всичко това е в търсенето на хармония, която е сякаш много по-достижима в глухата тъмнина на нощта, отколкото в ярките дисонанси на деня — схващане, което отново препраща към романтизма. Жаждата за хармония, успокоение и намиране на идеал е толкова силна, че понякога нощта става култов образ, на който поетът се моли. Така в най-характерното стихотворение от този тип „Към нощта“ първият куплет гласи:

О, нощ на плач и радост,
о, нощ — великолепие.
Съзвучието търся
със твоя звезден мир!

И след като радостта на поета е възможна само в измамната хармония на нощта, той я призовава да го отведе в „храма на мъртвата душа“, в храма, където обитават неговите младежки идоли, вярата му, стремежите, за да си вземе сбогом с тях:

Води ме, нощ на радост,
на гибелта към храма,
прощавай! — да пришепна
на мъртвата душа!

И така персонифицирането на нощта в богиня, в пазителка на съкровеното духовното, в изцерителка на рани, по-нататък отъждествяването (пълно или метонимично) на поетовото Аз с душата му като път към жадуваната хармония са устойчив, повтарящ се мотив в лириката на Траянов. Художествените средства за неговото изразяване са символите, като в най-ранните стихове от този тип процесът на символообразуването е представен в своята последователност и фази на развитие.

Нощта и денят участвуват като централни символи и в един друг мотив, също така често срещан у Траянов — мотива за изпиване на чаша с нектар като знак за изживени надежди и трепети, които никога няма да се повторят. Но чашата с нектар е много по-богато символно осмислена, а нейното изпиване може да означава и противоположни състояния. В прочутото стихотворение „Новият ден" денят гледа дали зората „ще налей нектар". Не бива да се забравя, че нектарът е метонимия, означаваща боговете (чрез тяхното питие). Така при по-широко тълкуване на деня като символ на нов живот, нов дух, а също и на надеждите на поета, оттук и на самия поет, нектарът трябва да се свърже с „даване" на идеята, съдържанието, в по-общ смисъл — на новата форма, раждаща се за живот. Отказът на зората да напълни чашата с нектар е сигнал за резигнация и за поемане пътя към обезсмисленото, декадентското съществуване.

Траянов вярва, че в преходните природни картини — смяна на ден и нощ най-общо, конкретизирани в отделните стихотворения като залези и изгреви или изразени метафорично чрез чашата с нектар, която трябва да се доизпие, по някакъв начин може да се съзре тайната на самото битие. Това става дотолкова, доколкото тези мигновени метаморфози изразяват трайното в преходното, правят очевидна идеята за вечното в отминаването на това, което пак ще се върне. Те съответствуват на онези мигове от живота на поетовото Аз, когато се появява изразът „възсепната душата ми се моли". Промяната става винаги в един привиден унес, забулена е в лек полусън и сякаш винаги в последния миг се изплъзва. Оттук и богатата символна образност, която обгръща изобразяваните картини, сякаш се стреми да ги задържи, да надникне от всички страни през залеза на деня към настъпващото царство на нощта. Доколкото художественото познание в символи е донякъде „недостатъчно", поетът се стреми да компенсира това чрез развитата богата метафорична система и асоциативна изразност. Така например смяната на ден и нощ почти винаги преправа към човешки чувства и тяхната преходност — заменя се надежда с тъга, светъл оптимизъм с дълбока резигнация. Към това се прибавят и воал на мистичност, и рефлексия от митично-сакрален тип, които създават недействителния фон на повечето картини.

ДВИЖЕНИЕТО НЕ Е САМОЦЕЛ

Логическата основа на новия свободен Аз с неговата неограничена възможност за движение едновременно „встрани", „над" или „сред" поетическите ситуации (но никога вече само в една неподвижна точка) е бясното търсене на идеал. Поетическият идеал, който може да си позволи движение около етичния и социалния, но никога пълна необвързаност, е брегът, за който Аз-ът търси да се залови. От неудовлетворяващата действителност към „празната трансценденция" и оттам обратно, „движение заради самото движение" — това беше девизът на „Пияния кораб". При Траянов има нещо друго. Навсякъде, където има движение, поетът има предвид „преодоляване", а следователно борба и възвисяване в нея. Така Траянов не достига до пълния декаданс. Той успява да възвиси (не просто да намери) смисъла в движението, свързвайки го с надмогването. Това е и една от тънките разлики между ортодоксалния символизъм и неоромантизма, от една страна, а от друга, отразява приноса на Траянов в българската поезия.

Още в ранните стихове на Траянов се появява един характерен за неговата поетика символ — „бялата лодка". В по-късните му произведения той се среща често и като „бял кораб". В естетиката на символизма това е добре

познат, често използуван образ — от „пияния кораб“ на Рембо до различните морски прозвища, с които си служат руските символисти: „Кормчие звезды“, „аргонавти“ и т.н. Този символ може да бъде натоварван с най-различно познавателно и поетично значение — на вечното търсачество, на безкрайния устрем към идеала; появата на бял кораб се свързва с възвърнати надежди, разбиването на кораба — с крушението на идеала. При Рембо корабът символизира най-вече самия поет с неговите лутания между нежелания бряг (действителността) и безкрайното море (трансценденцията); пак чрез този символ е утвърден култът към автономното движение като единствената възможност между неудовлетворяващите личността крайности. Ето как се появява лодката у Траянов:

Средмайски сън — въздушна варка
обвита с девствен бял венец. . .

Преди да се появи името „варка“ (наместо българското „лодка“, както е по-късно в „Освободеният човек“), са приложени три определения, които имат за цел да намалят до минимум въздействието ѝ като реален предмет. Тя е „въздушна“ и плува в „средмайски сън“, т.е. има и директно указание за нейната нереалност. От следващия стих се разбира значението на лодката — тя е обвита в бял венец, символ на девствеността. Така става ясен основният смисъл — възпоминанието за девствения, бял венец.

В поетиката на Траянов глаголът „носи се“ (в по-стара редакция „несе се“) е твърде разпространен. Носят се нощта, денят, тъмата, носи се някакъв поглед, полъх, дъх. С това движение поетът се стреми да обхване грамадни пространства, владения на нощта, бурята, духа. В този простор самите предмети сякаш излъчват светлина, така както е в поетиката на Хьолдерлин и късните романтици. При Траянов той е съчетан с модерни похвати за постигане на хармонична звучност — редуване на смисловите нюанси на основния образ. Музикалното изображение преобразява пространственото в темпорално посредством интензифицирането на образите. Това откритие, направено още от ранните символисти и използувано особено често от руските поети, Траянов усвоява като основен похват при рисуване на пейзажи. Забележителен резултат е стихотворението „Зимен заник“. Основен образ в традиционния смисъл на думата тук няма. „Основни“ са първите четири стиха, които в зависимост от обкръжението, в което се повтарят в останалите три куплета, се пренатоварват смислово.

В търсенето на трансцендентален, свръхземен идеал поетът отрича висините и се устремява към дълбините. Потъването, умирането, погребването, отпадането, омаята на водните дълбини — всичко това са разновидности на стремежа към този идеал. В аспекта на поетическите средства всички тези мотиви са намерили своето художествено покритие в пълното отсъствие на определеност по време и място. Самото протичане в границите на времето или пространството е отречено. Онова, което се рисува в момента — падане на лист, отронен, далечен стон, проблясък на невидима сълза, е предадено със сегашност на глаголните форми, която във вариантното си „кръжене“ около основния мотив, с повторението на едни и същи времена придава на действието характер на постоянен признак, на качество. Времето е винаги сегашно, но то сякаш е лишено от протичане. Стонът, въздишката, полъхът, отронени сякаш случайно в едно такова време, придобиват характер на постоянност, на неизменност.

НОВА ИЛИ ДЕСТРУКТИРАНА РЕАЛНОСТ

Зигзагите на Аз-а, проследяващ поетичния смисъл, прорязват фантазната или реална действителност и откриват към нея неочаквани, съвършено различни погледи като при внезапни проблясъци на светкавица. Съвсем закономерно гледките, които се откриват, са гротескни, приказни, нереални и. . . в същото време това е действителността, която познават всички. Но модерният Аз е „уморен" от тривиалността. Той се чувствува най-добре сред блясъка на светкавиците, сред вихрите и бурите. Неговото ново, „подвижно" положение сред явленията в света динамизира всички връзки между всичко в света. Разместват се логическият ред на нещата, нарушава се всяка йерархия, стопяват се границите между причина и следствие. А там, където отстъпват естествените закони, на повърхността изплуват интимносъщностните, произлезли от човешката душа, и разпростират мрежите на своята власт чрез въображението. През 1859 г. Бодлер пише: „Въображението. . . разлага цялото мироздание на съставните му елементи и като ги разполага съобразно с правила, чийто източник може да се търси само в глъбините на душата, създава нов свят, предизвиква усещане за нещо ново. . . Тъй като въображението е създало света. . . справедливо е да го управлява."[3] И така модерното поетично съзнание поставя в началото на творческия акт разлагането. Не както при романтизма хармонията, съзвучието, съгласуването, а дисонанса, контрапункта, задъхаността. Новата разложена действителност не желае да бъде тълкувана, тя не се нуждае от това. Нейните построения са алогични, причудливи. В крайна сметка, създадена чрез съзнателно усилие на духа, тя е изкуствена. Разбира се, от тези построения също ще произлезе една картина на света, но тя няма да е подчинена и не бива да се изисква от нея да се подчини на реален ред и на реални закони. В действителност много по-точно би било новата картина на света, създадена от модерния поетически Аз, да се нарече „свръхреалност", защото творческата фантазия гребе с пълни шепи от действителността, но предметите, които „изважда" оттам, са с напълно нови характеристики. Така в поезията на Траянов има и „крила", и „нокти", и „кандила", и „гробове", но взаимоотношенията, в които те влизат помежду си, са повече от странни:

Агония на плач посмъртен люшка
покоя на безлистните клоне
потъна без следи
с целувка сетните листа отне
на съне прелетялата вихрушка. . .

(„Запеви на съкрушението")

Всички тези особености на модерното поетическо съзнание, за които стана дума дотук, присъствуват в лириката на Траянов. Специфичното е, че при разлагането и пренареждането на реалността липсва екстремното динамизиране на новата свръхреалност и нейните компоненти, липсват бесните подскоци на опиянения от своята творческа мощ Аз. Преобладава една стаеност, бавност. Разлагане и пренареждане има, но те са представени като тайнство, като свещенодействие. Няма гротеска, ликуване, ярост, деструкцията носи наслада на едно свръхчувствено съзерцание:

тъмно-зелени облаци долитат
разстилат алабастрени криле,
отронки от сърца,

[3] Бодлер, Ш. Естетически и критически съчинения. С., 1976, с. 285.

положен върху мъртвото поле
венец от вопли и мъгли заплитат.

(„Запеви на съкрушението")

В дълбокия здрач се безсилно провира
бездънния устрем на мъртви очи,
кандило запламва, един бог умира,
нощта коленичи, просторът мълчи.

(„Смъртта на деня")

Известно „изпъване на нервите" при сътворяване на свръхреалността може да се открие в „Български балади", но и там надделява една монументалност, има разместване на грамадни късове действителност, сякаш битката на земята се проектира в уголемен образ в битка между природни стихии:

О мрак полунощен,
всред пъкъл изригнал
небето изгасва,
земята мълчи,
и с писък безумен,
до бога достигнал,
безследно се скъсват
последни лъчи.

(„Погребение")

Освен обръщането на логическия порядък друг похват за разлагане на действителността е равнополагането на две граматически неравностойни части от едно съждение, така е например в „Лунна балада".

ЗЪБЦИТЕ НА СЪТВОРЕНИЕТО

„Натрошаването", деструктирането на предметната реалност също се среща в поезията на Траянов, но повече като резултат от пасивно, мисловно проникване в нея, отколкото от съзнателното ѝ разлагане.

Един от основните символи на новото виждане са „зъбците" („трионът"). Те символизират структурата на действителността, проникването в нейния строеж. Образното им представяне е разнообразно — от директното назоваване „зъбци" до замяната му с „настръхнали пламъци", „студени зъби", „назъбени светкавици", дори „опънати към небето корди" или „разтрошени фрегати". В теорията на символизма този образ се появява за пръв път при граф дьо Лотреамон, по-късно при Елюар и Пикасо. Съвременни превъплъщения се срещат в модерното изкуство, особено при конструктивизма. В „Предговор към една бъдеща книга" на Лотреамон измежду многословно изредените признаци на новото изкуство неочаквано е вмъкнат изразът „смътните перспективи, които ви смазват с невидимите си зъбци"[4]. Струва ми се, че от българските символисти само при Траянов този символ се появява сравнително често и това дава основание да смятаме, че той е добре запознат с теорията и практиката на символизма. В книга трета „Via Dolorosa" на „Regina mortua" в цикъла „Пред дишащия труп" са поместени едни от най-модернистичните стихове на Траянов. (По-късно в „Освободения човек" те влизат под заглавието „Погребение".) Преди да дадем конкретни примери за употреба на споменатите символи, налага се малко отклонение.

[4] Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм. (Антология.) С., 1979, с. 171.

Измежду многото определения, които могат да се отнесат към ранната поезия на Траянов, с немалка правдивост ще се отличава и това — тя е като скрьбен диалог между поета и обезценените идоли. Когато говори за любимата и се обръща към нея (местоименната форма „ти“ се среща много рядко), поетът винаги се стреми към извисяване до вечните въпроси на любовта изобщо и нейната богиня. Този процес е съпроводен с едно своеобразно себепревъзмогване, излизане извън личностното и поетът заговаря сякаш от името на човешкия дух, който вечно се стреми към любов. Когато диалогът „издържи“ на лирическото напрежение, създадено между реално и свръхреално, между предметно и идейно, Траянов достига до титанизъм на чувствата, до искрен и дълбок драматизъм. Пример за това е великолепното стихотворение „Далечен хор“ от втората стихосбирка „Химни и балади“ (1912). Тук любовта е изобразена като жертва, в нея човек се извисява и достига бога:

От себе си свободен, сломил злина и страсти,
стани сам бог и жертва на вечната любов!

Но представянето на любовта има и втора страна. При диалога на поета с богинята на любовта едно случайно „обръщане“ на погледа надолу към „лъстивия свят на злото“ причинява страхотни мъки и кара „избраника“ на човешкия род, прозрял измамата на сластолюбивата богиня, да тъпче своята душа и нейните идоли в праха на тленното. Тогава именно се появяват стиховете, в които „лъсват“ „окървавените“ зъби на онези „смътни перспективи“, за които пише граф дьо Лотреамон, където няма святост и богове:

И вихър чер пищи над нас — вковани,
очи в очи завтренчват две съдби,
люлее се в несвестно обладание
отблясъкът на кървави зъби!

(„Погребение“)

Тук вече нито една дума не е употребена със собственото си значение. Думите, носители на основния смисъл — „мозък“, „ден“, „сънища“, „вихър“, „очи“, „зъби“, са определени с по две или повече имена, а понякога дори с два глагола. Това „акцентувано“ определяне с „удряне“ върху повторното назоваване на същото (но с други думи) е характерно и съпровождащо „появата“ на тайнствените „зъби“. Така във „Възвърната царкиня“ четем:

Далек спи тъжна есен, тя няма да разкаже
за мъката си скрита, за хищните зъби,
загадъчната тайна живее днес в миражи,
в наведени над гроба безрадостни върби.

Важно е още в тези сравнително ранни произведения да се отбележи олицетворяването на тайната, копнежа, непостижимото в образа на наведените надолу върби (не както обикновено е възприето — в един поглед към звездите или луната).

Логически връзки напълно отсъствуват. „Кървавите зъби“ са изобразени като „отблясъци“, т.е. те са неясни, смътни. Поотделно взети, тези качества съществуват в света, но техните несвойствени връзки изострят дисонансите и създават силни полета на напрежение, между които се гради един смисъл сам за себе си непонятен вън от текста. Невярно би било, ако в това пренареждане и дейерархизиране на предметите в света се види само произволна игра на фантазията. Всъщност тук се отразява усложненото отношение на

поета към света. То показва неговите нови позиции, в крайна сметка прави го център на един негов свят. Така сам поетът придобива усещането на творец, теург. Средствата за това са различни — ту пищно многословие, което сякаш обяснява новите отношения и виждания, ту само един израз, но с толкова необичайно звучене в дотогава традиционно семантично обкръжение, че преобръща целия смисъл или съсредоточава вниманието само върху себе си. Така в стихотворението „Въплътени чудеса“ след картината на един хармоничен свят, в който се възпява животът на двама влюбени, внезапно се промъква изразът:

последната и първата мечта
с трептящи жици свързват ни душите!

Всъщност тези „жици“ биха могли да минат за случайно попаднала дума от по-нисък слой на лексиката, ако не се появяваха така често, и то „по законите“ на привидната случайност. Пак по същия начин, след подобна хармонична картина, към края на стихотворението „Утринен час“ поетът въздъхва:

о, слабо създание
на замисли мощни
о, стихнали рани
от зъбците нощни!

И така, можем да обобщим. Разбирането на символистите за деструктираната реалност, смътното предчувствие на „невидимите зъбци“ не са чужди на Траянов. Той ги използува съзнателно с цел да внесе рязък дисонанс в привидно хармонични картини, които по този начин се изпълват с напрежение. Откриваме тези „зъбци“ ту като „хладни зъби“, ту като „изрязани пламъци“, много често като „лира“ в ръцете на поета или като внезапни светкавици, прорязали от край до край простора. Много интересно в това отношение е стихотворението „Песен на сражения“ от книгата „Химни и балади“:

духът ми факел вдига
над гибелна скала
и бавно се подават
в мъглите непрозрачни
разгромени фрегати
с накъсани крила.

ЧИТАЛНЯ

Появата на предчувствието за поражение е свързано с яркото осъзнаване на изчезващата хуманност. Там, където поетът съзира отблясъци от „кървавите зъби“, в черни гробници се търкалят сразени идоли. Така в „Песен на сражения“ „разгромените фрегати“ носят черни вести за победата на поета в „демонския пир“, където го очаква издигнат престол. В „Рухнало вълшебство“ след изразяване на желанието:

но скритен глас ме кани назад да се повърна,
— — — — — — — — — — — — — —
светкавицата ярка отново да прегърна. . .

узнаваме, че поетовата душа е изгонена от рая, напуснала е и ада, една душа, „увиснала“ сякаш между небето и земята, без опора и смисъл.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

УНИЩОЖЕНАТА ПРЕДМЕТНОСТ

Силно повлияна от смислообразуващите процеси, предметната действителност в поезията на Траянов демонстрира „причудливо" поведение. Трябва да се отбележи преди всичко, че тази действителност не се отличава с голямо разнообразие. Често се появяват гробищни атрибути — кандила, кипариси, скелети, оголени клони; природни картини — огромни пусти пространства, залени от сребриста светлина, нощни сцени и усойни тъмни места. Много по-интересен е проблемът, как се въвеждат предметите в поетическите ситуации.

Най-често съществителното име е абстрактно, обозначава понятие, към което пряко е приложено определение, в повечето случаи без всякаква логическа връзка с името. Веднага след това на съществителното се приписва своеобразна деятелност, отново нямаща нищо общо с реалната му същност. Така във възникналата странна ситуация характеристиките на името също се „окачествяват" с още по-необичайни прилагателни, а в развитието на текста определенията се динамизират. Постепенно по този начин прилагателно и съществително се изравняват по значимост, а цялата поетическа ситуация наново се определя ту със съществителни в ролята на прилагателни, ту със субстантивирани прилагателни. Така още на морфологично равнище граматическата йерархия е нарушена. Насочеността на всички тези операции не е в постигането на самоцелна объркаиост, нито на лингвистична еквилибристика. Целта е постепенното унищожаване на предметните същности още на това равнище. Чрез последователно дезориентиране в техните реални параметри „предметното" в тях бива сведено до минимум, бива почти унищожено. А смисълът на тези процеси е същият както при символообразуването — колкото по-малко реалност (в съдържанието на един предмет), толкова повече универсалност (като езикова потенция). И така унищожаването на предметните същности издига носителите им до предметни абсолюти, до абсолютни същности, а оттук разширява неимоверно хоризонта на универсалния смисъл. Ето един типичен пример:

Последно откровение
крила над мен разпери
и брачната покривка
на свойта плът раздра,
зарониата прелест
по плаха плът трепери,
свенливо се разлива
по пламнали бедра!

(„Вълшебният грозд")

в сърцата бавно тлее
копнението тъмно
на овенчана нощ

(„Пред невидимия враг")

Като загадка тихо
синее се полето
в съзвучието светло
на чистите цветя,
то с техните мечтания
огледва се в небето...

(„Съзвучие")

Тук логическият ред в природата е обърнат — полето се „синее", то се „оглежда" в небето.

Последиците от това явление са същите, както и при символите — все по-силно опиране на асоциативните способности на възприемателя, все по-категорично откъсване от предметно-същностното, изгубване на реални връзки и взаимоотношения, но наред с това откриване на възможност за тълкуване на всичко чрез всичко, смело гмурване в абсолютното битие на езика, където думата е колкото себе си, толкова и понятието за себе си, и заедно с това едно множество от смислотворни възможности — всичко онова, което до безкрайност разширява хоризонта на значенията и способностите на емоцията.

Тази особеност на поетиката е типична за Траянов и не е характерна за другите български символисти. Предметното при Лилиев има съвършено други характеристики. При него липсват посочените операции за унищожаване на предметността. Защото в творчеството му отсъствува най-същностната черта на Траяновата поезия — догмата за преодоляване на страданието и за намиране смисъла на живота в гордата борба за оцеляване. Показвайки от най-ранните си стихове склонност към хармоничната съзерцателност на импресионизма, Лилиев запазва много от особеностите на тази поетика и по-късно. Предметът при него не е „предмет с унищожена същност", достигнал до абсолют, съизмерен с някоя идейна същност и сам започнал да функционира като идея (както е при Траянов). Предметът при Лилиев е ключ не към космичното, универсалното; той отваря път единствено към. . . душата на поета. Затова „приближаването" към неговата поетична същност представя етапите на едно съсредоточено съзерцание, в чийто кръгозор той мени нюансите, багрите, дори контурите си. Тази съзерцателност блика от трепетите на поетовата душа.

По подобен начин функционира предметният свят в поезията на Тр. Кунев, Ив. Хаджихристов, донякъде при Н. Райнов. А близост с Траяновия предметен свят показва поезията на Л. Стоянов (с характерната особеност, че тук процесът на унищожаване на предметното е силно съкратен с един замах — със специфичната екзотичност на имената или с рязката необичайност на поетичната ситуация). Известни прилики има и при Ем. Попдимитров, като тук ролята на „първи удар с длетото" изиграва условието на видение или сън. Съвсем различно е при Д. Дебелянов и Хр. Ясенов. Предметният свят при Дебелянов почти не е условен — той излъчва тихата лиричност на настроението и единственият смисъл, който приемат предметите, е в насочването към нежния копнеж на поетичния блян. Наборът от предмети при Ясенов е нахвърлян с интензитет, отразяващ темперамента на автора, за който единствено може да се каже, че предпочита по-голямото разнообразие в поетичния свят като естествен и по-пряк път към действителния.

БАН-Институт за литература БИБЛИОТЕКА

ОСТА НА ВРЕМЕТО

„Припомнено бъдеще" — струва ми се, така най-кратко и максимално точно може да се определи времето в поезията на Траянов. Тази поезия строго и почти без изключения следва неписания канон за протичащата сегашност на лириката. Раздуват се границите на мига, в който са струпани безброй действия. Те не се редуват във физическото време. Тук в своята царствуваща мощ се изявява словото. В езика тези действия могат да бъдат безчислени и да се извършват в едновременност, която се разчленява едва от вътрешната логика на възприемателя. Това е магията на словото, което не държи сметка

за логическия порядък, създавайки по този начин неограничени възможности за разрушаване на всички (дори на езиковите) шаблони в своя устрем към тайните на Неведомото и Неказаното.

Смесвайки темпоралната техника на символизма със задължителното условие за припомняне, видение, сън, отражение, идващо от романтизма, неговите произведения понякога придобиват чудни ефекти със странни скокове по оста на времето. Няма да сбъркаме, ако посочим стихотворението „Тишина“ (от „Regina mortua“) като един великолепен пример. Смисълът на времевите отнасяния в него може да бъде изразен така: припомнящата си (сега, в сегашно време) изживени мигове на блаженство (някога, в минало време) душа мечтае (гадае, предусеща) тяхното повторение (след време, в бъдещето). Тази темпорална схема поразява със своята строга повторяемост и в четирите куплета на стихотворението. Ето например вторият:

Не търся шемет в теб, но без насита
бих гледал ти наново скъпий лик,
в болежката на спомнений миг
загаснал зрак възпламнал се заплита.

Поетичното състояние в момента желае да пренесе в някой бъдещ момент „болежката на спомнений миг“, но проблясъкът на този спомен бързо се изгубва.

Но ето че идва сякаш още по-характерният, решен вече в романтичен план, трети куплет:

Потръпва тайната на тиха вечер,
заспиват кротко морните души,
и може би, че някой сън уречен
загадката им скъпа ще реши.

„Сънят“ ще реши загадката на предчувствието. Тук като че ли всичко е в шаблона. И тогава прозвучава последният, четвърти куплет, където бродещият лирически Аз неочаквано се завръща при кълна на своето раздвоение и донася на поетичния дух предчувствието, че онова, което предстои, вече е било. Така е докоснат мотивът за „преекзистенцията на душата“, за нейното пребиваване в минали бития. Но е „докоснат“ и претопен в характерния поетичен стил на Траянов:

Но всичко туй, което тук гадая,
не съм ли го отдавна разгадал,
и все не смея в тебе да позная
безсмъртний лик на вечната печал.

И в бъдещето, разкрило сладостта на спомена, поетът знае, че ще срещне „лика на вечната печал“. Припомнянето, сънят, виденията вече не носят успокоение както при романтиците. В строгия смисъл на това определение тук няма и „бягство от действителността“. По-скоро има смирение пред ориста, тази орис, която винаги ще среща твореца със земната горест. Засега смирението идва от познанието за онова, което ще се случи.

Има едно неизменно противопоставяне от светло към тъмно в почти всички произведения на Траянов, символизирано най-често като смяна на деня с нощта, но и като изчезване на цветността от „кристалните лазури“ към „морните лунни воали“:

ти виждаш как пролет
безследно премина. . .

— — — — — — —
докле не загаснат
сърцата ни морни
в приспивната песен
на първия сняг.

(„Първият сняг")

Полека вечерта потъва
сред тънки, румени вълни. . .
— — — — — — — — — — —
дълбоко дреме тъмен запад,
сърцето непробудно спи,
неволно тихи сълзи капят,
скръбта полека се топи.

(„Вечер")

Тази смяна на светло с тъмно, на цветно с еднообразно, на трепнала надежда или събуден спомен с неизменния лик на безликата печал предизвиква своеобразно трептене, интензитет на образите, което създава поетичната илюзия за присъствие на минало, настояще и бъдеще в границите на един миг, на мига, в който се говори. Като обобщение може да се каже, че лирическата сегашност при Траянов се реализира като пренасяне на познатия спомен към само условно непознатото бъдеще. Тази устойчива темпорална схема също е причина за известна еднообразност и монотонност, но тя е стилова отлика на Траяновата поезия. В по-зрелите си творби поетът преодолява посочените недостатъци, първо, с гордостта от творческата предопределеност, по-късно, със съзнанието за единната си съдба с тази на своя избран народ.

НЕРАЗБИРАЕМА ПОЕЗИЯ

Трябва да се каже още нещо за прочутата сугестивност на символистичната поезия. Символистите не се стремят да предават реални човешки или естествени връзки и отношения. В тази поезия са реализирани безкрайните потенции на езика и той „говори" само на онези, които не се колебаят активно да се възползуват от неограничените смислотворни възможности на текста (включително като създават нов, ненаписан от автора, но към който ги е подтикнал именно авторовият текст). Така че новото на символистичната поезия е в нейния активен отказ да бъде посредник на поетични състояния. Задълбочаването на тази тенденция в началото на 20-те години при различните течения на абстрактната поезия доведе до пълна дехуманизация в изкуството. За провеждането все пак на някаква, макар и по-повърхностна, свързваща нишка в произведенията поетите се ползуват от универсални (съществуващите поетични, църковни, йератически, ежедневни)и индивидуални символи. Използувани в дадена система, след време те започват да денотират *определен* набор от предметни същности (не предмети) зад себе си и така да консолидират значения. По-късно тъкмо разработването на системата от установени символи довежда до намаляване на множеството от денотирани предметни същности и до все по-силното стесняване на значенията на символите (например „кипарисът" става неизменен символ на гроб или смърт; „лунните воали" — символ на бленуваната чиста красота и т.н.), а това изсушава и изтощава системата.

Траянов също използува характерни символи, универсални и индивидуални, като особеното при него е, че в сравнение с другите български симво-

листи техният брой не е така разточително голям. Друго, което го отличава, е, че той не се стреми като останалите символисти да „разсредоточава" значения зад употребяваните символи, като ги използува за предаване на съседни или близки духовни или предметни същности. Неговият принос тук е в многократното използуване на едни и същи символи, като в техния „втори план" той ги надарява с множество допълнителни значения. Безспорно това увеличава дистанцията между художествения символ и предметната същност, залегнала в неговата основа, но обогатява поетичния език. Например в „Хармония" (от „Химни и балади") е показан разгърнат образ на земята, която тук е символ на вечната женственост:

Земята сънно трепва,
разгъва гръд свенлива,
целувката очаква
на първий слънчев зрак.

„Одарен" така богато, самият символ става източник на нова поетическа емоция. Ярък пример представлява продължението, където се рисува образът на слънцето (тук символ на оплодяващото начало в живота):

И като пламнал хищник
се слънцето навежда,
сълзи на чиста радост
във погледа горят. . .

Много често едно прилагателно се субстантивира, започвайки да функционира като символ, след което към него се прибавят определения или дори глаголи, а то се включва в необичайна ситуация — „отблясък неземен", който „впива хищните си зъби", и т.н. (Тези процеси подробно бяха разгледани в глава „Унищожената предметност".)

Като обобщение можем да кажем, че по разгледания проблем приносът на Траянов е в разнообразяване езика на символите, а не езика на значенията, които стоят зад тях. В езика на Н. Лилиев, Ем. Попдимитров, Хр. Ясенов винаги има някаква опорна точка за реално тълкуване на цялостната символика в техните произведения — едно майско утро, една дъждовна капка, едно женско име, едно антично създание. Траянов не очаква от символите да „произвеждат" значения. Той изисква от тях да пораждат нови символи. Затова и по-голямата част от поезията му се възприема като „неясна", „мътна", „неразбираема".

НОВАТА ПОЕТИЧНА СПЛАВ

С посочените особености поезията на Траянов заема „усамотено", но съвсем не „самотно" място в българския литературен процес. Нейната структура, както видяхме, е твърде модерна — странна смесица от френския символизъм и австрийския неоромантизъм. От ортодоксалния символизъм лириката на Траянов заема новости предимно в областта на естетиката — отхвърляне на традиционното в съдържанието на основните естетически категории, неприемане изобщо на трайни ценностни отношения в света, изгубване на идеала; деестетизация на изконно естетически категории, произтичащото от това ценностно пренасочване към смъртта и атрибутите на небитието; възраждане на интереса към средновековната и християнската символика, към мистичното и сакралното; склонност към силно подчертаване на ритуал-

ното в поетическата ситуация, стилизацията на което стига някъде до позьорство; изобщо разлагане и пренареждане, астигматично виждане, дезориентиране; но най-вече откритието, че в магията на словото думите постигат абсолютното битие, че могат да значат всичко и нищо, да разгадават и зашифроват, да освобождават и заключват.

От немския и австрийския неоромантизъм се заемат похвати предимно из областта на поетиката: техниката на символообразуването чрез многостепенно „обезпредметяване" на съдържанието и закодирането му в магическите нишки на символа. От неоромантизма, т.е. от наново възродената романтична традиция, се заема своеобразната и несрещана при другите български символисти „антична светлост". Това е склонност към монументалност, която представя фигурите и жестовете винаги „уголемени", като сенки на самите себе си, но сенки, които излъчват странна, студена светлина. Пак оттам Траянов възприема основната естетическа концепция за „преодоляването" и устояването като висша ценност, постижима в борбата. (Австрийският поет Грилпарцер е изказал следната мисъл: „Истинско е само онова щастие, което е изтръгнато от страданието; всичко останало се нарича просто „земни блага". Струва ми се, това може да бъде мото на цялата поезия на Траянов.) Оттук и намиране на смисъл в стремежа към битките и прослава на героичното, което се извежда из трагиката на страданието. Благодарение на този смисъл и на последователното му отстояване като мироглед поезията на Траянов не достига до абсолютния декаданс и до пълната дехуманизация, не се отказва да бъде посредник в предаването на идеи, което особено ярко проличава в „Български балади" и „Пантеон".

Много е трудно в чужди поетически структури да бъдат втъкани нишки с родни багри. Но авторът на „Тайната на Струма" и „Смърт в равнините" се справя с тази задача. И не само в тези две традиционно посочвани произведения. Но „българското" при Траянов не трябва да се търси като „местен колорит". То може да бъде открито много повече в традицията на поетическото реагиране и представянето на чувствата и ситуациите съобразно с българския тип мислене. А за да се постигне това, необходимо е не само познание за българската природа и душевност, необходимо е в жилите да тече българска кръв. Необходимо е и съзнанието, че принадлежността ти към този народ те прави „белязан" с печата на страданието, прави те мъченик, но също и избраник, избраник на народ, който „все побеждава, а се връща победен". В този смисъл трагиката и съжителството едновременно на горди призивни тонове и на смирение пред отредената орис в поезията на Траянов също са български. Това е характерно за ранното му творчество. Скръбните дисонанси между героична готовност и зла участ, между езическо непокорство и тежко вековно изкупление са също български. Но български са и майчините сълзи пред кандилото, и покъртителният стон на падналия войн, и тежките „облаци-покрови", и „бързата Струма", и „тежкогранният кедър", и Беласица, и Пирин, българско е и самочувствието на поета, дръзнал да обсеби цялата болка на своя народ.

Облъхната от горда скръб, поезията на Траянов звучи със странен, едновременно героичен и примирен, но безусловно хуманистичен патос. Този патос на „обречената героичност" не е характерен за нито един български поет. Нито у Ботев, нито у П. П. Славейков героичното има съзнание за своята обреченост; нито при Яворов, нито при някой друг от символистите предопределеността и поражението събуждат воля за устояване. У едни преобладава скръбно-оплакателното; други бягат в пасивно-съзерцателното; трети се впускат в бурите на експресионистичното. Интензивността на Траяновия „обречен героизъм" силно динамизира месианистичните и „вестителски"

функции на неговата поезия. И каквито и да са залитанията тук — към месианизъм или националшовинизъм, доминантата, „обертонът“ на тази поезия е високият хуманизъм. С изключителна сила звучат стиховете от „Заклинание на словото“ (от „Български балади“):

О нивга не загива
народът, който може
закона на живота
самин да изкове,
сълзите на Голгота
в победен химн да сложи,
на братската трапеза
врага да позове!

Смятам, че този хуманистичен патос е живецът, който поддържа поетическото вдъхновение на автора до края на неговия живот. И тъй като идейното съдържание — прослава на обречената героичност, приляга най-добре на формата на неоромантично уголемения жест и на символистичното зашифроване, това обяснява донякъде и феномена на Траяновото самозатваряне в овехтелите поетически догми на школата. До края на живота си поетът не получава „комплекс за изчерпаност“, за „остарялост“ и изостаналост. И това не може да се обясни със самочувствието на поета, подхранвано от свои и чужди. Малко са прозаичните творби, останали от Траянов. Но ако се зачетем в тях, ще открием по-скоро „комплекс за величие“, ако трябва непременно да уличим поета в някакво надхвърляне на мярата. Във всички случаи той се стреми да отразява в поезията си непреходното в неговите космични мащаби, човешкото в проекциите на вечността, националното в неговата историческа мисия. Именно отстояването на тези естетически и идеологически концепции като мироглед, неотклонното им следване дори по времето на най-критично сгромолясване на кумири и ценности правят поезията на Траянов уникално явление в българската литература, допринасят за нейната изолираност и чуждо звучене. Ето например как изглежда само едно изречение от прозата на Траянов (от послеслова към „Пантеон“):

„Изживял като съдба може би най-страшните проблеми на битието, подарил на света не само революционизираната човешка съвест, а и онния богоотърсещи ответи, които повдигнаха наведнъж и неочаквано дори до небесата монументалните куполи на деветнадесетото и двадесетото столетие, славянският стихиен устрем, свободен вярващ и чужд на всяка догма и систематичност, създава суровия стил на новия живот, като същевременно задълбочава и заздравява за вечни времена устоите на невидимия човешки космос.“

Крахът на символистичните догми, започнал с „Български балади“ и завършил с „Пантеон“, настъпва, когато трябва да се съизмерват поетическите проекции на реални изживявания и действителни съдби с „губещите се някъде в космоса“ проекции на идеала. Стига се до прастария парадокс — идеалът не е изчезнал, но главозамайващите промени в действителността са излъчили мощ, по-въздействуваща и по-притегателна от неговата. Тогава старият идеал се променя или се изоставя в зависимост от темперамента на автора. Прославя се, издига се нов идеал, нагаждат се към него новите поетически форми. Тъкмо това не става при Траянов. Твърде висок, за да бъде достигнат, твърде традиционен, за да бъде набързо подменен, твърде странен и някак чужд, за да бъде патетично отречен, космогонно-романтичният идеал на Траянов, доста неясен и смътен, сочещ някакво общество от „свръхчовеци“ (но не в ницшеански смисъл), остава незасегнат от бурните събития. Но не остава незасегнат от тях поетът Траянов. В изображенията на тези събития, както

и в опоетизацията на велики личности той се оказва на висота като поет, но не и като философ. Докосването до идейната същност на отразените събития (например в „Български балади") носи неяснота и объркаост, но крилата на реално събуденото поетическо вдъхновение достигат много по-високи сфери. Постепенно поетическата емоция, основана първоначално само на формата, затъмнява и обсебва идейното съдържание. „Скелетът", изграден от стари естетически структури, предназначени да крепят идеала, не издържа тежестта на новата емоционална вълна, надигнала се от вихъра на действителността.

АБДИКАЦИЯТА НА СИМВОЛИЗМА

Ако в „Български балади" е „победен" Траяновият символизъм, в „Пантеон" поражение търпи онази част от своеобразната му поетика, която е повече под влияние на неоромантизма. Това е и следствие от факта, че в баладите поетичният аксесоар на символизма е далеч по-богат. Във всички „посвещения", „заклинания", „видения" и т.н. има твърде много мистика, има мисъл за скриване от поражението в съзнанието за предопределение, което, стоварвайки своите злини върху плещите на избрания народ, „обещава" гордо възкресение и мъдро изцеление. А там, където искреният авторов потрес от мъките на войните е разкъсал „мистичните савани", поетичните откровения са прости и вълнуващи, достигащи до всеки българин. В „Пантеон" целта на поета е друга. Снизяването на неговия зареян към висотите на идеала поглед не става така рязко както при баладите. И там, и тук Траянов се предпазва от всичко, което е близко до „злобата на деня". Но докато в баладите има описани събития, в които поетът е съзрял ценности, съизмерими с космичното и непреходното, то в „Пантеон" до същото това „космично" и „непреходно" трябва да бъдат положени не величави, макар и реални събития, а човешки фигури. И докато „залитанията" в баладите могат да достигнат някъде до националшовинизъм и месианизъм, то оказва се, че в своя каменен „пантеон" Траянов е наредил мраморни статуи. Всички фигури са някак антично величествени, недостижими, освободени, а в същото време гласът им долита сякаш от небитието. Почти над всеки блести надпис „избраник", а по-надолу съобразно с неоромантичния авторов възглед се прославя не толкова подвигът, делото на титана, а страданието, мъката, скръбта, през които той е преминал, за да увековечи името си. Тези фигури са мраморни, безжизнени, те „говорят" с мъдростта на символа. Те са онези богоизбрани „капители", върху които се крепи мирогледът на поета. Съизмервани непрекъснато с идеята, те сами започват да изглеждат като идеи. Заслугата, но и голямата грешка на Траянов е, че в стремежа си да отразява (според него) единното духовно развитие на цялото човечество, той „универсализира" и специфично националното, и индивидуалното. И докато в „Български балади" постоянното съизмерване на национално с общочовешко, на бранния подвиг с подвига на духа, на поражението с възкресението довежда на места до споменатите вече „залитания", то впечатлението от „Пантеон" е като от разходка из дълга галерия с каменни скулптури, нестоплени от никакъв колорит. Неоромантичното извисяване достига тук най-високи предели. И тъкмо това показва ясно, че неоромантизмът на Траянов е „казал последната си дума". Какво повече би могло да се извае с неговите инструменти от стих като този:

Един духът свободен само
от вечността не се бои,

той, воин от небесен мрамор
над всяка смърт и тлен стои!

(„Към свободния")

Посвещенията „Към поета", „Към красотата", „Към меченосеца", „Към свободния", „На венценосеца" и т.н. представляват една осанна към превъплъщенията на идеала и духа. От тях е съградена триумфална арка, под чиито сводове са наредени фигурите на онези смъртни, издигнали се най-високо чрез своето страдание и подвиг.

И така, арките са построени. Героите под тях почти докосват техните сводове. Завършило е последното извисяване на неоромантизма, завършена е последната сграда от „архитектурния ансамбъл" на неоромантизма в България. Следващите „пантеони" вече не могат да повтарят същия стил и неговите шедьоври.

Накрая като обобщение върху поетиката на Траянов в съпоставка с другите български символисти може да се каже следното: символизмът на Траянов е най-небългарски. Известна е общата тенденция към по-голяма демократичност на българския символизъм въпреки неговата нехомогенност. Характерни са силните уклони към предметното, към импресионистичноземното и дори обществено активното (у Хр. Ясенов и Л. Стоянов), твърде силни вътрешни противоречия, довели по различен път поетите до преодоляване на символистичните догми. Тази тенденция и изброените догми не са характерни за Траянов. Както многократно вече бе посочвано, намираща се под силното влияние на австрийския неоромантизъм, неговата поезия е по-слабо демократична, по-незаземена, почти напълно обществено пасивна. Последователното придържане към принципите на неоромантичната поетика не допуска борбата между противоречията да доведе до разпадане на системата. Единствен измежду българските символисти, Траянов преодолява каноните на поетиката не чрез тяхното диалектическо отрицание, а чрез тяхното пределно извисяване. „Песен на песните", „Романтични песни" и „Пантеон" не представляват поврат към поезията на предметния корелат (Далчев, Багряна); те са апотеоз и затова са последна дума, предел и залез на символизма. Това не е символизмът от „Български балади" (особено на печатаните през 1913 г.), тогава още възхождащ, демонстриращ свежи обрати и смело вплитане в каноничната тъкан на нишки с роден колорит. Общо взето, символизмът на Траянов е по-хладен, по-изкуствен (да си спомним активното раздалечаване на лирически и емпиричен Аз), заедно с това той е по-универсален, космичен, по-непротиворечив и романтичен. Изненадващото е, че този символизъм не показва особена близост и със западните образци, що се отнася до неговата естетика. Тук думата си е казала спецификата на националното световъзприятие, чието присъствие независимо от модерните теми и похвати никога не е пренебрегвано, а само многократно усложнено.

Символизмът на Траянов е негово лично, уникално дело.

ИСТОРИЧЕСКАТА ЛОГИКА В УСТАНОВЯВАНЕТО НА СИМВОЛИСТИЧНАТА ПОЕТИКА („СЛЪНЧОГЛЕД“ ОТ ТЕОДОР ТРАЯНОВ)

Александър Панов

Проблемът за логиката в измененията на изразните средства в литературата е сравнително нов, въпреки че всяка литературноисторическа школа си поставя въпроса за обусловеността на поетиката от определен период. И всяка творческа школа, особено в по-ново време, си набелязва ясни цели именно в областта на поетическия изказ, с което да очертае собствените си задачи и да се разграничи от предходните направления. За съжаление както историците на литературата, така и творците често пъти се ограничават само в своята област и концентрират вниманието си единствено върху взаимовръзката между изразното средство и непосредствената му художествена функция, без да се опитват да поставят това отношение в една по-широка историческа обстановка, която би показала не само логичността на измененията, но би обогатила съществено и познанието ни за тяхната чисто смислова художествена функция. Поставянето на тези въпроси и техните отговори действително зависят много от методологията на литературоведските школи или на творческите направления. Но те не биха могли да получат адекватно разрешение, ако не се вземат предвид някои основни свойства на изкуството като обществена дейност, свързана не само с продуцирането на художествени факти, но и с тяхното обществено въздействие. Многовековното развитие на литературата показва, че се променят не само изразните средства, но и самата представа за художественост, дори и самото понятие за изкуството. Но в това развитие не може да не се забележат и някои сравнително устойчиви фактори, които позволяват да погледнем на процеса като на една обективно обусловена развойна логика. И тази константна величина се открива, колкото и парадоксално да звучи, не в собствените свойства на художествените факти, а в тяхното отношение към нуждите на обществото и идеологията, които единствени осигуряват право на съществуване и условия за развитие на тази специфична социална дейност — изкуството. Впрочем необходимостта от доказване на това право е усещана от всички теоретически и творчески школи, но всяка от тях е давала свое тълкуване на проблемата, което довежда и до безкрайното многообразие от развойни принципи, съществуващо в науката за литературата. Ето защо по същество никоя от тях не може да докаже факта, че изкуството и неговото развитие следват една-единствена логика. А тя между другото се осъществява в историческия процес, но без да бъде осъзнавана. Така се появяват философските системи на Платон, Хегел, Фройд и

т.н., всяка от които отрежда на изкуството подчинена роля спрямо предпоставената идея за всеобщото развитие на вселената в резултат на действието на абстракции като абсолютен дух, жажда за компенсаторно удовлетворение, игра и т.н. Марксическата естетика обаче не може да се задоволи с подобно решение на въпроса, нито пък с неговото заобикаляне, което се получава при елиминиране на проблемата за историческата логика и наблягане на връзката единствено между конкретността на една ограничена система от изразни средства и нейната непосредствена художествена функция.

Основният въпрос на естетиката се корени в необходимостта да бъде доказана връзката между художествения факт и обществото. Според някои по-ранни концепции тази връзка има познавателен или масово въздействуващ характер. Но нито въпросът за особеностите на художественото познание, нито неудобният въпрос за стихията на изкуството, за неговата индивидуалност (неповторимостта на всеки творчески подход, насочеността към интимния вътрешен свят на отделния възприемател) можаха да получат задоволителен отговор от тези позиции. Ето защо изкуствоведската мисъл на изследователите марксисти достигна постепенно до търсене на отговори на въпроса, как чрез познанието и индивидуалния характер на художественото творчество може да се осъществи неговата основна обществена задача — да регулира отношенията между индивида и обществото, без да попада в групата на инструктивните обществени дейности, за да си остане изкуство, но и без да се откъсва от обществената си природа, за да има право на съществуване. Така се достига до предположението, че логиката в развитието на художественото творчество се определя главно от необходимостта за непрекъснато обновяване на неговия въздействен принцип, който може да доведе отделния индивид до една непринудена и непосредствена преоценка на собствените му житейски възгледи. При това изкуството трябва да бъде винаги в авангарда на този процес — не просто да догонва общественото развитие и да се адаптира към него, а да го изпреварва и в известен смисъл да го направлява, превръщайки мисълта за живота не в стремеж за приспособяване, а в проблем. Оттук и главната трудност при установяването на пряка връзка между обществено развитие и развитие на изкуството — тя винаги може да се забележи със задна дата, но никога и в процеса на непосредственото осъществяване на измененията. Къде тогава да търсим опората за проследяване на това развитие?

Явно е, че в този случай огромна роля играе сравнително автономният характер на изкуството като обществена дейност и неговата опосредствувана връзка с действителността. А ролята на главно опосредствуващо средство несъмнено изпълнява културата — достигнатото равнище на духовно овладяване на света от страна на обществото. Следователно, когато говорим за непосредствено влияние на обществото върху развитието на изкуството и за промяна на неговия въздействен принцип, ще трябва да се отнасяме главно към културата и нейните конкретни проявления. Ако изходим от този извод, ще имаме вече и една конкретна опора при проследяването на развитието в областта на художествения изказ в хода на историческия процес. Въвеждането на нови тези и идеи, което в крайна сметка е главното предназначение на изкуството, не може да се осъществи вън от процеса на промяна на характера на неговото въздействие, защото всеки исторически момент предполага и нов тип превръщане на основните идеологически задачи на обществото в индивидуален проблем на отделния човек. Тук връзката е силно усложнена — от една страна, тя зависи от характера на идеологическите задачи и от равнището на тяхната абстрактност или конкретност, но, от друга страна — от разграничаването спрямо предходните принципи на художествено въздей-

ствие, които вече са факт не на изкуството, а на културата и по тази причина притежават повече адаптивен, отколкото проблематичен тип отношение на индивида към изискванията на обществото. Вторият аспект от това сложно уравнение беше първото нещо, до което стигна изследователската мисъл. Той се прояви в методологията на ОПОЯЗ-а, която изтъкваше като основен двигател на развитието необходимостта от противодействие на вече автоматизираните принципи на художествено въздействие. Без да отричаме валидността на този принцип, не бихме могли да разберем цялостната логика на историческия процес, ако не вземем предвид и обратното — факта, че изкуството не може да осъществи в съвременната си действителност своята задача, ако не се облегне на вече установените в предходните резултати от неговото развитие начини за идеологическото осъзнаване на обществените проблеми. Традицията следователно е не само обект за преодоляване, но и основната парадигма, която обуславя възможностите за осъществяване на новите художествени принципи. По този начин всяко ново явление ще носи в себе си „снети" всички предхождащи го етапи в развитието на художествения изказ и проблематика.

Този процес обикновено може да се наблюдава само ако се анализира една сравнително широка панорама от художествени факти и явления, съпоставени със също така широка панорама от предходните художествени системи. И този принцип на изследване си остава единственият, ако искаме да уловим развитието в неговата цялост. Но в някои случаи това развитие ни поднася и творби, които покрай собствените си художествени внушения са закодирали в себе си едва ли не цялостния процес на развитието. Да се дешифрира той само върху основата на анализа на такива творби, не би било възможно. Пък и да бъдат открити те, без да се познава вече доказаната логика на развитието, също е трудно осъществимо. Но подобни произведения могат да служат за удобни примери при проследяване на конкретния ход на художественото развитие, защото позволяват да се направи цялостен анализ, който да включва не само формалните особености, но и общия художествен смисъл на творбата, както и нейния въздействен потенциал. По този начин те дават възможност за изграждане на цялостен модел на художествения скок, който обхваща не само формалните, но и съдържателните особености на изкуството. При изпълнение на задачата, която сме си поставили — изследване на проблема на историческата логика при установяването на символистичната поетика у нас, сме улеснени от наличието на подобни творби в художествената практика на това литературно направление. Една от тях е непретенциозният сонет на Теодор Траянов „Слънчоглед", включен в първата стихосбирка на поета „Regina mortua" (1909). Ето и неговият текст:

Замаяно поглежда
зад облак побледнялата луна,
огреян слънчоглед навежда
загаснал поглед настрана.

Натам белей се сребърна алея,
гирляндите на утрото висят,
от рози, лаври, лилии, ясмин.

Дали днес пак сънувам? — Не самин
аз бог съм в тоя кът.
И влюбен в слънцето — живея!

Замаяно поглежда
зад облак побледнялата луна,

огреян слънчоглед навежда
загаснал поглед настрана.

Най-очевидното в тази творба е жанровата ѝ определеност — сонет, въпреки че се появява в, меко казано, необичайна форма. Това е първото обстоятелство, което трябва да ни поведе по логиката на историческата изменчивост. Сонетът, както и другите художествени схеми играят важна роля в развитието на лирическия изказ у нас при неговото приближаване към европейската парадигма. В периода преди Освобождението и първите десетилетия след него в художествената система на т. нар. стари лирическата творба се изгражда по законите по-скоро на обичайната речева комуникация, отколкото на някаква специална, приложима единствено в лириката употреба на езика. Лирическият поет се изявява в произведението със собственото си слово и се обръща непосредствено към реално съществуващия обществен човек, като в зависимост от жанра визира неговото групово или индивидуално съзнание. Но засиленото особено в годините след Освобождението преминаване на лириката от непосредственото въздействие на прекия речеви акт към акта на отпечатването ѝ и разпространението ѝ посредством персонално необвързани средства за комуникация — периодичен печат, книга, песнопойка и пр., довеждат до едно явление, което може да се изрази с термина „естетика на нарушената идентичност". Авторът вече се разделя на две равнища на проявление — като лирически герой и субект на изказването и като автор на отделения от пряката му речева активност неперсонално битуващ текст на лирическата творба. Между тези му две функции се извършва и диференциация на ролите: лирическият Аз добива все по-силна обектна характеристика, а лирическият автор — позицията на оценяващ, посредством оформянето на изказването, субект. И все пак дълго време господствуваща е ролята на лирическия субект вътре в творбата, който поема в много от случаите и функцията на владетел на нравствените, социалните и естетическите критерии. С други думи, позицията му в творбата е принципно еднородна с тази на оратора, който внушава на своя читател онова, което може да се нарече съдържание на лирическото изказване. И все пак обстоятелството, че това изказване има нарушена идентичност, води до необходимостта да се потърси такава утвърдена в общественото съзнание област на езиковата употреба, която да осигури въздействената парадигма на изказването и да го направи авторитетно въпреки отсъствието в акта на непосредствената комуникация на реалния субект на изказването, който при реторическите изказвания винаги е налице. Тази област на специфична езикова употреба, достатъчно авторитетна за възрожденския и следосвобожденския читател, е парадигмата на европейската поезия. Заедно с наследената от фолклора парадигма на пеенето като символично действие, осигуряващо възприятието на тези особени, персонално необвързани текстове, парадигмата на авторовата поезия се явява удобно средство за мотивиране идентичността на текста. Ето защо в началото на развитието на лириката в българската литература се обръща такова голямо внимание на основните белези на европейската лирика — стихосложението, римата, метафориката, изобщо художествения тип образност и т.н. Всички те са призвани да изиграят важната роля на „поетически" определители паралелно с непосредствените си функции за изграждане на лирическото звучене и художествения смисъл. В този процес особено място заемат поетическите схеми.

Схемата на сонета, както показва нейното многовековно развитие, притежава две особено важни за разглеждания процес особености. Първо, повишената метаезичност на лирическия изказ — насочеността към осъзна-

ване на собствените му възможности в самата конструкция. Това се потвърждава от наличието на голям брой сонети за сонета, в които основна тема е именно начинът на конструиране на лирическата творба по каноните на тази схема. Втората особеност на схемата е свързана пак с нейната каноничност — колкото и големи да са индивидуалните различия между сонетните произведения, тяхната еднаква външна форма, както и близостта на вътрешната конструкция на лирическия мотив много по-лесно сродяват дадена творба с цялото множество от сонети в световната литература, отколкото която и да е друга лирическа форма. Ненапразно и самата дума *сонет*, както и произведенията, написани в тази форма, винаги са се считали определение на „високо" изкуство, на „чиста" лирика. Тези две свойства на схемата са изключително плодотворни за поетите от първото следосвобожденско поколение — Ив. Вазов, Ст. Михайловски, К. Величков, Д. Страшимиров и др. пишат големи цикли, съставят дори цели книги от сонети все с желанието да пишат истинска европейска лирика. Чистосърдечно признание за това, както и потвърждение на тезата ни, че сонетът изпълнява именно тези две исторически функции, насочени към екстериора на поезията, намираме в първия от италианските сонети на Вазов:

> В страната на сонетите сме ние
> сонети, музо, нека правим днес. . .

А това, че другите, и то далеч по-важни, функции на схемата не са могли да се проявят в системата на нарушената идентичност, личи от пълното неспазване на основни изисквания на жанра по отношение на вътрешната структура на мотива, строежа на изказването, жанровата типология, начина за конструиране на художествения смисъл, лирическата интонация. Наблюдаваме и нещо уникално — във формата на сонет са написани стихотворения с подчертано полемична, реторична интонация (сонетите „Не даваме я!" и „Зито о султанос!" от „Македонски сонети" на Вазов), което този жанр на понятийните обобщения абсолютно изключва. И все пак необходимостта да се спазва, макар и недостатъчно стриктно, канонът на схемата, включително и изискването за лаконичен изказ, което противоречи на естествения стремеж на реторическото слово към разгъване, е първата голяма победа на формиращата активност на автора на лирическата творба с автономен онтологически статус над речевата активност на лирическия субект-герой с определена социална идентичност. Сонетната форма е първото завоевание на модерния начин за постройка на лирическата творба, който оформя лирическото изживяване според една структурна схема, проявяваща се на разни равнища на текста, а това е първата голяма крачка към постигане на оценъчната активност на художествения текст спрямо преживяванията на лирическия субект.

Пълната реализация на схемата в една цялостна художествена система, изграждаща се върху принципите на условно построена речева изява, при която основно място заема формиращата активност на автора, се осъществява в художествената практика на т.нар. млади — П. П. Славейков, К. Христов, Ив. Ст. Андрейчин и т.н. При тях главни се оказват именно пренебрегнатите от „старите" изисквания за изграждане на лирическия мотив според нормите на една вътрешна диалектика, т.е. това, за което се говори, вече органически се свързва с начина на изразяване и лирическата тема се превръща в *мотив* (по определението на И. Смирнов мотивът представлява основната клетка на текстовия семиозис, възникващ при изобразяването на няколко предмета и отношението между тях[1]). Смисълът на творбата се реализира в преминава-

[1] Смирнов, И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.

нето на изказването през фазите на противопоставяните мотиви — теза и антитеза, и последващото разрешаване на противоречието във финала на творбата. Преминаването от страна на читателя на този мисловен път е и специфичният за жанра въздействен принцип. Класически пример за изграждане на сонет по така определените жанрови закони е известният сонет на Пенчо Славейков „Ай Гидик"

Залезе слънце, бързо мрак покри
и върхове и тихнали долини.
На Ай Гидик, там в небесата сини,
челото още в блясък все гори.

Гори и грей. Но слънчеви зари
не са това. На снежните вършини
последния вечерен отгрев гине
и гасне. Вече слънцето се скри.

Понякога во пламът на очите
така горят, непрегорели още,
на миналото щастие зарите —

и неговият отгрев гасне бавно:
макар че е в сърцето вече нощ,
и слънцето залязло е отдавно!

С написването на този сонет (1894) българската литература не само овладява жанра в неговата европейска традиция на мисловна лирика, но и ознаменува победата на нов по характера си лирически изказ. Сонетът на Траянов е немислим без наличието на така очертания процес просто защото преди всяка художествена трансформация е необходимо съществуването на нещо, което да се трансформира, а това е именно утвърдената вече в художественото съзнание на българския читател жанрова парадигма на сонета в частност и принципът на модерната лирика въобще. Творбата, която анализираме, вече е нов етап както в овладяването на жанра, така и в цялостната постройка на лирическата творба — тя до голяма степен се противопоставя на станалите вече културна традиция похвати на „младите". Без да се познава тази традиция, цялата сложна постройка на творбата би се възприела съвсем елементарно на равнището на словесните образи.

Нека да видим сега как точно се извършва тази трансформация, кои елементи от традицията са използувани и кои са станали обект на противопоставяне. Още на първото и най-елементарно равнище — стиховата организация — се забелязват някои съществени отклонения. Характерният за българския следосвобожденски сонет петостъпен ямб е преминал в свободен в съгласие с принципите, залегнали в литературните манифести на модернистите[2]. Но, от друга страна, отклоненията от емблематичния за сонета размер са проведени едва в половината стихове, а останалата половина са написани в петостъпен ямб. Това подсказва, че авторът е търсил дискретно позоваване на литературната традиция, в противен случай изобщо би изоставил сонетната форма. Това е първото указание, че търсеният от творбата смисъл ще се осъществява не на последно място и от съпоставките с традиционния лирически изказ, особено при жанр като сонета, където противоречието е основен градивен принцип. А какво се постига с намаляването на стиховия размер, т.е. неговата конкретна художествена функция, ще видим по-надолу.

[2] Андрейчин, Ив. Ст. Литературен манифест. — Из нов път, I, 1907, № 1.

На равнището на строфиката обаче нещата се развиват съвсем другояче. За разлика от несиметричния стихов размер тук симетричността достига пределни граници. Дори строгата архитектоника на класическия сонет се е оказала слаба за реализиране на художествената задача, която е стояла пред автора. Но дали тази промяна не носи и някакъв друг смисъл? Например по отношение на основния принцип за изграждане на лирическия мотив и неговата семантика. Но това ще видим, след като направим анализ на строежа и неговите функции.

Творбата се изгражда едновременно под въздействието на два организационни принципа — сонетната строфика и конструиране на мотива и огледално-кръговата композиция на т.нар. пръстен, характерна преди всичко за песенната лирика. Всъщност „пръстените" са много повече. Основният е представен от начално-финалното повторение на катрена, а останалите — от симетричното разположение на стиховете в двата терцета, римувани по начин, който изобщо не се среща в сонетната практика, въпреки че в нея са известни почти всички видове римуване на шестте финални стиха. И това е било възможно единствено поради факта, че разглежданите шест стиха в тази творба не заемат финална позиция. Ето и графичната схема на „пръстените":

а
Б
а — I катрен
Б

в
Г
Д

Д
Г
в

а
Б
а — II (I) катрен
Б

Графичната схема ни помага да видим и една друга особеност на творбата. Нейната постройка е функционална единствено в писмено-пространствен аспект, единствено в отпечатания вид на стихотворението бихме могли ясно да проследим неговата строга симетрия. И всъщност този тип художествена комуникация като че ли е много по-характерен за поетиката на символизма, отколкото реалното звучене на поетическото слово, независимо от дълбоко залегналото убеждение за небивалата музикалност и оркестрация на символистичния стих. А може би тези евфонични ефекти да проявяват функцията си в съпоставка и подкрепа именно на писмения начин за общуване с творбата. Тук ще отбележим само повишената роля на реалната пространствена структура на художествения текст за разлика от преобладаващата времева организация на обичайното речево общуване, където пространствената идентичност се реализира от пространството на комуникативния акт. И този факт очевидно не е без пряка връзка с характера на пространствените отношения, които светът на творбата изгражда, за разлика от пространствените отношения, характерни за обикновеното речево изказване и дори за поетиката на нарушената идентичност.

Творбата се организира симетрично в пространствената си структура около осевата линия, минаваща между двата терцета, и образува нещо като двоен огледален образ. Тази структура получава своята смислова натовареност на равнището на развитието на мотива. Но нека преди това кажем две думи за типологията на мотива и неговата жанрова определеност.

В европейската културна традиция след Данте сонетът по принцип се свързва с мисловната лирика, лириката на понятийните обобщения. Това означава, че освен характерния начин на организация сонетът изисква и разработването на определена тематика (нравствени, философски и други обобщения), както и определени начини за нейното предаване — обикновено формата на монолог, проследяващ движението на мисълта по естествения й логически път, без изказването да е адресирано до някакъв вероятен събесед-

ник (от този тип в обикновената практическа реч е напр. дневниковото размишление). Характерен начин на изказ е също и ненасоченото към определен събеседник описание на природна или някаква друга картина, символизираща определени идеи, в които може да се открие повод за обобщения, които не следват пряко от описаните събития. Такъв е например цитираният сонет на Пенчо Славейков. Много по-слабо застъпени са другите видове лирически изказ — автопрезентативната лирика, изповедта, условното обръщение, посланието, наративната лирика и т.н. Но и тогава, когато е използуван някой от тях, винаги се търси начин да се развие показаната вече диалектическа схема на композицията на мотивите, която да доведе до мисловно обобщение. Само в този вид (единство на композиция, мотиви, начини на изложение, характерен въздействен потенциал) можем да говорим за наличието на жанр сонет в пълния смисъл на думата. Използуването на строфичната схема при „старите" все още не е достатъчно за възникването на жанра, защото тя е приложима в изграждането и на други жанрове. Сицилианската „ballata" например е сонетна по форма. А и в скоби можем да споменем, че голяма част от баладите на самия Траянов са също сонетни, което представлява силно отклонение от традициите на европейската и българската балада от XIX в. с нейната наративна структура. И това сигурно не е без пряка връзка с цялостните трансформации, които настъпват в лирическия изказ на символизма.

За българския сонет най-характерна е именно „лириката на изображението". В същия тип изказ е изградена и творбата, която анализираме. Но за разлика от ясно изразената логика на изказването при Славейков, в която личи ходът на мисълта—от повода към обобщението, в поетиката на символизма отделните елементи на изображението се прикачват един към друг без разкриване на причинно-следствените връзки между тях. Каузалността в изказването се разколебава, размиват се границите между отделните мотиви, от което те, колкото и странно да е, получават по-голяма самостоятелност и могат да се възприемат като отделни символи, като връзката между тях се осъществява на равнището на отношението между идеалните същности, т.е. имаме характерен случай на т.нар. идеологическа каузалност. Това значително увеличава абстрактността на речевия образ, лишава го до голяма степен от естествената му семантика и го тласка все повече и повече към чистата форма, към обобщения, абстрактен и многозначен музикален образ. Ето къде основният принцип на символизма „de la musique avant toute chose" получава най-пълната и най-специфичната си реализация в областта на словесното творчество. Думите и мотивите, използувани като основа за художествения градеж, насочват не пряко към веществената реалност, а много повече към собствените качества на езика — конотациите на думите; изразите и типичните мотиви въздействуват много по-силно, отколкото връзката между денотативния пласт и изображението.

За да разберем историческата детерминираност на този род изказ, по необходимост трябва да засегнем и въпроси, излизащи извън тесните рамки на градежа и свързания до известна степен с него въздействен механизъм на творбата. Но тъй като тези въпроси са прекалено сложни и обширни за рамките на една такава статия, ще се задоволим само със споменаването на най-важните от тях.

На първо място стои въпросът за художествената проблематика, разработвана от символизма, и за въздействената програма, към която школата се придържа. Този проблем е извънредно сложен, поне що се отнася до обществената детерминираност на художествената тематика на символизма. Насочването на поетите от школата към изследване на абстрактните стойности на

човешката душевност и нейните противоречиви взаимодействия с действителността и обществото, стремежът да се намери формула за човешката душа въобще и за нейния особен свят и т.н. безспорно имат отношение към огромен комплекс от явления в обществения живот. Но конкретната проява на тези настроения както в областта на художествените мотиви, така и в областта на семиозиса, а също така и в начина на художествено въздействие до голяма степен са предопределени от парадигмата на литературното развитие до момента.

Нека разгледаме развитието на художествените мотиви. В историята на българската литература те имат няколко измерения в зависимост от възможностите на литературните жанрове. В областта на белетристиката, както показа още преди повече от десет години Н. Георгиев[3], се налага темата за селото, като се търси решението на актуални обществени въпроси. Това търсене преминава през различни етапи по отношение на общата художествена концепция — от битописателството и нравствено-социалния анализ на народниците през символите на П. П. Славейков и П. Тодоров към снемането им в ироничното повествование на Елин Пелин и синтетичното на Й. Йовков. При лириката нещата, поне що се отнася до тематиката, не са така еднопосочни. В художествената система на първото следоосвободенско поколение намираме цялото онова богатство на теми, вълнуващи общественото съзнание, като основният обединителен център трябва да се търси в позицията на авторите, които с тяхна помощ воюват за едно пряко въздействие върху обществото с цел възприемателят да бъде спечелен за каузата, лежаща в основата на авторовия оценъчен критерий. Тук намираме пълно съответствие с преобладаващо реторичния начин на изказ, господствуващ в поетиката на тази художествена система. Дори и външно отдалечените от пряко участие в обществения живот жанрове и теми, третиращи природата, са също дял от литературата с пряко обществено въздействие. Това се потвърждава от цялостната насоченост на тези стихотворения и начина на тяхното възприемане, отразен в критическото съзнание на времето. Природата и отношението на лирическия герой към нея се схващат като един вид алтернатива на идеологическия вакуум в обществото и насочването му към някои „вековечни“ ценности на човешкото битие. Тъкмо тук обаче се открива и възможност за реализиране на една сериозна трансформация в областта на лирическия мотив. Поетите от групата на „младите“ намират в темата за природата удобен начин за метафорично пресъздаване на индивидуалната човешка душевност, без да са принудени да изобразяват непосредствените обществени катаклизми, което би предполагало поетът да реализира също така непосредствена обществена роля както в системата на нарушената идентичност. Този принцип е застъпен най-пълно при Славейков („Сън за щастие“), където пейзажът се използува като възможност за реализация на комплексен лирически дискурс, чиито въздействени възможности се проявяват в много по-голям брой контексти. Тук за първи път се реализира и едно условно лирическо пространство, за разлика от пространствено по-несвободните отношения в лириката на „старите“. Тази трасформация, разбира се, не е самоцелна. Нейните основания лежат дълбоко във философско-естетическата програма на „младите“ за необходимостта от индивидуално усъвършенствуване, което единствено ще може да разреши обществените противоречия. Тази програма е изразена в множество статии на идеолога на движението д-р Кръстев („Социалната

[3] Георгиев, Н. Трансформационни процеси в новата българска литература. — В: Славянска филология. С., 1968.

наука и нашите етически идеали", „Тенденция и тенденциозна литература" и др.). По същата логика се променя и въздейственият механизъм на лирическата творба — от пряко насоченото словесно въздействие, чийто най-адекватен изразител се явява реторическата постройка на речта с обичайните ѝ композиционни похвати и логическо-експресивни схеми, към логиката на вътрешното противопоставяне на отделните идеи, представени от различните съставки на мотива. Не е нужно да се доказва, че тук най-подходящи са художествени схеми от рода на сонета, стансата и др., а също така и затворената в себе си пространствена структура на лирическата миниатюра.

В изчерпването на философско-естетическата програма на „младите" и в нарасналия интерес към общите, „непроменливи" стойности на човешката душевност се намират основанията за следващата трансформация на мотива за природата — един от главните мотиви на символизма. В него вече се търси не индивидуалното човешко светоотношение и конкретното лирическо състояние, а средство за изграждане на философско обобщение за възможностите на човека в неговото природно и обществено битие. Пределната абстрактност на търсения художествен смисъл не може да бъде реализирана по друг начин освен от също така абстрактен тип образност, както и начинът на поетическо въздействие трябва да бъде адекватен на темата и мотива. Ето защо логическата схема на противопоставянията при „младите" се трансформира в една по-скоро музикална схема на съпоставка на мотиви посредством изпразване на художествения образ от неговата конкретна семантика и индивидуализираност и превръщането му в символен мотив, подобно на абстрактния музикален образ.

Но отдавна вече е доказано, че музикалният принцип в литературата не е пряко приложим по простата причина, че се борави със съвсем различен тип знакова система — тази на естествения език, която за добро или зло винаги притежава своя собствена семантика за разлика от музикалния тон, който е по принцип лишен от такава и получава смислова натовареност единствено в контекста си. В това противоречие трябва да се потърсят корените на някои обикнати композиционни похвати на символистичната поетика, насочени към разколебаване на естествената семантика, а също така и на цялостната система на поетическия семиозис, който при символистите получава и философска, освен чисто художествена, обосновка.

Но да видим как в нашия случай изказването придобива смисъл и след това ще се върнем на въпроса за художествения семиозис и неговите исторически трансформации.

Първият катрен, който въвежда темата, интерпретира минорното настроение на нощта (в семантичното поле на думата *нощ* се включват множество преносни употреби) и сякаш иманентно присъщото ѝ отчаяние — „загаснал поглед", „побледняла луна", „замаяно поглежда". Посредством одухотворяването на природната картина се дава възможност на луната и на слънчогледа да *действуват*, но в този случай превръщането им в действуващи герои има по-различна функция от тази, с която се използува одухотворяването в народната приказка или в алегоричната басня. Тук не точно действието и неговата същност са важни, а възможността то да бъде *охарактеризирано* с помощта на словесни определения, чиято конотация е всъщност главният смислоносещ фактор. Въвеждането на контратемата — мотива за „зората", се извършва подобно на въвеждането на темата със също такова неадекватно употребено пространствено указание: „навежда/ загаснал поглед *настрана*// *натам* (к.а., А.П.) белей се сребърна алея". По всичко личи, че тук става дума за един неразложим на съставки сложен момент — края на нощта и началото на зазоряването, което се потвърждава от преките значения на определенията

„побледняла луна“ и „замаяно“. Да, но функционално за творбата се оказва именно разлагането му на съставните части „нощ“ и „зора“, което се постига посредством аналитичния характер на езика, реализиран не на последно място в пространствената организация на изказването (двете строфи) и във вътрешната структура на лирическото пространство При поетите от първото следосвобожденско поколение за първи път се нарушава целостта на езиковата пространствена организация — изказването и неговото съотнасяне с пространството, в което се извършва комуникативният акт. Вътрешните пространствени отношения, които се експлицират в изказването, вече не могат да съвпаднат с неговата собствена езикова пространствена организация по простата причина, че текстът му не е идентичен сам на себе си в реалната комуникативна среда. Но, от друга страна, в системата на тази поетика никъде не срещаме специални указания за променената роля на пространството или за нарушаването на времепространствената организация при изграждането на фигурата на лирическия герой и сюжет. Това е възможно поради социалната роля на народен поет, който, получавайки по този начин идентичност, я осигурява и на откъснатия от нормалната речева комуникация текст. В поезията на „младите“ за първи път се появява специално лирическо пространство, свързващо се както с особената организация на лирическия субект, така и с нарастващата роля на пространствената организация в композиционното изграждане на творбата. Най-лесно се открива тази роля именно при сонета — разположението на мотивите в пространствено уловима структура, която освен всичко друго може да бъде обгърната и с един поглед (за разлика от значително по-дългите творби на предходното поколение), е важен смислообразуващ фактор при постройката на лирическата творба. Така е и в нашия случай. Разделяйки мотивите за нощта и зората в две отделни строфи и свързвайки ги с пространствените определения „настрана“ и „натам“, Траянов е постигнал допълнителен смислов пълнеж. *Тук* е нощта, а *там* е сребърната алея и пр. и пр., т.е. зората. И докато *тук* има „загаснал поглед“, то *там* са отнесени всички характерни за символистичната поетика мажорни определения („белей“, „сребърна“, „гирлянди“и т. н.), за да се завърши с една акумулираща поредица от „поетически“ видове цветя, които също имат своя символно-алегоричен смисъл — „рози, лаври, лилии, ясмин“. Семантичното поле на тези думи в българската поезия включва значенията на „чистота“, „непорочност“, „възвишеност“ и т.н. Но за нас е по-важно, че всички те са маркирани като носители на позитивни емоционални и нравствени характеристики, докато определенията в първата строфа — на негативни. Трябва да обърнем внимание и на последователността, в която се появяват мотивите. Поредицата „рози, лаври, лилии, ясмин“ се поставя едва накрая, след като са били изредени различни реалии и действия, въпреки че нормалният синтактичен строеж на изречението е силно изкривен. Като че ли творбата държи да акцентира на позитивното начало, което безспорно най-силно се реализира именно в тази акумулирала силата на четири определения поредица.

Но в края на първия терцет, т.е. непосредствено след изреждането на цветята, се очертава разделителната осева линия на творбата. Отново се вижда голямата роля на пространственото изграждане на лирическата композиция. Макар да се достига върховата точка на емоционално въздействие, кулминацията на мажорното начало още не е настъпила и тя се прехвърля в следващия терцет, но това ѝ място, „от другата страна на огледалото“, ще се окаже много важно за крайния смисъл на творбата и за нейното лирическо въздействие. В обикновената сонетна схема въвеждането на тезата и антитезата се извършва върху площта на двата катрена или на катрените и първия терцет, докато при Траянов синтезът и разрешаването на противоре-

чието, поне на логическо равнище, се постига още в третата строфа, непосредствено следваща разделителната линия на центъра:

Дали днес пак сънувам? — Не самин
аз бог съм в тоя кът.
И влюбен в слънцето — живея!

Това обобщение сумира в себе си тезата и антитезата — „сънувам" и „живея", но потвърждава само антитезата, т.е. не разрешава противоречието на едно ново равнище, както е обичайно за структурата на сонета, а остава в рамките на началните мотиви. Тук, с утвърждаването на мотива на „зората" и неговата победа над „нощта", творбата би могла и да приключи, макар и без да казва нещо кой знае колко дълбоко и оригинално. Но следва вторият катрен, който при това е точно повторение на началния — творбата се връща там, откъдето е започнала. Това обстоятелство заедно с минималната практическа информационност на изказването показва, че смисълът на творбата трябва да се търси „вътре" в нейния строеж, в езиковата ѝ конструкция. Става ясно и защо е била необходима промяната в обичайната сонетна схема. Логическият строеж на творбата, макар и метафоричен, тук вече преминава в музикален, при който от почти изпразнени от първична семантика знакови единици се търси израз на някакъв метафизичен смисъл за човешкото битие, като за самото това битие съществува само понятието, идеята.

Става ясна и функцията на различните дължини на стиховете. В този контекст на приоритет на градежа над първичната семантика способността на стиховата организация да въздействува посредством темпото на произнасяне също е натоварена с важни функции. Както вече се спомена, основен за творбата е произносителният механизъм на петостъпния ямб. Това означава, че всички метрически или ритмически варианти ще се възприемат като отклонения от основния модел. В такъв случай по-късите стихове, за да се изравнят по време на звучене с „нормалните", ще трябва да се прочетат побавно, а това значи да се подчертаят за сметка на останалите. Най-кратки, следователно и най-подчертани ще са тристъпните, между които „аз бог съм в тоя кът" заема ключовата позиция. Една от задачите на римуването също се състои в подчертаването на другата ключова дума — „живея". Римата „алея" — „живея" се появява на много голямо разстояние — цели шест стиха, при което времето на очакване да се удовлетвори прогресивната функция на римата е предълго дълго. В някои случаи тази рима дори не би се забелязала, но в разглежданата изключително симетрично изградена творба, при която освен всичко друго концентричните окръжности, образуващи римовите двойки, може да се наблюдават и пространствено, тя продължава да се помни и очаква от читателя. Появата на втората римова дума „живея" по силата на закономерността, формулирана от Тинянов[4], удовлетворява римното очакване възможно най-пълно и по този начин акцентът върху „живея" е най-силно подчертан. Така творбата успява да наблегне върху „бог" и „живея" един-

[4] Тинянов, Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965.

„В *рифме* как факторе ритма мы наблюдаем два момента — момент прогрессивный (1-й рифмующий член) и момент регрессивний (2-й рифмующий член). Рифма возникает, как и метр, в результате динамической прогрессивной изготовки и в результате динамического регрессивного разрешения. Таким образом рифма оказывается зависищей от силы прогрессивного момента в равной, а может быть, и большей мере, чем от регрессивного" (с. 60).

„Прогрессивное действие 1-го члена выражается в выделении 2-го и иногда частичной его антиципации. В последном случае открывается область игры на привычных ассоциациях; в этом отношении 1-й член может „подсказать", вызвать 2-й; при этом роль рифмы не должна быть понята как деформирующая готовые речевые комплексы, но как деформирующая *направление* речи" (с. 157).

ствено с помощта на своя строеж, без никъде изрично да се мотивира в съдържанието техният приоритет.

Концентричната пръстеновидна композиция на творбата води в същата посока. Двата катрена, които са във външния кръг, третират само негативната тема, двата терцета (вътрешен кръг) — само позитивната. Творбата, разглеждана като насочена към своята сърцевина, концентрира вниманието към оптимистичното разрешение на проблемата за противоречието между „зората“ и „нощта“. Но ако анализираме творбата не като концентрични окръжности, а като протичащ във времето линеен процес, тогава връщането към началото добива друг смисъл. Двете части, разделени от осевата линия на центъра, ще очертаят две строго разграничени във функциите си цялости: първата представлява предпоставката, а втората — обобщението. Така текстуално еквивалентната начално-финална строфа променя смисъла си и от предпоставка се превръща в част от обобщението, което разколебава твърденията, постигнати във втория терцет. Ако си послужим с музикален термин, последната строфа ще поеме функциите на „coda“ (опашка), присъединена към изчерпаната вече логическа схема на мотива, която го връща отново в неразрешеното стълкновение. Излишно е да се доказва, че механизмът на смислообразуване при тази творба се корени в диалектическото противоречие и взаимодопълване на двата градивни принципа — кръгово-концентричния (по радиуса към центъра) и постъпателния, който също се оказва кръгов, но вече от една точка на условното словесно-логическо пространство обратно към нея. Творбата защитава идеята, че ценността на човешкия живот е във възможността да се достигне божественото (основният символ, понятието за битието) и в същото време показва противоречивостта на отношението между реалния свят и тази естетико-нравствена норма, и по-точно утвърждава тяхната взаимопроникнатост и взаимна предполагаемост.

Трудността да се формулира, макар и само приблизително, смисълът на тази творба, произтича от основното свойство на символистичния семиозис. Единственото устойчиво в нея е идеята, понятието — *символът*, докато неговото изразяване, както и референцията му (спрямо някакъв реален свят) са неустойчиви, сякаш търсещи се. Това проличава както от множеството смислообразователни канали, така и от механизма на смислообразуването, почиващ главно върху съпоставките и противопоставянията, но не и върху някаква, макар и метафорична, иносказателна, логика. С това се обяснява и загадката, защо въпреки уж установения обем на концепта (понятието) не се стига до еднозначното му обвързване с определена номинация. Думите, символизиращи този единен в своята цялост концепт, са най-разнородни — от мотива за „нощта“ и „зората“ през установените в поетиката на символизма названия на цветя, качество и т.н. От своя страна и този определен концепт не се обвързва с някакъв реален (макар и само във въображението), но и достатъчно определен денотат — светът, който ще въплъти нормите, съдържащи се в основния символ, също е търсещ се и едва ли не излишен за смисъла на поетическото внушение. Така творбата концентрира вниманието си главно върху територията на концепта, на символа и носените от него етически, естетически и други социални стойности, без да се интересува от определения контекст, в който те ще бъдат проявени. Тази идеалистическа обосновка се открива и във философските програми на течението, разтълкувани вече от Стоян Илиев („Естетическите програми на френския и руския символизъм“ и „Пътищата на българските символисти“). Така че няма да се връщаме към философската страна на явлението, а отново ще се опитаме да видим неговите исторически корени в начина на конкретната му художествена реализация.

Семиозисът на художествената система на нарушената идентичност

може да се определи най-общо като *метонимичен*. Художественото съобщение, което е изнесено извън рамките на нормалната комуникация, но все още не е загубило своя комуникативен субстрат, се нуждае от допълващото въздействие на фактите от реалната действителност, за да добие и то своя определен смисъл. Назоваността в творбата и понятието, което то обхваща, са идентични на реално съществуващите факти от действителността. Единствено на смислово равнище изказването може да получи и необичайни тълкувания главно поради влиянието на композиционната активност на „другия", имплицитния автор. Ето защо и творби, написани в традициите на метонимическия семиозис, по принцип могат да променят възприятийната си парадигма и да се изменят смислово в хода на историческия си живот.

Второто поколение поети след Освобождението трансформира художествения семиозис, като запазва непосредствената връзка с действителността на равнището на референцията на смисъла (ето защо творчеството на тези поети също може да се характеризира като реалистично), но заменя както непосредственото изразяване на понятията, така и самите понятия с други, свързани с реалността по вътрешна смислова връзка. Боян Пенев казва, че пейзажът в стиховете на П. Славейков не е нищо повече от метафора на едно душевно състояние. И това не е просто субективно разбиране на критика. Този тип тълкуване постепенно се налага като задължителен за произведенията на „младите", обоснован не само от строежа на знаковата система, но и от цялостната композиция на изказването, което по този начин добива един условен поликонтекстуален идентитет, коренно различен от този в системата на нарушената идентичност. Ето защо художествения семиозис на „младите" можем да наречем *метафоричен* (според определението на Смирнов[5]).

От естетиката на „младите" символистите вземат наложилото се вече правило за неидентичност на изказаното, опосредствуваната връзка на словесния знак и неговия смисъл с понятията и реалиите на действителността, както и произтичащите оттук уроци за използуване на аналитичния характер на езика. Някои от т.нар. символисти дори не прекрачват много границата на този тип семиозис (особено Д. Дебелянов, и то най-вече в последните си стихове). Но стремежът на младите поети да достигнат някаква метафизична истина за света посредством особения тип художествено въздействие, предполагащ такова съучастие от страна на читателя, което да навлиза непринудено в неизразимите противоречия на битието (до които дори и мисълта не може да достигне заради нейния, по необходимост, логически характер), води до трансформация на метафоричния тип семиозис. Единствено устойчиво остава понятието за света, очертано в обществения художествен съзнание от взаимодействието на количествено ограничено множество от символни думи, чието семантично поле може да образува границите на общия художествен концепт. Но както изразът, така и изразяваното остават недефинирани, защото символизираното понятие не може да получи пряка езикова номинация (символът винаги предполага кръстосване на две понятия, които запазват както самостойността си, така и неразложимостта си). Но то не може да получи и достоверна денотация, защото никога символният референт не може да се реализира в действителен предмет. Обществения си характер, както и връзката си с обективната действителност този тип поезия получава именно в акта на възприятието, където се реализира споменатото вече кръстосване на понятия (реално съществуващи в действителността) и осъществяването им в сложния акт на сътворчество, в който усложнената словесна композиция на творбата въвлича своя възприемател. Това беше показано вече в анализа на Траяновия сонет. Именно поради тази контекстуал-

[5] Смирнов, И. П. Цит. съч.

на обвързаност на изказването с определена възприятийна парадигма смисловите богатства на символистичната поезия често пъти се оказват недостъпни за следващите поколения читатели и променената възприятийна парадигма ги приравнява малко или повече до други типове поетика.

И накрая две думи за характера на субекта на изказването в сонета на Траянов, който трябва да осигури на изказването персонална идентичност. Той се появява на повърхността само веднъж — в обобщаващия терцет, посредством двете първолични форми „сънувам" и „живея" и експлицираното в ключовата фраза лично местоимение — „аз бог съм в тоя кът". Основната трудност при идентифицирането на Аз-а произтича от факта, че е почти невъзможно да се определи за кого се отнася той (смислово се свързва със слънчогледа, а като комуникативна единица — с фигурата на субекта на изказването). Двусмислеността на тази употреба е много показателна за характера на поетическото въздействие на творбата — характерното за лириката сближаване между субект и обект тук се реализира непосредствено в неразложимостта на ситуацията на наблюдаващ и наблюдаван. В това няма нищо чудно, защото сам Аз-ът на героя е превърнат в обект на поетическата формираща активност на „другия", имплицитния автор на творбата, който се нуждае от именно такова неиндивидуализирано същество, без пространствено-темпорален континуитет, за да реализира своите внушения единствено с помощта на композицията на езиковия изказ. Тази характеристика на героя е в пълно съгласие с всички останали трансформации, които наблюдавахме при установяване на символистичната поетика. В художествената система на Вазов и Михайловски лирическият Аз е герой в пълния смисъл на думата. Неговото преживяване, здраво ситуирано във времето и пространството, мотивирано от социалната ситуация, има за задача да въздейства върху читателя със своя пример и образец. Свръхзадачата на лирическата творба се състои в убеждаването на читателя да се присъедини към лагера на „правата кауза", да го активизира социално и духовно. За разлика от тях „младите" виждат своята задача в облагородяването на човешката индивидуалност, която само по пътя на духовното извисяване ще достигне социална хармония. Затова и въздействието на лириката, както и фигурата на лирическия герой се трансформират по посока, по-близка до идеалното, с цел да се създаде ситуация за поликонтекстуално идентифициране на героя. Оттук и неговата значително редуцирана времепространствена и социална определеност, и подчертаното внимание към духовния му живот. Ролята на „другия", преценяващия и формиращия изживяването на героя с помощта на лирическата композиция, нараства многократно, а изказването на лирическия герой загубва не само персоналната си идентичност, но и комуникативния си субстрат — изповедта, молитвата, монологът и т.н. вече се превръщат в художествени знаци, с чиято помощ се навлиза в условния свят на творбата, т.е. с тях се борави. Но, от друга страна, лирическият герой на „младите" все още не загубва своята индивидуалност — той е определен ако не във времето, пространството и обществото, то поне като душевност, позиция и философия. Все още приоритетът на „другия" не е пълен, смисълът на лирическата творба се поражда в диалектическото противоречие и взаимодопълване между индивидуалното изживяване, при което читателят съпреживява на героя и създава по този начин неговия идентитет, и оценката, осъществявана с помощта на лирическата композиция. Начините за реализация на художествения идентитет на героя са най-различни и тук не е мястото за класификацията им, но всички те изхождат от това равновесие между героя и неговия автор, между абстрактното и конкретното, между всеобщото, особеното и единичното.

Върху това деликатно равновесие се гради и собственият тип лирическо въздействие в практиката на „младите".

При символизма процесът на трансформация, започнат от „младите", продължава още по-нататък в посока към обобщеността, абстрактността и поликонтекстуалността на творбата и към все по-силно ограничаване на възможностите за персонален идентитет на лирическия субект. Както видяхме вече в структурата на „Слънчоглед", лирическият Аз има силно ограничена роля за сметка на мирогледните обобщения. В този случай може да се каже, че лирическият герой служи повече за осигуряване не на собствения си идентитет, а на идентичността на текста — в неговата композиция са основните канали за лирическо въздействие. Този извод се потвърждава и от философската позиция на символистите. Те се стремят да проникнат не толкова в индивидуалната душевност, колкото в същността на човека „въобще", на човешката душевност „въобще", на битието „въобще". Както видяхме вече, техните претенции не са безпочвени, те успяват да изградят цяла поетическа система, която да им осигури търсеното лирическо въздействие. Неговите корени са, разбира се, в цялостната духовна и социална атмосфера на времето, в разочарованията от индивидуализма и т.н., но художественото явление символизъм се дължи на цялостния развой на поетическите системи в българската лирика, които ние успяхме да видим, макар и в редуциран вид, в границите дори само на една творба.

ПЕРСОНАЛИСТИЧНИ ИДЕИ ЗА ЛИЧНОСТТА У ТЕОДОР ТРАЯНОВ

Надежда Александрова

В самия край на 20-те години на нашия век, когато българският символизъм е изчерпал своите възможности и вече е художествено непригоден да отговори на естетическите потребности на времето, у символиста Теодор Траянов възниква идеята да подреди и обясни своето творчество.

През февруари 1929 г. излиза първи том на неговите съчинения под заглавие „Освободеният човек". В него Траянов е включил почти всичко сътворено в периода 1905—1911 г., т.е. съдържанието на първите си книги „Regina mortua" и „Химни и балади". Авторът определя този том като „книга съдба", „романът на един живот". И обяснява неговото съдържание: „Преодоляването на външно наложени и вътрешни атавистични условности е главният лайтмотив. Бран със съдбата и въплъщението на новия човек, закален в огъня на първичните стихии, изглежда да е бил знакът, под който са се раждали песнопенията, химните и баладите в тая книга. Това творчество, избухнало с юношеска самонадеяност и неудържим напор, носи в началото си в голяма степен фрагментарен характер. Липсата на опита в познанието на света и недостатъчното още съвладяване на великите и вечни тайни в изкуството са били изкупвани не само от оная непорочност, при което погледът гледа безстрашно звездното небе, а и от огъня на бунтарското състояние на духа, без което истинско творчество е почти немислимо. Ала постоянното възвръщане и живение с началните идеи и проблеми позволиха достигнатото от автора по-късно вдълбочаване и като краен резултат се получи сегашната кристализация и завършеност в очертанията на формите."[1]

Вторият том е трябвало да обедини „Български балади", „Песен на песните" и „Романтични песни" под общо заглавие „Земя и дух". Тази книга, от която през 1941 г. излиза само второто преработено издание на „Български балади", е трябвало да въплъти идеята за „връщане към реалния живот и подвига да му се служи". „Български балади" според поета е „изживяване на историческата съдба на народа"[2]. Лирическият герой е „пророк и водач", „магическият човек на апокалипсиса в противовес на западноевропейския фаустов тип". „Песен на песните" трябва да се възприема според автора като „трагедия на истинския творчески дух", като „влияние на богомилски и адамитски наслоения", като „самота и бог (вън и вътре в човека)", като „постигната хармония в саможертвата" и т.н[3]. В „Романтични песни" поетът

[1] Послеслов към „Освободеният човек" (С., 1929).
[2] Балабанова, В. Теодор Траянов. Литературни анкети. С., 1980, с. 62.
[3] Пак там.

се е стремил отново, както той сам заявява, към „индивидуализиране на националния мит", „към песента като висша форма, като скитнишки завет, към хармоничността като опора срещу неправдите в живота"[4]. В градацията на това рационално самоосмисляне и саморазкриване възниква идеята за „Пантеон" като книга, в която поетът си е поставил задачата за „универсализиране на националния гений". Тази книга Траянов си представя като движение в търсене на „универсалната синтетична личност, която може да бъде осъществена, като — наред с победната мисъл и творческа святост на западния строителски дух с неговото Хамлетовско-Донкихотско-Фаустовско-Манфредовско начало — се постига във възможната градация и расовата орфичност и необятност на магичния славянски гений с неговата млада героичност в разните народностни прояви. Изживял като съдба може би най-страшните проблеми на битието, подарил на света не само революционизираната човешка съвест, а и ония боготърсещи отвеси, които подигнаха наведнъж и неочаквано дори до небесата монументалните куполи на деветнадесетото и двадесетото столетие, славянският стихиен устрем, свободен, вярващ и чужд на всяка догма и систематичност, създава суровия стил на новия живот, като същевременно задълбочава и заздравява за вечни времена устоите на невидимия човешки космос. В тържеството на европейската култура гласът на славянското сърце ще трябва да зазвучи още по-силно и предопределено като най-братски призив. Това велико славянско сърце е туптяло с историческа значимост и у нас българите не само при епохалното родоначалие на славянската писменост и на богомилството, а и в богатирските непреклонни фигури на нашето Възраждане."[5]

Безспорно в тази програма са предозирани елементите на самопатетизиране и самомитологизиране. Стоян Илиев в книгата си „Пътищата на българските символисти" е проследил техните корени и е изяснил „мита Теодор Траянов" и неговата нестабилност още в съвременността на поета. Прави впечатление обаче (което е отбелязано и от Ст. Илиев), че дори и на Траяновите апологети трудно се е отдавало да проникнат във вътрешната същност на неговия творчески свят. Иван Радославов го разглежда в указаните от самия поет параметри, съзнателно подчертавайки енигматичното в неговата природа. В предговора към „Избрани произведения" на Теодор Траянов (1966) Людмил Стоянов, един от идейните последователи на поета, в друг идейно-социален контекст, общо взето, повтаря същото и се опитва да обясни светогледните му заблуждения: „Може би при по-близък контакт с живота в Родината, с нейните обществени борби, с общуването със социалистическите среди, с усвояването на материалистическата философия на историята и поуките от войните, Траянов би видял по-ясно причините за националните катастрофи и не би дирил в тях метафизична основа." Това предположение не е обяснение, а формула, безуспешно прилагана и при други творци. Когато едно творчество е исторически и художествен факт, подобни формулировки нямат смисъл. Тук не влизаме в спор с Л. Стоянов, защото неговата позиция и цел са различни — той е писал за близък приятел и поет, с когото е бил свързан творчески и духовно. И още по-малко, защото именно в този предговор Л. Стоянов се е стремил да преоткрие Траянов за новия читател, да го приобщи към „дълбоката народностна драма" на този поет, наречен от него „хомо дуплекс" (двойствен човек), чиято душевна организация се раздвоява между Запад и Изток. И не на последно място, защото мисълта на Л. Стоянов също е исторически и причинно обусловена.

---

[4] Пак там.
[5] Послеслов към „Пантеон" (С., 1934).

Безспорно една от трудните изследователски задачи при Теодор Траянов е светогледното му формиране. Фактът, че половината от творчеството му е създадено в чужбина, че там се е изградил като личност и творец, изправя изследователя пред необходимостта да се довери на спомените на съвременниците за неговата изключителна осведоменост по големите философски и литературни проблеми на своето време и там да потърси характеристики на творчеството му.

Като психическа организация Траянов е бил съзерцателна натура, контролирана от буден интелект, който е в състояние да осмисли „подсъзнателната" и „свръхсъзнателната" дейност на творческия субект в себе си. И не само това, но и да окаже силно направляващо въздействие върху своите съвременни тълкуватели, без да разкрива докрай енигматичната си същност, а в същото време дори я внушава като необходима особеност в ценностната характеристика на поезията си.

Символистичната доктрина на Траянов е персоналистично структурирана. Неговото самомитологизиране е двупосочно — от една страна, самоизвисяване на собственото си творческо начало, и, от друга, съзнателен стремеж към комуникативност, призив за разбиране, за приобщаване на неговия „герой и маг" към колективната общност. В това се състои абсурдът на неговата драма, която остава външна, защото за поета конфликтът между творческата личност и обществото е присъщ и необходим, той съществува априори в характеристиката на самото творческо начало.

В духа на персоналистичната естетика Траянов разглежда саморазвитието на своя лирически субект като закономерно движение от индивид към личност. Цялото си ранно творчество той поставя под знака на „упорита борба със самия себе си" като „преодоляване на външно наложени и вътрешни атавистични условности". И съзнателната, и несъзнателната цел на тази борба е раждането на свободната личност — „освободения човек" по неговата формула. Определяйки творческата дейност като „несъзнателна" и „свръхсъзнателна", поетът рязко я разграничава от позитивистичното възприемане и насочва към нейния свръхрационален характер. Според Траянов творческото приобщаване към проблемите на времето трябва да става вън и независимо от неговия социален знак, защото в изкуството това означава „едностранчивост и липса на художествена обективност".

Анахронично звучи подобна творческа теза не само сега, но и за тогавашната българска действителност, когато вече е прозвучал призивът на Гео Милев за „оварваряване" на поезията, когато осъзнаването на творческата личност е започнало да се извършва с все по-интензивно разгръщане на реализма, усвоил естетическите приноси на предходните етапи. Но при Траянов това е закономерно, при него процесите на приобщаване към народната съдба имат напълно различен, индивидуален характер, обусловени са от свои естетически принципи, в основата си чужди на националното развитие и близки до философията и естетиката на западноевропейския модернизъм. Приобщаването на творческия субект към колективната общност при Траянов не се побира в позитивистичното обяснение. Това приобщаване е загадка, която поетът разкрива в дуалистичната формула „земя и дух"; той го вижда като втори етап в собственото си духовно саморазвитие и самоусъвършенстване. Приобщаването му е такова съединяване на личността с обществото, което едновременно е единение и разграничение, защото се осъществява само в естетически смисъл. Сам поетът определя този етап на творчеството си като „връщане към реалния живот и подвига да му се служи", защото самоопределянето на творческия дух трябва да се осъществи заедно с движението от индивидуализъм към колективизъм. Така Траянов изживява историческата

съдба на народа от позицията на „пророк и водач“. В „Български балади“ неговият лирически субект живее с трагедията на народа, но и сякаш я съзерцава, търсейки в нея божествена предопределеност, съдбовен знак и някакъв висш смисъл. А в „Песен на песните“, създадена през 1923 г., поетът си е поставил художествената задача да изрази „трагедията на истинския творчески дух“.

Според революционните традиции на българската литература подобни изявления могат да звучат автентично и убедително само там, където съществува действително единство между слово и дело. Според персоналистичното мислене на Траянов обаче това единство е вън от сферите на реалността. То се осъществява някъде вътре в духовните сфери на творящото съзнание и неговата единствена реалност е изкуството, което създава. Само там може да съществува „хармоничността като опора срещу неправдите в живота“. Защото в своето самосъздаване и самоопределяне творческата личност е способна (това е неин дълг и предопределение) да скъса контактите си със средата, да избяга в себе си, да търси смисъла в творящото съзнание, което е богоравно. Според естетиката на Траянов извисяването на творческата личност над средата, както и връщането ѝ към нея сами по себе си са равни на страдание и трагизъм, защото творчеството поначало означава трагична обреченост и самота, но и саможертва с героични измерения.

Изкуството на Траянов е с подчертани амбиции за собствена естетическа програма, в която приемствените връзки с модерното западноевропейско изкуство и с неговите философски източници са естествени и необходими, но задачата на поета е била тяхното индивидуално художествено осмисляне и структуриране. Неслучайно той подчертава автобиографичния характер на поезията си, както всеки поет и той търси да открие себе си, своето място в света, сред действителността.

Траянов изтъква етичната страна на своето естетическо верую, такова, каквото е у Демел — „фанатичен поклоник на красотата — mortua et sempiterna — и на вярата в човечността. И макар че — продължава поетът — в годините на моята младост ме подхранваше артистичният естетизъм на Ницше, аз мислех, че символизмът трябва да се интересува и от моралния свят на човека, защото символизмът не е само школа за естетизиране на избранници, но и школа за философско естетизиране на човешката душа, както и Сьорен Киркегор мислеше, че християнската религия може да естетизира човеците.“[6]

Между етичните проблеми на неговата естетика националното самосъзнание и самочувствие са сред основните. Занимава го „проблемата за българския човек“ и търси неговите художествени превъплъщения в литературното ни развитие. Според него „Ботев вижда българския човек в революционера и ни е предал героичното в него с проникновението на гений“; Вазов го „съзерцава във всекидневието и показва героичното само в смъртния му час“; за Пенчо Славейков той е вече мислещ индивид, но под контрола на едно резоньорство; у Яворов има нихилистични черти, обича подвига, стреми се към него, но не вярва в неговата всемогъщност, Яворов вижда българския човек в тежко угнетение[7].

Творческата амбиция на Траянов е била да покаже българския човек „пълен със стихии — индивидуални и расови, освободен от всичко, което угнетява неговия дух и пречи на неговото възвисяване“. Според него „истинският творец от антични времена до днес е трябвало да разрешава преди

[6] Цит. по: Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените на съвременниците си. С., 1969, с. 644.

[7] Пак там, 610—611.

всичко две проблеми: проблемата за своята личност, или проблемата за своята душа, и проблемата за отношението му към големия свят". В периода на самоанализ Траянов идентифицира себе си с националния мит, с онзи български човек, останал според него неосмислен и неразкрит художествено. Доколко и как този български човек присъствува в Траяновата естетика и творчество, какви са неговите особености, са въпроси за конкретен и многопосочен анализ. Но изводът се налага сам — българският човек за Траянов е отражение на субективната му космополитна представа за човека въобще. Явна е обаче благородната амбиция на поета да възвиси чрез творчеството си националния мит с неговото историческо и художествено право на равностойност в световната културна съкровищница.

Това е естественият и необходим преход от „Български балади", „Песен на песните" и „Романтични песни" към „Пантеон". „В моя „Пантеон" — заявява поетът — внимателният читател ще види чисто расовата славянска особеност за въплъщения и превъплъщения в чужди мирове и съдби. Химните в тоя „Пантеон" образуват българския религиозен епос, освободен от всякакъв спомен за робството." Симптоматично е и заглавието на последната Траянова книга, предназначена да увенчае края на неговия творчески път, превръщайки се в синтез на естетическото му верую и художествените му стремежи. „Поетът — казва Траянов — трябва да даде нещо от собствената си личност и етническият проблем не е програмен документ, а фаталност. . . Човешкият дух не признава раси, а само дарования и честно служене на истината, справедливостта, красотата и добротата. . . Моят „Пантеон" ще има понаслов — „Божествена трагедия на човека". Дантевите герои отиваха в дъното на ада, а моите отиват в небесата. Това е едно чисто славянско отношение към хората и света. Ние славяните искаме да смъкнем небето и да станем господари на това небе."

Тези думи на Траянов предизвикват естествена асоциация с основната мисъл на Гео-Милевия „Септември". Те говорят за реакция на приобщаване към развитието на българското общество и естетическите търсения на неговата съвременност. Но едновременно с това поетът е бил убеден, че неговото творчество трябва да ги изрази в съответствие със собственото си естетическо саморазвитие, което е тристепенно: първата степен е издигането на личността над средата и освобождаването ѝ от „вътрешните атавистични условности", за да възтържествува личността творец; втората степен е осъзнаването на творческата личност като въплъщение на националния мит, изграждането на новата естетическа концепция за „българския човек"; третата степен е художественото осъзнаване на творческата личност като еманация на националното и общочовешкото в неговия универсален синтез.

Очевидно е, че методологичната основа на Траяновото художествено мислене е персоналистична. За него личността с нейната творческа активност е висша духовна ценност, която я прави богоравна. Това е цялостната завършена идея на „Пантеон". Неслучайно Георги Бакалов вижда в тази творба открита „попщина"[8]. Критикът марксист не без основание изрича подобна присъда над съкровеното Траяново творение. Тази присъда има своите идеологически, но не и естетически и художествени основания. Днешният критик марксист би се замислил, преди да я изрече, най-малкото защото една от азбучните истини, на които ни учи марксическата естетика, е, че връзката между художествения резултат и мирогледната авторова позиция е сложна, и колкото непосредствена, толкова и опосредствена.

Съвременният прочит на Траяновото творчество и на неговия „Пантеон"

[8] Бакалов, Г. Поетически славослов на фашизма. — Звезда, II, № 15.

предполага не само дистантно критическо отношение, но и задълбочена изследователска работа върху източниците и текста, съсредоточено вникване в творческия свят на поета, отговори на много „защо“ и „как“ — въпроси, съдържащи се както в художествената система на творбите, така и вън от тях.

„Пантеон“ според един от апологетите на Теодор Траянов—Константин Стефанов—е „модел на нов литературен жанр“ в нашата литература, бих добавила, и единствен до днес. Неговите корени в българската литературна традиция сочат към Славейковите „Епически песни“ и Вазовата „Епопея на забравените“, но, образно казано, тези корени са много повече от клоните на самото дърво. Защото всеки образ в „Пантеон“ е възниквал като резултат на знание, осмисляне, вдъхновение и превъплъщение и преди всичко като концепция за творческата личност и нейното място в историята на културата. „Човек не знае кое е по-велико — дали смъртта на Ботев сред Врачанския балкан или саможертвеният му пример — при най-страшни обстоятелства да пее песни и да стане отправна точка на цялата българска поезия“ — пита се Траянов, защото малцина са наистина онези между избраниците на човечеството, увенчали живот и творчество с героична смърт. А в историята на човешката култура са вградени толкова много и различни съдби, които обединява единствено святото служене на изкуството в името на извечните човешки идеали — истина, свобода, красота. Траянов виждаше в това служене и висше предопределение и избраничество, но и хуманен дълг, най-обикновен героизъм, възхождащ от ежедневното към вечното.

Нашето време е в спор с Теодор Траянов, но в негово лице то има достоен естетически опонент, с когото диалогът би бил интересен и необходим.

ТРАЯНОВ СРЕЩУ ПРЕДХОДНИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ МИТОВЕ И (В ЧАСТНОСТ) СРЕЩУ МИТА ЯВОРОВ

Михаил Неделчев

Всяка литературна епоха има различни норми за публичността на битието на твореца — както в литературнокритическите книги и статии и в журналните публикации, така и при формите на авторовата самоизява, в литературния бит или в автобиографични пасажи и цялостни текстове. Днес е недопустимо да си представим, че личността и семейните взаимоотношения на виден театрален деец и драматически писател могат да бъдат обсъждани в пресата така, както е била всекиму на устата и перото драмата на артистическия секретар на Народния театър Яворов и на съпругата му Лора. Но нека не бързаме да се възмущаваме и да решаваме, че Яворов е фокусирал върху магнетичната си личност цялото внимание на знайни и незнайни публицисти и хроникьори от епохата[1]. Защото „разпасаната" (от наша гледна точка) публичност в обсъждането на битието на твореца е елемент от общия социален и литературен стил на времето, срещаме я и в множество текстове на най-големите писатели (Вазов, Пенчо Славейков и Антон Страшимиров, да не говорим за Кирил Христов. . .).

Все така в разрез с нормите на днешната ни „сдържаност"[2] множество текстове от миналото, които отнасяме към „неканоничните" жанрове, към писмената страна на литературния бит — писма, дневници, спомени, също ни звучат извънредно странно. Оказва се например, че и в частната си преписка членовете на някой литературен кръг поддържат същия тържествено-апологетичен тон по отношение един към друг, какъвто е характерен за „официалните" им текстове. Склонни сме веднага да афоресваме като проява на маниакалност тази патетическа напрегнатост на частния литературен бит (сякаш не са пó за осъждане някои съвременни несъответствия между формите на изявите на йерархически високо разположените писатели, обективната стойност на тези изяви и несдържаното нетърпение на блюдолизническата критика да обявява отново и отново всяка от тях за пореден шедьовър). Особено драстичен ни се струва случаят с литературния кръг „Хиперион" и с взаимоотношенията на лидерите му — поета Теодор Траянов и литературния критик Иван Радославов.

---

[1] Вж. повече по въпроса за функциите на публичността в битието на Яворовата литературна личност у Н е д е л ч е в, М. Проблемът за автобиографизма в творчеството на Яворов. — В: Яворов. Раздвоеният и единният. С., 1980, 233—251.

[2] Думата е поставена в кавички, тъй като спрямо други сфери на битието си, например детството и младежките години, съвременният ни писател е извънредно склонен към саморазголване.

Ето какво четем например в писмо на Радославов до Траянов от 10. VI. 1928 г.: „Искам да напиша за „Пантеона“ ти. Който умее да вижда и мисли, само той може да разбере какви лазурни хоризонти и необозрими небосклони разкрива той![3] Въпреки че в кръга митологизираният творец официално е единствено Траянов, поетът също не остава длъжен на своя критик апологет. Също така тържествено-приповдигнато звучи пасаж от негово писмо: „Вчера взехме от един пътуващ книжар „Вечните спътници“ за Дора. Знаеш ли, преводът на Людмила (става дума за Людмил Стоянов — б.а., М.Н.) не бил тъй лош, както предполагахме. Но квази „есетата“ на почтения Мережковски са лоши. Миришат на мухъл и руско своенравие. Просто не мога да си обясня европейската слава на тия книги! И с право забележи Дора, че най-малката твоя бележка има повече истини и злато, отколкото тия безформени руски умувания. Казвал съм ти го: *да бе писал на някой европейски език, ти щеше да си днес арбитер елеганциарум, а не всевъзможни съмнителни „европейци“. Но нищо. Що са дни напред — наши са!* (к.а., М.Н.)“[4]. Могат да се посочат стотици примери на патетическа възторженост от частните литературни взаимоотношения на двамата, подбрани от писма, дневници, спомени. За тях всичко това се превръща във вътрешнокръгова *литературна норма*. Частично този стил се разпростира и върху новооглашените членове на кръга. Текстовете от литературния бит подкрепят емоционално и официалните, манифестните критически статии, студии, книги. Така достигаме до някое от тези най-драстични литературноисторически твърдения:„Българският гений познава само две фигури, две творчески същности, дадени и проявени напълно: Христо Ботев и Теодор Траянов. Тяхното творческо дело е единно и неделимо, цялно и завършено, хармонично и безупречно. То е дадено в стил.

Защото и Вазов, и Пенчо Славейков, и Яворов, взети като творци — не са това. Иван Вазов беше ту романтик, ту реалист; Пенчо Славейков — реалист, романтик и даже модернист; Яворов — реалист и квази ултрамодернист. Което е все едно — на Кьолнския събор да поставиш византийския купол, орнаментиката на романтизма или строгите, семпли и прави линии на ренесанса.“[5]

Най-лесно е да изречем очевидното: че литературната история опровергава тези преценки, това възвеличаване на делото на Теодор Траянов. При проучването на вътрешните взаимоотношения в литературния кръг „Хиперион“ бихме могли да „чистим“ силните самовъзвеличавания и подценяването на предходниците, бихме могли да „отсеем“ трайното в делата на членовете на кръга, да посочим оцелялото. Но това означава да изучим статично едно живо и протичащо в миналото явление, това означава да игнорираме основния въпрос: Как и защо се създава литературният кръг „Хиперион“? Защото той притежава своя литературноисторическа стратегия и тя формира собственото му литературно съзнание в силна опозиция на предходни литературни митове. Тук е причината за настървената му критичност и за несдържаната апологетичност. Погрешността на основната стратегема (а тя е *опитът да се „изземе“ за собствени цели формата на вече формиран, преживял продължително социално и дори посмъртно битие чужд литературен мит*) не отменя привлекателността на научната задача.

---

[3] Осемнадесет години по-рано Яворов пише на Пенчо Славейков от Париж: „Гледам „На острова. . .“ и изпитвам чувство на нещо извършено въпреки времето и мястото. Разгръщам я и ми се струва, че нашата литература почва от днес. Едно лудо желание ме тласка да се кача на „Айфел“ и да я покажа оттам на цяла Европа.“

[4] Цит. по: Радославов, Ив. Спомени. Дневници. Писма. С., 1983, с. 334.

[5] Радославов, Ив. От Regina mortua до Песен на песните. — Хиперион, IV, 1925, № 7, с. 306.

Един голям литературен спор се водеше у нас през 20-те години на нашия век, а и по-късно: кой е родоначалникът на българския символизъм — Яворов или Траянов? Някои историци решиха, че биха могли да разрешат спора удовлетворително и за двете страни, като заявят, че Яворов е големият поет, който не се побира в школата, но че Траянов е истинският символист. Спорът обаче съвсем не е схоластичен и безпредметен. Защото под раждане на българския символизъм тогавашните литератори разбираха утвърждаването на новото лирическо съзнание, разгръщането в поезията ни на свързаната с раздвоеното индивидуално съзнание художествена метафизика. И апологетите на Траянов се опитваха да докажат, че Яворовата поетика не се различава от *новоромантизма* (по тяхна терминология) на Пенчо Славейков, че в годините около 1905—1910 Яворов вече принадлежи към групата на „старите". Естествено те не се съобразяват със стиловите разслоения и дори конфликти вътре в кръга „Мисъл", забравят, че дори в средата си Яворов е смятан от Славейков и д-р Кръстев за прекалено модерен, че двамата обявяват първоначално „Безсъници" и „Прозрения" за доста смътна, неясна поезия. На тях кръгът „Мисъл" им е нужен единен в старомодността си. . .

Днес, разбира се, спор почти няма. Дали ще причислим Яворов към символистите, или ще го обявим за предтеча, за техен Йоан Кръстител в модерното изкуство — това сякаш не е толкова важно. Ние знаем, че по теми, мотиви и образност почти всички български поети през второто десетилетие на века, включително и символистите, го следваха.

Но споменатият спор е интересен с нещо друго. Борбата за утвърждаването на Траянов като учител на новите художници бе *вторият голям опит в историята на литературата ни за съграждането на телеологичен модел.* Вземаме от философията понятието „телеология" в смисъл на „движение към една предопределена крайна цел". И си припомняме, че изцяло телеологична бе литературната политика и критическата практика на кръга „Мисъл". . .

Своите най-значими книги „Млади и стари" и „Христо Ботев. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов" д-р Кръстев създаде като разгърнати литературноисторически доказателства за особеното, привилегировано място на творчеството на кръга в развитието на новобългарската литература, като доказателства за това, че членовете му са естествените и единствени наследници на ценното в традицията, включая наследството на митологизирания от тях Ботев, че тяхната принципна свръхценност ги прави несравними, недостижими и непреодолими. Разглеждайки в трагически план смъртта на тримата си литературни другари, в последната си книга от 1917 г. д-р Кръстев сюжетира телеологичната си критическа позиция, доизгради мъченическия ореол за творците от „Мисъл".

Така оформен (вече и след самотническата преждевременна смърт на д-р Кръстев), кръгът „Мисъл" наистина беше *кръг* — завършен, затворен, с точно определена роля на всеки от членовете си. Смъртта на всички тях в един толкова кратък период от време, в трагическа за България епоха, само затвърди образа им на „всевидещи поети" (израз на Иван Мешеков), ускори пълната митологизация. Колективната литературна личност на кръга „Мисъл" вече имаше посмъртното си битие. Текст като „Великата четворка" на Мара Белчева е един от най-силните му изрази.

Опитите за утвърждаване на Траянов като родоначалник, създател и творец лидер на символизма се провеждаха в борба срещу така създадения образ на „Мисъл" и на Яворов, вече в личен план. (В образа на Пенчо Славейков имаше нещо класично; с епическите си мотиви творчеството му бе свързано с героическата българска национално-историческа романтика и той би могъл да се схваща и като „предтеча" — точно така е изобразен в

„Иманяр“, в посветеното му в „Пантеон“ стихотворение. Певецът на „воля и младост“, творецът на идилиите Петко Тодоров със съзерцателната си натура не бе „конкурент“ на богобореца Траянов. Именно Яворов с трите си социални роли — млад социалист народник и изразител на „социалната скръб“, националреволюционер, трагически самотен художник и духовен аристократ, със създалата се около голямото му име цяла художествена религия бе еднотипен с желания от автора на „Освободеният човек“ лик.) Трябваше да се докаже, че по отношение на модерното Траянов е пръв, че нему приляга да въплъти лика на обзетия от мистиката на новото художествено съзнание творец. Но в историята обратимост няма. Животът на колективната литературна личност „Мисъл“ и на Яворовата литературна личност бе вече част от националния сюжет на епохата, българското общество бе съпреживяло вече чрез съдбата им участта на трагическия отчужден и раздвоен художник от началото на века.

Естествено опитите да бъде поставен Траянов на мястото на писателите от „Мисъл“ не успяха въпреки усилията на неколцината критици, въпреки организирането на специални издания — списанието „Хиперион“, манифестната антология „Млада България“ и др. Днес стремежът за телеологичното му утвърждаване ни интересува най-вече защото определя композицията, а и общата концепция на по-късните му стихосбирки, вторичния като литература характер на ред творби. Амбициозната литературноисторическа цел ще обясни, ако не може да оправдае, и множеството самооценки, които звучат отново доста нескромно според съвременната литературна етика. Ето един пример от послеслова към „Освободеният човек“. Този първи том от проектираното тритомно издание на стихотворенията му включва творби от ранните книги „Regina mortua“ и „Химни и балади“. Траянов пише в края на послеслова: „По такъв начин, след упорита борба на автора със себе си, бе въплътен „Освободеният човек“. Авторът твърдо вярва, че характерът на художествените идеи, поставянето и изживяването на проблемите, прозодията и формата на тая книга, рязко се отличават от ония на предшественици и съвременници, и че „Освободеният човек“, включил плътно в гърдите си „Regina mortua“ и „Химни и балади“, ще заеме със същото достойнство и завоеваното от тях непоколебимо културно и историческо място.“ Тези редове са писани през 1929 г., Траянов е тридесет и седем годишен, остават му още шестнадесет години живот. Нека наистина не се учудваме на себеутвърдителния патос. Както вече казахме, подобни изказвания са в унисон с нормите на литературния му кръг. Поет със съзнателно утвърждаван жречески облик е длъжен да върши подобни словесни жестове, които разграждат живот и поезия. Въпросът е, че ролята вече е изиграна на българската обществена сцена, без тогава да е имало нужда да се обяснява патетично смисълът ѝ. Така себепоказът става вторична литература, а не изповед.

Няколко паралела силно ще открояват вторичността в литературно-културното мислене и в цялостната практика на „Хиперион“.

Кръгът „Мисъл“ е естествено-биографично създаден (като това не изключва организаторската мисия на д-р Кръстев, разбира се). Той е съставен от значителни и равноправни творчески личности. В „Хиперион“ всъщност се боготвори само Траянов, останалите са фон и апологети. Член на тази група сякаш можеш лесно да станеш, стига да спазваш вътрешната „дисциплина“ на възвеличаването.

Един от парадоксите в битието на „Хиперион“ е, че стратезите му Траянов и Радославов се опитват да направят от списанието орган на литературна школа във време, когато всъщност символизмът в нашата литература вече е дал плодовете си (Димчо Дебелянов и Димитър Бояджиев отдавна не са сред живите), т.е. утвърждаването на представа за школа не се съпътствува с

ритмична поява на новаторски произведения. Издадената в 1922 г. антология „Млада България“ е всъщност равносметка на символизма, а не прогласяване на нови художествени принципи. Символистичната поетика вече изчерпва възможностите си и се появяват множеството отрицания (предметната поезия лириката на Христо Смирненски и на „септемврийските поети“, експресионистичната поезия на Гео Милев и Николай Марангозов, публицистичната политическа лирика и т.н.). А точно в годините 1920—1930 се прави опит да бъде съграден телеологичният модел на „Хиперион“ като амбиция да бъде „иззета“ функцията на „Мисъл“ в националната литература, да бъдат използувани формите на двата мита — колективния и Яворовия. (Прави или не, писателите от „Мисъл“ бяха избрали точно времето за отричане на Вазов и на другите стилови и тематични явления в литературата от началото на века.) За да се разруши един колективен образ, Траянов едва ли не бе готов да допусне до себе си хора като Кишмеров и Ботьо Савов. . .

Но Лидия Гинзбург пише: „Осъзнаването на собственото принципно ново е фактор, определящ битието на литературната школа.“ И още: „Самоопределянето на школата изисква наличие на определени условия и в никакъв случай не може да зависи от предприемчивостта на отделните литератори. Когато за това се забравя, средствата за създаването на школа се оказват негодни.“[6] А именно принципът и прицелът на отрицанието са погрешно избрани от „Хиперион“ — в 1922—1925 г. са актуални други моменти от развойния диалектически процес. Хиперионци се борят с „Мисъл“ със задна дата, след като наследството му е отдавна усвоено и след като се е разгърнало посмъртно битие, което те игнорират. Това не дава възможност за същинско сцепление в рамките на школата на „Хиперион“.

В тази статия се говори за Траянов като център на кръга „Хиперион“, а не за Траянов — поета сам по себе си. А именно за стратегическите цели на „Хиперион“ бе нужно да се моделира нов образ на поет, да се преподреди старото му творчество; тези цели родиха тежките словесни конструкции на някои късни творби. За какво става дума?

В „Безсъници“ и „Прозрения“ Яворов е разгърнал своя художественометафизически сюжет: самоволно отделилият се във високите пространства на самота и мраз поет ще постигне висшето познание и след трагически преживелици ще го „обективира“ за хората, които сами нямат достъп до него[7]. Изключителната популярност на Яворов и преди това, драматическите му любови, вторичното предаване на тази проблематика в драмите позволиха да се психологизира този сюжет, да се осъществи единство на конкретноавтобиографичното и условно-обобщеното в образа на Поета. На тази база се основаваше и посмъртното битие на литературната му личност: в поемата на Гео Милев „Панихида за поета П. К. Яворов“ и в брошурата на Людмил Стоянов „П. К. Яворов. Поет на любовта и смъртта“ Яворов бе изобразен като нов български велик страдалец изкупител и това бяха само най-високите прояви на една същинска художествена религия[8]. Но благодарение на опредметяването на този образ на поет той стана уникален и неповторим.

В известната си книга „Днешната българска лирика“ (1929) Васил Пундев говори за продължилото повече от десетилетие пленничество на Аз-а в поезията ни и за формите на излаз от крайно субективното. Траянов прояви тук

---

[6] Гинзбург, Л. Опыт философской лирики. — В: О старом и новом. Л., 1982, 215—216.

[7] Неделчев, М. Трите социални роли на Яворов. — Родна реч, 1980, № 9, 9—12.

[8] Тези проблеми са разработени в нашия доклад „Посмъртното битие на Яворовата литературна личност“ за научната сесия, посветена на 105-годишнината от рождението на поета. Тази работа е под печат.

амбиция да преодолее прекаления автобиографизъм и конкретната изповедност, като запази обаче личността за център. Той сложи в основата на лириката си символния образ на „победителя-човек“ „като синтез на личност и общност“. За първия том на своето „избрано“ той пише: „Книгата „Освободеният човек“ е съдба. Тя е романът на един живот. Преодоляването на външноналожени и вътрешни-атавистични условности е главният лайтмотив.“ Тук безспорно има нещо полемично спрямо Яворовото творчество, където много от любовните стихотворения бяха всъщност късове от своеобразните епистоларни романи. При Траянов дори в „Пантеон“ поемите възхвали не следват биографиите на поетите, а е потърсен идеален образ на всяка личност. Но освободил много от произведенията си от конкретността на индивидуалната съдба, Траянов отива в другата крайност: лирическите му персонажи започват да си приличат по богоборчество и водачески стремежи спрямо обикновените смъртни.

За разлика от Яворов Траянов има „неинтересна“, „непозната“, „немитологизирана“, без публичност лична, частна съдба. Той желае да създаде своя образ на поет богоборец, на Месия—нов провидец, без основата на автобиографично-конкретното. Хиперионци се опитват да внушат на обществото големия сюжет на неговата поетическа личност именно като абстрактен образ. Траянов и обкръжението му игнорират факта, че такъв сюжет вече естествено, исторически е реализиран, при това без да бъде подпомаган от текстове, които обкръжават самите творби. И в творчеството си Траянов се самоизживява като абстрактна личност за разлика от самоизживяването на Яворов като единство на конкретно-лично и абстрактно-духовно. Тук ще обясним защо Траянов може да си позволи суперлативи по отношение на самия себе си. Те всъщност са отнесени към абстракцията, те не засягат *материята* на конкретния биографичен Аз, в авторовото съзнание те не звучат като самохвалство, тъй като са възхвала на Поета в неговия идеален вид (човекът Траянов би се смутил от тези похвали). Но литературният свят не изживява така този опит за митологизиране — за него той е опит да се създаде единство на лично-автобиографично и абстрактно; читателите са възпитани от битието на кръга „Мисъл“ и най-вече от изграждането на Яворовата литературна личност. Траянов разчита на надтекстово единство, а не на закрепване на образа на поета (на своя свръх-аз) в конкретното си лице. Това е биография абстрактно-идейна, като етапите на постигането на истината са книгите — единствените факти на тази условна биография. Това е смисълът на послесловите. По същество има отказ от биография, неговият частен живот не се свързва с абстрактния сюжет, той не се стреми да го съчетае. Но публиката (а и обкръжението му всъщност) прави тази връзка и оттук опитите да се прочете текстът на абстрактната биография конкретно. Връзката не се получава или е насилена. Яворов именно е дал тази норма и независимо от борбата срещу *мита Яворов* точно неговата форма пречи на Траянов да пресъздаде в масовото литературно съзнание образа на своя условен поет. И същевременно точно този рационален стремеж за постигане на условен образ на поет „чрез себе си“ позволява творчеството му да бъде завладявано все повече от алегорическия символизъм.

Първите две стихосбирки „Regina mortua“ и „Химни и балади“ са съставени от характерните за същинския символизъм къси лирически стихотворения. Но в „Песен на песните“ (1923) и в „Пантеон“ (1934) в името на жреческата и богоборческата мисия е загубена спонтанността на единичния лирически акт. Съществена е общата концепция на книгата (така са прекомпозирани и „обобщени“ чрез послеслова и първите две книги в тома „Освободеният човек“). Ценностната ѝ система не се основава върху самостойността на отделното

стихотворение. А оттук и в ред творби се появява неорганичността на образите, тезисността и многословието.

Цикълът стихотворения беше много важен момент в композирането и възприемането и на Яворовите сбирки. Но това не изключваше смисловата, идейно-тематичната или музикалномотивната завършеност на лирическия фрагмент. Без да имат сюжетния гръбнак на поемата, творбите на Траянов от по-късните му книги, и особено от „Песен на песните", звучат като непресекващ словесен поток, в който липсва финалната завършеност и създаденият от редуващите се истински лирически фрагменти пулсиращ ритъм. Преодолеем ли обаче досадата от многословието, ще открием в „Пантеон" множество сполучливи в основната си част поетически възхвали: на Едгар По, Пенчо Славейков, Маларме, Лермонтов, Блок, Яворов, Вазов. . . В тях е превъзмогната общата концепция за богочовека, създадена е индивидуална характеристика, умело са използувани мотиви и теми от творби на възпетите поети. Такива художествени сполуки (можем да добавим към тях и стихотворение като „Старобългарски псалом" от „Химни и балади", посветено на героите от Илинден) сочат още по-ясно какви поражения са нанесли идейната тезисност и прекомерната литературноисторическа амбиция в творчеството на Траянов. И още нещо: ако това творчество с някои от идеите си покрива представите за символизъм, можем ли да го смятаме за най-типичния образец на това течение в лириката ни, след като на нивото на микрообраза се проявява афинитет към романтическата фразеология (дори от времето на ранния Вазов!), след като често липсва нюансът, смисловата многозначност, смътността и неяснотата, параболичността на малкия лирически сюжет?

Припомняме си съпротивата на Морис Метерлинк срещу алегорическия символизъм на много негови съвременници в името на „несъзнателния символизъм" („simbolisme inconscient"), припомняме си и някои манифестни текстове на Стефан Маларме. И можем да заключим: с късното си творчество Траянов се връща най-често към алегорическия символизъм. У Яворов драмата на Аз-а е развита в пределите на всяка къса творба независимо от цикличността, докато в книгите на Траянов наистина има линейност. (И Яворов има отделни творби, които можем да причислим към алегорическия символизъм: „Сизиф", „Тома", „Сфинкс" и пр.) „Богоборческото" развитие на Траянов показва, че той схваща новото художествено течение не толкова като нов тип изграждане на образа, колкото като тематична доминанта (а такъв е сякаш и възгледът и на Радославов, който в многобройните си обосновки на същността на символизма почти не се занимава със стилови проблеми). Така „хиперионският" му период може да се окаже едно стилово връщане към поетиката от преди Яворов — символиста. . .

Всъщност поезията на Траянов наистина търси мястото си в литературната йерархия още с появата през 1906 г. в сп. „Наш живот" на големия цикъл „Salve Regina!", с излизането през 1909 г. на „Regina mortua". По повод на нея един от най-парадоксалните с темите си критици, Димо Кьорчев, пише есе за „страшното и силното на младостта". И разгърнем ли представителните антологии на епохата, ще проследим кривата на утвърждаването. В „Българска антология" на Подвързачов и Дебелянов Траянов е застъпен с 32 стихотворения — почти наравно с Яворов и Кирил Христов. В антологията на Гео Милев те са 12 и Траянов е наречен в предговора „голям поет, но немарлив художник", тъй като „неговите видения не винаги намират верния словесен израз". И ето ни пред антологията, която бе съставена специално да възвеличи Траяновата лирика — „Млада България" на Иван Радославов. Тук неговите стихотворения са седемдесет и едно. В предговора той е посочен като

„родоначалник и учител". Въобще тази антология — манифест и представителна книга на българския символизъм, която има обобщителното подзаглавие „Антология на съвременната българска поезия. 1905—1922", е създадена да ни убеди, че поети като Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Христо Ясенов, Емануил Попдимитров, Николай Райнов, Трифон Кунев, Людмил Стоянов и други от по-младите са преди всичко звезди от „съзвездието на Теодор Траянов" и тогава чак „определени художествени индивидуалности"[9]. В това е основният патос на сп. „Хиперион". Тази идея вдъхновява десетилетия наред Радославов в книгите му „Идеи и критика" и „Портрети". За апологетичния критик на Траянов „никое творческо и художествено дело в цялата българска поезия не е тъй завършено и цялостно, не носи печата на толкова единство, както това на автора на „Химни и балади". С телеологичното утвърждаване на Траянов е съобразена цялата историческа концепция в представителния труд на критика „Българска литература. 1880—1930". Тук, след като говори, че у нас символизмът не е само литературна школа или направление, а обществено-културно движение, Радославов твърди, че именно Траянов е дал лице на целия български модернизъм и че всичко се развива под знака на творческото му дело. Естествено прескачат се П. П. Славейков и П. К. Яворов, правят се паралели единствено с Вазов и Ботев. Възвеличаването, обожествяването дори на този поет с „трагически и борчески дух" (според шаблонното определение от епохата) се превръща в шумна вътрешнокръгова мода в края на 20-те години: към Иван Радославов се присъединяват Константин Гълъбов, Ботьо Савов, Константин Стефанов, Моис Бенароя, Петко Росен и др.[10]

1925 е годината на окончателното оформяне на Яворовия мит (предишната година е станал и конфликтът в „Нов път" заради участието на „Четворката" в посветеното му четене). Но точно тогава в „Хиперион" четем на с. 19, кн. I, че „Яворовите стихове, обаче, особено от първия период, които и *ще останат като негово трайно дело* (к.а., М.Н.), носят не само този характер на анекдотичност. . ." А П. Кишмеров[11] и Св. Камбуров пригласят на с. 84:

---

[9] Много са свидетелствата, че нещата не стоят точно така. В писма например Д. Дебелянов и Н. Лилиев коментират новите творби на Яворов от 1910 г., следят формите на мисълта му, буквално „се учат", докато вметват критични оценки за стихове на Траянов (тези факти са изтъквани от литературоведи като Георги Константинов, Стоян Илиев, Надежда Александрова и др.).

[10] Ст. Илиев подробно пресъздава този процес в книгата си „Теодор Траянов — грядущ и непознат", в главата „Мита за Траянов" (С., 1983, 170—185).

[11] Любопитно е да видим как е композирана издадената от *Литературна задруга „Хиперион"* през 1927 г. стихосбирка на Петър Хр. Кишмеров „Лазурно небе", също поддържаща опита да се изгради мит за Траянов. Естествено цялата сбирка е посветена: „На Теодор Траянов". Открива се с една „Песен на духа", чиито мотиви са ни добре познати — веднага „идентифицираме" богоборческия и всемогещия образ на Поета:

Ти царуващ над знойни пустини
и над хладните нощни тъми,
преминаваш моря и долини
и в леса вдъхновено шумиш.

Всемогъща е твоята песен,
полетяла далеко в света,
претворила и пролет и есен,
претворила деня и нощта.

Понеси ме далеч от земята
и от нейната каменна скръб,

„Може само един Ботев да се мери с огненото слово на Траянова — но той ще му отстъпи по сила и дълбочина на преживяваната скръб.“ Непрестанна борба с предходниците!

Естествено е целият този шум да предизвика силната реакция на исторично мислещите литератори. Спиридон Казанджиев е зафиксирал в книгата си недоволството на недоверчивия към неумереното Йовков. Малчо Николов печата във Влайковото списание „Демократически преглед“ статия с изразителното заглавие „В маската на богоборец“. Той смята, че прекомерната „вяра в изключителната сила и самоценност на словото“ се е оказала „фатална за Траянова“, че тя е родила „прекалената хиперболизация и реторическия патос“ в лириката му.

Хиперионският литературноисторически сюжет на противопоставянето Яворов—Траянов е уловен от Гео Милев в рецензията му за критическия сборник „Идеи и критика“: „Третата „идея“ на Иван Радославов не е вече идея, а едно светотатство спрямо името на големия български поет — Яворов, нещо, за което критикът ще получи награда от жестоката богиня на забравата.

Отсъствието на капка критическа проницателност не позволява на критика да схване с обективността на искрено прозрение истинското отношение между Траянова и Яворова. Затова с фанатизма на една простосмъртна журналистическа догма критикът-фейлетонист причислява сумарно целия Яворов към поколението на Кирил Христов, за да го отрече с един замах. Яворов бил старо поколение — следователно: единствен Траянов е глава на „модернизма“ в България. А Яворов е за българската поезия това, което е Бодлер за френската.“[12] Великолепна литературноисторическа формула е това последно изречение!

Във фейлетонен дух е „разобличена“ стратегемата на „Хиперион“ и в бележката на Н. Р-ски (редакционен псевдоним) в сп. „Златорог“, 1925, кн. 1, с. 51—52:

„Между големите ни поети, първо място е заел Яворов. Тържествени лампади кръжат личността му и хвърлят сянка върху околните. Под нея едни изглеждат по-големи, други — по-дълбоки, трети —

Между третите е Траянов. Той и близките му сами го поставят там, пишат статии, съчиняват памфлети, вземат гъба и се мъчат да изтрият сянката.

Защото третите не могат да живеят под сянка. Те самите искат да засенчват.

Когато видяха, че нищо не помага — започнаха списание.

Името му е известно:

Хиперион.“

Естествено е литературноисторическата стратегия на „Хиперион“ да поляризира отношението на критиците към Траянов. Има обаче една негова книга, която почти ги обединява, тъй като в нея равновесието е постигнато във всички посоки на разискваните в предишните фрагменти проблеми — това е излязлата през 1921 г. средищна за творчеството му книга „Български балади“. С рисунките и оформлението на Сирак Скитник, но най-вече с дей-

---

към лазурната вис непозната,
към покоя жадуван и скъп.

Последният, трети цикъл „Посвещения“ също носи проблематиката на персоналистичната литературна митология.

П. Кишмеров получава неколкократно в преписката на Траянов и Радославов висока оценка като автор и като литературен съратник.

[12] М и л е в, Гео. Съчинения. В 3 т. Т. 2. С., 1978, с. 333 (рец. е печатана в сп. „Везни“, год. III, кн. 17—18). Всъщност всеки, който проучва внимателно тази литературна епоха, ще открие въпросното противопоставяне. Посветил му е отлични страници и Ст. Илиев в „Пътищата на българските символисти“ (С., 1981, 90—92 и сл.).

ствително българския трагически дух, изразил синтетично и исторично социалната атмосфера след втората национална катастрофа, тази стихосбирка се превръща в голямото събитие на литературния ни живот по това време. Ето оценката на Васил Пундев: „Тежко наранено чувство за родината и бунт, наследен от хероичното минало — обединяват стихотворенията в новата книга на Траянов. И нещо повече. Подтиснатостта и бунтът на родината са тук отражения на собствени духовни страни у поета — затова, поради родството между тях и родината, всичко обективирано в нея добива по-дълбока художествена смисъл и значение." Този път одобрението наистина обединява литератори от разнородни кръгове. Георги Константинов нарича „Български балади" „книга на историческата българска съдба". Ив. Радославов я назовава „една от най-съкровените книги, в които е заключена нашата народна съдба". Гео Милев пише: „С „Български балади" Траянов създава един нов стил на патриотическата песен." А Константин Гълъбов сочи, че тук „природата е вплетена неразривно, със своя тъмен живот, в живота на българското време".

В едни от най-често цитираните стихотворения — „Смърт в равнините" и „Лунна балада", са събудени за нов трагичен живот идещите през Ботев от вековете мотиви за самотната гибел на българския юнак, за съучастието на митологичните същества в съдбата му. А в толкова обичаното стихотворение „Тайната на Струма" — баладен разказ за връщането на нашите войски през Кресна — диалогът между Струма и Пирин пресъздава вечното българско пространство, продължава неспиращия в нашата култура разговор на планинския връх с котловината. Вниманието ни ще привлече с редица свои мотиви и сбирката „Романтически песни" (1926), но такъв анализ не е тема на тази статия.

В описания негласен, неизявен литературноисторически конфликт очевидно не става въпрос за някаква автобиографическа неприязън на Траянов към Яворов. Напротив, запазени са свидетелства за братското му отношение към ослепяващия поет при срещата им във Виена, където, воден от д-р Кръстев, Яворов напразно търси лек. Става дума за конкретна проява на диалектическа закономерност в литературния процес. Според законите на националния ни културен модел редица големи поети, при които е изградена литературна личност, се митологизират. Това поражда у идващите нови поети или необходимостта да се подчинят, да служат на култа, или определя богоборческото им съзнание. У нас Ботев е недосегаем мит. Но що се отнася до Яворов, опити да бъде частично развенчан са правени неколкократно, например отношението на Далчев. Траянов и групата му реагират така срещу Яворовата литературна личност (а не срещу конкретната биографическа личност), защото „митът Траянов", който те се опитват да създават, е от същия тип. Култовете към Ботев и Вазов, да кажем, не му пречат, тъй като са ранни и различни. А един по-пространен анализ на творбите от „Пантеон" за български поети, включително и за Яворов, ще ни покаже вече в друг план отношението на Траянов към предходните литературни митове.

Нека тук се ограничим само със стихотворението за Яворов. В „Хиперион" то е поместено пред другите творби за български поети („Столетник. В памет на Иван Вазов"; „Иманяр. В памет на Пенчо Славейков"; „Прокълнатият. В памет на Димчо Дебелянов"; „Магесник. В памет на Илия Иванов Черен"; „Сянката на Спартака. В памет на Христо Ботйов) и е озаглавено „Умиращият лебед".

Митологемата за *умиращия лебед*, извисяващ се към небето в предсмъртния си миг и надаващ последен вик („лебедова песен"), отдавна е станала

концептивен образ във високата поетическа традиция. Интерпретациите му са твърде разнообразни, но една от честите му трансформации е като символ на трагическата участ на самотния, отдалечен от делничното поет, изпяващ истинската си песен в порива си към смъртта.

Тази идентификация (пряка или като паралелизъм) приема всевъзможни форми в десетки произведения на западноевропейския модернизъм — от „Лебедът" в „Цветя на злото" на Бодлер през въведението към „Иродиада" и сонета „Лебедът" на Маларме до „Лебедът" („Мъката, с която крачим бледи// сред недоизвършени неща,// е като походката на лебед.") на Рилке.

Теодор Траянов намира основанието си да пресъздаде поетически сюжета на Яворовото битие чрез образа на умиращия лебед в неговото собствено творчество, в краткия лирически фрагмент „Въздишка":

На гаснещия 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
в храсти оголели въздишка на зефир;
широките крила, отпуснати без мощ, —
душата вече мъртва — и гробния й мир.

В цялостния лирически сюжет на Яворовата поезия това стихотворение заема място сред *немите въпроси*, сред *безсъниците* — преди *прозренията*, преди излаза към трагическата героика. А този цялостен лирически сюжет се затваря смислово именно с циклите „Прозрения" и „Царици на нощта".

Българската традиция в разработването на този образ е продължена в творчеството на Николай Лилиев: „Чуй, звъни заключен лебед, сред здрачени брегове, / всеотдайно тебе, тебе моята душа зове" (из „Лунни петна"); „че не за тебе снежний лебед / размахва белите крила" (из „Птици в нощта"). Естествено, намираме образа в стиховете на десетки епигони на големите (типичен пример е посветеното на Николай Лилиев по-ранно стихотворение на Владимир Минев, сп. „Бисери", год. I, бр. 18 от 23. XI. 1913 г.):

Аз съм морен от живота, що вилней, кипи край мен,
морен, морен, от безкрая на лазура ослепен.
. . . . . .
Аз съм морен вик на птица заблудена сред нощта.
Аз съм стонът на орела, що умира в самота.
. . . . . .
Така лебед в полунощи отпочива на брега
и крила на ангел, бели и по-чисти от снега,
той отпуска; спят водите и очакват в тъмнота
песента му вдъхновена да премине над света.

Ето, това е съвсем накратко чуждо- и роднолитературната предистория на Траяновото посвещение в памет на Яворов. Подробният анализ на творбите от сбирката „Пантеон" би ни извел вън от темата, но дори обобщението върху уводните стихотворения би ни показало и Поета, и Носителя на красотата, и Меченосеца, и Венценосеца, и Апостола, и Свободния, и Победителя, и Младия, и Витяза, и Родосъздателя, и Неспокойния като обладатели на жреческото слово, но и като войнствени личности. Схемите на митологизираните образи почти се покриват; твърде често на всички са приписани „химни лъчезарни" и „нетленни слова"; те са прогласени или за „певецо светъл", или

за „певец избран“. На този фон Яворов, отдавна наистина митологизиран в българското литературно самосъзнание като носител на ценно за всички висше познание, е представен някак пасивно — само като несъзнателен певец на собствената си трагическа участ:

Позна ли ти в черната лира,
с най-мрачните струни в света,
сърцето, що с песен умира
в студената длан на смъртта?
Ти чу ли умиращий лебед,
в черупката още ранен,
да пее за земния жребий
на всеки от майка роден!
. . . . . .
Да каже самата вселенна
що значи, в измъчен живот,
да дигнеш хоругва свещенна
над пътя на своя народ,
и все нелюбим на небето,
да виждаш, за жертва готов,
как всичко умира, което
погледне у твойта любов!

Не са ли туй думи на някой,
що в кърви е дните си чел,
и Бога и майчино мляко
от свойта Голгота проклел?
О, думите нивга не мамят,
когато ги шепне смъртта,
когато сам вечная памят
над себе си пееш в нощта!

Наистина дори само първа, пета и последната, шеста строфа показват, че в творбата звучат и героически интонации. Но тук е представен път, който никъде не извежда; възпято е сучувственото „сляпо водачество“ (както би се изразил Мешеков). А като имаме предвид самоопределенията на Траянов от послеслови и други текстове, това очевидно е малко отвисоко казано. Така всъщност и художествената визия, въпреки сякаш апологетическите стремежи, също е в съзвучие с описаната литературноисторическа стратегия.

. . . . . .

ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ СМИСЪЛ НА ЕДНО ПРИЯТЕЛСТВО
(Иван Радославов и Теодор Траянов)

Александър Йорданов

Съдбовна е срещата между двамата. В пролетен ден на 1914 г. те „се разбират завинаги“[1]. В присвитите очи на гладните за сензации читатели това „разбирателство“ много скоро се превръща в „съдбовна грешка“. Иван Радославов става за присмех, а зад гърба на Теодор Траянов се кръстосват ехидните погледи на „тълпата“. Звани и незвани критически пера започват да редят мънистата на обществената неприязън и да се глумят над тяхната дружба като върху „нещо смешно, на което да не се смееш“[2]. По-странното е, че и днес, когато литературната ни наука има немалък опит, отношението към такъв културно-персоналистичен феномен, какъвто е дружбата между поета и критика, не е мръднало ни йота от байганьовското любопитство. И днес срещаме текстове, които описват погрешните „увлечения“ на двамата, тяхната „злополучна“ одисея в българската литература, които разказват за „заслеплението“ на критика, станал за съжаление със своята привързаност към обичния поет. Отношението на Иван Радославов към Теодор Траянов и днес се характеризира като „фанатизъм, който няма равен в историята на българската литература“[3]. Но бързайки да лепнем етикета на „фанатизма“, да развенчаем мита за Траянов и неговия критик, пропускаме прекрасната възможност да проникнем в някои непроучени страни на националното критико-естетическо изразяване, да разберем нещо много важно и съществено за идеите на българските модернисти. Още повече, че в различна степен и с различни естетически нюанси критиците на модернизма — от наивния Иван Ст. Андрейчин и достолепния Антон Страшимиров през „обърканията“ Димо Кьорчев до непокорния Гео Милев, превръщат философско-социалната дилема *личност—общност* в средоточие на своите естетически възгледи. „Случаят“ Теодор Траянов — Иван Радославов в този смисъл е поредната, нова и . . .последна страница от историята на личностната философия в нашата естетико-критическа мисъл. И тази история има своите дълбоки основания в националното виждане за примата на личността над естетическата стойност на художествената творба. Българският литературен критик, независимо

---

[1] Балабанова, В. Теодор Траянов. Литературни анкети. С., 1980, с. 98.

[2] Н. Р-ски [редакционен псевдоним на Сирак Скитник, Ангел Каралийчев и Йордан Стратиев]. Смешно, на което да не се смееш. — Златорог, 1925, № 1, с. 51.

[3] Илиев, Ст. Пътищата на българските символисти. С., 1981, 328—344. Едно от достойнствата на тази книга е, че постави проблема за естетическото единство във възгледите на критиците и поетите на символизма и по-конкретно за връзката между художествените творби на Траянов и критическите възгледи на Радославов.

какви естетически принципи изповядва, на какви методологически тези плаща дан, винаги остава верен на личността на твореца и неведнъж тази вярност се е превръщала в *критерий* при оценката на творчеството.

В контекста на българския модернизъм проблемът за *личността* не само че не се потиска от догмата на общата художествена школа, а точно обратното—получава нови очертания, придобива функция на *национално* естетическо явление. Пантелей Зарев справедливо отбелязва, че от началото на века постепенно се изгражда „противоречието между лично, индивидуално и народностно, колективно начало", че „вътрешният свят отмества вниманието от това, което става около поета"[4]. Така поставен, въпросът скрива *социалния* смисъл на „отместването на вниманието". А точно този смисъл нашите модернисти дълбоко съзнават. Тяхната личностна философия е израз на национални светогледни движения, зародили се още във възрожденската ни култура. Тя е органично чужда на дехуманизиращите напъни на буржоазната действителност, отрицателно настроена е към цивилизационните фабрикати и „ценности" на масовата култура. Здрава е връзката на тази философия с националната история, с народната съдба, с динамиката на социалните процеси след Освобождението, за да се обособи тя сама за себе си, да се реализира като процес на *разпадане* на естетическото съзнание. Тя остава чужда и никога не стига до крайностите на модерната западна култура, където „ерата на „аза" се изтласква от тази на безличното и неопределено „то". Въпросът, дали българският модернизъм можеше да стигне до тоталното светогледно деперсонализиране на естетическото съзнание, е до голяма степен излишен. Той бе предрешен от самата история, от трагичния хаос на войните и въстанията, които дадоха тласък в точно обратна интелектуална насока, тласък за ново връщане към единството *личност—общност*.

Когато Иван Радославов пише предговора към антологията „Млада България", вземайки за пример предговора на Реми дьо Гурмон към „Книга на маските", той вече е утвърдено име в българската литературна критика. С мненията му се съобразяват, а спорът с тях никак не е лек и безбурен. В този предговор Радославов синтезира идеите си за българския модернизъм. Според него поетите, които са включени в антологията, „представят една *определена художествена индивидуалност* (к.а., А.Й.)". Това означава, че „нито един не повтаря другия", че техните светове са „съвършено различни" и всеки един от тях присъствува със „своеобразния начин на изразяване" на своята творческа индивидуалност. Веднага след това обаче Радославов подчертава и *връзката* между поетите от „Млада България". Тя е в „*общността* на художествените *идеи* (к.а., А.Й.)". На въпроса, какви са тези идеи, Радославов не се спира. Той го е разгледал в други статии. Тук за него е важно да разграничи модерните художествени идеи от „изкуствения патос", „риториката", „доказателната логика", „яснотата" на образите. Поставяйки акцента върху отделната творческа индивидуалност и своеобразието на нашия модернизъм, критикът не пропуска да обясни, че „няма творческа индивидуалност вън от пространството и времето", че „временното и вечното са два елемента неделими в истинското творчество на изкуството"[5]. Тези мисли вълнуват апологета на символизма в тежък час, в часа на равносметката, когато той неохотно се прощава с някои от ранните си философско-естетически твърдения. Предговорът към антологията „Млада България" ни показва *променящия* се Радославов. За него вече не е достатъчно творецът да бъде само „една художествена индивидуалност". Той може да „постигне

[4] Зарев, П. Панорама на българската литература. Т. 1. С., 1969, с. 140.

[5] Млада България. Антология на съвременната българска поезия. 1905—1922. Под редакцията и с предговор от Иван Радославов. С., 1922.

значение и да има право на внимание от страна на грядущите поколения" само ако е в своето време, изразител на духовните му вълнения, и заедно с това ако чрез изкуството си е отразил „нашия, българския творчески гений изобщо".

Но да се върнем към началото, към първата сериозна критическа работа на Радославов — отвореното писмо „По повод Тургенева", адресирано до П. Ю. Тодоров и отпечатано в кн. 5 на сп. „Наш живот" от 1912 г. При покъсното препечатване на това „писмо" в книгата „Идеи и критика" (1921) Радославов извежда подзаглавието „Бодлер или Тургенев" в заглавие. Тази смяна на заглавията най-малкото е случайна. Тя подсказва нещо съществено от естетическото верую на критика. Поставянето на *функционална* естетическа *връзка* между *личността* на твореца и *естетическото направление,* което той изразява, вярата, че единствено художествената индивидуалност е най-висшата „действителност", че тя определя естетическата насока, ражда новите художествени идеи, е основно положение в естетическите възгледи на Иван Радославов, а както ще видим по-нататък и в поетико-художествените размисли на Теодор Траянов. От това положение произтичат всички останали възгледи на Радославов за изкуството.

Същевременно от това „манифестно" писмо става ясно убеждението на критика, че естетическото *верую* невинаги се покрива с естетическия *вкус,* че едно е да се служи и следва определена естетическа идея, а друго и различно е да се харесва това или онова художествено произведение. Посочването на това противоречие между вкус и верую у Радославов е необходимо, защото само чрез неговото разбиране можем правилно да обясним пристрастието на критика към символистичната естетика, обитаваща дори и вялите стихотворения на някои български епигони, и заедно с това почитта му (резултат на естетическия вкус) към делото на Любен Каравелов, Христо Ботев, Иван Вазов, Захари Стоянов, Алеко Константинов, която дава повод на някои автори да подчертават широтата в неговите естетически възгледи. Но илюзията за тази широта идва от личния художествен вкус на критика, не и от неговите естетически идеи, от неговото естетическо верую. Иван Радославов е харесвал неведнъж и такива произведения, които живеят чрез своята „конкретност, ясност, обективност и любов към изящното и завършеното", каквито според Петко Тодоров са произведенията на Тургенев. Но когато естетът Радославов изразява по собствените му думи „нашето верую", той подчинява и своя вкус на него. Идеите за изкуството, които изповядва и активно пропагандира, за него са от по-голямо значение, отколкото „простото" харесване или нехаресване на едно произведение. Познаването на това верую и осъзнаването на противоречието му с естетическия вкус на критика е задължително условие за осмисляне на интелектуалната драма на Радославов и неговото приятелство с Теодор Траянов.

Първото основно положение във философско-естетическите възгледи на критика е следното: „Вън от нас нема действителност, понеже тя е такава, каквато нам се представя, разнообразна толкова, колкото индивидуалности има."[6] От това положение естествено следва, че душата, творческата индивидуалност е „едничката реална действителност", а целта на изкуството е да отрази тази действителност, макар тя да е ireална (както малко по-късно ще напише Гео Милев) и „неизмерима", „вън от времето и пространството", както ще се изрази през 1912 г. Иван Радославов (I, 123—124). Но творческата индивидуалност не е някакъв завършен в себе си свят, а сложно

[6] Радославов, Ив. Идеи и критика. С., 1921., с. 123. През 1938 г. Радославов издава още една книга със статии под същото заглавие. Навсякъде в текста цитатите от първата книга ще се означават с цифрата I, а от втората — с цифрата II.

духовно цяло, което е в непрестанно *движение*. Тя е огледало на дисхармонията на битието, отрицание на завършеността на светоотношението, враг на успокоението. И това нейно нелогично, нестройно, несистемно съществуване Радославов поетично ще оприличи на свободния и безграничен океан. Изкуството отразява живота на „душата" и нейното неспокойствие, като отново „възсъздава" действителността и същевременно се „издига високо над обикновената делнична действителност". И това издигане е колкото първичен, *интуитивен акт,* заложен изначално в творческата личност, толкова и съзнателно търсено, моделирано и активно преследвано *естетическо отношение*. Изкуството според Радославов има нужда както от това интуитивно реагиране на действителността („душата"), необременено от никаква житейска логика и система, така и от изкуствеността при постигането на художествената красота. И за да поясни мисълта си, той прави интересна съпоставка между красотата на „модерната жена", чието „елегантно облекло от коприна, скъпоценни кожи и подправено лице" създава илюзията за някаква по-висша красота, отколкото е „хубостта на селското момиче с неговата примитивна и оттласкваща външност, червени и груби бузи и грамадни ходила" (I, 124). Разбира се, чрез тази съпоставка модернистът Радославов трудно би обяснил защо модерното изкуство от Ван Гог, Сезан и Пикасо до наши дни или у нас от Майстора и Иван Милев в живописта и от Гео Милев в поезията се обърна към хубостта на примитива, към „оварваряването" на художествения образ. Следвайки логиката на Радославовите разсъждения, идваме до извода, че той възприема *формално* изкуството, че остава до външното впечатление от него. Изкуствеността, „направеното" в изкуството той цени като нещо повисше в сравнение с естественото, неподправеното, „реалистичното" (както на друго място ще доуточни мисълта си). Всичките му естетически възгледи всъщност целят доуточняването на тази мисъл, на концептуалното му отрицание на реализма. Бягството на изкуството от подражанието на реалността, от познанието на тази реалност за Радославов е възможност то да се превърне в „нещо повече", в „откровение". Такова откровение според него е Траяновата поезия, която е „не само произведение на изкуството, но и едно откровение с неувяхваща духовна красота". И влизайки отново в противоречие със себе си по отношение на тезата за незавършеността на художествената индивидуалност, още в първия си отзив за „Химни и балади" определя поета като „целен и завършен", със своя „отдавна определена духовна физиономия" (I, 5—7).

Но защо и по каква логика „червени[те] и груби бузи и грамадни[те] ходила" на селското момиче да не носят в естетическата си същност откровение? Защо те да не са „изкуство", а „елегантното" разкрасяване на действителността? Отговорът на този незададен от Радославов въпрос е в декадентската ситуация на съвремието. Изкуството не може да носи познание за реалната действителност, защото, доуточнява критикът, „ние сме изгубили вече вяра в знанието", което довчера е давало илюзии, че „може да разреши върховните въпроси на живота" (I, 125). Изкуството не се отказва от решението на „върховните въпроси", както това е сторила науката, която се „оттегля в лабораториите и кабинетите на специалистите", но истината за тези въпроси то търси по *интуитивен* път, чрез „свръхестественото познание", което е „недостъпно за обикновения разум".

Опитаме ли се обаче да потърсим в която и да било от статиите на Радославов някакви по-конкретни опорни точки в тълкуването на изкуството и в частност на символистичната поезия, ще останем изненадани. Критикът сякаш е безсилен да навлезе в конкретното художествено произведение, да прогледне за неговата поетика, да долови различните му внушения. Той

остава винаги до общото, до есеистичното впечатление „отвън", до дразнещото на места подчертаване на „модерността" или символиката на творбата без никаква при това доказателствена сила. Чувствуващ се по-удобно в сферата на едрите обобщения, в излагането на най-общите принципи и идеи на модернизма, Радославов е сляп за обаянието на отделната художествена творба, неговите анализи днес не впечатляват, често извикват иронични усмивки, безпомощни са пред литературното произведение. В някои тромави стихове на Траянов, напомнящи времето на даскалската ни поезия („Разфърлено прифръкнува снегът/ дълбоко в притъмнелий лес далечен/ Талазите на есента шумят"), той открива „Траяновски стих", „който звучи с рязък дисонанс с цялата досегашна българска поезия", а неговите образи са „съвършено чужди и непонятни на предшествениците". И това са онези „конкретни" наблюдения, които трябва да онагледят тезата на критика за безспорното място на Траянов в българската поезия и за същността на символистичното изкуство.

Разбира се, културната история познава немалко случаи, когато човешкият ум е безсилен в областта на конкретното знание, когато духът обитава само в необятния свят на големите идеи. Но нашият случай не е такъв. Иван Радославов е по-скоро резоньор на чужди идеи, които безкритично заема и пренася на българска почва. Той, както изтъква и Ст. Илиев, „няма оригинални възгледи за символизма" като естетика и поетика[7], а още по-беден е неговият език, когато се насочва към художествената творба. Веднъж се възхищава от непринудеността, естествеността и наивитета в поезията, свързва този наивитет още по-наивно с „мистицизма" и „религиозната съзерцателност" — „две неща, които освежиха източниците на вдъхновението у модерните поети", говори за „тайнствената връзка и съответствието на усещанията" (в смисъла на Бодлер), приветствува изгонването на реториката, „декламацията" и „всяка формална и видима логика", дори „какъвто и да било синтаксис" („Песни"-те на Емануил Попдимитров" — I, 75—80). А на друго място, в отзив за Траяновата поезия възхвалява „математическия стил" на поета, неговата „система" на мислене, „целността и завършеността" на делото му. Чужд на обективността, чрез своята гъвкава личностна естетика Радославов оправдава своя приятел и любимец, намира думи да въздигне неговото творчество и да подцени останалите поетически прояви на поколението, сред които се открояват тези на Яворов, Лилиев, Дебелянов, Смирненски. Той *персонализира* естетическото си верую, прави великолепен, интригуващ и днес със своя неуспех, опит да сведе естетическите принципи на модерното изкуство до проблема за *гения,* за голямата творческа личност. Неговото определение за гения като „самозадоволяваща се индивидуалност" покрива изцяло възгледите му за изкуството (II, 24).

В статията „Гений и школа" Радославов поставя на пиедестал „истинския творец", който е „вън от пространството и времето", който „не е свързан с бренното и делнично творчество на човечеството и историята на това последното няма решаващо значение за неговото пребъдване" (II, 24—25). Творческата личност е единственият законодател в храма на изкуството, а „творчеството е най-напред и най-главно *форма* (к.а., А.Й.)" (II, 28). Трябва да минат години, за да напише, че „художествените творци са обществено достояние" (II, 62), да се опита в своята „Българска литература", макар и не докрай последователно, да свърже националния литературен живот с някои обществени проблеми, да заговори за „духа на епохата". Той често обърква понятията. Едни и същи неща веднъж отнася към естетиката на символизма, друг път, в късните години на „умъдряване", когато сам чувствува изчерпа-

[7] Илиев, Ст. Цит. съч., с. 325.

ността на символистичните естетически тези, към романтиката в изкуството. Но и в единия, и в другия случай за него действителността и блянът са „два съвършено различни свята". Единият принадлежи на ума, а вторият — на сърцето. Човекът на изкуството е човек на бляна и на сърцето, следователно той е чужд на „суровата и делнична действителност". В изложението на тази идея Радославов не е оригинален. Долавят се рефлексии от Ницше и несистемно подбрани мнения от френските символисти:

„Той (човекът на бляна и сърцето — б.а., А.Й.) върви в живота, гледайки звездното небе, без да вижда това, върху което стъпва; нему органически е присъща неприспособимостта и непримирението; той няма желание да хитрува и няма съображения вън от тия, които занимават бленуващия му дух; той живее в тълпата, съвършено неразбран за нея и самотен, до мъка самотен; той върви без оглед, винаги напред, изгаряйки зад себе си всички кораби, за да няма връщане назад, за него няма минало, настояще и бъдеще — има вечност — там където няма граници на творчеството, където безсмъртието не е задгробно пожелание, а факт, действителност."

Всички подобни разсъждения, не едно и две в критическото творчество на Радославов, са навеяни от Ницше, от „Тъй рече Заратустра" и „Дневник на нихилиста". И там става дума за „ужасът пред откритата лъжливост на света", за проникващото отвсякъде усещане за пустота, „вън и в себе си", за тоталното непримирение и отрицание към „цялата лъжлива действителност". Но Иван Радославов е далеч от възможността да изгради своя философско-естетическа система, свой възглед за изкуството. Безкритичното заемане на мисли от Ницше и Бергсон не му помага да превъзмогне доктринерството на своето мислене, което винаги остава „вътре" в конкретната национална художествена действителност. Понякога естетическите му възгледи идват, за да оправдаят и подкрепят чисто вкусовите му предпочитания. Не възгледите предполагат избора на определено художествено явление, а обратното, „харесването" на лириката на Траянов го подтиква и към нейната естетико-теоретическа защита. Той предпочита да живее в измисления свят на Траяновата поезия пред реалния свят на останалата национална поетическа култура. Предпочитанието и тук е скрепено с ницшеански тезис: „Реалният свят" и „мнимият свят" — това според нас е „лъжа" и „реалност"[8].

Но едва ли е необходимо да се проследят всички нюанси, противоречия и посоки, в които се колебае личностната философия на Иван Радославов. В ранните си статии той неведнъж говори за „духовната продукция" на личността, за „необикновената индивидуалност" като единствено условие за творчество, за „художника, който е един и същ на всички меридиани и под всички небеса". „Самият художник — пише Радославов в статията „Общочовешко или национално изкуство", — отразявайки света на действителността чрез сънищата и виденията на своята духовна същност, ни дава един свят, който е само негов" (I, 89). За истинския творец „пространството и времето не съществуват". Той е „властен да обхване чрез миражите на своето творческо прозрение и средата, в която непосредствено твори, както и тези среди, чието съществуване той даже не подозира". В тези и подобни на тях твърдения е истинският Радославов, те разкриват ирационализма на естетическите му възгледи. За него творчеството, творческият процес, създаването на едно художествено произведение е произволен акт на съзнанието. Той предполага „определена индивидуалност, т.е. личност, която притежава всички възможности да приведе в движение своите вътрешни енергии, за да кристализува в дело духовната си същност". Светът и социалната действителност в личностната концепция на Радославов са сбор от индивидуалности и колкото те са

[8] Ницше, Ф. Ecce homo. Петербург, 1911, с. 11.

повече и самостойни, толкова по-силно импулсират средата, създават движение и насочват развитието. Изкуството, създавано от тези личности — дълбокомислено заключава критикът — не може да бъде виновно, че „народът не го разбира". Така естетът Радославов подценява или по-скоро недооценява комплексната същност на художественото творчество, неговите разнообразни функции. Той елиминира социално-историческата и комуникативната функция на изкуството, признавайки само естетическата му функционалност, възможността то да изрази духовния мир на личността без оглед на задължителната естетическа комуникация с рецептивните възможности на определена социална общност.

Като знаем тези основни положения в естетическите възгледи на Иван Радославов, не е трудно да видим истинския смисъл на неговото „странно" приятелство с Теодор Траянов. Авторът на „Български балади" и „Пантеон" е всъщност поетът, който не само чрез творчеството си, но и с житейското си поведение е типичен пример на личностно присъствие в българската култура. Той като че ли *онагледява* с поведението си естетическата философия на своя приятел. Още в отзива за „Химни и балади" Радославов подчертава „дълбоката индивидуалност" на Траяновата поезия, която „отрицава" предходните поетически явления. А в бележките към „Идеи и критика" е пределно искрен: „Не е случайно, дето тази книга се открива с една статия за Траянова (става дума за статията „Теодор Траянов и неговите „Химни и балади" — б.а., А.Й.). Неговото творчество е оста, около която са се движили художествените идеи на автора, изразени при най-различни случаи на предшествуващите страници. То е *духа, който им дава живот* (к.а., А.Й.) и не ги е оставил да бъдат някаква мъртва естетическа теория. Нещо повече: без „Химни и балади" тази книга едва ли би била възможна" (I, 138). По-красноречиво свидетелство за естетическия смисъл на приятелството между двамата едва ли ще намерим. Години по-късно в мемоарните си записки „Pro domo sua" Иван Радославов споделя, че неговата литературна дейност е „отпочната съвършено случайно" и в духа на идеите си за изкуството обяснява, че тя за него винаги е била „по-скоро възможност да *разкрия себе си* (к.а., А.Й.), отколкото да правя професионална литература, да правя кариера на литературен критик"[9]. Пак в същите записки Радославов пояснява, че приятелството между него и Траянов „не беше само лично приятелство, не беше само литература, но приятелство, чиито корени лежаха в еднаквото, изживяно и изчувствувано отношение към себе си и към света".

Въпреки че в една статия, посветена на съвсем други проблеми, Радославов ще изтърве между редовете признанието, че поезията на Траянов ние „дължим на немците" и че тази поезия само „набелязва пътя", без да „изпълни всички задачи" (I, 36—39), намеквайки по този начин за безспорното влияние на немската култура върху Траянов и за незавършеността на неговото дело, той остава до края на живота си страстен апологет на автора на „Пантеон", негов естетически приятел. Утвърждаването на Траяновата поезия в този смисъл се превръща и в утвърждаване на една нова естетика в българската литература, която невинаги има адекватно покритие в творчеството на поета. Това обаче за Радославов е без значение. Според него духът на Траяновата „възраждаща" поезия „витае над всичко създадено от генерацията" на символистите, която „внимава в гласа на учителя", и поети като Людмил Стоянов и Емануил Попдимитров са само „отразени лъчи, фокуса на които се явява той" (I, 55).

---

[9] Тези „записки" ми бяха предоставени за кратко ползуване от дъщерята на Иван Радославов д-р Лидия Радославова-Попова, за което искрено ѝ благодаря.

В друга статия, писана в средата на 20-те години, Радославов прави опит да обобщи виждането си за творчеството на Траянов. Показателно е още заглавието на статията — „От Regina mortua до Песен на песните". Тук фантазията на критика, чудатите обрати на мисълта и нелепите твърдения съжителствуват с естетическата доктрина за ролята на личността в изкуството. Това съжителство е наистина любопитно. Поезията на Траянов е сравнена с Кьолнската катедрала, която, както и поетът, „говори" за „расовия гений". Следва категоричното твърдение, че „българска култура не съществува", защото тя „нямала стил" (за разлика от лириката на Траянов и Кьолнската катедрала) и не била стигнала още „зенита си", който оставал „може би напред — във вековете". В настоящия момент „българският гений" познавал само „две творчески същности" — Христо Ботев и Теодор Траянов. И все пак, макар и тайничко, мисълта на критика възвеличава повече любимия поет защото той има предимството, че може „повече да даде". Естетическият мотив за „цялостта и завършеността" на творчеството тук придобива следния вид: „Неговите художествени идеи остават същите от начало до край. Неговите средства — неизменно едни. Неговият стих, неговият език, неговите образи — това са изработени късове на едно и също цяло. По всеки фрагмент, линия, орнамент или извив чувствувате и имате във въображението си цялото дело: Траяновски стих, Траяновски образ, Траяновски език." Следва заключението: „Неговото творчество е едновременно паметник на българския национален и расов дух."[10]

Тези твърдения в случая Радославов само преповтаря. Той ги е „защитил" теоретично още в първата книжка на „Хиперион" от 1925 г., когато разглежда „основите, същността и изгледите" на българския символизъм[11]. Там той говори за „индивидуалния душевен мир" на Траянов, за „естетичната" революция, извършена чрез него в българската поезия, а по-късно, в средата на 30-те години, пренася всички тези статии и в очерка за Траянов, включен в „Българска литература" (1935). В персоналистичната естетическа концепция на Радославов Траянов се представя като „откъснат от суетата и врявата на делничния живот", прислушан в „тайните гласове на душата си", изпаднал в „сомнамбулното състояние" на „себепоглъщане". Личността Траянов в интерпретацията на Радославов „изразява същността си", своя „всеобхватен вътрешен мир". „Като всички нему подобни, това творчество, с неговото *интуитивно и предопределено* отношение към света се разкрива към края си в едно осъзнато *лично* (к.а., А.Й.) отношение." Светът на поета — това е светът на личността, който е по-реален и от самата реалност. Обект на творчеството си е „самият той", но „себеизразявайки се", Траянов всъщност изразявал и „най-характерните черти на българския расов дух".

Поетът няма някакви впечатляващи критически или теоретически съчинения, за да можем по-цялостно да съпоставим неговите възгледи с тези на приятеля му. В послеслова към „Пантеон" той прокарва идеята за „универсалната синтетична личност", която може да бъде постигната само чрез съчетаването на „западния строителен дух" и „расовата орфичност" на „магичния славянски гений". На друго място пояснява, че за този синтез е необходим индивидуализмът като „революционен фермент на българския дух"[12]. Говори за свързване на „балканския дух с общочовешкия", за „апология на живота" в ницшеански смисъл, за „осъществяване формата на духа". Ратува за „самоопределение на творческия дух", за „универсализиране на националния

[10] Хиперион, 1925, № 7, 305—307.
[11] Радославов, Ив. Българският символизъм (Основи—същност—изгледи).— Хиперион, 1925, № 1—2, 3—27.
[12] Балабанова, В. Цит. съч., с. 61.

гений". В интервю споделя, че произведенията му са „верен израз на всичко онова, което е занимавало духа ми". Според Ст. Илиев, най-задълбочения му изследовател, той „има една концепция", която следва в цялото си творчество. На него той гледа като на „съдба, която се определя не от случайностите на жизнените обстоятелства, а от някаква вътрешна предопределеност". Той „не хроникира преживяванията си", а във всяка творба „разкрива своята единна орис"[13]. Това наистина са верни наблюдения върху естетическото самосъзнание на Траянов, което е родствено с това на неговия приятел Иван Радославов.

Всъщност най-ярката защита на личностната философия на двамата, колкото и парадоксално да изглежда, не е критическото творчество на Иван Радославов, а по-скоро поетическото дело на самия Траянов, и особено неговият „Пантеон". Тази единна по замисъл и изпълнение книга отстоява както поетическото призвание на Траянов, така и (а може би и много повече) индивидуалистично-личностната концепция на неговия духовен приятел. Тук себеизразяването, за което толкова настоява в естетическите си мечтания Радославов, е доведено до крайност, дори е структурно персонифицирано. Поетът отдава на другите личности от „пантеона" това, което принадлежи само нему — своя „вътрешен индивидуален мир". Макар някои изследователи да тълкуват този естетически принцип на „Пантеон" като „основен недъг" на книгата, защото поетът превръщал „човешките пориви в еманация на своето индивидуално „аз"[14], налице е амбицията да се „построи" художествено цяло, което да изразява един естетически принцип, една философско-естетическа позиция. В този смисъл „Пантеон" е особен род поетическо заклинание, насочено към доказване на собствения светогледен духовен знак, метафорично и символно съотнесен към вътрешния свят на другите личности. Така естетическият модел, за който настойчиво воюва цял живот Радославов — себеизразяването на личността в изкуството, тук е доведен до „съвършенство", до завършен художествен модел на една чисто естетическа идея. Неслучайно поетът поставя Радославов до себе си в „културната схема на XX век" и го сравнява със Сент-Бьов и Иполит Тен, подчертавайки неговото естетическо „борчество"[15]. И все пак изразяването на персоналистичната идея в „Пантеон", доказването на собственото „Аз", както отбелязва Розалия Ликова, е и „една форма на вътрешна борба със символизма, значителна стъпка в неговото преодоляване"[16]. В края на 20-те и началото на 30-те години Иван Радославов сам има съзнанието за тази нова културна ситуация в българската литература. Затова и неговото тълкуване на „Пантеон" е до голяма степен различно от това, което той прави на останалите Траянови книги, обвързвайки ги единствено с концепцията за вътрешния мир и живота на личността. „Бурите на младостта — признава той — са изживени, драмата на възстаналия срещу всички условности, за правото да разпорежда със себе си, е преодоляна, намерена е *връзката* между *освободената личност и света* — на първо място *собствения народ* (к.а., А.Й.)."[17] За първи път, що се отнася до Траяновата поезия, Радославов отваря дума за неща, които в ранните си естетически размисли е подминавал с изяществото на модерния интелектуалец. Сега за него е „върховна синтеза" постигането на единството между „личност и колективитет", откриването на истината за творчеството във взаимовръзката между тези две страни на разтрогнатата някога от самия него

[13] Илиев, Ст. Цит. съч., с. 330.
[14] Ликова, Р. За някои особености на българската поезия. 1923—1944. С., 1962, с. 23.
[15] Балабанова, В. Цит. съч., с. 63.
[16] Ликова, Р. Цит. съч., 22—23.
[17] Радославов, Ив. Българска литература. С., 1935, с. 204.

естетическа действителност. Налице е както в ранните, така и в късните прояви на Радославов едно съзнателно подчиняване на мисълта на естетическите закономерности на Траяновата поезия, едно особено манифестиране на естетически възгледи, които се потвърждават и „житейски", и „художествено". Този случай е до голяма степен родствен със случая Фридрих Ницше. Само че тук жребият на философ и естет поема Радославов (след ранните си неуспехи на поетическото поприще), а на поет — Траянов. В практическия си вид тази персоналистична „формула" намира израз в тяхното житейско и духовно приятелство, което трябва да се разглежда като съществен момент от *движението на естетическите идеи* в националната ни култура, а не само като проява на лично, човешко приятелство и дружба между двама творци. Естетиката намира своето житейско утвърждаване, а живата дружба между двамата творци — своето естетическо осмисляне.

ТЕОДОР ТРАЯНОВ И СЪВРЕМЕННОСТТА

Владимир Янев

За неговата самотност е писано толкова много и с такава убеденост, че неволно се стъписваш — нима наистина така отдалечен от своята епоха и нашето време е той?! За Иван Радославов още през 1913 г. Теодор Траянов е „тъй усамотен от другите, тъй затворен в себе си поет“[1]; за Моис Бенароя той „като че е паднал от небето при нас, и ние се щураме около него, понеже ни се вижда странен“[2], а Георги Константинов направо заявява — „най-самотният български поет“[3]. В по-ново време Здравко Петров със свойствената си склонност към артистично-асоциативната образност пише: „Траянов остава самотен и неподвижен в нашата поезия като някаква готическа кула, заобиколен от дълбоки ровове на отчуждение.“[4] Не по-малко категоричен в това отношение е и Стоян Илиев: „Ако се вслушаме по-внимателно в стиховете му, ще дочуем постоянния възглас: аз съм самотник, аз съм извън живота.“[5] Той твърди, че за Теодор Траянов днес „се сещат само специалистите, поезията му е „достояние на доцентите“, той е станал поет само за поетите“[6].

Като че ли няма какво повече да добавим към всичко казано през различни години и от твърде различни по своите идейно-естетически позиции, подготовка и нагласа изследователи. Този „жрец без храм, пилигрим без религия“[7] е наистина самотен, неразгадан и неразгадаем, дотолкова чужд на българската литературна традиция, че и досега е невъзможно да се намери и определи точно мястото му в развойните тенденции на поезията ни. Впрочем дори и апологетите на Траянов не успяха да направят това. За всички тях е безспорна водещата роля на автора на „Regina mortua“, но нито Иван Радославов, нито Моис Бенароя, Петко Росен и Ботьо Савов, а още по-малко Константин Стефанов, Петър Кишмеров, Светослав Камбуров-Фурен успяха в опитите си да покажат с какво Теодор Траянов се вписва в модела на националната ни литература. Всички те наблягат върху „самоценността“ на създаденото от поета, върху изключителността на неговата поява, равна единствено на появата и значението на Ботев; за тях поезията на Траянов е нещо толкова ново и определящо бъдещето, че без оглед на каквито и да е идейно-естетически закономерности просто отричат възможността да се намери квадратчето му в Менделеевата карта на литературата ни. Теодор

---

[1] Радославов, Ив. Книга от мои страници. С., 1968, с. 137.
[2] Бенароя, М. Теодор Траянов и неговият мир. С., 1926, с. 20.
[3] Константинов, Г. Моето поколение в литературата. С., 1970, с. 84.
[4] История на българската литература. Т. 3. С., 1970, с. 826.
[5] Илиев, Ст. Пътищата на българските символисти. С., 1981, с. 341.
[6] Пак там, с. 326.
[7] Пундев, В. Днешната българска лирика. С., 1929, с. 46.

Траянов е над всичко, създадено преди него. Антиисторизмът на подобна постановка е очевиден и компрометира интересните опити на Ив. Радославов за концептуална история на българската литература. Неговите пристрастия към Траяновата поезия надхвърлят всички граници на допустимото и в съзнанието на мнозина те са попречили не по-малко за точната оценка на поета, отколкото тенденциозното му отхвърляне.

Но нека не прекаляваме с упреците от позицията на днешното, още повече, че и то не е съвсем „безпогрешно" по отношение на Теодор Траянов. И наистина, отминали са години, десетилетия, възстановени са окончателно „правата" на редица български писатели, включени така или иначе в общонационалния литературен процес, но за една част от тях, включително и за Траянов, съществуват множество недоразумения и празноти, които затормозяват възприемането на единната и противоречива панорама на литературата ни. В този смисъл остава открит въпросът, как да тълкуваме казаното от Пантелей Зарев за Теодор Траянов: „Днес трябва да приемем този сложен поет."[8]

Какво значи „трябва"? Кое и какво налага необходимостта от „приемането" на Траянов? Означава ли това, че прословутата „готическа кула" на поезията му е престанала да изглежда непривично сред съвременния поетически пейзаж, а „дълбоките ровове на отчуждението" са успешно преодолени от съвременното съзнание, което е значително по-веротърпимо в естетически план? С други думи, има ли създаденото от Траянов свои идейни, тематични, образно-стилови и ритмико-интонационни съответствия и проекции в съвременната българска поезия?! И още, доколко той (нали му е призната титлата „поет само за поетите"!) налага отпечатъка на своите търсения и открития върху днешните тенденции в лириката ни?

От само себе си се разбира, че отговорите на така поставените въпроси не могат да бъдат еднозначни, а в същото време уклончивостта и прикриването зад общите фрази едва ли биха ни довели до по-съществени заключения. Ние сме изправени и пред още една трудност — за поколения читатели и творци поезията на Траянов беше фактически непозната. Цели двадесет и пет години например делят последната издадена приживе от поета книга от „Избрани стихотворения" (1966). Няма да се занимаваме подробно с причините за това, те са и известни, и отдавна преодолени. Трябва да се съгласим обаче с твърдението на Борис Ценков: „Малко е да се каже, че творческото дело на този голям наш поет е подценено. Фактически над него тежи истинска литературнокритическа карантина."[9] Казаното напълно отговаря на истината и добре илюстрира факта, че не само достъпът, но и интерпретацията на поезията на Теодор Траянов за един продължителен период от време са били невъзможни. Това изкуствено отстраняване на поета извън пределите на националното естетическо самопознание дава съществено отражение върху творческата практика на цели генерации, които така или иначе не познават и не изпитват върху себе си въздействието на Траяновата поезия. Лесно е да обявим причините за това за извънлитературни. Истината обаче е друга — обективноисторическото и естетическото развитие на литературата ни след Девети септември и в първите години от изграждането на социалистическото общество не благоприятствуваха възприемането на идейните и естетическите принципи на създаденото от Теодор Траянов. Съвсем други бяха проблемите, които занимаваха тогавашната социално-художествена мисъл, и само тяхното пълноценно и цялостно разрешаване можеше да породи и отново да предизвика вече от съвсем други позиции и от висотата на натрупания идейно-естети-

[8] Зарев, П. Панорама на българската литература. Т. 2. 3 изд. С., 1977, с. 475.
[9] Език и литература, 1965, № 3, с. 21.

чески опит интереса към постиженията на Траянов, усвояването на ценното от тези постижения, включването им не само в контекста на литературно-историческата схема, но и в продължаващия живот на националната ни традиция.

Нека обаче изоставим съображенията от по-общ характер и приведем характерното и спорно изявление на Ив. Радославов: „Принадлежейки на символизма, Траянов създаде и школа . . . Но с дълбокото негово съдържание и с класическите форми, които той утвърди с развитието си, Траянов излиза от тесните рамки на школата, за да прекрачи границите на времето и се свърже кръвно и органически с онези, които са нашето голямо културно-народно достояние.“[10] Очевидна е самозаблудата на критика, който напразно се опитва да внуши на другите и на себе си, че времето на символизма и на неговия поет не е безвъзвратно отминало. Все пак Радославов не е могъл да не забележи, че редиците са оредели, че епигоните, както всички лишени от призвание люде, са замлъкнали, а истинските последователи липсват. Трябва обаче да признаем известна точност на съжденията на верния Хорацио на символизма, който дори и след неговата гибел живее с миналото му, приемайки го ако не като настояще, то поне като бъдеще. Вярно е, че Траянов не създаде школа — това времето категорично потвърди. Но също така вярно е, че „дълбокото съдържание и класическите форми“ на Траяновата поезия не изчезнаха безследно, че се асимилираха, усвоиха и претвориха, може би не без борба, може би и незабелязано от самите творци, от националната ни поетическа традиция. В това отношение има един доста красноречив пример— първите стъпки и зрелите поетически творби на Венко Марковски.

Известни са множество свидетелства на съвременници, говорещи за особено ласкавото чувство, с което известният поет се е отнасял към младия революционер лирик. Според Петър Горянски Теодор Траянов лично е занесъл стиховете на Венко Марковски в редакцията на списание „Завети“[11]. Естествено при такова застъпничество цикълът „Сонетен венец“ скоро става достояние на читателите. И по-късно Траянов ласкаво се изказва за Венко Марковски, пише за него в „Хиперион“, „Илинден“, „Заря“. Тъй като литературнокритическите занимания не са по вкуса на поета, това внимание е доста изненадващо, но едва ли въпросът опира до обикновената човечност. Повече от очевидно е, че в начинаещия поет авторът на „Пантеон“ е видял нещо съкровено свое, едва ли не и възможност за предаване на поетическата щафета. Анализирайки посветения на него сонетен венец за Данте Алигиери, Теодор Траянов противно на очакваното от него като символист обръща специално внимание на идейното съдържание на творбата, като отбелязва, че „в българската поезия досега няма такава творба“ и още, че „животът и делото на Данте Алигиери са пресъздадени с една рядка, пълна с художествени образи и социални мотиви поетична форма“[12]. И друго интересно изявление на Траянов във връзка със сонетния венец на Венко Марковски: „Социалните мотиви са главната нишка. . . Чрез личността на Данте говори народът за своите беди и страдания, защото само един великан като Данте може да разбере неволите му. Изобщо, във всички сонети е изразена предаността и верността на народа към всички синове, които загиват в борбата за неговата свобода.“[13]

Изненадващото на пръв поглед отношение на символиста към един млад поет, който явно показва други идейни и естетически предпочитания, говори най-малкото за вярната поетическа интуиция на Теодор Траянов, макар че

[10] Радославов, Ив. Българска литература. С., 1935, с. 211.

[11] Вж. Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените на съвременниците си. С., 1969, с. 771.

[12] Заря, 20 май 1938.

[13] Цит. по: Павлов, Т. Поезията на Венко Марковски. С., 1939, с. 32.

именно чрез Венко Марковски и неговото развитие се опроверга становището му, че само „известно време българската литература ще се развива под така наречения социален знак“[14]. Важното в случая обаче е друго — макар и с ярък „социален знак“, творчеството на Траяновия „кръщелник“ в много отношения продължава мажорно-героичното и мъжествено-патетичното начало, характерно за „Пантеон“. Много от произведенията на Венко Марковски в образно-стиловите и ритмико-интонационните си решения определено насочват към утвърдени принципи на Траяновата поетика. Дори обикнатата от Венко Марковски и почти непроменена по своята същност символна система на ранното му творчество в редица случаи е аналогична с тази на Траянов. Одичното, славословното и реторичното, пристрастията към миналото, към мита, към грандиозно-космополитното в проявленията на духа и неговите най-възвишени носители също са показатели за естетическото родство между двамата поети. Тук ще отбележим и тяхната предразположеност към символиката на числата, към „математическото моделиране“, което не унищожава въздействието на развихреното им поетическо въображение, но понякога го превръща в твърде умозрителна игра с думите и възможностите за вариации с тях. Подобно отношение предизвиква още на времето констатацията, че „у Траянова границата между изживяване и поетически-спекулативна постройка е мъчно установима“[15].

При Венко Марковски е налице и едно непрекъснато и последователно усилие за съграждане на свой „пантеон“, сходен с Траяновия, и в същото време твърде различен по идейната си насоченост. Този стремеж характеризира дългогодишните му творчески търсения, но като че ли най-завършена и цялостна е книгата му „Съдбовни мъченици“ (1981), която не би могъл да създаде без школуването и осмислянето на постиженията на предшественика. Тази книга още веднъж подчертава тематичната близост, а също и идейните различия между двамата поети, които са толкова отчетливи, че няма смисъл да ги изясняваме. Но заслужава да отбележим своеобразието на опозицията духовно избраничество (Теодор Траянов) — революционно избраничество (Венко Марковски), която определя същностните стойности на техните герои. Но и в това противоречие можем да открием пресечни точки — духовните избраници на Траянов се осъществяват по принцип чрез борба, чрез революционен по същество акт, а революционно призваните герои на Марковски са носители на високи духовни стремежи и качества. Но докато титаните на Траянов изразяват воля за диктат на личността над масата, то при Марковски героичната воля е насочена към сливането с колективното и към осъществяването на справедлив социален строй. Така двете ярки поетически индивидуалности се срещат по линията на героико-романтичното осмисляне на човешката история.

Въздействието на вече „канонизирания“ поет Теодор Траянов върху самобитността на творец като Венко Марковски е доста любопитно и от гледна точка на това, че символистът не съумява да намери и „възпита“ свои продължители, въпреки че има такава възможност като един от редакторите на сп. „Хиперион“. Естетическият кредит на това закъсняло издание на българския символизъм обаче е твърде малък и не е случайно, че към него се ориентират автори с доста съмнителни творчески достойнства. Доколкото все пак на страниците на „Хиперион“ се срещат интересни имена, те или са инцидентни гости, или пък не носят характерните за изискванията на школата индивидуални отлики. Причината за това е ясна — идейно-естетически симво-

[14] Балабанова, В. Теодор Траянов. Литературни анкети. С., 1980, с. 152.
[15] Златорог, XIII, 1932, № 8—9, с. 428.

лизмът е изживян и само верността към неговите завети или по-скоро естетическият конформизъм на Ив. Радославов могат да попречат да се види това. Изживян като школа, като нормативна доктрина, символизмът обаче оставя върху съзнанието на родените след неговия разцвет значителни следи.

В това отношение особено интересни са творческите прояви на някои от поетите на 40-те години и най-вече на представителите на т.нар. поетична бохема. В лириката на Александър Вутимски, Александър Геров, Иван Пейчев, Божидар Божилов и др. могат да се открият интересни „наслоения" от символистичната поетика, въпреки че отправните точки на техните поетически търсения имат принципно различен социално-естетически характер. Особено впечатление правят романтичните балади на Иван Пейчев, в които по интересен начин се доразвиват и модернизират баладичните внушения на Теодор Траянов. Рожба на друго време, с различни от Траяновите поетически представи и средства за поетическо самоизразяване, но може би повлиян от романтичните богове на виенския възпитаник, Ив. Пейчев по своему продължава и линията на духовния стоицизъм, и артистичното самотничество, характерни за Траянов. Макар и не толкова цялостен и монолитен като дух, макар и носещ в себе си много повече от отровата на прокълнатите, с емоционална, а не с целенасочено рационална нагласа, Ив. Пейчев дължи до известна степен и на Траянов увлеченията си по света на призрачно-духовното, на сумрачно-романтичното. В мъжественото превъзмогване на болезненото звучи Траяновата мажорност, неговата увереност в естетико-етичното тържество над всичко, което сковава полетите на фантазията. Допирните точки между „Български балади" и романтичните балади на Пейчев не са от формално художествено естество. Откриваме ги в единната народохарактерологична основа на поетическите въплъщения, в усилията да се изрази чрез поетическото слово магията на колективната душевност, която в представите и на двамата е нещо повече от обикновената сумарност на общите усилия. Подобно на Траянов и Пейчев търси в историческата съдба на народа нещо повече от илюстративен материал за вникване в психологията на масите. Усилията на поета са насочени към пресъздаване на духовно-вечното, което е висша еманация на битието. Затова и голяма част от стиховете му превъзмогват предметно-веществените реалии, за да зазвучат със силата на символното обобщение.

Дитирамбичното, патетичното, а понякога и пределно субективно-романтичното в изявите и чувствата на Божидар Божилов също свързват неговата непрекъснато обновяваща се лирика с поетическата традиция на Теодор Траянов. Като своя предшественик и Божилов показва определен пиетет към грандиозното в изявите на човечеството и на неговите най-видни представители. Схващайки общото, той непрекъснато се стреми към конкретизацията му, което го отличава от Траянов, но в една от най-важните психологическо-естетически основи на своето творчество — стремежа към откриване на култове с героико-духовен характер — той е почти идентичен с Теодор Траянов.

Подобни наблюдения можем да извършим и върху поезията на Павел Матев, който в най-новите си стихотворения показва очевидна склонност към афористичната поанта, към обективизиране на субективните изживявания посредством понятия, което определено говори за лирическата му пренагласа. Неговите „внезапни паузи" по същество разкриват чертите на една поетика, в която отчетливо звучат уроците на българските символисти. Не става въпрос за възприемането на някои техни идейни възгледи, а за такъв поглед върху света, който долавя мащабно психологическото, който е насочен и към вътрешните състояния на субекта, изплакващ своите болки и радости. Синтезът

между болезненото и оптимистичното начало в „късната“ лирика на Павел Матев по забележителен начин трансформира една от характерните за Траяновото поетическо осъществяване линия — линията на героическото превъзмогване на страданието.

Истинското „преоткриване“ на Теодор Траянов в съвременната българска поезия беше възможно в условията на разкрепостените духовно и тематично-стилово творчески търсения след Априлския пленум. Трудното и мъчително приобщаване към света на незаслужено забравения поет изискваше много повече усилия от усилията на обикновеното възприемане. Митологизирано в миналото, категорично отхвърляно след това, творчеството на Теодор Траянов трябваше да се очисти и от наслоенията на предубеждението спрямо него, и от неяснотата и извънредната индивидуализираност на редица поетически идеи, които новото време почти обезсмисли. Дали това е възможно да стане в такъв чист вид, е труден въпрос, но факт е, че мащабността на редица поетически внушения на Теодор Траянов, опитите му в областта на ритмико-интонационните решения, на стихотворната циклизация, на музикалното звучене и оркестрацията на стиховете му, макар и сложно редуцирани, се възприемаха творчески от новите поети. Така например Никола Инджов, един от най-активно търсещите в областта на художествената форма представители на априлските поети, успешно осъществи включването на типичната по своята ритмико-композиционна характеристика осемстишна „траяновска“ строфа в цялостния пластично-изобразителен строй на своята лирика. Получи се изненадващо обогатяване на ритмическото богатство на съвременната българска поезия. И не само това — още веднъж се доказаха неограничените възможности на националната литературна традиция, която е мъртва единствено в лишените от стремеж за духовно самопознаване поетически опити. По своя характер романтичните устреми на априлските поети имаха дълбоки корени не само в изменената социалнопсихологическа действителност, те са родствени на националния дух, въплътен в творбите на неговите най-добри представители. Ето защо част от тях не можеха да не се върнат към литературната традиция, въпреки и даже поради омразата си към рутината и застоя, към консерватизма и статичността на бездуховното самодоволство. Това определи и значително подновения интерес към непознатите и забравените поети от кръга на символистите. Този интерес има своите социално-естетически основания и оплоди търсенията и откритията на поетите от априлското поколение и след тях.

И ако сега на картината на съвременната българска поезия със своя светлина греят множество нови и неповторими поетически индивидуалности, то в яркостта им можем да открием и значителния принос на усвоената литературна традиция. В контекста на интересуващата ни тема тук ще спомена името на Николай Кънчев — един поет, който и досега продължава да изглежда спорен, който е обект и на нападки, твърде сходни с отправените някога към Теодор Траянов упреци за мъглявост, хладина на поетическото изразяване, нарцистична самовлюбеност, липса на комуникативен статус и др. При по-внимателно вглеждане в този поет ще открием една почти натрапваща се типологична близост между смислово-съдържателните му търсения и много от поетически въплътените идеи на Траянов при цялата разнопосочност на образно-ритмичните решения.

Във връзка с това трябва да обърнем внимание на някои съществени страни от формата на художествено самоизразяване в творчеството на някои от сравнително по-младите съвременни поети. Те се отказаха от мелодиката, от музикалната архитектоника, характерна за поетическия стил на Теодор Траянов, но за сметка на това усложнеността на поетическите им идеи, стре-

межът им към универсализация на изводите, интелектуално рафинираната им патетика, а понякога и маниерността и поетическата самовлюбеност, както и своеобразното самопровъзгласяване на изключителността у тях самите напомнят за загадъчния и недостъпен символист. Така например в тяхното изображение природата все по-осезаемо придобива декоративно-метафорична функция, превръща се в средство за внушаване на вътрешни състояния, рационални построения и естетически експерименти. И за тях природата е „лишена от местни белези, у нея е отбелязано всеобщото, присъщо на всички меридиани", както отбелязва по повод поезията на Траянов неговият изследовател Николай Райнов[16]. Подобен подход е характерен за Кирил Кадийски, един млад поет, който показва предразположение към възприемане на много от заветите на своя предшественик. Кадийски също е обзет от почти маниакалната страст да превръща всичко в изкуство, съобразено с неговите философско-образни концепции. Тук е любопитно да се отбележи, че и той е изкушен от поезията на френските символисти, част от която образцово е превел[17], че има богата култура и ерудиция, която включва в себе си и разнопосочни творчески влияния (руския имажинизъм, Пастернак, елементи на поетиката на Атанас Далчев и Александър Вутимски и др.). Но волята му за творчество и чувството му за обреченост на една по-висша духовна мисия го свързват осезателно с концепциите на Теодор Траянов. Така например в „Дни и нощи" той прави едно самопризнание, което е твърде характерно и за упреквания в студенина и несъпричастност към другите в поезията си Траянов — „Не бягам аз от хората — вървя към промислите висши."[18] Героят на Кадийски също е готов стоически да носи кръста на дарбата си, макар и в пристъп на меланхолия да изповядва горчиво: „Но кой слуша стихове, нечувани до днес."[19] В известна степен Кадийски също е чужд на развойните тенденции на българската поезия, той е едно странно и непредвидимо явление, което се определя както от спецификата на таланта му, така и от ревниво съхраняваната му индивидуалност. Това невинаги се осъществява органично и тогава ни облъхва хладината на отчуждението и маниерността, на преднамерената творческа позиция, която компрометира и най-интересните поетически решения.

Едва ли е необходимо да търсим съвършено точни съответствия между творчеството на Траянов и на съвременните български поети, макар че подобни примери естествено има. Проблемът обаче съвсем не е в механичното сравнение, във формалистично компаративистичната спекулация с безпринципното емпирично съпоставяне на фактите от художествената литература, а в определянето на мястото, което Теодор Траянов заема с поезията и личността си в нашата съвременност. Все още оспорван и неразбран, поетът днес се възприема от много повече творци, читателите му безспорно се увеличават, а и се оказва, че поетическото му дело съвсем не е така далечно и усамотено, без предшественици и без приемници в нашата литература, както твърде ефектно е било представяно от апологетите и отрицателите му. В този смисъл въпросът не е поставен много точно и от неговите безпристрастни изследователи, които прекалено упорито настояват за неразгадаемостта, непонятността и естетическата нефункционалност на много страни от поетиката му. С редица свои характерни черти, като се започне от идейно-съдържателните решения и се завърши с образно-стилистичните прийоми, поезията на Теодор Траянов

---

[16] Райнов, Н. Вечното в нашата литература. П. К. Яворов. Теодор Траянов. С., 1941, с. 116.

[17] Вж. Трима френски поети. С., 1979.

[18] Кадийски, К. Небесни концерти. С., 1979, с. 14.

[19] Пак там, с. 71.

винаги е имала читатели. Прав е Ив. Радославов, който още през 1927 г. твърди, че „неговият стих звучи тъй, че образите му не изглеждат вече скандални, даже странни. Те са органична и съставна част на българското поетическо и художествено творчество.“[20] В начупената и неравномерна линия на литературното ни развитие, в комплекса от сложни и невъзможни за попълно изследване днес явления на съвременната национална поезия присъствува и голямата поетическа традиция на Теодор Траянов.

Всъщност традиция „и има, и няма“, както правилно отбелязва Пантелей Зарев, „тя се нарушава от общността на типологичните явления, като се извежда ту от едно, ту от друго“[21]. В светлината на тази постановка можем да говорим и за продължаващото съвременно присъствие на Теодор Траянов. Поезията му не е мъртва, макар и все още да е в много отношения загадка. . .

[20] Радославов, Ив. Портрети. С., 1927, с. 12.
[21] Зарев, П. Теория на литературата. Т. 2. С., 1981, с. 242.

БЕЗСМЪРТИЕТО И СМЪРТТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ТЕОДОР ТРАЯНОВ

Тоня Трайкова-Ждребева

Теодор Траянов има дълбоки житейски основания да се връща неедно-кратно в творческите си размисли към смъртта. Те се явяват още някъде в ранното му детство с образа на едно мъртво момиче на неговата възраст, с ужасната нощ, прекарана край малкия ковчег. Натрапчивият спомен ще остане задълго да го гнети заедно със заекването — белег от изживяното. Поетът ще изгуби много близки и обичани хора, но никога няма да се освободи от болезнената чувствителност, с която посреща всяка загуба.

Срещите му със смъртта ще засягат не само приятели и роднини. Той ще стане пряк свидетел на жестокостите на войната, която взема безбройни жертви и е преди всичко изпитание за народа. През първите десетилетия на века младата буржоазия ще въвлече страната в тежки войни, кърваво въстание. . . Тези трагични събития ще станат причина и за нелепата съдба на поетите. Животът на едни ще бъде безжалостно пометен от историческите вихрушки, други сами ще опрат пистолета в слепоочието си.

Теодор Траянов не е сред творците, които ще останат в литературата ни само с младостта си. Той ще измине дълъг път от първите си стихотворения, предизвикали по думите на Гео Милев „нещо като малка литературна революция" сред тогавашното „безцветие" на нашата литература, до „Пантеон", който ще се превърне в последно убежище за българския символизъм. Ще създаде поезия, в която мисълта като в симфония ще се разраства в нови и нови вариации на една вечна тема, поезия, която ту ще пулсира в галактични размери, ту ще се смалява до миниатюрния обем на човешката прашинка.

Наследството от вековете разкрива многообразие в мислите, чувствата, представите, в отношението на хората към смъртта още от древността. На Траянов не е присъщо спокойствието и мъдрото примирение от епитафиите по старогръцките стели. В емоционален план той е по-скоро потомък на древните египтяни, които не се примирявали със смъртта, балсамирали труповете на умрелите, ваели образите им от камък и съчинявали легендарни изображения на задгробния, отвъдния свят в „Книгата на мъртвците".

Преобладаващият черен цвят в Траяновото творчество е „багра на тайната емблема на безусловното" според Николай Райнов, който асоциативно напомня, че в древните египетски храмове жреците посвещавали новодошлия с думите „Озирис е черен бог", т. е. „непознаваем"[1]. Иван Радославов смята,

[1] Райнов, Н. Вечното в нашата литература. П. К. Яворов. Теодор Траянов. С., 1941

че тайната на Траяновата поезия на „свръхживота“ и „оттатък смъртта“ може да бъде разгадана с помощта на индивидуалното и своеобразно слово, което напомня „писмената на египетски обелиск“[2].

Тези асоциации у двамата познавачи на поезията на Траянов не са случайни, тъй като смъртта в нея граничи с безсмъртието, прелива се в него и така бива преодолявана. „Безусловното“ се превръща в притегателен център, към който се устремяват и човешкият страх, и творческата енергия, и всички основни проблеми, изискващи разрешение. Около този център гравитира стремежът към познание и проникване в тайните на битието, както и бунтът, породен от съзнанието за позорната участ „да носиш дух безсмъртен, а като роб да мреш“ — два момента, които обуславят двояката същност на Траяновата позиция спрямо смъртта и отвеждат към две литературни направления, които оказват най-трайно влияние върху него.

Желанието да отиде „оттатък смъртта“, да се слее с вечността и по такъв начин да престане да бъде обикновен смъртен поставя пред него задачата да отрази в творчеството си вечните проблеми, като пренебрегне конкретното изображение на лъжовната действителност. Проникването във „висшата реалност“ води до недействителен живот в света на виденията и бляновете и по силата на вътрешното прозрение осветява невидимата страна на нещата и явленията. „Тъмното“, „загадъчното“ и „мистичното“ се превръщат в характеристики на втора природа у твореца, чието основно състояние е съзерцанието. Чрез съзерцание на видимото, сетивното той усеща ритъма на вселената, приобщава се към вселенския дух.

Съзерцателната позиция доближава Траянов до възгледите и изкуството на символистите, които смятат, че само с помощта на особено „вътрешно състояние“ и на непосредствено световъзприятие творецът може да даде израз на „първоначалната идея“, като я облече в сетивна форма. Теофил Готие в статия за Шарл Бодлер[3] изказва мисли, които в известна степен са валидни и за Теодор Траянов. „На какво тъмно, несигурно и мизерно съществуване се обрича онзи, който поема страдалческия път, наречен литературна кариера! И тук не става дума за материални затруднения. От този момент нататък той може да се смята изключен от числото на човешките същества. Действието у него спира. Той вече не живее, а е зрител на живота. Всяко усещане става за него предмет на анализ. Той се раздвоява неволно и по липса на друг обект започва да дебне самия себе си. Като не разполага с труп, той ляга върху черния мрамор и чрез често срещано в литературата чудо, забива скалпела в собственото си сърце.“

За разлика от символистите Траянов влага в съзерцанието пасивност. За символистите изкуството е борба за красота в реалния свят. Бодлер намира забавно да извлече „красота от злото“, Лотреамон в „Предговор към една бъдеща книга“ твърди, че „трябва да можеш да изтръгнеш художествена красота дори и от лоното на смъртта, но тази красота не принадлежи на смъртта. Смъртта тук е само случайна причина.“ У Траянов смъртта се явява съществена причина за това, позицията на пасивна съзерцателност, породена от безсилието му да противодейства на „безусловното“, да се разпростре върху част от творчеството му.

Активността на поета също тръгва от смъртта, но е подчинена не толкова на символистичното виждане на красотата като активна, преустройваща сила, колкото на неговия човешки и творчески бунт, който по същество е романтичен и го сближава с романтическата традиция. Непримиримостта към смъртта е основното ядро, от което тръгват нишките на Траяновата поезия, изградена

[2] Радославов, Ив. Книга от моя страници. С., 1968.

[3] Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм. (Антология.) С., 1979.

на принципа на противопоставянето. В идейно-философски, и по-точно в естетически аспект то е сблъскване на всичко красиво и грозно, което съпровожда градежа и разрухата.

Разбира се, поезията не може да бъде схематично надробена на части в зависимост от влиянията, на които е подложена, от самобитното в нея, от различието в чувствата и настроенията на нейния автор. Схематичният подход е още по-неубедителен пред поезията на Теодор Траянов, в която пътищата на мисълта се преплитат в безкрайни неизбродими лабиринти, където простите представи на средновековния еретик съжителствуват със сложната религиозност на по-новите времена, независимо дали тя засяга проблемите на изкуството или съдържанието на символа.

В „Песен на песните" например манихейският мироглед за двумирието е свързан с богомилското схващане за света. Протестът срещу божия порядък емблематично е в съгласие със средновековното германско розенкройцерство, а символно — с цяла неясна система от идеалистически философски възгледи.

Какъв е Траянов — неоромантик, модернист или експресионист? В трактовката на темата за смъртта той не е чужд на ужаса в готическия роман, на символиката на мистицизма, на мотива за невъзвратимостта у сантименталистите, на диаболизма у символистите. Ако Пол Верлен е повече импресионист, Жерар дьо Нервал — романтик, Траянов трудно се поддава на такава категорична класификация. Но независимо от това, как ще го наречем, той е преди всичко български поет, който иска да вложи целия си талант, цялата си ерудиция в служенето на една голяма идея: да издигне нашата поезия до върховете на западноевропейската поетическа мисъл.

Своеобразната пасивност в творческата позиция на Теодор Траянов е породена от неспособността му на смъртен да противодействува на обективните закономерности в природата, които водят до естествения край на човешкия живот. Като творец той разнищва нейните тайни, използува вътрешните дълбоки процеси в нея, за да достигне извънсетивното битие. В „Regina mortua", „Химни и балади", „Романтични песни" поетът прониква в нея, но вместо да се докосне до обективното ѝ безсмъртие, оставя погледа си да бъде привлечен от тежкия сън на сухите брези, от посърналите треви, а в слуха му да проникне стенанието на оголелите клони. Това неминуемо отвежда мисълта му към смъртта — на деня, на дърветата, на птиците и на човека, като част от смъртта в природата.

Поетът се абстрахира от естествената взаимовръзка на образите, проектира ги сякаш в друго измерение. Светът, създаден от първични субстанции, преминавайки през творческата индивидуалност на Траянов, придобива цветовете и формите на несъответствуващо му изображение, което напомня за тъмната, несетивна страна на нещата. Там слънчевите лъчи се пречупват по различен начин, превръщат живота в смърт, птичите песни в „празни/тъжовни гнезда". Там дори слънчогледът навежда „загаснал поглед настрана". Образите застиват под перото, добиват стилизиран вид. Движението и развитието, които поетът наблюдава в заобикалящия го свят, остават доказателства на изначалната му теза за обреченост и нетрайност:

Ти виждаш как пролет
безследно премина,
как червей дълбае
под всяка скала,
че вкусена радост
прецъфва и гине

и горко въздъхват
треви и стебла.

Ето някои мисли, изказани в бележки на Траянов: „За импресионизма природата е впечатление, за символиста — средство, а за експресиониста — символ на едно вечно, велико събитие. То търси отношение с природата, за да дойде до едно космично чувство. То търси в нея дълбоки закони или големи страсти, които му разбулват същността на мира."

Аналогична е и основната му идея в следната строфа от „Пролетно съзвучие":

Тук пътя аз налучках
към тайни отразени!
Небето вечно люба
и земния му лик!

Нека в едно четиристишие от „Зимен заник" потърсим известни съответствия между външния свят и „висшата реалност", които засягат темата за смъртта. Разгледано самостойно, то навява тъга, усещане за дълбока, вътрешна драма, но в контекста на цялото Траяново творчество навежда на мисълта за космичната човешка самота на земята, захвърлена някъде в пространството, страдаща и тя самата от тази неизлечима болест — смъртта, която дълбае в човешкото тяло и в човешката душа:

Към снежни пустини с прощален завет
безлистният скелет разгръща обятия,
тих повей натегнали вейки поклати,
отнигде утеха, отнигде ответ.

В „Снежни пустини" освен белотата на падналия сняг присъствува и хладината на мъртвото тяло, пустотата на небитието. Мъртвото дърво е представено като „безлистен скелет" — словесен знак, който отвежда към човека. Вейките са „натегнали" от снега върху тях, но като се има предвид неговата първоначална характеристика, материалната тежест се превръща в чувство. Повеят, макар че е „тих", не носи утеха и това го освобождава от съдържанието „вятър", за да влее в него ново съдържание от рода на „въздишка на вселената" или както въображението на читателя определи. Неедноократно Траянов внушава идеята за самотността на човека пред смъртта. Тя е вложена и в образа на това мъртво дърво. Няма сила, която да утеши безлистните вейки, нито да промени неумолимата закономерност.

Нещата са предопределени от независещи от индивида обстоятелства и това предрешава субективната авторова позиция пред неумолимата тенденция, а именно всичко, което преминава през мисловното и зрително-слуховото поле, да замира, да угасва и да притихва. Неведнъж и умората, и потиснатата печал, и глухото шумолене се стапят и изчезват някъде, неведнъж нощта побеждава слънчевите отблясъци, а илюзията за есен потъва в тъмни, мрачни краски.

В „Regina mortua" смъртта въвежда романтичните характеристики на небитието — „притихналите вълни", „студените скали", „безкрайните равнини", „ледените пустини" и „ледените вечери". Аналогично на процесите в природата образността се стреми към мъртвата точка. Самото заглавие на стихосбирката внушава преходността на човешките чувства и на човешкия живот изобщо, преходност, съзнанието за която довежда логично до отчаяния възглас: „смъртта! смъртта! — ще царствува от днес!"

В цикъла „Балада за невидимия враг“ от „Химни и балади“ прелива мотивът за бягството на времето, заимствуван от стихотворението „Врагът“ на Бодлер. Френският символист го е казал лаконично—„Този враг, сърцето ни загризал в стръвна жажда“, като метафорично е затворил бренния кръг на времето в осезаем образ.

Траянов изпада в по-общ размисъл, търсенето на невидимия враг е за него повод да се издигне над телесната драма към проблемите на своята душевност. Поривът към познание и прозрение на вечните истини го довежда до резигнация. Творческият му Аз битува в извънземна безтегловност, оглежда отвисоко пътя му на смъртен, наблюдава го отстрани в моменти на страх, на любовно въжделение. Това не му позволява да се впуска в естествени, непосредствени изповеди, в емоционални изблици. Като че невидима отрова се впръсква във всичко, лишава го от топлота и сърдечност. Става безсмислено да обича, когато пред него е смъртта. Уморена да дълбае в „свръхземните въпроси“, душата намира успокоение в бляна, но просветлението е само временно. Ликуващият сън влачи сенките на „тревожен, черен час“.

В „Романтични песни“ преобладава романтическото тълкуване на смъртта като отдих от страданията. Тя не е отблъскваща, изписана с ярки, наситени багри, както е в „Regina mortua“, а е изобразена с омекотените линии на приказна обрисовка. В митологично-песенния тон на стихосбирката смъртта е представена като сън. Мракът, ужасът, бездната, празнотата тук са изгубили пагубната си сила. Този път поетът е успял да издигне преградата на виденията между себе си и смъртта, да се скрие в омагьосаните дебри на своя измислен свят. Дори когато изнурен чака да угасне в „приспивната песен на първия сняг“, леденото усещане за смърт е само поетическа алюзия, приглушена, напълно съизмерима с романтическото съновидение.

В съотношението между природа и смърт се наблюдава двупосочност в позицията на Траянов, чиято активна страна не е романтичен бунт, а плод на самочувствието на поета, който смята себе си за звено от непрекъснатата верига на живота, като част от реалното човешко безсмъртие, наречено народ.

Когато природата е лишена от конкретна определеност (както е в „Regina mortua“, в „Химни и балади“), отношението на Траянов към смъртта е съзерцателно-пасивно, а в стихотворения, където природата е обозначена като българска, мрачното съзерцание отстъпва място на активно съпричастие. Понякога дори се наблюдава раздвоение между позициите на автор и лирически герой.

Прекрасната балада „Смърт в равнините“ е емоционален размисъл за героичната смърт на война, неестествена, насилствена и затова така нелепа. Равнината у романтиците ведно с пустинята, с безбрежната водна шир е белег за смърт. Траянов рамкира смъртта с пространствена картина, изградена със завидно майсторство в хоризонтално-вертикален план в два стиха:

и само облаци-покрови
висят над горестната шир.

В тази на пръв поглед неангажирана природа се промъкват нотки, напомнящи за чувствителността на народа ни, проявена в неговите песни. Нещо ботевско се прокрадва в символистичната балада:

Не чувам горско шумолене,
ни приласкаваща вълна,
русалките не бдят над мене,
над мен не плачат нощни сови,
ни тъжно-бялата луна! —
Ах, кой ще ме зарови?

Отчуждението си е казало думата. Ботевата природа е жива, грижовна, страдаща. Траяновата е застинала и чужда. За разлика от Ботевия герой, който проклина „цяла вселена", Траяновият е окаменял в пасивно съзерцание. Нещо повече, както онова дърво от стихотворението „Зимен заник", за което стана дума, той е сам пред смъртта. Неподвижността, тишината, самотността правят безкраен мига на мъчителното очакване. В ужасните мигове споменът за майката и за родния кът съставя интимен, изпълнен с топлота свят в пространството, където нараства праянотата. Именно природата внася това усещане и ведно с хладината от последните редове допълва внушението за отчаяние и безутешност.

Подобни чувства бликат и от стихотворенията за войната на един друг поет, влюбен в кристалните тонове по крилете на пеперудите и в тихите пролетни дъждове. Николай Лилиев в стихосбирката си „Птици в нощта" нахвърля платна, в които всичко потъва в мрачните краски на войната. В „Звездите бледнеят в небесната твърд" изпъкват фигурите на морните войни, застинали в ужас пред близкото стълкновение. Грохотът на битката е отминал в „Плаче старата гора" — своеобразна поетова жалба за „мъртвите" „незнайни" синове.

И при Лилиев, както и при Траянов, природата е олицетворение не само на личното, но и на „общото за всички" отношение към смъртта на героя. Но докато Лилиев ни се представя като страничен наблюдател, като летописец на тежък, страшен миг, Траянов придава на лирическия герой най-тънките нюанси на душата си, собствената си самота, собственото си страдание. Градацията на чувството парадоксално води до низходящата линия на живота. И колкото повече се снижава към смъртта, толкова повече расте тъгата, горестта, активното съпричастие на поета. В тези няколко секстини се вплита в изящна форма висока хуманност, сливане с народностното самосъзнание.

Подобен процес се осъществява в стихотворението „Тайната на Струма". В него няма разграничаване в позициите на лирическия герой и на автора, а концепцията на Траянов за „индивидуалното" като израз на „типичното", „общото за всички" го приобщава по-плътно към българския дух. Всеобщата „дълбока", „страшна скръб" е породена от масовата гибел, от поругаването на „чест и дом". Неин свидетел не е само горестната шир. Тя се разпростира навсякъде, откъдето минава „бързоструйната" река. В нея няма абстрактно негодувание на природата към насилственото отнемане на живот. Поетът с географска яснота я обозначава като българска, като родна:

Тъмен вслушва се Пиринът,
дига каменния лоб,
знай, че сенки ще преминат
над Беласица, ще зинат
из недра й гроб след гроб.

Траянов противопоставя на смъртта не природата изобщо, която в творчеството му е непрекъсната верига от състояния на умиране и тлен, а българската земя като олицетворение на безсмъртния български народ.

В книгата си „Дни без залези" Петър Горянски споменава, че Траянов загатвал пред него за намерението си да напише роман за идейните сблъсъци в България от първите години на нашето столетие. Споделял и вероятното му заглавие — „Погром", и реалния прототип на главния му герой — Николай Ив. Харлаков, на когото е посветено стихотворението от „Химни и балади" „Маршът на варварите":

Станете, всички нищи,
прокажени, проклети,
грабнете адска жар!
И ще благословиш ти,
о, майко, синовете
и техния ханджар!

Разгледано в тесен социален смисъл, стихотворението звучи малко откъснато от останалите Траянови творби. Но ако го пречупим през възгледа на поета за месианското предопределение на народа, произтичащ от философията на немския мистик Щайнер, то ще придобие нов вътрешен смисъл. Варварският марш може би ще прерасне в „победен марш" на „слънцеликите витязи", за да се осъществи чудото „българинът да пребъде/под свойте вечни небеса".

Народът присъствува и в „Пантеон", където главните роли в империята на духа са отредени на отделната личност. Функционално той има ролята на хор, който възхвалява нечий подвиг и оплаква с „горчиви сълзи" нечий отминал живот. В емоционален план народът е оня изконен извор, в който боецът намира „любовта" и „яростта", силата да тръгне в бран срещу врага.

В стихотворението „Заклинание на земята" от „Български балади" Траянов отправя призив към тази „нетленна сила" да възлезе и да се прояви:

в живот се прераждай,
гори въплътена,
душа чудотворна
на мойта земя!
— — — — —
делата остават,
човек е преходен!
Народът е вечен
в това, що твори!

Народът в Траяновата поезия става символ на непресъхващо животворно начало. За разлика от индивида, който е смъртен, народът не подлежи на гибел и тлен. В този смисъл той е като част от цялостния бунт на поета срещу смъртта, но вече в побългарен, символистичен вариант.

По силата на една от характерните черти на символа, която го определя като намек за съкровена мистична реалност, или по силата на романтично влечение към старината Траянов се връща към първоначалните брънки на живота, към мита, към народното творчество. Свързан с „мистиката на земята" и „светостта на кръвта", той търси първообразите на изкуството, неговата митическа същност, въплъщението на „висшата реалност".

За разлика от символистите, като индивидуализира националния мит в „Романтични песни", поетът не прави синтез между религия и изкуство. Мистичното съдържание на символа за него не съпътствува религиозното му съдържание. С митическите народни песни го сближава изключителното, мистичното, ирealното в поетичния му свят. Но той не черпи образи и представи наготово, а полемизира със създаденото от народния певец, издига го до един усложнен, по-висш етап на развитие и в този смисъл се превръща в митотворец.

На практика се оказа трудно да се продължи и пресътвори отново едно светоусещане с коренно различна поетическа система от тази на поета. Народната песен, където властвува яснота, стигаща до консерватизъм, трябва

да послужи като канава на едно везмо от символи, отвеждащи по неведоми пътища до „висшата реалност".

Като разлистваме стихосбирката, пред нас изниква въпросът, защо Траянов, който в поезията си на „свръхживота" и „оттатък смъртта" черпи видения от чужди култури, в „Романтични песни" не довежда митическото до мистицизма, познат ни от песните за души отвъд гроба („Лазар и Петкана", „Вампир и Минка").

Ето няколко стиха от вариант на „Булин глас от гроба":

Лице ми плесен изеде
очи ми змии изпиха
коса ми гнездо правено
у гнезда мишки матеха.

Нима символите в тях не са много по-силни, отколкото смътните визии в „Самодивска песен" например (едно блестящо изпълнено символистично стихотворение, което едва ли притежава онази сила, необходима му да преобърне традицията).

Какво е останало от народнопесенната основа на мита в „Самодивска песен"? Зловещото предсказание на бухала, любовта на самодивата към смъртен човек или думи като „жених", „невяста" и „наниз"? В народните представи „нанизът" е свързан с женската хубост, с гизденето на момата в празник, той е украшение, което трепти и звънти върху гърдите на девойките, когато играят на хорото. В израза „наниз от мъжки сълзи" тази представа е разрушена, както и представата за огъня в алогизма „де огън сърцата смрази".

Може би като имаме предвид, че в стихотворението е въплътена история за смъртта на „жених и невяста", ще можем да си обясним особеното пречупване на първообразите. Преданието заедно с целия фолклорен арсенал е подчинено на същата трактовка, на каквато е подложена и природата в мисловното пътешествие към мъртвата точка. Радостта неминуемо се превръща в тъга, а огънят — в мраз.

Понятието „национален мит" не ограничава въображението на Теодор Траянов в строго определена посока. Още повече, че поетът си запазва правото да „индивидуализира", т.е. да изрази по своему първомодела.

Както вече видяхме, природата в творчеството на Траянов е олицетворение на субективните му преживявания. От една страна, тя е част от взаимодействието между реален и въображаем свят, в което лекът срещу грозното и мрачното, срещу разрухата въобще се крие в хармонията, в заветната песен на гората, в призрачната дъбрава, където „утеха всеки миг струи". От друга страна, тя съставя „видимия мир и явленията", на които поетът противопоставя „божественото начало на младостта". В сблъсъка на двете формулировки, залегнал като творческа задача при написването на „Regina mortua", личат някои от основните белези на романтичния бунт на Траянов срещу смъртта. На тях ще се спрем по-конкретно в някои от произведенията му.

В „Regina mortua" сблъсъкът между „божествено" и „земно, видимо" кристализира в корелацията любов—смърт. Поетът противодействува на разрушението със съзидание, на мрака със светлина, на студа с топлина. Компонентите в образната система, съответстващи на двете основни смислови категории, са полюсно разграничени.

В обрисовката на смъртта гробищният аксесоар, макар и силно модифициран, оставя привкус на метафизичното. Траянов като творец, надраснал евтините реминисценции от романите на Ана Радклиф и Матюрин, не идеали-

зира ужасното, отблъскващото, не го превръща в самоцел, а го използува, за да подсили тъмните краски:

Под златолистен свод отеква кобен,
тих плясък на невидими крила,
надвесен скритом някой призрак гробен
засенчва всичко с облачни крила.

И когато „из тъмното мълчание" отлита „задгробен сякаш стон на млада гръд", и когато предсмъртните съмнения и противоречия на лирическия герой са потопени в песенните акорди на нощното и призрачното, образите и символите подкрепят безутешността пред необратимите процеси, съзнанието, „че вятърът поглъща всичко в своя път".

Ако в изображението на смъртта Траянов се поддава на влиянието на мистицизма, в обрисовката на любовта, без да естетизира сладострастието и порока като френските модернисти, той се явява застъпник на „невинно еротичното" („Призрак", „Прощавай") подобно на английския поет мистик Уйлям Блейк. Дори понякога забравя, че е символист, миротворец, призван, и в стиховете му прониква човешка обич, човешка страст:

С ненавист щастие пак диря, щастие
една минута! Вечността бих дал
за земний вир на всички твои страсти!
След туй безропотно бих заживял!

В стихотворението „Към любовта" най-ярко се откроява основната идея на стихосбирката. Нарисувана с романтичен замах, любовта води към „ведро утро", към всички онези светли, кристални тонове от „Предутрина", „Кристална чаша", „Елегия на зората", които побеждават нощта и мрака. Ако смъртта е неизбежна, „всесилна", любовта е крилата, „вихрена":

По тез безбройни нощни стъпала
чий саркофаг смъртта всесилна мъкне?
Любов, размахвай пламенни крила,
брегът на ведро утро ще изпъкне
— — — — — — — — — — —
Смъртта избързай, вихрена любов. . .

Корелацията любов—смърт съществува и в част от останалото творчество на Траянов („Романтични песни", „Химни и балади", „Песен на песните"), но там не е градивен сблъсък, не притежава онази съществена значимост на бунта.

Поривът към безсмъртие е идентичен със стремежа на поета да постигне „божественото начало" в себе си. Но богът, създател на земния порядък, допуска смъртта на човека, създаден по негов образ и подобие. В този смисъл представите за бога вътре в човека и бога извън него не се покриват:

Коварен беше моста, що водеше към тебе,
а още по-коварен — лика ти проявен.

От тях тръгват противоположни по смисъл стойности, пътищата им се разделят.

За романтиците човек се състои от две половини — вещна, материална, която го тегли към земята, и идеална, която го сближава с „царството на свободата", където владее духът. Индивидът може да бъде свободен дотолкова, доколкото носи в себе си нещо от идеалната, „божествената" сфера. Но това е един вид зависимост, ограничение. Човек не може да подчини изцяло битие-

то на своето „аз“, да го субективизира, тъй като абсолютният субект е бог. Траянов прекрачва тази граница, превръща се в богоборец. Веднъж в разговор със свой съвременник поетът споделя: „Да, смъртта е нещо страшно. Непримиримостта към нея ражда богоборство.“ В тези негови думи се крие ключът към „Песен на песните“, създадена с амбицията да отрази трагедията на творческия дух. Те конкретизират човешкото му основание да се впусне в абстрактния, реторичен двубой.

Лирическият герой преминава през множество заблуди, отрича се от варварството на праотците и се кълне да служи на небето. Този обет обаче е несъвместим с „мелодията страстна на вечното желание“. Тялото, сътворено от сатаната, се стреми към грях, несъвместим с божите повели. Интимните чувства се възправят срещу религиозното усърдие, но любовното блаженство е обречено и небесни и земни стихии се съюзяват, за да го унищожат.

У поета заживява прероден еретик от времето, когато вселената е била разделена на небесен и видим свят, а кръстът и иконите са били потъпквани. Драмата на земните чада се крие не само в тяхната обреченост, но и в противоречието между дух и плът, което става суров закон на земната орис. То е причина за ударите, които те получават, то прави „яростта — смешна“, а „молитвата — напразна“.

Потомък на титани, превърнат в „жалък роб“, принуден като хилядите свои предшественици „да търси изкупление“ за „грехове незнайни“, поетът се вживява в тревожния сън на своя род, обручава се със земята, където тлее прахът на мъртвите. Така най-ясно дочува гласа на онези, чиято съдба е и негова съдба, чието проклятие е и негово проклятие.

Познал цялото „величие“ и целия „ужас“ на самотата, той изживява един вид катарзис, когато се усеща като част от огромно човешко множество. Като застава начело на събуденото от него войнство, поетът отправя богоборческата си присъда:

Боиш ли се, че ние в миг мрачен ще разпръснем
на късове земята чрез взрива на ума,
та с нея да погине и твоя род всемирен
ти с ангелите свои, ний — с демонския род?

Освен бронята и щита героят носи в сърцето си „красота и ритъм“ — магическа формула, която ще му позволи да надхвърли простосмъртния си жребий. Той има само един път — саможертвата, но тя го отвежда в две посоки. Умирайки, той ще убие в себе си не „божественото“ начало, изразено в духа му, а другия вариант на „божественото“ — Сатанаиловия, „демонския“, който се съдържа във „всемирния род“ на бога.

Мистичното в „Песен на песните“ не приобщава Траянов към автори като Сведенборг, които влагат в мъчителни описания на ада реални явления от живота на съвременното им общество. То е по-скоро свързано с гробищния цикъл, с призрачното оживяване на сенките от миналото. С войнствен дух и рицарски доспехи, дошли от средновековния епос, Траянов извършва стълкновение между абстрактни понятия. Като изправя воинската стихия срещу бога, той изправя силата на духа срещу тленността.

Но може ли Траянов да поведе срещу съвремието си, време на политическо безправие и социален гнет, тази армия от мъртвъци? Естествено той не си прави илюзии, че ще промени настоящето, но има стремеж да му противопостави този идеал, от който то има очевидна нужда. Поетът разгръща този идеал в „Cor cordium“, стихотворение от „Пантеон“, написано в памет на Пърси Биш Шели:

Земята ще разрасне в божествена империя,
където трон ще вдигне свободна красота,
а нощем в океана на звездната мистерия
сама ще се преражда безсмъртна любовта!

В тези стихове сякаш звучи естественото продължение на „Песен на песните", нейният епилог.

Траянов възкресява великите люде в „Пантеон" не за да разговаря самоцелно с тях, а за да ги призове да продължат делото на живота си чрез неговото перо. Защото „светът от песни има нужда/тъй както никога до днес". Разбрал, че връщането назад е измамно, че сенките на смъртните хора с нищо няма да му помогнат, поетът изоставя войнствения ритъм на мъртвешкия танц и обръща поглед към безсмъртните сенки, към вечното отвъдно царство на духа. Той търси съприкосновение с носителите на този дух, докосва с въображението си техните стремления, асоциативно напомня моменти от земния им път, извиква фрагменти от сътвореното от тях и по този начин създава цял свят, който противопоставя на реалния. В него ценностната система има собствени стойности: владетелят е само смирен слуга другиму, а истинският властелин — духът, определя величието със страданието и бунта си, а безсмъртието със силата и свободата си. В него падението не е страшно, когато има не духовна, а социална характеристика, в него дори смъртта не е страшна и изглежда „малка", когато е съпоставена с величието на човека.

Поетът осъществява сблъсъка на този въображаем мир и реалността с ударната сила на цялостно обоснованата си авторска позиция: в света, тъй беден „от красота и радост", тъй тесен за „толкоз много скръб", хора прокълнати, несретници и самоубийци, хора, които животът е замервал с камъни, са успели да отхвърлят оковите на „закон и гнет", докоснали са се до магията на красотата, дръзнали са да повлекат след своята безумна колесница самата смърт. Срещу грозното в грешния зъл живот, изпълнен с явни и скрити врагове, неверни съратници и изгубени съвести, срещу онази „истина безсмъртна", че „смъртта живота спира", срещу цялата земна печал е насочен многоликият човешки бунт.

Смъртта, „най-страшен земен враг", неизменно присъствува в „Пантеон" наред с безсмъртието. Но в тази последна стихосбирка на Траянов сякаш се съдържа антитезата на първоначалната му теза от „Regina mortua" във възгласа „смъртта! смъртта! — ще царствува от днес!", преминала в по-голяма или по-малка степен през цялото творчество на поета. Смъртта присъствува в „Пантеон", но за да претърпи своето поражение. Детронацията, подготвена от „Песен на песните", сега се осъществява. Защото „плътта е бренност, земна рожба", но духът е огрян от „божествена заложба". „Любимец горд на светлината", освободеният от „закон и гнет" човек е призван да спаси земните души от „страх пред мрачната агония". Към него обръща поетът своите пожелания:

Един духът свободен само
от вечността не се бои,
той, войн от небесен мрамор,
над всяка смърт и тлен стои!
И тук, де всякой бог умира,
с безсмъртен скиптър ти владей,
мощта предвечна на ефира
в живота ожаднял прелей.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Траянов не успява да даде конкретен идеал на своето съвремие. Неговият бунт и свободолюбието му заглъхват в тишината на „Пантеон“, без да прераснат в обществено значими катализатори на социалното и духовното развитие. Той предлага изход, който ще дойде като някакво чудо „през някой сън далечен“, като блян, който ще зазвучи в „единство“ с „живота многолик“. И причината не е в неблагоприятния исторически климат за подобен род въздействия, а в тяхната безплодност.

Днес ние не можем да се съгласим с писанията по страниците на сп. „Хиперион“, в които закъснелите теоретици на символизма дават пресилени оценки за творчеството на Теодор Траянов, като го превръщат в месия, в митично същество.

Дело на живи хора, подвластна на обществено-историческата действителност, литературата невинаги върви по пътя, предначертан от съвременниците ѝ. И макар че времето изтрива маловажните страници, заличава ненужните редове, значимото в едно творчество винаги остава. Преди всичко то е в духовната монолитност, в която се затварят неизбродимите пътища на мисълта в това творчество, в богатството от думи, които ни е оставило в наследство, във високите стремления, в личността на неговия създател.

Открито лице, стиснати устни и втренчен поглед на човек, загледан навътре в себе си. . . Ако заличим чертите на този портрет, пред нас ще изпъкнат други очертания, напомнящи за тези от древноегипетските живописни фрески; профилът, устремен някъде напред, към безконечните бездни на отвъдното, а окото, издайнически обърнато назад, към живота, към простата, забранена от каноните на самовзискателността човешка радост да заживееш „безропотно“ след „една минута“ щастие.

МЕСИАНИЗМЪТ НА АДАМ МИЦКЕВИЧ И МЕСИАНИСТИЧНИТЕ ПРОЗРЕНИЯ НА ТЕОДОР ТРАЯНОВ

Ангел Тонов

В нашата литературна наука се говори и пише за месианистични навеи не само в творчеството на Пенчо Славейков, а и в лириката на Теодор Траянов. Наред с болката на поета патриот в „Български балади" откриваме и други тонове и настроения. „Месианска реч, зазвучала със закъснение, реч на „боголик народ", за „меч от вечен огън" — отбелязва Пантелей Зарев[1]. Тези месианистични настроения в баладите на Траянов Людмил Стоянов свързва с творчеството на Адам Мицкевич[2], което несъмнено е познавал: „Може би любовта му към поезията на Мицкевича и Словацки (покрай музиката на Шопен) бяха вдъхновили на Траянов тази идеализация на полския месианизъм, какъвто го виждаме в „Български балади" към българския народ, обречен на страдания и велико бъдеще."[3]

Месианизмът в творчеството на Траянов се появява след националните катастрофи (войните от 1913 и 1917 г.) като израз на болката му от рухването на националните идеали, формира се върху религиозно-патриотична основа. Поетът се стреми да даде оптимистично тълкуване на страданията на своя народ и да му върне изгубената вяра в щастливите бъдни дни. Близостта между месианистичните възгледи на Траянов и Мицкевич се налага от сходния исторически момент в съдбата на двата народа — национална катастрофа, от желанието им да станат пророци и да предскажат щастливото бъдеще на сънародниците си. И двамата познават Библията, откъдето заимстват някои образи, идеята за богоизбран народ и тълкуването на националното страдание като божие наказание.

Траяновият месианизъм не достига до общочовешките прозрения на Мицкевич, не поставя пред българския народ мисия с общочовешки характер. Той не израства върху широка философска и идейна основа, а се ражда спонтанно от патриотичната болка и религиозните чувства на поета. Интерпретирайки месианистичната философия, Траянов я свежда само до патриотичното възприемане на народната орис. В „Български балади" картините на народното мъченичество са мащабно обобщени и с баладична окраска, но са лишени от философско звучене.

---

[1] Зарев, П. Панорама на българската литература. Т. 1. Ч. 2. С., 1967, с. 478.

[2] В бележките към „Пантеон" Траянов пише, че възнамерява да го допълни с още осем славянски автори и един от тях ще бъде А. Мицкевич.

[3] Стоянов, Л. Предговор. — В: Траянов, Т. Избрани произведения. С., 1968, с. 13.

В цитирания предговор Л. Стоянов по повод на баладите отбелязва, че в тях „става дума за „българския дух“, който лежи в основата на месианизма на Траянов, за вековната му устойчивост срещу изпитания и национални драми, срещу грабители и поробители, за да събира сили за ново битие“[4]. Той подчертава българското начало в Траяновия месианизъм, търсенето на характерното в духа на българина — неговата устойчивост и оптимизъм. Според Любен Георгиев поетът има самочувствието, че пее „за българската славна епопея, написана с кръвта на цял народ“[5], и влага собствени възгледи и тълкуване на родовата съдба на българите, като изхожда от тринадесетвековното им присъствие на тази земя. Той е убеден в народното безсмъртие. „Но за щастие има една световна устойчивост, която пази народите от окончателната гибел, която е едно тайнствено обручение между родината и народа, една непромълвена клетва за вярност, може би, защото безбройните поколения, които тя е погълнала, тези незнайни праотци — правят земята тъй свещенна както майката“ — разсъждава Траянов[6].

Своите месианистични настроения Траянов изповядва в стихосбирката „Български балади“, излязла през 1921 г. За нея Ефрем Каранфилов пише: „Ненужно е да припомняме и неговите „Български балади“. „Тайната на Струма“ и „Смърт в равнините“ са едни от най-хубавите поетически творби в литературата ни, написани за кървавите дни на войната и наситени с благороден патриотизъм и хуманизъм.“[7] За „Български балади“ се отзовава и П. Зарев: „В стиховете си утвърждава силата на българския дух, неговата победа в бран, неговите страдания от разкъсаното тяло на българското племе. . . Очевидно Траянов не е прозирал кой е виновен за народните погроми, той знае само съдбата на племето си.“[8] „Български балади“ са български, без да бъдат патриотарски. . . извисяват се над реторическия патриотизъм“— отбелязва и Гео Милев[9].

Целият сборник „Български балади“ на Теодор Траянов е поетична молитва за България, лична изповед на поетовата болка по загиналите, родила апокалиптичните видения за погрома на българския род:

О, нощ на черна гибел
душа на преизподня,
превръща в гроб земята
на звездочел народ!

(„Гибел“)[10]

Тази болка се чувствува най-силно в „Тайната на Струма“:

В миг вълна вълната спира,
сякаш зов дочула скъп,
всичко околврът замира,
само изворът извира
на дълбока страшна скръб.

---

[4] Пак там.
[5] Георгиев, Л. Поезията на Т. Траянов. — Септември, 1978, № 10, с. 220.
[6] Стоянов, Л. Цит. съч., 13—14.
[7] Каранфилов, Е. Обща култура или информация. — Пламък, 1980, № 2, с. 99.
[8] Зарев, П. Цит. съч., с. 476, 478.
[9] Милев, Гео. Избрани произведения. Т. 2. С., 1967, 69—70.
[10] Траянов, Т. Български балади. С., 1921. Всички цитати са по това издание. В посвещението Траянов отбелязва на първата страница: „polonaise C-moll „Zguba Polski“. F. Chopin“. Заглавието на Шопеновата полонеза „Гибелта на Полша“ напомня за гибелта на България, възпята в баладите.

По повод на това стихотворение Траянов изповядва: „То е рожба на мъка. . . мъката, която извиква в душата ми разгромът ни през 1913 година."[11] Погромът е жесток и безпощаден, изображението на народната гибел взема апокалиптични размери, налага се като зловещо видение. Според Траянов божият гняв вещае гибел за древната българска слава, злото е изначално и безкрайно и тегне като орис над българите:

А бди над тебе злото
с проклятие жестоко —
вековна орисия,
око на гняв и смърт.

(„Гибел")

Нарисуваната картина на погрома няма конкретен характер, възприема се повече като видение, което засилва баладичното звучене на творбата и подчертава трагизма на историческия момент.

Траянов тълкува страданията в месианистичен дух, преосмисля тяхната същност; те стават не само знамение за божия гняв, но зазвучават като сурово изпитание и изкупление за бъдеща победа. Страданието, символ на което стават „сълзите на Голгота", не носи униние, а калява народния дух, ражда вярата в победата и се използува като неоспорим аргумент, че такъв народ не ще загине. Мъченическата участ на българите калява не само техния дух и воля за победа, но нравствено ги възвисява и пречиства от злобата и отмъщението, очовечава и просветлява душите им. Духовно облагородени, те ще станат достойни за великите подвизи, които ги очакват, и мъстта няма да ги води в стремленията и борбите им. За разлика от Мицкевич нашият поет отделя повече място на изображението на народното мъченичество, разкрива го мащабно и чрез различни библейски образи. Съдбата на българите се сравнява със съдбата на паднал ангел, низвергнат от бога в ада. Целият космос става място на страданието на падналия ангел, загубил божията милост и подкрепа:

О час на орис гневна,
из ада къс откъртен,
о власт на паднал ангел. . .

(„Гибел")

В изображението на страданието се прокрадва чувството за предопределеност на трагичната съдба на българите, засилват се черните бои, стига се до песимистични изводи. Траянов изживява този погром много трагично и дълбоко, жертвата България се издига до мъченически кръст, кара го да простене от болка:

Строг, предсмъртно проечава
рев на лъв! — О, бранна слава!
Гине, гине роден стяг!

(„Среднощно видение")

Образът на лъва конкретизира националното, символизира силата и мощта на българската воинска слава.

И Траянов подобно на Мицкевич сравнява страданията на своите сънародници с мъченията на Христос, разпнат на кръста:

Разпятието почва!
Тъма света поглъща,

[11] Вж. Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените на съвременниците си. С., 1969, с. 525.

Затихва стон и клетва,
и всичко занемя.

(„Гибел“)

Описанието напомня библейското изображение на края на света, а сравнението освещава мъченичеството на народа; в подтекста се внушава отново мисълта, че бог няма да изостави народа, както не е изоставил своя син на кръста. Траянов представя българския народ за божи син и отправя молба към отеца да го спаси, както е спасил Христос:

Спаси, спаси Всесилни,
сина си най-злочест!

(„Молитва“)

Молитвата съдържа желанието на поета да изведе народа си към кръста, за да възвести края на покрусата и изпитанието. Възкръсването е често срещан образ в творчеството на месианистите и на Мицкевич, срещаме го и в баладите на Траянов като символ, че изтърпените мъки са изкупление за щастливото бъдеще.

В месианистичен дух Траянов утвърждава и безсмъртието на българското племе, обусловено от неразривната връзка с бога:

Живей, о дух на исполин,
из лесове, реки, поля!
Нетленен род не ще погине,
в сърцата няма да изстине
кръвта, що бог суров наля!

(„Заклинание на духа“)

Отново зазвучава мотивът, че българите са богоизбран народ и висша сила вдъхновява и направлява делата им. При Траянов безсмъртието на народа черпи живителни сокове и от земята, която го храни, подкрепя се от магическата сила, идваща от героичните дела на дедите. Той представя българите като народ, съхранил древните предания за стародавна слава, и се вдъхновява от мисълта за мирен труд, прославяйки народните творчески сили:

О мощ проявена
на дух благороден
завета разкрий:
делата остават,
човекът е преходен!
Народът е вечен
в това, що твори!

(„Заклинание на земята“)

Сътвореното от народа му осигурява безсмъртие, противопоставя се на разрухата и забравата.

Типологична близост между Адам Мицкевич и Теодор Траянов откриваме в отношението им към историческото минало, в интерпретирането му и в ролята, която му отреждат за настъпването на великия ден на свободата. От миналото те извличат доказателства, че полският и българският народ имат да изпълняват особена мисия, че са избран народ с определена цел на историческо съществуване, поради което няма да загинат въпреки изпитанията и временните неуспехи. Миналото се въвежда, за да мотивира вярата, за да запали искрата на борбата и да импулсира сътворяването на бъдещето. „Възсъздавайки заслужена почит на падналите във вековните борби, поетът

изразява фанатичната си вяра в светлите бъднини на един народ, познал толкова поражения, но останал непобедим" — отбелязва Л. Георгиев[12]. Върху тази земя от тринадесет века всичко е българско и в този съдбовен час поетът призовава непреклонния дух на дедите да разбуди юнашките традиции в потомците им:

На своите потомци
вдъхнете отново
божествена вяра
в народа избран
сърце огнелико
да бъде готово,
низ път героичен,
за мир и за бран!

(„Погребение")

Старината и при Траянов, и при Мицкевич служи за подсилване на месианистичните настроения и на вярата в скорошната победа, превръща се в своеобразна антитеза на настоящето, което поражда мъчителни изживявания.

Мицкевич поучава емигрантите пилигрими, че свободата ще бъде осъществена по знак от бога: „И както за възкръсването на Христос определена била на земята кървава саможертва, така за възкръсването на полския народ ще избухне християнска война."[13] Траянов в баладите си възпява „гърма върховен", който възвестява възкръсването и свободата на българите. В предстоящата война ще се сбъдне божията воля за безоблачно бъдеще на неговите сънародници. Споменът за стародавните герои погребва мъката и горестта и със славата на тринадесет столетия призовава:

Вейте, с ярост непрестанна,
разведрете родна вис!
Цял народ ридай: Осанна!
Разгадайте в песен бранна
вдъхновена звездопис!

(„Българска песен")

Първоначалното чувство в книгата за гибел и прогром на българите се усложнява, зазвучава вярата и надеждата, пролятата кръв вещае победа над враговете. Безсмъртният народен дух възлиза „из пепелта на родний край" и зове за сетна бран:

Но ангелска мъст ще погълне:
завета на младия бог,
ще тръгнат яростни мълнии
словата на гневен пророк!

(„Старобългарски псалм")

Тази борба е свещена и дългоочаквана, осветена е от кръста и изживените страдания, носи победата на българската народност.

По своеобразен начин изобразява и тълкува Траянов ролята на Месията, който според Мицкевич става посредник между бога и народа. В творчеството и на двамата поети силната личност работи за спасението на сънародниците си. Но това спасение се разбира по различен начин от Траянов и от Мицкевич, различават се формите и пътищата за неговото постигане. В „Южна балада"

[12] Георгиев, Л. Цит. съч., с. 222.
[13] Mickiewicz, A. Dzieła. T. 4, p. 17.

в романтична светлина е изобразен войн, очакван от българите от векове, за да им стане вожд в последната решителна борба:

О меч на дедите, ти гневна зеница,
суров чудотворец при яростна сеч,
очаквай витяз, първенец на лъвица
всесилен да станеш в желязна десница
победа да звънне из твоята реч.

Траянов подчертава чудотворната сила на витяза и му отрежда да стане вожд и да отмъсти за поруганата чест на родината. Витязът в интерпретацията на нашия поет е дългоочакваният от народа герой, еманация на народната сила и мощ, спасител на българската народност, призван да я изведе към грядущето. Мицкевич отрежда посредническа роля на пилигримите емигранти, те са пример за останалите поляци и като войници на свободата трябва да решат националните и световните проблеми, да се посветят на отечеството и на свободата.

Според Траянов и Мицкевич народността не загива, през вековете тя се развива и усъвършенствува, променя своя външен израз, но съхранява вътрешната си същност и погромите не могат да я сломят, защото бог така е отредил. „Не загива народ! България стоя петстотин години двойно турско и фанариотско — робство, без да загине, та сега ли, та днес ли?“ — изповядва Траянов пред Хр. Бързицов[14]. Тази вяра, придобила месианистична окраска, прераства в непоколебимо убеждение, че българският народ е „звездочел народ“, който няма да бъде оставен да загине в беди. Тя зазвучава особено силно във финала на баладите:

Но тръгва дух безсмъртен,
със волята господна,
на бран против съдбата,
с победен слънчев ход!

(„Гибел“)

И Траянов подобно на Мицкевич насочва вниманието си към миналото и бъдещето — двете крайни форми на народното съществуване в историята, началото и края на присъствието му на земята. При нашия поет липсва стремежът на Мицкевич народът да ратува за щастието на цялото човечество. Месианистичното виждане на бъдещето на полския народ е по-богато и разнообразно, докато Траянов бленува за възкръсването единствено на старозаветната слава на българската народност. Нашият поет е само месианист и патриот, докато у Мицкевич откриваме по-широка хуманистична и социална програма, непозната за Траянов.

Като библейски пророк Траянов разгадава и вещае бъдещето на народа и вдъхва своята вяра на сънародниците си. Неговите месианистични прозрения чертаят контурите на мирно и щастливо бъдеще, подготвено от героичните победи на дедите и от непосилните мъки в настоящето. През страданията и погрома, през пролятата кръв и жертвите Траянов върви към възкръсването на българското племе. Прославил победните войни, накрая поетът призовава към мирен труд, който ражда красотата на живота и от вчерашния неприятел прави изгубен брат („Към поета“). Трудът се извисява над враждите и величае братските чувства между хората. Именно в труда Траянов вижда гаранцията за слънчевите бъднини на отечеството, в него се корени истинското величие на народа му:

[14] Вж. Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените на. . ., с. 722.

Трудът превръща всичко в песен,
и в радост всеки земен час,
трудът е пламъкът небесен,
що нивга не угасва в нас!
Трудът е вечният създател
на всяка жива благодат,
от вчерашния неприятел
той прави скъп, намерен брат!

(„Рицарите на труда")

В тези стихове гори хуманизмът на поета, неговото благородство. Войнствените призиви са укротени, той не таи злост към никого, намира човешки думи за бившите врагове, изказва вдъхновен призив народите да живеят в мир и разбирателство, тълкува труда като творческо начало и извор на безсмъртие за народа.

В „Книги на полския народ и полското пилигримство" разказвачът се чувствува призван и способен да прероди своя народ и с делата си иска да повлияе върху везните на националната съдба. За да внуши по-убедително месианистичните си идеи, Мицкевич избира своеобразна евангелска форма на изложение. Той използува литературен жанр, популяризиран вече от църквата — евангелската притча. Позовавайки се на авторитета на религиозно-художествената форма, поетът утвърждава светостта на вложените в книгата му идеи. Той се съобразява с факта, че „Книгите" са предназначени за простия народ, за най-близката до народа част от емигрантството и поради това те трябва да бъдат лесно разбираеми. Композицията на творбата позволява тя свободно да се възприема от народните маси, нейният език и стил правят непосредствен разговора на Мицкевич с читателите му. Произведението има дидактичен характер — използувайки формата на евангелската притча, поетът не само разказва случки и събития от Евангелието и от историята на полския народ, но ги съпоставя и тълкува в желаната посока и цел, стига до изводи, които укрепват народната вяра и подпомагат революцията. Тълкувател на притчите става самият автор, който беседва, спори, укорява и поучава, сочи примери за подражание, възвеличава и призовава пилигримите към саможертва.

В „Български балади" Траянов подобно на полския си събрат по перо се чувствува призван да прероди своя народ и да му вдъхне надежда и упование, да го подготви за неговото върховно историческо предназначение. На себе си поетът отрежда ролята на прорицател и тълкувател на народната орис, на ясновидец, който разгадава знаците на съдбата:

Духът с любов света обсеби
И черни тайни разгадах,
Орисаний заключен жребий
На моя род безсилен разгадах.

(„Пророк")

Като вдъхновен прорицател той смело вещае щастливи дни на любимия си народ, укрепва вярата в победата над враговете. На сънародниците си, загубили надежда след погрома, събужда духа и връща увереността, посочва целта на борбата. Поетът поучава, напомня за минала слава, призовава за сетен бой, вдъхновява и чертае контурите на бъдните дни.

В „Български балади" Траянов създава своеобразни библейски псалми, балади за България, тържествени и ритмични, изпълнени с драматични чувства и настроения. Те съдържат оригинални поетически видения за съдбата

на България, в тях страдат неопетите народни синове, възкръсват суровите сенки на дедите. Без да използува фантастични образи и похвати, като съчетава героичното и трагичното, поетът извежда баладичното в сферата на националното, достигайки до химнично преклонение пред българския дух. В баладичен стил е изобразена и връзката с родната земя, подхранваща безсмъртието на народния дух. Народното страдание е изобразено мащабно, но абстрактно. Подражавайки на Библията, Траянов избягва подробностите, не локализира действието, баладичната обстановка и настроението подчертават трагизма на настоящето. Отдалечавайки се от традиционната жанрова форма, Траянов създава нов тип балада, в която доминират библейското чудо, образно-метафоричното изображение и мрачната експресивност, месианистичното извисяване на българското и патриотичната вяра. Обръщенията към бога и народа са лаконични и изразителни, заредени с напрежение и драматизъм, образите от Библията и Евангелието служат за пресъздаване на обществената действителност. Те губят първоначалното си религиозно съдържание и се изпълват с ново идейно-емоционално звучене, показват черти от съвременността и от бъдещето на народа. Чрез баладично-месианистичните образи поетът се стреми да надмогне трагичното изживяване на погрома, да подчертае светостта на народните страдания, в които открива първоизвора на вярата и надеждата.

Теодор Траянов възприема месианизма като теория за избрания народ, който преживява неимоверни страдания, изкупление за бъдещата му орис. В неговата разработка на тези идеи липсват социални мотиви, оптимизмът се крепи преди всичко върху вярата в живия борчески дух на народа, който не загива във вековете. Откриваме смесица от патриотични чувства и религиозни настроения, наслояват се различни търсения и идеи, които водят до неизбистреност на месианистичните му възгледи. Великата промяна той очаква да се осъществи върху национална основа, вярва във възкръсването на древната българска слава, без да включва решаването на политически или социални въпроси. Тези идеи изразяват и желанието на нашия поет да прозре в бъдещето на народа си, да мотивира историческото му съществуване и да очертае контурите на бъдещия мирен живот.

КОНТРАСТ И АНТИТЕЗА В ЛИРИКАТА НА ТЕОДОР ТРАЯНОВ

Емилия Пернишка

Контрастът и антитезата са между типичните изразни похвати на символизма. Те са особено подходящ, ефектен начин за предаване на драматизма у лирическия герой, на сблъсъка между трагичната действителност и душевната възвишеност, гордост, високи романтични пориви, присъщи на героя.

Изследването на контраста и антитезата в поезията на Теодор Траянов дава възможност да се очертае неговият художествен талант, а също и да се набележат някои от типичните общо за символизма образи и изразни средства, които имат особена експресивна и естетическа сила и продължават да живеят в българската поезия и след отмирането на породилото ги литературно направление.

Контрастът е по-широко понятие, свързано изобщо с противопоставяне на образи и мисли по смисъл и естетическа значимост. Той се осъществява между единици, разположени в съседство, контактно, така че да се възприемат като свързани и противоположни. Ето защо в езиков план контрастът е синтагматична опозиция за разлика от противопоставянето на единици в езиковата система, което не зависи от това, дали те се срещат в един речев отрязък[1].

В зависимост от характера на противопоставените езикови единици в поетическото творчество контрастът бива два вида:

а) Противопоставяне на разгърнати поетични образи, които имат за цел да предадат противоположни чувства, настроения, картини. Този контраст не е непосредствено семантичен, а опосредствуван, прагматичен.

б) Антитеза, т.е. контактно свързване на противоположни по смисъл понятия и мисли за изразяване на авторово виждане, отношение към определени явления.

В поезията на Теодор Траянов широко се използуват и двете стилистични форми. Контрастиращите образи от първия вид са обикновено сложни поетични внушения, изградени с поредица от изразни средства, които не са антонимични по собствената си семантика, а в конкретния контекст се натоварват с противоположно идейно-емоционално съдържание. Този начин за предаване на лиричното изживяване е особено присъщ за ранната поезия на Траянов. В „Regina mortua" и „Химни и балади" се сблъскват противоречиви интимни чувства или отношения към действителността — възторг, радостен устрем, надежда се заменят от скръб, разочарование, безнадеждност;

[1] Новиков, Л. А. Антонимия в русском языке. М., 1973, 96—97.

любовният зов не намира отзвук; копнежът по щастие и взаимност се измества от чувство на нещастие и самота; вярата във вечността на любовта и красотата се помрачава от съзнание за преходност и тленност.

Най-често контрастните образи, които символизират и изразяват тези чувства, се откриват в лиричното изграждане на едно стихотворение. В „Чучулига" чрез противопоставяне във всеки стих — светлина на мрак, простор и волност на ограниченост, се създава възторжена картина на утринно разсъмване:

Възлита лъч из нощни кръгозори,
пронизва мрака възгорял рубин,
безкраен здрач безшумно се разтвори,
извишен свод се ширна ведросин.[2]

Оптимистичното виждане се подчертава от втория куплет чрез друг контраст — между полета на волната, възторжена птица, която „подзема химни", „възлита, своята мечта достига", от една страна, и отстъпващата болка, тъга, от друга.

Светла надежда и жизнерадост преобладават и във „Вечно млади", „Празничен химн", „Към пролетта" и др. Тук настроението се излъчва от доминиращия образ на пролетта. Във „Вечно млади" пролетта „из всеки цвят се смей", тя носи „свещен живот", „мечти лазурносини", „нетленна красота", вечна младост, любов и радост. С това олицетворение, изразяващо несдържана, буйна жизнерадост, напълно се приглушава загатнатото в началото чрез витаещия образ на „бъдна есен" противоположно чувство на съмнение в трайността на щастието и младостта. В „Празничен химн" и „Към пролетта" тържеството на надеждата е символизирано също чрез представа за пролетен цъфтеж, ослепителен блясък, младост и жизнена мощ: пролетта е *разискрена, бурна, всевластна*, „цветята заслепяват бълнуващия взор", „последна сянка гине, завети нови блясват в безкрайния простор". Тези образи се налагат над образите на зимата и мъглите — символ на скръб и невяра, които отстъпват: „Прехвръкна твойта песен/над снежни стръмнини!/По гръд животворяща/се преспи разтопиха", „упойващ дъх се носи/над снежни долини", „Там вечно млада пролет/за своя път обажда/през гробницата ледна/на есенния стон", „стихийна разкройвай/огромни огньове/до снежни тъмници/и ледни стени!".

Композиционното място на единия или другия тип образи обикновено определя звученето на творбата. Така например в „Облак", „Ти дойде", „Пролетна молба", „Елегия на зората" и др. светлите чувства на копнеж и вяра, за разлика от разгледаните преди това случаи, са изразени в първата част на стихотворението чрез символи като пролет, песен, светлина, а във втората надделява разочарованието, чувството за самота, изоставеност, създадено от изображението на есен и зима, студ и мрак: „тъжна есен", „есенна вечер", „зимна вечер", „синкав север", „здрачени простори", „умрели звезди", „веявици разстилат бял саван" и т.н.

В отделни лирични миниатюри от ранните сбирки контрастните образи са предимно и з о б р а з и т е л н о с р е д с т в о. Звук и тишина, светлина и мрак се редуват, за да пресъздадат с незабравима пластичност и музикалност природни състояния. С великолепно олицетворение в „Смъртта на деня" е предаден моментът на свечеряване. Противопоставят се картини на светлина и мрак, живот и смърт, движение и спокойствие: „Денят догасва", „зададен/ възпира се звездния мир", „кандило възпламва,/един бог умира,/ нощта коленичи, просторът мълчи".

[2] Т р а я н о в, Т. Избрани стихотворения. С., 1966.

Във „Вечерна хармония“ впечатлението за стихване на дневното оживление привечер се създава чрез интересен в езиково отношение контраст: изразните средства се противопоставят не само смислово, но и по лексико-граматична категория — имената (съществителни и прилагателни) назовават предимно светлината, деня, звуците, а глаголите — противоположните по значение явления: „*Разискрен слънчев лъч изгасна* /в море от *румена дрезгавина,/отблясък—песен,* сякаш скръб неясна,/потъва в *необятна висина*/. . последен *звук* от *песен* безнадеждна/заплетен в тишината *занемя*“.

Но с подобен контраст между звук и тишина, движение и покой, свързани с оригиналния образ на реката и водата, в „Тайната на Струма“, едно от най-бележитите Траянови стихотворения, поетът дава израз на дълбоко преживяно социално чувство — пòплака си за жертвите от войната: „бързо глъхне тъжен ек“, „В миг вълна вълната спира/. ./всичко околвръст замира,/само изворът извира/на дълбока, страшна скръб“. Това показва, че контрастът, колкото и цялостно да изгражда лиричната линия на стихотворението, винаги е част от един по-голям образен изказ, който носи художествения замисъл. Например често използуваният символ на песента в различен контекст може да има противоположно идейно-емоционално съдържание. С него се изразяват и приповдигнати, жизнерадостни чувства („Песен чиста ще пробуди/лика на всичките мечти“, „ще пее първата зора“, „В блясък и величие запяват небесата“, „Подзема химни волна чучулига“), и невяра, скръб, мисъл за смърт („Подземат се надгробни песнопения“, „Едно сърце допява свойта песен“, „Безследно глъхне мойта песен/нечута все от теб“).

По този начин не само разнообразието от противопоставени образи създава идейния и поетичен колорит на лириката на Теодор Траянов. Той се постига и с използуване на едни и същи или близки по смисъл символи, свързани с различни асоциации, мисли, внушения.

Особен случай на противопоставяне има понякога между смисловото съдържание на изразните средства и внушаваното чувство. Например радост и оптимизъм се постига с метафора, словесните изразни средства на която (жалейка, черна тъга) обикновено служат за предаване на обратните чувства:

Блажена чародейка,
ти сне от всяка вейка
безмълвната жалейка
на черната тъга.

(„Пролетен славослов“)

В по-късните стихосбирки на Траянов — „Български балади“ и „Пантеон“, разгърнатият контраст се свързва с друга по характер емоционалност. Смяната на противоположни природни състояния или образи създава асоциации за социални сблъсъци и дава израз на чувства, породени от грижа за съдбата на народа или от преклонение пред личности, изживели живота си в благородна борба с неправдата и злото. Типичен символ в „Български балади“ е бурята — състояние, богато на движение и силни звукови ефекти, което се противопоставя на тишината и спокойствието. В „Среднощно видение“ чрез такъв контраст, макар и символично, с много експресия и поетичен замах се рисува драматично сражение из близката история — трагичната за българския народ война: „Хала пори тъмнините“, „стенат зъбери, стени“, „облак чер разкъсан стене“, „трижди се небе разтвори,/трижди спуска жар и плам“, „яростно небе разсветне/стенат дъбове столетни,/гневно черен бич плющи“, „пламна процеп — огнен яз“, „блясва броня“, „еква бран“, „гръм земя с небето свърза,/мълнията, огнен бързей,/освети неравна сеч“. Ярките метафорични глаголи, изразяващи шумни и драматични действия, се противопоставят на

епитети, които предават противоположното състояние на зловещо спокойствие преди сблъскването: „тиха полунощ", „бегли, плахи сенки", „тайнствен склон", „сънна паст".

Скръбта от първите стихосбирки, изразена чрез преки названия на явленията или чрез впечатляващи символи, но невинаги мотивирана, като че ли априорна, в „Български балади" преминава в трагизъм, породен от народното нещастие в преживяната национална катастрофа. С него контрастира оптимистичният поглед към бъдещето, вярата в силите на „звездочелия народ" да „се възземе". В „Погребение" това трагично звучене и ужасът от войната са породени от още по-внушителни асоциации, свързани с мрак, страдание, болка, смърт: „мрак полунощен сред пъкъл изригнал", „писък безумен до бога достигнал", „стон безконечен на пламък и рана", „сърцето ридае на майка света", „без сълзи те плачат/. .понесли безкраен покрит саркофаг".

Но с трагичното начало контрастира обратното чувство на надежда и вяра, изразено и пряко с думи като *вяра, надежда, нетленен дух, героичен път,* и с патетични образи, символизиращи светлината: „разсветва знамение, звезда чудотворна/разсипвай се в кръст", „надежда възгаряй", „вдъхнете отново божествена вяра в народа избран,/сърце слънцелико/да бъде готово/низ път героичен/за мир и за бран".

Възможността на разгърнатия контраст да предаде не само чувства и лирични картини, но да покаже и социални противоположности, е използувана умело в началото на стихотворението „Сянката на Спартака" от „Пантеон". Споменът за героичния дух на водача на робите, пресъздаден с изрази като „вожда победен", „съдбата ли ме вика за някой бунт далечен", „духът свободен на моите Родопи/отново на Спартака поднася меч и щит", се противопоставя на образа на малодушника предател: „Или си малодушник, от тез, що измениха/. .на брата по съдба".

И цялостното езиково градиво на лиричния тон в поетичната палитра на Траянов определено се поляризира в същите посоки, които набелязахме за отделни стихотворения. Ето защо може да се говори за използуване на противоположни образи, свързани с противоположни чувства или състояния и в по-широк план — в рамките на целите стихосбирки, т.е. в системата на поетичния език и стил на автора. Изследването на контрастиращите образни средства в този смисъл дава възможност да се обозре по-добре лексикалното богатство, привлечено от Траянов за тази специфична образна система и нейното идейно-емоционално въздействие.

Така за образите на *пролет, цъфтеж, светлина, ден, полет, простор,* свързани с чувство на светла надежда за добро, красота и щастие, в редица стихотворения особено от първите стихосбирки се използува изключителна изразна пъстрота от метафори и ефектни епитети, глаголи и др. Пролетта е *свята, свещена, жива, вечно млада, пленителна, многоцветна, разискрена, искрометна, бурна, бързолетна.* Образът на светлината се ражда от щедро разгърната синонимия: *зора—утро, лъчи—зари, светъл—лъчист—лъчезарен — лазурен — блестящ — разискрен — искрометен — пламенен — златоструен—огнен—огнелик, чист — бистър — кристален, сребърен — бисерен, горя—блестя—бляскам, пламвам—възпламвам—възсиявам—заливам с плам* и под., както и в епитети като *слънчева* мечта, *светъл* юг, *ведро* утро, утро—*златна чаша,* реки с вълни *лъчисти, ведри* талази, в олицетворения като „зората ще пристъпи, усмивките ѝ чудни/ще греят като пламък в свещен корален съд" и др. („Вечно млади", „Слънчоглед", „Пролетен славослов", „Пролетно съзвучие", „Облак", „Елегия на зората", „Към любовта", „Белият кораб").

Впечатлението за полет, простор, волност се създава от приповдигнати образи, като „опиянени висини блестят", „горяща чучулига/просторите запали", „душа освободена/ликуваща се къпе/сред пролетния дъжд", „литнете безогледно, предсещани желания", „крилете въздух нощен да разпорят", „лети, не спирай вихрена любов", и от други, в които полетът се изразява с редица нови, неочаквани метафори и олицетворения („Пред есенната нощ", „Освободена душа", „Към любовта", „Пролетно съзвучие", „Скитнишка песен"). Тази емоционална гама се допълва от разгърнатата синонимия за понятия като мечта, хармония, красота, свързани с естетическия идеал на поета: *мечта—мечтание—блян—видение—желание, съзвучие—хармония, хубост—красота—чар—прелест.* Многократно са изразени пряко и чрез олицетворения чувството на радост („на светла радост образа засмян", „запяват небесата/за плодоносна радост", „радост душите спои"), вярата в трайността на светлото начало и в младостта (*вечна* любов, *вечно* млади, „*всевечно* е името на любовта", „два бляна възсияват, /опити от *надежда*, /прегърнати се носят/в *надсмъртен вечен* път" — срв. „Вечно млади", „Хармония", „Далечен хор", „Привет"). Богатството от равнозначни епитети, като *безсмъртен—нетленен—вечен—всевечен—надсмъртен,* се създава както с познати, така и с обновени средства и разнообразява изказа, внасяйки в него и семантични нюанси, и нови, изразителни асоциации.

Контрастните по емоционално излъчване образи на *есен, зима, повяхналост* и *студ, мрак, нощ, скръб, тъжни вопли,* свързани с особено типичната за символизма романтична скръб, са разгърнати също с много поетична мощ и експресия. Думите, които изграждат тези образи, са стилистично приповдигнати. Използувани както в преки, така и в преносни значения, те създават изящни словесни символи, чрез които се постига изключителна естетизация на изображението: „Забулената обгоряла есен/разстила в равнините ледна вечер/прехвръква плахо като чужд снегът;/дълбоко някъде във лес далечен/талазите на есента шумят", „Към снежни пустини с прощален завет/листният скелет разгръща обятия", „Умира в бледен запад кротка есен,/ на зимна нощ се сянката черней", „Вълни притихнали едвам се леят/и скелета на мъртва скръб влекат" и т.н. („Зимна нощ", „Последна есенна вечер", „Брегът на смъртта", „Есенни терцини").

На богатството от синоними за изразяване на радост в тази образна система се противопоставят не по-малко изразни средства с образно звучене: синоними като *скръб—жал—жалба—горест—печал—тъга, плач—сълзи—ридание, тъжен—тъжовен—скръбен—печален, плача—ридая* и под. Те придават известна сантименталност на по-ранните стихове.

На образа на *живот, възраждането, нетленността* се противопоставя зловещият образ на *смъртта,* символ на обезверяване. Той е предаден с не по-малко колоритни олицетворения: „Смъртта надниква, лист по лист се рони/скрибуцат, глухо стенат голи клони", „Безлистният скелет разгръща обятия/към белия гроб на надежди безчет", „Някой бавно кандилата пали/ над гроба скъп на пролет и любов", „Призрак гробен засенва всичко с облачни крила", „Той гибел вредом носи за вси неща любими" („Смърт", „Зимен заник", „Кристален звън", „Облак").

Макар че тези образи и словесни средства понякога са градиво на различни стихотворения, т.е. не са пряко, контактно противопоставени, те не могат да се отделят от същинския разгърнат контраст и всички заедно представляват езиковия материал на символиката, чрез която се пресъздава поетичното виждане на Теодор Траянов.

ЧИТАЛИЩЕ

Друга стилистична фигура, разновидност на поетичния контраст, е антитезата, добре позната и от лириката на други символисти, като Хр. Ясенов, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, П. К. Яворов и др. Този вид противопоставяне се различава от разгледаното дотук по характера на изразните средства, които се свързват още по-тясно в текста, обикновено съюзно, в рамките на едно сложно изречение. Те са отделни думи, изразяващи противоположни мисли, качества, състояния, оценки. Понякога са обогатени с епитети или кратки пояснения, но не се създават цели разгърнати картини и образи, както в предните случаи. Антитезата е по-ярък, по-очевиден контраст и има специфична изразителност. Тя се среща и в стихотворения или строфи, изградени въз основа на разгърнат контраст, като още по-силно го подчертава.

Тази стилистична фигура има богати възможности в поезията, които Траянов широко използува. Той противопоставя понятия с различна степен на смислова противоположност. В зависимост от това могат да се разграничат три типа антитези:

а) Редовни контрастни опозиции, основани на същински антоними, утвърдени в езика, като *начало/край, любов/омраза, север/юг, истина/лъжа, мир/бран, добро/зло, живот/смърт, бог/дявол, рай/пъкъл, ангел/демон, слепец/прогледнал, бял/чер, слаб/силен, смъртен/безсмъртен, жив/мъртъв, живея/мра, умирам/възкръсвам* и под. Срв.: „*Белий* блясък на Егея с *черни* листи да покрий", „вдъхни на *слабия* надежда,/спомни на *силния* смъртта", „разсякох кръстопътя на *север* и на *юг*", „не съм аз нито *смъртен*, нито *безсмъртен* образ", „буреносни жици/звучат между *живот* и *смърт*".

б) Нередовни контрастни опозиции, образувани от недостатъчно противопоставени по собственото си значение думи. Те или не означават двете крайни степени на едно понятие, както същинските антоними, или не са основните названия за такива степени и понятия, а техни синоними. Такива са антитези, свързващи думи като *пролет/лято/есен/зима, жажда/ситост, титани/нищи, красота/нищета, пламък/хлад, нищи/богове, буря/покой,* черни *равнини/сфери надземни, агнец пасхален*/мрачен *палач, враг/брат, сея/жъна* и пр. Срв.: „Цветът на *пролет* ранна за *лятна* жар, за *есен*/и *зима* да не знай", „ще цъфне *огнен цвят* от *черний корен*,/под *зноя* нов ще чезнат скръб и *мраз*", „Ти *дойде* и *отмина*", „да *сееш*, без да *жънеш* плод", „Бъди със нас *едно* и пак *различен*,/и *чужд*, и *свой*, грядущ и непознат", „Превърза с къдра *светла черни* рани" и др.

в) Контекстуални, речеви опозиции, възникнали в резултат на обновена, обогатена семантика и образност на думите. Така например противопоставя се *роб* на *дух свободен, времена срамни* на *мечове победни, разбита гръд* се затуля от *крепките десници*. Този вид антитеза се сближава най-плътно с разгърнатия контраст.

Двете последни разновидности са използувани особено често, защото дават неограничена възможност на поета да свързва и противопоставя понятия. Чрез тях той изразява ярко социално виждане, отрича духовната слабост, противопоставяйки й несломимия свободолюбив дух, готов за борба с тъмните сили на човечеството, изразява увереност в бъдещето на народа, в победата на доброто начало. Идейно-емоционалното виждане, изразено по този начин, отличава лирическия герой и стила на Траянов от този на други по-смирени, печални или вътрешно драматични поети символисти, като например Н. Лилиев, Д. Дебелянов или П. Яворов. Драматичната ситуация, предадена чрез антитезата, при него не е сблъсък на противоречиви мисли, чувства или отношения вътре у лирическия герой. Тя е стълкновение между доброто и злото извън него или между неговото чувство за гордост, достойнство, дълг да застане в защита на угнетените, готовност за борба с нищетата и

неправдата в действителността, от една страна, и от друга —противодействуващите на тази борба сили, както и пораженчеството, малодушието, робската психика. Тази социална насоченост на антитезата я прави често срещано изразно средство в по-късните сбирки на поета, особено в „Пантеон". Тук чрез нея се постигат дълбоки философски прозрения. Богатството и съдържателността, смисълът на противопоставените понятия, както и свързването им свидетелствуват за зрялата мъдрост на Траянов, доловил диалектиката на живота, настроил лирата си да възвеличи човешкия героизъм и свободолюбив дух и да отрече робството, лъжата и демагогията, да вдъхне вяра на победения и да го призове за съзидание върху руините. Такава идейно-емоционална атмосфера излъчват афористични изрази, основани на антитеза, като: „Величието на живота в смъртта за него разгадай", „Всяка земна красота/от извор на скръбта извира, от всяка болка на света", „Вожд е само който може/да служи другиму смирен", „Живота — дар велик да пазиш,/но с дар смъртта да те спаси". Траянов по своему перифразира бележитата мисъл на Ботев, без тя да губи силата си: безсмъртен е „който в сърцата живее/във тяхната песен той нивга не мре" или „Не носи ли вечна утеха/изпетия в песен живот".

Особено усложнен тип антитеза се постига с комбиниране на антонимични думи в едно понятие, което пък от своя страна е противопоставено на други: „Герой, пророк или мъдрец не става/живият мъртвец". Оригинално и силно е и противопоставянето на едно понятие само на себе си, разбира се, обогатено с допълнителен смисъл. Такава антитеза е още по-силна, когато с изказаната мисъл се прави голямо социално обобщение: „О, роби на земята, отколе Рим изчезна,/но враг е на човека и всеки втори Рим!"

Разнообразието на използуваните антитези се увеличава на граматично-семантична основа. Интересни са случаите, в които се създава антонимия между различни времена или залогови форми на един и същи глагол: „ни край, нито начало,/а възела на всичко, което *ще да бъде,* което *е било*", *победил/победен*. Към тази група можем да отнесем и антитези от семантично противопоставени думи от различни части на речта: „*нощи*/разделяни от *дневния* кристал", „*събуждай* от *дрямка* всеки земен слух", „съкровищница на *доброто*/дори от *злия* враг създай", „Не казвай ти за свойта участ горка/да *виждаш* сам сред хиляди *слепци*,/. ./ да бъдеш на стихиите *огнище*,/да *мръзнеш* сам в тъмата околвръст".

Рязкото противопоставяне, осъществено чрез антитезата, има силно емоционално въздействие. То заостря вниманието върху смисъла на така свързаните противоположни думи, прави ги фокус на поетичния изказ, подчертава тяхното различие, но и връзката им и активизира мисълта. Като се вземе предвид и социалната или нравствено-етична съдържателност на изказаните по такъв начин виждания, преценки или призиви, може да се оцени значението на антитезата за създаване на бойкия тон на стиховете, особено от „Пантеон", за редица смели внушения и заключения.

Разгледаните похвати и средства за създаване на контраст и антитеза в лириката на Теодор Траянов са само част от нейния изразен фонд. Но те са особено съществена градивна съставка на символиката, която я организира по особен начин. На преден план се изнасят крайностите, в които чувства, състояния или оценки изкристализират най-добре и най-недвусмислено се отричат. В други случаи чрез тях най-пълноценно се проявява сложността, двустранността на нещата: животът е немислим без смъртта, радостта без мъката, богатството съжителствува с бедността. Такова философско виждане у някои символисти води до песимизъм, но у Траянов често има оптимистична насоченост.

Антитезата освен това е блестящо по лаконизъм средство да се противопостави лирическият герой на действителността, като се прояви неговото трагично съзнание за обреченост — да бъде различен и неразбран, неоценен, което го води до отчуждение: „Създал за всеки рай божествен,/изгонен в пъкъла да спиш,/възхвалил бога в химн тържествен,/с най-грозен дявол да дружиш“ („Полилеят на Сатаната“), „Да носиш дух безсмъртен, а като роб да мреш“ („Cor cordium“).

Проследяването на мястото и ролята на тези средства в лирическото изграждане показва развитие у Траянов от разгърнатия контраст, по-тясно подчинен на символиката и свързан с изразяване на по-интимни чувства в неговата поезия от първите стихосбирки, към активно използуване на противопоставени образи и на антитези, които са недвусмислено насочени към социални преценки, отношения, сблъсъци. Свързан с дълбоки констатации и обобщения, с представяне, макар понякога завоалирано, на обществени явления и на гледището на поета за тях, контрастът в лириката на този развълнуван творец се очертава не толкова като моден и привнесен отвън похват, а като начин да се предаде собствено, преживяно отношение към драматичното и трагичното за България време, когато се дават много скъпи жертви, едни надежди рухват, но покълват нови — мотив, който движи лиричния тон в цялата поезия на Траянов.

В разглежданите стилистични фигури се разкрива една изключително богата образна и езикова система, използувана от поета. Той вплита в българската поетична реч не само стотици нови думи и значения, но и намира нови, неизчерпаеми възможности за постигане на изразителност, за изява на основни чувства и виждания по пътя на смело, неочаквано съпоставяне и противопоставяне. Траянов издирва необикновено приповдигната и наситена в емоционално и естетическо отношение словесна гама, която по богатство и експресивна мощ често надвишава значителността на изказаното съдържание.

Контрастът и антитезата като стилистични похвати са познати и майсторски използувани в нашата поезия и преди това. Достатъчно е да си спомним само антитезата и нейния необикновен стилистичен ефект в „Моята молитва“ на Христо Ботев. У Траянов тези фигури се свързват със специфична за неговото поетично виждане образна и емоционална среда, изразяват се с лексика от по-висок стилистичен пласт, щедро разгърната по количество и семантика, но все пак съсредоточена предимно около няколко определени семантични кръга. С тези особености разгледаните стилистични средства характеризират почерка на Траянов и неговия принос в развитието на поетичната реч. До голяма степен те го свързват по изобразителна палитра и с други поети символисти, но имат своя специфична насоченост и изразна сила в неговото творчество. Значителна част от тези изразни средства стават мощно художествено оръжие на новото идейно-емоционално съдържание, създало епоха в нашата поезия под перото на Христо Смирненски.

СЛОВЕСНО-ХУДОЖЕСТВЕНОТО МАЙСТОРСТВО НА ТЕОДОР ТРАЯНОВ В СТИХОТВОРЕНИЕТО „ТАЙНАТА НА СТРУМА“

Константин Г. Попов

Всеки поет има своя връх, издигащ го най-високо в неговото поетическо творчество. То е максималното постижение, което става представително и чрез него поколенията познават и признават поета. То представлява един вечен паспорт, легитимиращ поета с основното, което го характеризира и утвърждава в националната художествена литература и го прави най-известен на всички. Името на поета става неотделимо от най-ценното произведение в неговото творчество.

Такова всепризнато творение в богатото поетическо дело на Теодор Траянов е баладата „Тайната на Струма“. Тя съдържа най-хубавите черти, които създават безсмъртието на едно художествено произведение. Голямата социална идея за страданията и подвизите на поробения народ, дал много скъпи и неизброими жертви за жадуваната свобода, е въплътена гениално в една голяма метафора чрез образа на реката, мълчалив свидетел на кървави битки, в които са гинели много народни синове. Нали тази пълна с красоти река е видяла безкрайните редици на ослепените Самуилови воини, нали тя наблюдава съвсем не безучастно как се гаври цели пет века бесният османлия с нещастното българско население, нали и след Освобождението на България тя продължава да тече през все още поробени български земи! И тази велика река поема и скрива в своите буйни и хладни води хилядолетната мъка на българина. Тя е част от нараняваната, но жилава българска земя. Според художественото мислене на поета Струма съвсем не е равнодушна към безкрайните мъки на народа. Нейните води текат неизменно и символизират вечността на нашата скъпа Родина. Винаги устремена напред, събрала красотите на цялата ни страна, реката показва символично динамиката и устрема на народния живот. Струма е поетичният символ на България с нейната многовековна история на подеми и падения, на победи и поражения, на радости и мъки, на разцвет и тежки изпитания.

В стихотворението „Тайната на Струма“ всяка дума, всеки звук, всеки израз, всеки образ са подчинени на основната художествена идея за величието и безсмъртието на народните страдания, жертви и подвизи. Но както идеята се оформя в зависимост от езиковите средства, така и те получават значимост и внушение от идеята, на която служат. Анализът на словесно-художествената материя ще ни покаже какъв материален еквивалент е получило съдържанието, каква плът е придобило и как се е оформило чрез словото.

Самото заглавие заинтригува вниманието на читателя и го насочва към художествената идея. То е много изразително и представлява една оригинална метафора с голяма образност, символично значение и поетично звучене.

Лексиката е богата и разнообразна, почерпана е от различни стилови пластове. Тя е така изкусно съчетана и подредена, че придобива огромна емоционално-експресивна сила. Думи, свързани асоциативно с думата „река" (*бързоструйна, влачат, скали, сенки, бряг, вълни, изворът*), се преплитат най-естествено, но същевременно и най-умело с думи, изразяващи човешки действия и преживявания, за да се одухотворят (*дълбока, страшна скръб, спомен спомня, отмъстете, поругани чест и дом, вслушва се, странно пее, шъпнат, молят се*). От поетичната лексика на българския език са заети думите *гръд, позлатена, лекоходи, зов, кърви свети, белий блясък*. Но и останалите думи са така подбрани, че създават поетично настроение с голяма изразна сила. Всички думи от стихотворението живеят и сега в българския език, поетът не е търсил някакви редки и изключителни думи, за да покаже вълнуващите го чувства. Думата „разтроги" в смисъл на „проходи" е разбираема в контекста и е единствената рядка дума, която свидетелствува за изострен езиков усет у поета. Високопоетично звучене има думата „лоб" в съчетанието „каменния лоб", заимствувана от руския език и характерна за речника на българските символисти. Интересно е да отбележим, че от своя страна българската дума „чело" в руския език има приповдигнато звучене, докато „лоб" е неутрална в стилистично отношение. В поемата „Демон" на М. Ю. Лермонтов например се среща „чело" в стиховете:

И на челе его высоком
не отразилось ничего.

В стихотворението „Тайната на Струма" има много съществителни (40 на брой), които назовават разнообразни предмети, свързани с художествената идея. Глаголите (27 на брой) създават голяма живост и динамика, те изразяват устремното движение на реката и на всичко, отнасящо се до нея и до другите предмети, участвуващи активно в изобразяваните събития. Съществителните се групират и обединяват от глаголите, като се сродяват помежду си и се поставят в служба на общото действие. Прилагателните (20 на брой) показват дълбоките чувства на поета към рисуваните картини и помагат да се създават живи образи, зрими и одухотворени.

От средствата за образна изразителност особено активна идейно-художествена роля играят епитетите и метафората. Лайтмотивен епитет е думата „бърза", която е омонимична с глагола „бърза". С тази дума започва стихотворението, с нея и завършва. Именно чрез този епитет и чрез глагола, който скрито съдържа чрез общия корен същия епитет, се създава непосредствена представа за тази вечна устременост на реката и на времето, която характеризира стихотворението. Експресивността на този лайтмотивен епитет се засилва още повече от еднокоренното повторение в самото начало:

Бърза бързоструйна Струма...

Този епитет, съдържащ се и в сложната дума „бързоструйна", се съчетава по различен начин, но е свързан изцяло с реката, например: *бързите струи, бързо глъхне, бърза Струма*. Тя се характеризира и чрез омонимичния глагол „бърза" в стиховете:

бърза, дума не продума
Бърза, през скали, разтроги,
бърза Струма, странно пее...

Епитетите в стихотворението са малобройни, но много ефектни и изразителни, с богато поетично звучене. Някои от тях принадлежат на фолклора, например: *хладна гръд, белий блясък, черни листи*. Последните два епитета, намиращи се в самия край на стихотворението, са антонимични, като „черни листи" в последния стих имат символичен характер и засилват основната идея за народните мъки, чийто вековен свидетел е реката. Повечето епитети са с отрицателна експресия и допринасят за общата скръбна тоналност в произведението, например: *тъжен ек, върхове тъмнеят строги, дълбока, страшна скръб, поругани чест и дом*. Но тези мрачни епитети са преплетени и с по-рядко срещани, със светла тоналност епитети, като: *позлатена шума, вили леконоги*. Епитетът може да придобива отрицателна обагреност в зависимост от предмета, който определя, както е в случая с „новия разгром". Епитетът е присъда или възхвала, но никога не е неутрален. Чрез него поетът е и живописец, и съдия.

Стихотворението е изградено изцяло върху метафори, за да се изрази най-образно и експресивно отражението на народните страдания в одухотворената природа, която не може да издържа на страшните картини и се вълнува дълбоко от това, що вижда много векове. Движение и застой се сблъскват постоянно и не могат да намерят изход от своето положение. Всичко е смутено и разтревожено. В драматичните събития немите свидетели проговарят, действуват като хора, преживяват по човешки. В края на третия куплет обаче е показано, че неизменна, постоянна е само причината за този смут, изразен в стиховете:

всичко околвръст замира,
само изворът извира
на дълбока, страшна скръб.

Особено важно конструктивно средство за идейно-художествен ефект в стихотворението представлява повторението, което сгъстява багрите и засилва настроението. Чрез повторението се създава градация в клокочещите чувства. То се реализира преди всичко чрез еднокоренни думи в непосредствена или дистантна близост, например: *бърза бързоструйна, дума не продума, изворът извира, вълна вълната спира, Спомен ли от вековете спомня, стон простенва, гроб след гроб*.

Известно е, че голяма звукова роля в лириката играят римата и ритъмът. Написана в четиристъпен ямб, „Тайната на Струма" има кръстосана рима по схемата *абааб* във всички куплети без изключение, като първият, третият и четвъртият стих са с женска рима, а вторият и петият — с мъжка рима. И тук има последователност без каквото и да е изключение, т.е. стихотворението представлява едно хармонично и монолитно цяло без никакви отстъпления от правилото. Така то получава песенен характер с тъжна мелодика от начало до край. Докато женските рими преди всичко разказват, мъжките утвърждават мислите на поета, актуализират съдържанието на стиховете.

Стихотворението е много богато в звуково отношение — алитерация и асонанс насищат цялото произведение. Сред гласните преобладават „а" и „ъ" в първия куплет, а от втория и по-нататък се повтаря гласната „и", която свидетелствува за засилено напрежение, например: *всичко околвръст замира, само изворът извира*, и особено в самия край: *с черни листи да покрий*.

Сред съгласните изпъкват съскавите „з" и „с", изразяващи чрез лексиката силни преживявания. Още в първия стих, съдържащ четири такива съгласни (*Бърза бързоструйна Струма*), в еднокоренни думи и в повтарящия се звуков комплекс „стру" особено много се засилва експресията и чувството за постоянно движение напред. Такъв е и първият стих на втория куплет: *Бърза през*

скали, разтроги. Голямо напрежение изразява стихът *стон простенва: отмъстете,* където има оригинално редуване на звуковите комплекси *стон—стен—стет.*

Една от най-динамичните съгласни, както се знае, е звукът „р". Чрез него се изобразяват особено напрегнати моменти. Този звук се среща 36 пъти в стихотворението и най-често се съдържа в римуваните думи, които обикновено са актуализирани и чрез римата обръщат вниманието на читателя върху тяхното значение и идейно-художествена роля. От 30 стиха 15 притежават звука „р" в римувана дума. Думите с „р" са най-силно емоционално обагрени и динамични по звучене и съдържание, например: *струи, разтроги, спира, замира, разгром, гроб* и др. В съседни думи и в отделни стихове звукът „р" допринася за тяхната голяма изразителност и повишена динамика, напр.: *Бърза бързоструйна Струма; из недра ѝ гроб след гроб; Бърза Струма, странно пее.*

Реката тече през много красиви места, които контрастират ярко с мрачните картини на народно тегло. В светлите и високопоетични стихове участвуват гласните „и" и „е" и съгласните „л", „н", които придават песенно звучене и плавност на мелодиката, напр.: *сенки, вили леконоги; свеждат клон след клон гори; белий блясък на Егея.*

В структурно, лексикално и звуково отношение стихотворението „Тайната на Струма" наподобява редица други стихотворения на Теодор Траянов, като „Балада за южния вятър", „Българска песен", „Заклинание на земята", „Заклинание на духа", „Заклинание на словото" и др., но никъде поетът не е така силен идейно-художествено, така изразителен, така вълнуващ, никое стихотворение не може да се равнява по социална значимост и внушение със стихотворението „Тайната на Струма". То може да се сродява по своите идейно-художествени достойнства с най-добрите и известни стихове на Ботев, Вазов, Смирненски, Яворов, Вапцаров. Радостно е, че в богатата съкровищница на нашата поезия има такова забележително произведение, написано с изключително майсторство и с висока гражданска съвест, толкова мелодично, със съвършена художествена форма, каквото е баладата на Теодор Траянов „Тайната на Струма".

Именно „Тайната на Струма" се посочва от много литературни критици у нас като едно от най-хубавите произведения в нашата литература. Така още в 1940 г. видният марксист акад. Тодор Павлов изтъква:

„Неговите балади „Смърт в равнините", „Тайната на Струма" и още много творби, които принадлежат изцяло на реализма, са истински безценни перли в нашата поезия."[1]

Подобна висока оценка дава и Александър Лилов:

„Стихотворения като „Тайната на Струма", „Смърт в равнините", „Заклинание на словото", „Гибел", „Лунна балада", „Северна песен" и др. са между най-хубавите в нашата поезия и могат да заемат достойно място във всяка антология на българската поезия."[2]

---

[1] Павлов, Т. Георги Бакалов като литературен критик. С., 1940, с. 64.
[2] Лилов, Ал. Към природата на художественото творчество. С., 1979, с. 496.

„ДО ГОЛЯМА СТЕПЕН ЗАЛАГАМ И НА РЕАЛИЗМА“

Борис Ценков

Както всички големи творци Теодор Траянов се изявява и в областта на естетиката и художественотворческата критика. Но този дял от наследството му е почти недокоснат от перото на изследователите му. А тук в не по-малка степен, отколкото в поезията му реализмът завоюва сериозни и трайни успехи. Критическите възгледи на автора на „Пантеон“ са изразени в многобройни бележки, интервюта, театрални портрети и рецензии, пръснати в много вестници и списания. Някои от тях са блестящи миниатюри, зад които осезателно прозира цялостна естетическа система.

Трябва със задоволство да подчертаем, че теоретическата защита на реализма преобладава в естетическите и литературнокритическите изказвания на Теодор Траянов. На въпроса на журналиста Петко Тихолов, кой е ключът за разбиране на неговата поезия, Траянов отговаря: „*Преди всичко символизмът, но до голяма степен залагам и на реализма. Това литературно течение уважавам и ценя*“ (к.а., Б.Ц.). Напразно се силят някои критици да ме обявят за враг на „...ализма. Нека не се забравя, че едни от най-хубавите ми стихотворения според тях, като „Тайната на Струма“ и „Смърт в равнините“, са написани в реалистичен дух. В „Пантеон“ възпявам световно известни поети-реалисти, а в статии — театрални портрети — изобразих именити български артисти-реалисти.“[1] Тази изповед на Траянов буквално искри от нравствена чистота. Тя показва и широтата на естетическите му възгледи, и тяхното основно ядро — защитата на реализма.

В светлината на това признание голям интерес будят схващанията му по въпроса, какво се стреми да изрази с поезията си — „Сложните движения на човешката душа. Когато пиша, в душата ми сякаш звучат тържествени фанфари, бият радостни камбани.“ И още: „Особено ме вълнува героичното, мъжественото.“ Героичните химни и балади на Траянов са най-доброто доказателство за това твърдение на поета, тяхното „златно покритие“.

Траянов притежава способност за историческо мислене. Това може да се види и от изключително ценната му статия „Българският стих“[2]. В нея няма апология на символизма и още по-малко стремеж да се подвежда под неговия знаменател цялата ни литература. В началото на статията си Траянов с чувство на гордост отбелязва, че в историческото си съществуване и развитие българският народ е създал творения, с които заема почетно място в европейското семейство на народите. „Почти сто години преди Джиото българската фреска, от която и днес можем да се възхищаваме в Боянската черква, откри нови пътища и излъчи своя отблясък и до Италия.“ В този дух поетът говори

[1] Тихолов, П. Срещи с три поколения. С., 1973.
[2] Слово, 7 ноем. 1942.

и за българската иконопис. За него всяка фреска и всяка икона са една нарисувана поема. Все така високо е оценено и резбарското изкуство, изтръгнало възхищението на големите познавачи.

Твърде показателно е обстоятелството, че Траянов се възхищава и от народната песен, която никак не се взема присърце от декадентите. „Някои изследователи — пише той — считат българските „коледни песни“ за най-хубавото постижение на българския народностен дух.“ Забележете, „българския народностен дух“, а не просто „българския дух“. Не доказва ли това разбиране връзката на поета с народното творчество, връзка, която един реалист винаги и навсякъде търси и високо цени.

Поет на героичния подвиг, Траянов не пропуска да отбележи гордостта на българина от хайдушките песни, „които възпяват като истински народни балади героят и борецът“. Поразява естетическото и етическото богатство в тези песни, така както го е видял и почувствувал поетът. Песните са великолепни и неповторими, понеже народът е изразил в тях „целия си копнеж за свободен живот и е дал простор на творческото си въображение. В тези песни, в които бурливият ритъм, могъществото на словото и величаемостта на образите, както и чувството за форма и една висша етика, въздействуват почти антично. Вътрешната динамика, а също и изразеното в тези песни чувство към света, са напълно орфеични; природата се възприема одухотворена, сякаш е особено свързана с действията на човека. Народът възприема смъртта на такъв герой като космично събитие. Така също героят на песните често е свързан неразривно с образите на народния мит, русалки и вили.“

Интересно е, че в цялата си статия Траянов говори не от свое име, а от името на народа, създателя на хайдушките песни. И ако в творчеството на поета с героична тематика има и баладичност, и одухотворяване на природата, и представяне на смъртта като космическо събитие, и използуване на народния мит, това не може да се разглежда и оценява другояче, освен като доказателство, че сам той се е учил от хайдушките народни песни.

Но всичко това е само въведение към сърцевината на статията на Траянов, изразена с думите: „Гордостта на България е българският стих.“ Истински патриот, Траянов цени българския стих затова, защото той е отражение на народния живот. „И ако задачата на истинското изкуство е да даде реални образи на бляновете и на възжеделенията на народа, българското стихотворение е в най-висшия смисъл на думата изкуство.“ Възжеделенията на народа! Това е великолепно казано и е доказателство, че защитата на индивидуализма съвсем не е и не може да се смята за алфа и омега на естетическите схващания на Теодор Траянов, макар че поетът не можа да се освободи окончателно от него до края на живота си.

Каква добра теоретическа нагласа има Траянов, може да се разбере и от това, че той прави разлика между понятията „символ“ и „символизъм“, между „символистически символи“ и „реалистически символи“. Той изповядва: „В своите върховни постижения българският стих е почти винаги *израз* (к.а., Б.Ц.), а не впечатление.“ Израз! Това ще рече интерпретация, присъда над изобразяваните явления. С право Траянов влага още един смисъл в понятието израз, а именно отражението на природата в българския стих, нейното одухотворяване. „Българската природа се дава в могъщи героични очертания.“ Този момент от естетическите схващания на поета е много важен, между другото и затова, защото е постоянен в неговата поезия. В писмо до Дора Дюстабанова от 29. VII. 1936 г. той пише: „Българският пейзаж е героичен и само героична лирико-драматична натура, като ботевската или моята, може да изживее синтетично-баладично нашата несравнима българска природа. Вазов и Славейков я гледаха с епични очи и нищо не проумяха от

вековната ѝ тайна. Яворов беше толкова ужасен от себе си, че няма сили да отвори душата си за природата. Димчо Дебелянов я даде в своята хубава „Гора“ патетично-декоративно.“ Наистина само една героично-драматична натура може да отрази природата така, че тя да придобие героично звучене.

Има един елемент на природата, който е на особена почит у Ботев и у Траянов. Това е вятърът. „В среднощните ветрове зазвучават последните думи на умиращи воини.“ Тук може би поетът има предвид стихотворението си „Смърт в равнините“, където умиращият български воин моли северния вятър да донесе от родината „пръст свещена“, която да покрие навеки гаснещите му очи. Но Траянов не се самоцитира, а се обръща към поезията на Ботев, убеден, че „началото на тази героична основна мелодия на българската лирика даде още преди Освобождението, в 70-те години, гениалният Христо Ботев. В неговата прочута балада „Хаджи Димитър“ цялата природа и всички същества, които живеят одухотворени в нея, вземат участие в съдбата на героя.“

В края на статията си Траянов напомня, че българският стих е сътворен от действителни майстори и истински поети: Христо Ботев, Иван Вазов, Пенчо Славейков, Кирил Христов, Пею Яворов, Димчо Дебелянов, Трифон Кунев, Николай Лилиев, Емануил Попдимитров, Христо Ясенов и още много други. „Това са имена, които времето не може да изтрие. Тяхното дело остава като завет към България и към света.“ Този заключителен акорд на статията звучи още по-внушително и смело, като се вземе под внимание това, че в годините на свирепия фашизъм, когато на Източния фронт бушуваше гигантска битка, Траянов славослови загиналия от ръцете на фашистките злодеи поет Христо Ясенов.

Статията на Теодор Траянов „Българският стих“ е публикувана в немското списание „Европейска литература“, кн. 5, 1942 г. Като се държи сметка за времето, през което тя е писана, и страната, в която е отпечатана за първи път, не може да не се направи радостното заключение, че в нея няма великобългарски шовинизъм, нито каквито и да е други реакционни възгледи, с изключение на религиозните моменти, от които Траянов не се отърси до последния си ден. И още нещо, тази статия излиза две години и половина преди смъртта на Траянов. Следователно тя е един от многото документи в защита на реалистичните тенденции в творчеството му и в областта на литературната критика.

Но как гледа Траянов на бъдещото развитие на родната литература? Този въпрос му поставя Иван Генадиев. Ето и отговорът: „Мисля, че известно време българската литература ще се развива под така наречения социален знак.“ Социалният знак е белег на реализма. Постоянен белег. Затова не е ясно защо Траянов смята, че нашата литература само за известно време ще се развива в това отношение.

В същото интервю той излага разбирането си, че Министерството на просветата трябва да поеме грижата за книгата, като премахне понятията „наши“ и „ваши“, и да поощрява талантите, та били те и с неприемливи политически убеждения. Съвсем ясно е кои писатели имат в условията на фашисткото господство такива политически убеждения. И ако Траянов се застъпва за тях, това е доказателство за широтата на идейните му възгледи, за демократизма и хуманизма му.

„На кого служи изкуството?“ — пита Петко Тихолов. „На общността — отговаря Траянов. — Творческата личност е еманация на общността. Именно затова тя е длъжна да върне на общността в завършени вече форми онова, което е получила от нея.“ Не може да не се приветствува това реалистично и демократично схващане. А на въпроса, какъв трябва да бъде стихът, поетът

отговаря: „образен. Без образност, стихът е, както и друг път съм казвал, като роза без ухание и славей без глас."

Много сериозни наблюдения има Траянов и за състоянието на детската ни литература по онова време (септември, 1936 г.). Според него болшинството от детските ни писатели се вдетиняват, докато детето иска да му се говори сериозно. „Детската поезия трябва да бъде сътворена от позициите на детското виждане, детското чувствуване и детските мечти." За пример посочва книгата на Толстой „Детство и юношество" и отправя апел тя основно да бъде проучена.

Във връзка със състоянието на младата ни поезия Траянов споделя убеждението си, че на нея ѝ липсва нов светоглед и ново поетическо верую. „Всяка голяма поезия е изживяване и разрешаване по този начин на някоя сложна проблема за личността или за общността."[3] В светлината на това разбиране, което е съвършено правилно, може да се смята, че изискването му към младите поети да имат нов светоглед означава те да имат прогресивен светоглед, иначе не биха били в състояние да поставят и решават нито един съществен проблем на личността или на обществото.

Че това е така, може да се съди от интервюто му „Едно афористично мнение"[4]. Отговаряйки на въпроса, служи ли изкуството на живота, той заявява: „У нас известни среди са останали да живеят още с въпросите, които са вълнували преди 40-50 години дяда Благоева и другарите му. Но за честта на онния покойници трябва тутакси да добавим, че *те, макар и учейки се от русите, поставиха въпросите безхитростно и не винаги от чисто партийно-марксическо съображение, защото както мисълта, така и сърцето на онова поколение бяха чисти и честни* (к.а., Б.Ц.). Стара истина е, че всяко изкуство служи на живота, дори и тогава, когато творецът му не си е задавал изрично такава задача."

Приведените мисли звучат като истинско откровение. Към такъв род мисли поетът не се насочва твърде често, затова те придобиват още по-голяма стойност и значение. А именно:

Първо. Вече отбелязахме, че Траянов не познава марксизма. Затова и не го споделя. Но в същото време той не го хули, защото не е антикомунист. Именно поради неразбиране на същността на марксизма той може да твърди, че Благоев и другарите му невинаги са поставяли въпросите в чисто марксистки дух. Истината е тъкмо обратната. За основоположника на марксизма в България и за съратниците му най-характерната черта е поставянето на въпросите именно на марксистка основа. Ала не това е най-важното в дадения случай.

Второ. За Благоев и съратниците му Траянов говори не просто положително, а с благоговение. Даже ако само думата „безхитростно" съществуваше в неговото интервю, тя е достатъчен показател, за да се съди за отношението му. Но той отива по-нататък — изтъква, че мисълта и сърцето на това поколение са били чисти и честни. Марксизмът е върховно въплъщение на чистотата на идеите и на честността на мислите и чувствата.

Трето. Никак не е ясно какво е искал да каже Траянов, когато заявява, че Благоев и другарите му са се учили от русите. Дали е имал предвид руските революционни демократи, или Плеханов и Ленин, това е трудно да се каже със сигурност. Но е ясно, че той е имал предвид класово-партийния характер на изкуството, който съвсем не противоречи на тезата за служене на живота от страна на изкуството. На това интервю на Траянов досега не е обръщано

[3] Тихолов, П. Цит. съч., с. 179.
[4] Заря, № 4668, 27 март 1937.

никакво внимание, а то е толкова важно за характеристиката на основни негови разбирания за изкуството.

Достойна за вниманието на всеки борец за тържеството на социалистическия реализъм е оценката, дадена от Траянов за Христо Смирненски и Гео Милев. На 3. VI. 1929 г. той прави следната характеристика на Смирненски. Като го нарича следовник на Христо Ясенов (което не е съвсем точно), той намира, че Смирненски е поет на българската социална съвест: „Улична жена", „Цветарка", „Въглекопач" и „Червените ескадрони" са едни от най-хубавите стихотворения в българската поезия. Трябва дълбоко да скърбим, че той си отмина двадесет и пет годишен и остави незавършено голямото си дело. *Христо Смирненски бе поет с безсмъртни озарения* (к.а., Б.Ц.)."[5]

Трябва и ние дълбоко да съжаляваме, че той не отпечата приживе тези свои оценки за Смирненски, с което щеше да отнеме коза от ръцете на отрицателите си, които и след 9. IX. 1944 г. писаха за него, че е създал мъртва поезия. Но фактът си остава факт: голямото сърце на Траянов не е могло да не се вълнува от първокласната поезия на родоначалника на социалистическия реализъм у нас.

Приел безрезервно поезията на Смирненски, Траянов е вътрешно подготвен да приеме и поезията на Гео Милев. „Той (Гео Милев — б.а., Б.Ц.) е поет-реформатор. Един неспокоен и тревожен дух с вечни търсения. Неговата поема *„Септември" е нещо изключително в българската литература* (к.а., Б.Ц.)."[6]

За чистотата на естетическите и литературнокритическите позиции на Траянов свидетелствува и отношението му към Владимир Василев и сп. „Златорог". В писмото си до Иван Радославов от 31. III. 1930 г. той пише: „Тая заран прочетох статията на Василева „10 години „Златорог". Господи боже! Каква убога мисъл! Каква лъжа!. . . Та това ли интелектуално джудже било твоя противник?. . . Тоя „писач" бил наистина по-дребен, отколкото сме го считали."[7]

Своите естетически позиции Траянов изрази и в немалко статии и рецензии — страница от критическото му творчество, още недокосната от изследователя. Тук той отново се изявява като ярък реалист.

Във Виена, където следва архитектура, Траянов се ражда не само като поет, но и като театрален рецензент. Поетът и театроведът у него вървят успоредно, взаимно се подпомагат и преливат, оформяйки богатата му творческа личност.

Поет с еолова арфа, Теодор Траянов се вълнува от темата за героичното начало и в областта на театралното изкуство. Пленен от майсторството на колосите на българския реалистичен театър и преди всичко от актьорите с героико-романтичен стил, той написа вдъхновени портрети за тях, отличаващи се със своята артистичност. Театърът го привлича преди всичко със своя драматизъм, обстоятелство, което така прекрасно хармонира с огнения дух на поезията му.

Първата театрална рецензия на Траянов се отнася до комедия на Артур Шницлер (сп. „Художник", кн. 1, 1906—1907 г.). Без да знае какъв е авторът на тази рецензия, читателят би усетил в нея именно поета. Защото тя цялата е окъпана в поетичен блясък. В началото Траянов цитира един немски критик, който казва: „Когато в някоя виенска градина издигнат паметник на Артур Шницлер, главната фигура трябва да бъде една светска дама — еле-

[5] Цит. по: Русалиев, Вл. Мемоари. С., 1977, с. 80.
[6] Пак там, с. 81.
[7] Архив Теодор Траянов, съхранен в гр. Пазарджик (фонд 757 на Окръжния архив).

гантна виенчанка.“ А Траянов добавя: „Според мен една мечтателна женска фигура, чиито замислени контури да се възяви цялата дишаща загадъчност на Тургеневската Ирина. . .“ За него Шницлер е певец на любовта. В комедията му проблемът за любовта се интерпретира от позициите на психологическата логика. Интересна е констатацията, че след Ибсен едва ли друг писател се е надсмивал така над литературните критици, както Артур Шницлер.

Като разказва накратко съдържанието на комедията, Траянов изтъква: от основния проблем се разклоняват толкова много големи и малки проблеми, че от почти всяка негова „поанта би възникнала нова драма или комедия“[8]. Според него характерите на двете главни действуващи лица са очертани схематично, имат неопределено решение — те са „софизми на изкуството“. Освен това той вижда като важен недостатък на произведението „тежката психология“, с която е претрупано действието. И накрая рецензентът е сметнал за необходимо да хвърли една стрела против „обикновения зрител-филистер“, който е ядосан, че не може да се наслади напълно, а само предугажда цялото блаженство, което крие поднесената полурационална хубост. От цялата рецензия личи, че Траянов тепърва ще израсне и ще узрее като сериозен театрален критик.

Твърде интересна и важна в мирогледно отношение е неговата рецензия за „Кориолан“ от Шекспир. Тази творба той нарича най-великата политическа трагедия във всемирната литература, тъй като в нея „се въплъщава вечният конфликт между народа или част от него и държавническата идея. . .“. Така формулирана, оценката на Траянов не може да се приеме, защото не отчита историческия характер на държавата, а я обявява за вечна.

Той прави паралел между Шекспировия „Кориолан“ и Шилеровия „Вилхелм Тел“. В „Кориолан“ държавната власт е свещена и който злоупотребява с нея, какъвто е случаят с Кориолан, загива. Така е и в Шилеровия „Вилхелм Тел“. По-нататък Траянов говори за постановката на „Кориолан“ на сцената на Народния театър в България, осъществена от Исак Даниел. От чисто театроведско гледище той смята, че постановката е тържество на Народния театър. Златина Недева като Волумния, майката на Кориолан, и Огнянов като Кориолан „бяха съвършени във всяко отношение и обогатиха галерията от несравними образи, които са създали на нашата сцена“.

Добър познавач на виенския театрален живот, Траянов прави и някои сравнения в полза на нашия театър. „На тая великолепна Волумния — пише той — от съвременните западни артистки биха могли да съперничат само виенската Хедвиг Блайтрой и берлинската Агнес Щрауб. По-монументален Кориолан от тоя на Огнянов не би могъл да даде и Вернер Краус. Всички останали артисти, до най-малката роля, играха с възторг и разбиране.“

Една от най-добрите театрални рецензии на Траянов е за генералната репетиция на пиесата на Максим Горки „На дъното“[9]. Тя е подписана с инициалите „Д-р Т. Вас.“, но разбираме, че е негова, по препечатаната част от рецензията в друг вестник, под която стои името на поета — Теодор Траянов.

Пиесата „На дъното“ Траянов нарича европейската литературна слава на Максим Горки — „Пиеса, която не може да остарее, въпреки желанието на някои и от дясно, и от ляво. А може би е и творение с осигурено безсмъртие. Какви са перспективите — революция или еволюция? Преди 30 години Горки не бе се изказал по въпроса. По-категоричен става едва в романа „Майка“.

---

[8] Мисъл, № 26, 22 март 1931.

[9] Ралица, № 2, 21 окт. 1932.

Цитираните редове показват, че Траянов е следял творческото и идейното развитие на Горки. Но в центъра на вниманието му стои „На дъното". Той изтъква, че в тази пиеса Горки бленува за човека, за свободния човек. А това е „най-хубавия блян за всяка творческа личност".

Да видим как Траянов оценява постановката на тази пиеса в Народния театър. Според него пиесата се играе с голям интерес и любов към героите ѝ. И той им прави характеристика: „Ето го Сатин на Георги Стаматов. Монумент, облечен в дрипи. Човек, изхвърлен от живота, но пълен с лъчезарност. Духовен аристократизъм сред най-голяма окаяност и нищета. Картоиграч и пияница, велико сърце с велика любов към всички унижени и оскърбени. Нито с капка омраза към когото и да било. Фанатик на истината, който боготвори благородните спасителни лъжи на старчето Лука. . . Ще завърши живота си или като каторжник в Сибир, или на някоя барикада. Индивидуалисти от типа на Сатин правят обикновено революциите. Такъв е бил горедолу и оня Кронщадски моряк, който се явил в 1917 г. в учредителното събрание и го разгони. И издигна на плещите си Ленина. . . Типът на колективния човек — антиподът Клещ в „На дъното" — е безинтересен, малък и дребен в духовния си стремеж. Но практически полезен, много полезен."

Монументална е играта на Стаматов в ролята на Сатин, казва Траянов, тъй като Стаматов е майстор в пълния смисъл на думата. Настя на Дора Дюстабанова също високо е оценена. Това е сценичният образ на уличната жена. Рецензентът подчертава главно психологическата трактовка на образа. Защото в играта на Дора Дюстабанова има сила, дълбочина, багри и потресающа правдивост. За Кисимов Траянов пише, че е „страшен в своето съвършенство".

Като отбелязва, че Милка Стубленска в ролята на Наташа играе проникновено, Траянов обобщава: „Драматичното възкачване бе сигурно и сгъстено." Искаме да вярваме, че тук той има предвид формулирания от Станиславски закон за перспективата на актьора, характерен за театъра на преживяването, към който Траянов се отнася с любов и уважение. Този закон изисква от актьора така да разпредели своята физическа и психическа енергия, че да може да я използува най-пълно в кулминационния момент, а не да се изчерпи предварително и така да провали ролята си.

Траянов завършва с думите, че Горки е романтичният буревестник на 1917 година. Поетът защитава не просто реализма, а социалнопсихологическия реализъм. Неслучайно дава положителна оценка на Октомврийската революция. Над този факт трябва да се замислят всички онези наши критици, които все още продължават да го омаловажават или направо да го отричат.

Ако в „Пантеон" Траянов славослови видни световни поети, то в статиите си утвърждава едни от най-големите български актьори, които са гордост на театралното ни изкуство.

Една от първите му статии в тази област е за Роза Попова. За да изпъкне по-ярко делото ѝ, той пише, че България е класическа страна, където процъфтява завистта, простащината и нечестната културна мисъл. Тук той открива причините, поради които Роза Попова не е търсела по-жив контакт с държавния театър. „Тя е истинска народна артистка, каквито бяха Маня Икономова със своя „Съвременен театър" и Златина Недева с „Камерния театър".[10]

Народна артистка! По-голямо признание за таланта е трудно да се изрази. Но Траянов не се задоволява само с това. Той допълва, че тя е първа поетеса след Елена Мутева. А качествата ѝ на критик позволяват първа да открие таланта на Адриана Будевска и да поведе борба в печата против кла-

[10] Хиперион, 1930, № 3, с. 126.

кьорите на посредствеността в Народния театър. „Честност и самостоятелност са отличавали винаги нейното перо."

Може да звучи странно и невероятно, но факт е, че символистът Траянов оценява Роза Попова като „революционерка в интерпретация и репертоар". И по-нататък: „Стихийност, грация и шемет, сплетени мелодично в една страшна съсредоточеност, отличават играта на Роза Попова. Тоновете в душевната ѝ гама се движат между мрачния тътен на бурята и пеещия кристал на лазура." Виждаме, че Траянов, който в най-силните си химни и балади утвърждава психологическия реализъм и героичното начало у човека, прави същото и в статията си за Роза Попова. При това съвсем ясно е, че за него психологическият реализъм не противоречи на героичното по простата причина, че то е най-висшата проява на човешкия дух.

За театралната култура на Теодор Траянов говори достатъчно ясно и убедително и твърдението му, че „преди още гениалният Станиславски да формулира окончателно своята прочута система, Роза Попова самостоятелно е вървяла по същия път". Ще кажем смело: само това отношение към системата на Станиславски да беше изказал Траянов, то е достатъчно, за да послужи като коректив за ония, които продължават да го отричат. Системата на Станиславски — това е научната теория на театралното изкуство, и по-точно на реалистичното театрално изкуство. В нея са формулирани обективните закони на актьорската игра. Големите артисти са творили в духа на нейните изисквания много преди тя да е издадена. Такъв смисъл е вложил Траянов в своето изказване. Да нарича Станиславски „гениален", а системата му „прочута", може само един искрен радетел за реалистично театрално изкуство. Затова думите на поета, че „залага" до голяма степен и на реализма, не са и не могат да се разглеждат като декларация, а като негово дълбоко верую.

През 1934 г. Траянов пише портрети на още двама колоси на българския реалистичен театър. В портрета на Кръстьо Сарафов той прави кратка, но изразителна характеристика на първенците на нашия театър. „Васил Кирков — пише той — е вдъхновеният поет, героичното огнено сърце на националния ни театър, Сава Огнянов — неговият царствен дух, а Сарафов — творческа, широка, дълбока и пълноводна натура." И по-нататък: „Затова би се получила огромна празнота, ако Сарафов напусне сцената на Народния театър, празнота, която би могъл да запълни само един нов Сарафов."

Според Траянов Сарафовите превъплъщения на сцената са изумителни, защото творческата му фигура е многолика. Моделирането на известни детайли в ролите дълбоко вълнува поета. Поразява го играта на актьора с неочакваните светлосенки и с диференцираните преходи. „В такива случаи топлият, модулиращ глас, несравняемата мимика, потръпването на раменете, някоя изненадваща пауза, някое своеобразно удължаване на гласните или някой неочакван жест, поглед или полунамигване — засилват Сарафовата сценична магия и действуват хипнотично."[11]

Сарафовата магия тук е уловена главно по линията на изясняването на изразните средства, с които си е служил този български актьор — пръв между първите. Но Траянов загатва и за актьорските му волности и импровизации, но не е казал в какво се изразяват те. И като че ли е склонен да ги прости на големия майстор.

Цялата статия е написана с психологическо проникновение, което грабва читателя и той не може да прекъсне четенето ѝ. Но, което е по-важно, Траянов разкрива изкуството на Сарафов и откъм съдържателната му страна. В много от ролите му той вижда „блестяща слънчатост", творческа радост от осъществяването на актьора.

[11] Завети, 1934, № 6, с. 92.

Макар и да нарича Сарафов „комедиантска натура", смехът на която е нещо нечувано със своята заразителност, Траянов високо цени драматичните му роли. Защото в тях „той достига до върховенството на една антична трайност".

Може да се каже без преувеличение, че Траянов изпитва към Сарафов възторг и страхопочитание. Той пише за него, че принадлежи към числото на онези непосредствени творчески натури, за които не съществува залез.

Все така, в психологически план, е нарисуван и театралният портрет на Сава Огнянов. Но тук Траянов конкретно се позовава на различните му роли. За него и Огнянов е изключителен талант, който в някои пиеси е достигнал „олимпийски върхове". Славата на младостта му блести с изваяния от него сценичен образ на доктор Томас Щокман от „Народен враг" на Ибсен. „С какво необикновено проникновение артистът изработи тоя труден, но великолепен образ! От самото начало още той даде на тоя цялостен Ибсенов човек един здрав слънчат ритъм. Всяка дума, всеки жест избликваха от извора на непоправим оптимизъм и носеха знака на почти детска наивност. . . И тая пълноводна реч бе на времето си един от най-големите триумфи на живото българско слово. И още в тая хипнотична сцена пролича така наречения огняновски стил."[12] Изглежда, статията за Огнянов е написана непосредствено след тази за Сарафов, защото в стилово отношение те твърде много си приличат. Някои думи и изрази буквално се повтарят, напр. „слънчатост", „пълноводие на таланта", „хипнотичното" им въздействие и др.

Идейният момент в статията за Огнянов е сравнително по-ярко откроен и звучи високо, призивно и въздействуващо. При това Траянов говори от името на своето поколение, а не само от свое име. „С трепет си спомня нашето поколение словата на Щокман чрез устата на Огнянов, слова, в които гърмеше безпощадна критика на ония обществени либерални лъжи, които разяждаха иначе тъй богатия с културни ценности XIX век."

Колко точна, бихме казали диалектическа, е тази оценка на Траянов, в която няма и следа от схващането му за т. нар. революционен индивидуализъм, изразено в рецензията му за генералната репетиция на пиесата „На дъното". Като критикува „либералните лъжи" на XIX век, той не го отрича нихилистично, а подчертава и културните му ценности. Поради това и критиката е творческа.

Висока е оценката на поета за Огняновия Франц Моор от „Разбойници" на Шилер. Тук той набляга главно на оригиналното актьорско тълкуване на образа. Траянов отлично знае как се интерпретира този образ по европейските сцени и с радост подчертава, че Огнянов върви по свой път, освободен от предходните образци.

В какво според Траянов се изразява оригиналният стил на Огнянов? — Преди всичко във вярната интуиция. При това Траянов проявява удивително задълбочено разбиране за интуицията: „Дълбока интуиция под чудната жестока контрола на интелекта. . ." Ето голямото прозрение на Траянов — интуицията не е в противоречие с разума, защото протича под неговото ръководство. С това свое разбиране той стои много далече от интуитивизма, който абсолютизира ролята и значението на интуицията за сметка на разума, сведен до кръгла нула. Съвсем ясно е, че гениалната игра на Огнянов го е тласнала по пътя на посоченото прозрение точно така, както общуването му с големите световни поети го доведе до написването на знаменития „Пантеон".

По-нататък Траянов обръща внимание на подробностите. И тук той е много точен в оценките си: „разработката на детайлите, без да се къса ръководната линия". Нека се вгледаме по-внимателно в това твърдение. Както е

[12] Завети, 1934, № 11—12, с. 169.

известно, днес много творци и критици се увличат в оценката си на детайлите в творческия процес, а забравят типичното, закономерното. Траянов е на друго мнение по този въпрос и е съвършено прав. Подчертавайки разработените от Огнянов детайли, той веднага добавя, че ръководната линия не се къса. По-нататък посочва „закръгляването на образа". С това именно изтъква типичността на сценичния образ и великолепно допълва мисълта си за ръководната роля на интелекта. След като отбелязва и внушителната класическа дикция, и хармоничната външна пластика, Траянов подчертава „главно художествената мярка в напрегнатостта и на най-драматичните моменти"[13]. С „художествената мярка" той визира изведения от Станиславски закон за перспективата на актьора.

Траянов признава, че Огнянов не е могъл да наложи напълно своя сценичен образ на Хамлет, макар че го е създал майсторски. „Но тук това ставаше напълно несъзнателно."[14] Разбира се, трябва да се възрази на Траянов, понеже напълно несъзнателно не се изгражда и не може да се изгражда нито един художествен образ. Всъщност това разбиране противоречи на вече цитираното му схващане за ръководната роля на интелекта в творческия процес. Но не това е основното ядро на неговата статия, а утвърждаването на сценичния реализъм на Огнянов — „класическият артист на българския театър", който „издъхна като истински воин, сразен от съдбата".

Такова е идейно-творческото съдържание на театралните рецензии и портрети на Теодор Траянов. С преобладаващата в тях реалистична линия те звучат като завет на поета и са ценен документ от творческото дело на този изключителен талант.

[13] Пак там, с. 170.
[14] Пак там.

„ТЕОДОР ТРАЯНОВ И НЕГОВИЯ МИР“

Христо Йорданов

Така озаглавява своята монография Моис Бенароя[1]. Оказва се, че преди повече от половин столетие той е сред първите и малцина български литературоведи, потърсили съзнателно по-различни критерии за вярната оценка на Траяновото противоречиво дело. И още нещо, Бенароя е не само първият български критик, посветил самостоятелно изследване приживе на поета, но е и един от първите му другари, познаващ автентично жизнените и творческите изживявания на поета. . .

Още от края на Първата световна война до май 1931 г. Бенароя следи съвсем отблизо трагичната участ на Траянов, а след това и от Париж съчувствено се отнася към него. Когато вниква в света на поета, Бенароя сякаш се ръководи от проникновените размисли на Ал. Блок: „Новото е винаги тревожно и безспокойно. Този, който разбере, че смисълът на човешкия живот се състои в безпокойството и тревогата, престава да бъде посредствен. Той вече няма да бъде самодоволно нищожество; той ще бъде нов човек, нова степен към артиста.“ Тъкмо новаторската същност на Траяновата поезия привлича критика, а духовната им близост се документира в неговия труд, останал единствен и до наше време.

„Към края на 1924 г. (Sic!) — си спомня Николай Дончев — един млад литератор от еврейски произход, Моис Бенароя, който живя кратко време между нас, посвети на Теодор Траянов критически етюд. Това беше първият опит за една монография върху творчеството на поета, която сам Траянов оцени като сполучлив труд. Дотогава бяха писали в печата доста критици по повод на неговите книги: от „Regina mortua“ до „Български балади“ и „Романтични песни“.[2]

Новаторството, безпокойството и тревогата в творческите търсения и на двамата — Траянов и Бенароя, привличат вниманието и на съвременните ни изследователи, тъй като доскоро Траянов бе сложна загадка пред литературната наука. Бе обявяван обично като „родоначалник и учител на българските символисти“[3], а от други — едва ли не като изключително рядка екзотична птица. . . И заради това са изстрелвани стрели и мятани копия по поета от ляво и от дясно. Едновременно възторжено приветствуван и сурово отрицаван. . .

---

[1] Бенароя, М. Теодор Траянов и неговия мир. С., Книгоиздат. Хиперион, 1926, 196 с., 1 л. портр. Печатница Амишпат на Аврам Асса. Тир. 1520, от които 100 на разкошна и 20 номерирани и подписани от автора на особена хартия. Цена 50 лв.

[2] Вж. Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените на съвременниците си. С., 1969, 588—589.

[3] Попвасилев, Ст. Писатели на служба в Министерство на народното просвещение. — В: Срещи и разговори. С., 1960, с. 217.

Изричани са перфидни фразички, напоени с отровата на убийствената ирония. Вдигани са и ръждиви топори върху едрата снага на Траянов, за да го съкрушат с един удар и завинаги. Произнасяни са умишлено и оскърбителни, и непозволени словца. Ала въпреки етичните аномалии, въпреки превратностите на времето художествената образност, тревожните предчувствия и творческите идеи на поета оцеляват. „Белязаният" от съдбата поет запазва достойнството си, за да каже за себе си: „Аз нося в душата си песен. . ." Или: „Аз виждам нов ден да зазорява. . ."

От средата на 1925 г. и почти през цялата първа половина на 1926 г. Бенароя посвещава творческите си усилия на Траянов: интересува се от душевността на българския народ и от мястото на жената в лириката на поета. А това са все самостоятелни фрагменти от книгата му. Той пристъпва към нейното създаване със значителен опит. Имал е възможност да се изкаже, а и по-късно ще се отзове за творческите изяви на българските писатели Иван Кирилов, Иван Радославов, Рачо Стоянов, Константин Стефанов и др. или за художествения принос на световноизвестни величини, като Стефан Цвайг (с когото установява личен писмен контакт), Пол Валери, Макс Нордау, Георг Брандес, Максим Горки, Ернст Толер, Хаим Бялик, Ерих Мария Ремарк, Ахад Аам, Емил Лудвиг, Соломон Рапопорт, Марсел Пруст, Станислав Пшибишевски, Роже Мартен дьо Гар, Томас Ман и други писатели и учени.

„Поздрави специално Тодор (Теодор Траянов — б.а., Х.Й.) — пише Бенароя от Париж на 19. VI. 1936 г. до Радославов — и кажи му да ми се обади с едно дълго „историческо" писмо, по случай десетгодишнината от появата на моята книга: — август 1926 год."[4] Така сам авторът уточнява рожденатa дата на книгата си за Траянов.

По неизяснени досега причини Бенароя пише монографията си в Цариград и този факт се документира пак от самия автор, който на едно място в книгата под линия отбелязва: „Моето предположение, че тук именно концепцията страда поради малка празнота, ме принуди да се обърна писмено от Цариград, където пишех настоящата книга, до самия поет в София с въпрос има ли нещо пропуснато в някоя от трите вигилии на „Песен на песните". От отговора на г. Теодор Траянов се убедих, че предположението ми е вярно. Поетът ми съобщава между другото, че в първата вигилия (с. 8) са били изгубени при печатането 12 стиха, които ясно осветлявали и преходите от ти-човек към — ти-жена, и споявали херметически вигилията" (с. 149).

Бенароя разглежда Траянов като поет, органично свързан с националната българска душа. Стреми се да постигне неговия автентичен образ, като се ръководи от прозрението на Гео Милев, който недвусмислено твърди: „Българската национална душа, с всички нейни качества, стои в баладите на Траянова над делничната врява от политиката и реторическия патриотизъм — тя се чувствува в тях само като една подсъзнателна творческа сила, която дава импулс на поета и оня специфичен характер на неговата поезия, който я прави българска — именно българска поезия. В тия поеми Теодор Траянов ни показва своя истински образ, образ на поет, тясно свързан с народната душа."[5]

Към този „истински образ" е насочено вниманието на изследователя. Оттук и предпочитанията му към онези оценки, в които Траяновата поезия се възприема позитивно, търси се нейният живец или просто се обича. Определено разграничава своето отношение от негативните отзиви и не скрива

[4] ЦДИА, ф. 741 (Иван Радославов), оп. № 2, а.е. 12, л. 11.

[5] Милев, Гео. „Български балади" от Теодор Траянов. — В: Български литературни портрети. С., 1941, 57—63.

пристрастието си: „Нека се отбележи тук — пише той — и възторгът на благородния Константин Величков от юношеската стихийност на нашия поет, който още в 1906 г. написа историческа рецензия. В 1907 г. Петко Росен сравни в „Демокр. преглед" Траянова с Бодлера. Но пръв, който се занимава по-нашироко по онова време с мира на Траянова бе Ботю Савов („Regina mortua" и „По пътя на съдбата", две статии в сп. „Наш живот"). Божан Ангелов в „Мисъл" и Димо Кьорчев в „Слънчоглед" (редактиран от него и Елин Пелин) пишат възторжени рецензии. В 1911 г. се явява вече Иван Радославов, който манифестира свързването на литературното си дело с творчеството на Траянов"(с.25). А пристрастия Бенароя проявява, когато следи „отрицанието" на поета. Той има „главно предвид официозната и социалистическата критика" (с. 25) и неоснователно ги класира на еднакво идеологическо равнище, без да разграничава отправните им класови позиции от необходимия социологически анализ. На „официозната и социалистическата критика" противопоставя спонтанния интерес на читателската публика и особено на младежта, която с „таен трепет" посреща творческите изяви на Траянов още през 1905 г. За безспорния и закономерен интерес към поета според него може да се съди и по бързата разпродажба, и по високите за онова време тиражи: „Regina mortua" — 3500 екземпляра, „Химни и балади" — 3000, и т.н. Но целесъобразно е било да се изясни кои и какви потребности на тогавашната епоха удовлетворява лириката на Траянов. . .

Когато днес се връщаме към текста на Бенароя или към текстовете на К. Величков и Б. Савов, към студиите на Ив. Радославов или към писаното от Г. Бакалов, М. Арнаудов, Ст. Младенов и др., разбираме трудностите на Бенароя, който пристъпва към задачата си твърде внимателно и като краен резултат все повече се доближава до оценките на Гео Милев, само година порано унищожен от сатрапите на българската хунта.

Бенароя разкрива възгледите си уверено и с приповдигнат тон, но с ръка на сърцето си, откровено и с нескриван стремеж да каже цялата истина за поета. Никак не е случайно, че на книгата си поставя съкровеното посвещение: *На майка ми*. А подобно посвещение означава твърде много. Едва ли има нещо по-свято от *нея* и от истината, която той търси и превръща в пътеводител в своя нелек път. И още нещо, с подкупваща чистосърдечност Бенароя отстоява стремежа си да анализира внимателно всички творчески изяви на поета, а и породените от тях лични изживявания, които систематизира в осем неравностойни фрагмента: „Творческа личност", „Непорочност", „Грехопадане", „Прояснение", „Лъжа и престъпление", „Пророчество", „Преодоляване" и „Осъществяване".

Логическите ударения и емоционалната извисеност на Бенароя внасят особена багра в текста на цялото му изложение. Той съзнателно я търси и постига по същество нещо ново в стилистиката на българската литературна критика по онова време. Тази му словесна свобода до голяма степен атестира високата култура и информираност на критика. По този начин той не само се доближава до Траянов, но и разширява „неговия мир". А да е в духовна близост с поета, е не само пожелание или потребност, а задача, която критикът съзнателно сам си поставя: „Без да се впускам повече в обобщавания, в какво да се търси собствено красотата, наслаждата в неговото творчество, аз ще се опитам да направя неговия мир свой, като блуждая из разни пътища в мрака. По такъв начин аз искам да вярвам, че ще спомогна и на други да изживеят този толкова богат живот. Такава и само такава е моята задача" (с.25).

Изследователят живее с убеждението, че преживяванията на поета, приели една или друга поетическа форма, се възприемат и отразяват по

различен начин „като преживяване“ у читателя. Т.е. „преживяването на поета става и преживяване на четеца“, а „отношението на четеца към поета е отношението на образа към огледалото“ (с.10). Тези, а и други подобни размисли на критика, ненавсякъде точно обосновани, ни държат непрекъснато нащрек и ни карат ние от своя страна да разширяваме знанията си и да уточняваме възприятията си от лириката на Траянов, за да се домогваме все повече до реалния образ на новатора поет въпреки всичките му противоречия. . .

Видимо Бенароя твърде много държи на творческата си близост с читателя и своите наблюдения и обобщения му поднася повече като литературен критик. Така постъпва и при разкриването на творческата личност на Траянов, достатъчно сложна и противоречива, на онази „непорочност“ на лирическия герой, породена от времето, или на неговото „грехопадане“, и когато откроява противодействуващите сили в „Прояснение“ (с.69), за да разграничи „лъжата от престъплението“ и да изтъкне по-ясно месианизма и пророчеството на поета, без които той е немислим, и накрая, когато посочва новите симптоми в Траяновата поетика, белег за творческо „преодоляване“ (с.141), резултат от което е настъпилото „осъществяване“ (173—196). . . Такава е в най-общи линии вътрешната „схема“, чрез която се осмисля творческото развитие на Траянов.

Всъщност Бенароя, ограничен от времето, няма възможност да обозре цялата еволюция на поета. И в този смисъл неговият литературен портрет е непълен, тъй като обобщенията му обхващат само най-ярките творби от сборниците, отпечатани до средата на 1926 г.: „Regina mortua“ (1909), „Химни и балади“ (1912), „Български балади“ (1921), „Песен на песните“ (1923) и „Романтични песни“ (1926).

Когато разглежда изброените стихосбирки, критикът свързва появата им с времето и неговите проблеми. Вярно е, че в своя анализ Бенароя не скрива пристрастията и личните си предпочитания; вярно е, че свободно изразява всичко, което мисли, чувствува или предполага за следващите етапи от развитието на нашия лирик. . . Но вярно е също, че изследователят най-напред се съобразява с пристрастията на поета, а след това изразява собствените си предпочитания. Така остава верен и последователен и на поета, а и на себе си като тълкувател на Траяновата лирика, като критик на модерна поезия и на ново изкуство. Нали отразеният образ в огледалото еднакво характеризира и отразяващия го на платното художник. . . Т.е. субективният образ е почерпан от обективната действителност, въпреки всичките му своеобразия и пристрастия. А без литературнокритически пристрастия бихме ли могли да разберем противоречивите настроения и чувства, разнопосочните мисли и идеи на поета, цялата драма и своеобразния модел на Траяновия образ. Щяхме ли да вникваме и днес в трагедията на народния син, изстрадал съдбата на народа, тръгнал да дири свобода за поробените си братя, проявил гражданска доблест и воинска съвест, а преживял като обикновен воин националните катастрофи. . . Чрез неговата участ ще разберем и личните трагедии на хилядите народни синове: едни, недочакали „втората тръба“; други, осакатени физически; а трети, травматизирани за цял живот от духовния маразъм на войната. Бенароя взема под внимание всичките степени на Траяновото поетическо превъплъщение и се стреми правдиво да го разбере докрай.

Днес много повече се знае за поета, но за точната му оценка допринасят и трудните търсения и домогвания на изследователи като Моис Бенароя. Сам той активно участвува в „неравната“ борба за „конструиране“ на реалния образ на поета, наричан от някои учени „достояние на доцентите“, образцов „версификатор“, автор на „железни рими“, „мързелив“ стихотворец на „изящ-

ни словосъчетания", „поет само за поетите" или „синоним на „семковщината"; поет с „маняшки тиради", достигащи до „шантавост". . .[6]

Все печални оценки, но са факт. . . Всъщност за литературната история конфликтът Младенов—Траянов никак не е ново явление. Само се повтаря на нова степен „свадата" между пролетарския поет Христо Смирненски[7] и проф. Балан[8].

Усвоената методология, с която е написана книгата на Бенароя, дава действителни възможности да се съпреживяват настроенията на поета, да се проследява еволюцията му от първото негово стихотворение „Новия ден", печатано в „Смях" (1899), до най-новите му творби, поместени в „Песен на песните". За разлика от мнозина предшественици в анализа на Траяновите произведения Бенароя съзнателно отбягва драстичните оценки. Той изгаря от желание да каже „нова дума" за Траяновата лирика, неказана до него, за да се добере по-плътно до сложната поетическа тъкан, до противоречивата истина за нашия оригинален български поет.

Безспорно е, че сега много повече знаем за Траянов, но днес и по-лесно от вчера можем да разберем в детайли художествения мир на поета. Ако с умъдрените от времето очи сега погледнем към книгата на Бенароя, то несъмнено по-лесно можем да се съгласяваме или да не се съгласяваме с неговите постановки, трактовки, констатации, намерения, работни тези или обобщения. Това ни задължава обаче да не забравяме, че той пише монографията си преди повече от половин столетие, когато кипят политическите страсти, които до голяма степен обуславят и естетическите оценки; когато никак не е лесно да се разшифрова поетическата образност, да се разкрие рационалното и новаторското зърно в художественото изображение на Траянов, резултат от преки жизнени и психически изживявания. А тъкмо такова изображение отразява вътрешните стълкновения, душевните колизии, конфликтните ситуации и етапите на личната му и социална трагедия. . .

Бенароя съзнава и отчита цялата тази сложност на изображението отвън навътре и това личи от конкретния анализ на Траяновите творби: „Човек се революционизира — твърди той — и революционизираният трябва да си отговори на въпроса: защо е страданието? — Затуй ли е то, защото зъл дух се е промъкнал в сърцата и подяжда корена на цъфналия плод, или защото то е отражение на безусловното в живота, тъй като в него се съдържа „жертвената смърт" (с. 153). От отговора на този кардинален въпрос се достига и до крупни социологически обобщения, за които говори още В. И. Ленин.

Първата световна война активно съдействува и ускорява процеса на това революционизиране на човешкото съзнание, задълбочава класовата дислокация и поляризацията на прогресивните сили дори в световен мащаб. Защото никоя друга война дотогава не е вземала толкова много невинни жертви. Ето защо народите с основание търсят умело „маскираната" „тайна на раждането на войната" и на цялото човешко „страдание" (за което говори Бенароя), породено от нейния зъл гений. Не друг, а тъкмо Ленин смята, че една от най-важните задачи на литературата и на науката за обществото е да разгадаят *същността* на тази „тайна". . . „Трябва да се обясни на хората реалната обстановка на това, колко голяма е тайната, в която се ражда войната."[9]

Лениновото изискване се обуславя от необходимостта да се изтъкне, че войната не е нито „съдбоносно", нито „мистично", нито „необяснимо" явле-

---

[6] Младенов, Ст. Декаденти и семковщина. — Листопад, V, 1923—1924, № 9 и 10, 225—253.

[7] Смирненски, Хр. Към Балан. — Българан, II № 1, 28 апр. 1917.

[8] Балан, Ал. Футуризъм и лапниторство. — Камбана, № 3119, 21 март 1918, с. 3.

[9] Ленин, В. И. Съчинения. Т. 33, с. 447.

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

ние. И още нещо, тя способствува да се формира „новият човек“, който, по думите на Ленин, ще тръгне през трудностите на войната и ще се насочи към революцията.

Тъкмо за този „революционизиран“ и „нов“ човек говори и Бенароя, когато забелязва новите настроения у Траянов по време и след Първата световна война, ясно зафиксирани в стихотворението му за Некрасов. Траянов пише за новия човек, минал през трудностите на войната, насочил се към революцията и сътворил великото чудо на XX век — победата на Октомври 1917. . .

Революционизираният човек от сляп изпълнител вече израства в бунтуваща се личност, от „законопослушен еснаф“ се развива, усъвършенствува се и се издига до ранга на революционера. Този именно многостранен, многостепенен и сложен процес въвлича честните хора в социалните борби, оказва благородно въздействие и върху „инженерите на човешката душа“. И „най-главният политически резултат на съвременния период е появата на социалистическия човек на световната арена.“[10] А да се забележи, отрази и проследи в художествената литература прераждането и революционизирането на човека, да се обемат духовните му кръгозори, е работа изключително благородна, тъй като няма „нищо по-хубаво, по-сложно, по-интересно от човека. Той е всичко!“, както казва М. Горки.

Действителни проблясъци от тази благородна дейност срещаме и в работата на Бенароя. Той ни представя своя поглед върху творческата еволюция на Траянов. Каквито и несъвършенства да откриваме в анализа му, каквито и затруднения да среща той, в неговото първо изследване има конструктивни моменти за съграждането на сложния творчески образ на писателя. А най-важното достижение е монолитността на литературния портрет, който обхваща и обратния процес в изображението — отвътре навън, когато чрез личното страдание, чрез лично преживяното се показват народните страдания и човешките болки на другите, когато чрез личната си трагедия Траянов докосва народната трагедия. Той осмисля сложните отражения на войната върху душевността на разбунтувалите се работници и селяни, облечени във войнишки шинели. Долавя как трагичните изживявания на народните маси оказват влияние върху национално-духовните сфери, и особено върху живота на цялата творческа интелигенция. Изобщо олевяването на народните маси въздействува и за олевяването на художествената мисъл. Примерът с творческите изяви на Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев, Людмил Стоянов, Крум Кюлявков, Емануил Попдимитров, Антон Страшимиров и на още много други е достатъчно категоричен.

Бенароя ни насочва и към съзряването на Траянов. Необходимите за изясняването на сложния образ на поета конструктивни елементи присъствуват в анализа на критика в почти всички детайли и „положения“ от монографичното му проучване. Те са отправните пунктове, насочващи към зрелостта на Траянов. Вместват се в рамките на духовния му образ. Така сътворената правдива основа естествено води до по-нататъшното откриване на сложната личност на поета. Строго погледнато, Бенароя портретува този образ „от натура“, и то когато Траянов е „още в разцвета на своите творчески сили“, когато неговата лирика бележи „възходящ път“ и „тепърва могат да се очакват прояви“ (с. 3), които ще оформят много по-цялостно еволюцията на поета.

Критикът съзнава, че този факт не бива да го смущава. Още в началото на книгата си той отбелязва: „. . .при все че това е тъй и ние с радостен трепет да очакваме по-нататъшното оплодяване на нивата на българския дух, онова, което ни се даде вече, е достатъчно, за да се открие в него целия мир, за да

[10] Фостер, У. Закат мирового капитализма. М., 1951, с. 191.

видим в него отразен нашия собствен мир: мира на безгрижностите и блужденията, мира на гнетящите стихии и ведрите освобождавания, мира на вярванията и борбите, мира на възнесенията и пораженията, мира на прераждането и закрепванията, мира на хармонията. . . (3—4)"

Интересът на Бенароя е насочен преди всичко към фактите, които оказват съответното въздействие върху творческото формиране на Траянов: личната биография; школуването у немския модернизъм; уроците на руските, българските и австрийските учители; социално-икономическите условия у нас и в чужбина; броженията в Европа, културните борби у нас и предшественици; въздействието на двете Балкански войни и на Първата световна война върху съвременниците на Траянов и лично върху предпочитанията на „новото поколение". . . Интересува се от особеностите на творческата личност като духовен вожд, от основните идеи в творчеството на Траянов, от динамизма в неговата поетика, от пантеизма, от генезиса на съдбовните противоречия в развитието на поета. . . И още много други проблеми поставя Бенароя — философски, нравствени, творчески, психологически, етични и т. н. Не пропуска да отбележи и творческите кризи в еволюцията на художника: „Между „Химни и балади" и „Български балади" минава период от около десет години. През това време поетът е мълчал. Само пет работи е сътворил през есента на 1913 год., т. е. след Балканската и Междусъюзническата войни: „Родния лес", „Тайната на Струма", „Смърт в равнините", „Последни слова" и „Българска песен". Останалите балади и заклинания — на брой единадесет — след катастрофата 1918 година.

Този факт на такова оскъдно творчество, за един такъв дълъг период, се нуждае от обяснение (с. 118)."

И Бенароя търси научно обяснение за творческата криза и за прехода, изстрадан от Траянов: съпоставя жизнените факти и психическите състояния на поета, за да покаже скока, извършен през тези десет години: „Нашият поет е живял и като непорочник — дете, което непредубедено възприема всичко в природата — радва се и тъжи за всичко, — и като възмъжал варварин, подхвърлен на всички ужаси на антагонистични стихии, както в големия външен свят, така и в малкия си вътрешен свят. Той е извървял, както пътя на отделилия се от мнозинството на себеподобните индивидуалист, тъй и пътя на постигналия възможния връх самец при връщането му обратно при тях. Той е изстрадал, както отношенията в действителността на грях и измама, тъй и унесите и сладостите на „неразлъчния сън" (с. 119).

Както се вижда, критикът взема под внимание „макрокосмоса" и „микрокосмоса" на поета, като отчита ужаса на преживяното вследствие на варварските „антагонистични стихии". Той го отразява в анализа си, за да докаже колко пряка е въздействената сила на жизнените обстоятелства, чрез които Траянов „се е издигнал от крайносубективна творческа личност в напълно обективен изразител" (с. 119). По-късното развитие на Траянов в „Пантеон" напълно потвърждава критическите „заклинания" на Бенароя.

Със същата последователност, вътрешна логика и скрупульозност се поставят и редица други въпроси: „годината 1924 време на лични настроения ли бе?" (с. 176); може ли Траянов да бъде „понастоящем разбран и търпян в дома си тъй, както се прояви" (с. 4), а и още много проблеми, които „никой век не разреши", както се изразява друг търсещ поет. . .

Бенароя търси да утвърждава навсякъде преди всичко общественозначимото в поезията на Траянов, като особено набляга на онези нови, още кълнящи елементи, които ще се развиват и които по негова оценка тепърва ще дават очакваните зрели плодове. . . Същият подход е приложен и към постиженията в по-късните произведения. По този начин критикът открива

връзката между „нещастния непорочник Новалис“ и ужаса от войните на Балканите, от картините на следвоенната действителност. А в тези картини и сега се усеща „дълбоката жизнена правдивост“, която се съдържа в най-сполучливите стихове на Траянов. Именно тази жизнена правдивост създава възможност за „преливането на обективизацията в чисто субективното и обратно“ (с. 179).

Авторът държи сметка и за друго — в никакъв случай да не се разкъсва цялостната плът на лирическото изживяване, за да се усети и онзи „ясен ек“ в съзнанието на читателите като „притегателна сила за мнозинството“ (с. 175). А когато подробно анализира появата на „Романтични песни“, Бенароя изрично подчертава: „Изживяването на книгата е трудно! — Изживяването ѝ, като личен роман на поета, би отговаряло на разкъсване жив организъм. Търсенето само на естетическа наслада е равносилно с убийство на книгата. Ровенето в проблеми означава изместване на центъра. Само ако книгата се преживее, като ход на живота, воден с жената — облюбената другарка — проекцията на образа, получен от „Приснодева“, но по-ясно очертан, по-добре уловим, нейната ценност ще блесне: тогава ще може да се прецени голямото постижение в класицизма на формата и на дадения образ на жената, който не е измислен — създаден, а изведен и покриващ се с образа на жената в народната митология“ (178—179).

Съвременният прочит на монографията за Траянов ни показва фрагментарността при разкриване естетиката на поета. Този характер на изследването не позволява да се обхване по-цялостно глъбинното, орфичното начало и многообразието на Траяновата поетика, чрез която лирикът желае да се домогне и до сложността, и до „хаоса“ на живота, но видян през призмата на неповторимото и интуитивното. На отделни места в анализа отсъствуват свързващите нишки към цялото, към специфично траяновското. Неповторимото у поета се забелязва с точен усет, но в текста съществуват и самостоятелни елементи, точни констатации, неспоени органично с персоналистичната система от предпочитани умонастроения, теми и мотиви, от любими поетически проблеми, изстрадани и пресътворени в съответни образи и идеи.

Същото се отнася и до месианистичните мотиви, „безизходните въпроси“, до хуманизма и богоборчеството, до „универса“ в болката и скръбта по загиналите войници, до богомилските дръзновения, обожествяването на природата или на жената. . . Тези епизоди не се подчиняват в анализа на яркия романтичен копнеж по истина, свобода и красота, на сърдечната възхита от рицарската всеотдайност, присъщи на Траяновата стилистика и така ярко манифестирани в „Пантеон“, особено в произведенията, посветени на Хр. Ботев, Ал. Блок, Н. Некрасов и на други славянски и световни поети.

В книгата могат да се открият и някои грапавини, стилови неточности, особено при формулировките на естетическите особености на Траяновата лирика. Могат да се открият и неточни попадения в обобщенията, но в случая те по-малко ни занимават, тъй като винаги е така, когато се пише първа книга за даден автор и се проправя път в целините, когато се разбива пъртина към неизвестното. По-съществено в случая е да се отбележи, че Моис Бенароя търси истините за един модерен поет като откривател, забелязва ги, регистрира ги и ги утвърждава. Този факт е вече белег за точно и правдиво изследователско дирене, белег за зрелост и за творчески усет към новото явление, откроило се в българската лирика, но така остро атакувано в „официозния и социалистическия“ печат. Бенароя разкрива това, което най-силно го привлича — новаторската същност и самото обновление в поетиката на Траянов. Неговата художествена практика на блестящ версификатор и майстор на поетическото ни художествено слово, цялата му поетика въздействува като

стимулатор в интензивното развитие на тогавашната българска поезия и в овладяването на новите поетически „терени".

Нещо повече. „Оварваряването" на българската поезия, за което още Гео Милев говори, т. е. приближаването ѝ до реалните потребности на променящия се живот и загребването на живителни сокове от житейската проблематика, дава първите зрели плодове у самия Теодор Траянов. Тъкмо в този смисъл Траяновата поетика утвърждава или съдействува за утвърждаването и на творческата си близост с романтичните пластове от поетиката на социалистическия реализъм.

Ако днес внимателно и без предубеждения анализираме най-ярките химни или балади, „романтични песни" или „български балади", а и творбите от по-късно сътворения „Пантеон", то непременно ще установим напълно сходни, близки или родствени художествени средства, прийоми, предпочитания и пристрастия, каквито срещаме в поетиката на Гео Милев, а преди него и у Христо Смирненски. По-късно техният опит се задълбочава в художествените търсения и домогвания на поети като Ламар, Николай Хрелков с неговите „септемврийски балади", Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев или Ангел Каралийчев с митологичното и героично съдържание на неговите импресии и романтични разкази.

Следи от романтичните поанти на Траянов можем да открием и в поетиката на Никола Вапцаров. Никак не е случайно, че Вапцаров така отблизо се интересува от поезията на Теодор Траянов и в най-трагичните мигове на своя живот търси неговата защита. Но това са все големи проблеми, които заслужават самостоятелно проучване.

Днес „Теодор Траянов и неговия мир" е библиографска рядкост. Написан с необходимата професионална култура, този труд има приносно значение за психографията на Траянов. В него до голяма степен се документира гражданската драма на поета в най-критичния ѝ етап, когато той е на „жизненото поприще" в средата. „И това критическо време — подчертава Бенароя — се прекарва на фона на изключителни събития, които раздрусват из основи устоите на всички материални и духовни ценности; на фона на съдбоносни събития с катастрофални последици в живота на българския народ и българското отечество. Българският народ преживя години на най-силно напрежение: на максимален победен екстаз и на максимално национално поражение и унижение. Събитията дадоха доказателства за титаническа самоотверженост и за отчаяно пораженство. На повърхността на националния живот изкочиха безподобни продажници като водачи и нещастни роби, или като техни оръдия" (с. 120). Социалните конфликти и брожения, победата на Октомври 1917, националните катастрофи, в които нашият народ е хвърлен като изкупителна жертва, трите жестоко потушени въстания — Владайското (1918), Юнското и Септемврийското (1923)—и Априлските събития от 1925 г. са тези „изключителни събития", които „раздрусват" „из основи устоите на всички материални и духовни ценности". За тях именно говори Бенароя, за да открои драматизма на преживяното от Теодор Траянов.

Тъкмо годините на „най-силно напрежение" — на „максимален победен екстаз" и на „максимално национално поражение и унижение" — са очертаните от автора духовни параметри, правдиво характеризиращи противоречивата същност и на най-новите изживявания на поета. Той е съкрушен и от несполучливите опити на народа да победи, и от кървавите вакханалии на фашисткото насилие. . . Но в същото време той зарежда душата си и с вярата на човешките гении, обладали „титаническа самоотверженост", за да му стигне при написването на „Пантеон", една високоталантлива творба, останала все още неоценена по достойнство.

„Теодор Траянов и неговия мир“ е написана с подчертано преклонение пред таланта на поета, но и с нескривана ненавист към „официалните архивари на прашни мъртви фолианти“, които не обичат новаторството на поета и „надигат буря от негодувание и омраза, за гдето проникващите животрепнали лъчи на обновителното слънце и през пукнатините на добре затворените тъмни избы, им разстройват сладкия сън“, в който са се унесли. Авторът с право пита: „Чия е вината?“, и сам дава отговора: „Плодовете на творческата личност съдържат в еднакво количество и отрова и балсам, и раздават едновременно на една страна — смърт, на друга — живот.“ С такъв приповдигнат тон и с такъв актуален патос е написана почти цялата монография.

Как се посреща тя от критиката? Като една от първите книги на издателство „Хиперион“ и като първа книга за Траянов тя се посреща възторжено от внушителната „задруга“ на „хиперионовите братя“ и. . . книгата не се задържа. Шумът около излизането на книга за Траянов привлича вниманието на читателите и тя бързо се изкупува. Ботьо Савов[11], Петър Хр. Кишмеров[12], Иван Радославов[13], Павел Спасов[14] и др. пишат отзиви в печата. Кишмеров ѝ дава много висока оценка и нарича книгата „рядко събитие в литературния живот на съвременните дни“, а самия автор — „един от малцината“, които знаят „що значи Ботев, Вазов, Славейков, Яворов“, като го нарежда сред още по-отбраното малцинство, сред ония, „които биха казали какво носи в себе си съвременника Теодор Траянов. . .“ С по-голяма професионална дълбочина е написана проблемната статия на Ив. Радославов, който сравнява Траянов с Маларме, свързва търсенията на нашия поет с художествените открития на европейската прогресивна интелигенция, вижда формирането на Траянов като „пълно отражение на своето тревожно време“. Ласкаво се изказва и за критическите превъплъщения на Бенароя, като подчертава, че той се е заел да осветлява най-сложната и „тъй малко изследвана“ страна от лириката на поета. Радославов приема методологията на Бенароя, изживял „всичкия трагизъм“ на Траянов, като е следвал неговите реални изживявания, „кристализирани в художествени идеи, издигнали се до вечни проблеми — проблемите за бога, за любовта, за родината. И на някои страници афинитетът между поета и неговия спътник е съвършен.“ И допълва: „В разкриване известни страни на Траяновата духовна и творческа същност, авторът постига пълнота.“

Радославов обаче критикува Бенароя, че „прибягва до чисто социологични построения за доказателство на разбиранията си“, нарича ги „съвършено ненужни“ и ги квалифицира като „не особено съвременен метод“. Но как без този метод ще се обясни „социалния преврат“ в нашата стопанска и обществена действителност от края на XIX и началото на XX в., за който и сам Радославов пише, той не дава отговор. Ала въпреки критическите бележки рецензентът обобщава: „Теодор Траянов и неговия мир“ е една книга, е едно дело. Защото този, който я е писал, е имал какво да каже. И го е казал. Малко неловко, тук-таме несръчно, — но силно, с убеждение и главно с разбиране“ (с. 14). Ще добавим само, че тъкмо заради професионалната компетентност, с която е написана книгата, Траянов посвещава на Бенароя стихотворението си „Последния сън на Хайне“ (10 май 1928 г.), а на следващата година, когато издава „Освободеният човек“, открива стихотворния си

[11] Савов, Б. Моис Бенароя. — Нов свят, I, 1926, № 5, с. 5.

[12] Кишмеров, П. Хр. „Теодор Траянов и неговия мир“ от Моис Бенароя. — Перун, I, № 1, 2 окт. 1926, с. 2.

[13] Радославов, Ив. Сред книгите и списанията. „Теодор Траянов и неговия мир“ от Моис Бенароя. — Хроники, I, № 3, 15 ян. 1927, с. 12.

[14] Спасов, П. Моис Бенароя. „Теодор Траянов и неговия мир“. — Хиперион, VI, 1927, № 4, 181—183.

сборник с друго посвещение: „На Мойсей Бенароя е посветена „Книга на отраженията“, песнопение на младостта“. Подобно внимание на поет към литературен критик, поне в България, е рядко явление.

Заслужават внимание и по-късните литературни занимания на Бенароя. В Париж той съзрява за проблемите на революционната епоха. Размишлява като ангажирана личност по въпросите на освободителното дело на народите и мечтае за свят без войни, без кръвопролития и човешки унижения. И това се забелязва в дейността му като критик и общественик. Дори в зряла възраст не престава да се интересува от нова България, от съвременната българска и световна литература. Плодове на дългогодишните му занимания в Париж и Лондон са следните непубликувани и неизвестни за науката книги:

„Трагичният, но светъл Стефан Цвайг“. Монография, 1944, 300 с.;

„Преоценка на ценностите“. Лит.-крит. статии, 1946, 200 с.;

„Намереният Иван Вазов“. Монография, 1947, 200 с.;

„Пенчо Славейков. Централна творческа личност“. Монография, 1949, 200 с.;

„Помен“. Роман, започнат през 1929 (недовършен) и

„История на един брак“. Историко-автобиографичен роман, посветен на съпругата му Алис (недовършен). Действието на романа се развива „в рамките на едно голямо буржоазно българо-еврейско общество.“[15]

В заключение ще отбележа, че в България все още малко се знае за литературнокритическите и художествени приноси на Бенароя, доскоро напълно забравен за литературната ни история.

---

[15] Йорданов, Хр. Моис Бенароя (Моше Хаим Бенарой. 31 март 1896, Пловдив — 11 май 1969, Париж). — В: Речник на българската литература. Т. 3. П—Я. С., 1982, 658—659. Вж. и: Теодор Траянов и биографията на първия му изследовател в България — Моис Бенароя. — Годишник на Обществена културно-просветна организация на евреите в НРБ, XVII, С., 1982, 177—223.

ЩАСТЛИВАТА КРИТИЧЕСКА СЪДБА НА ПОЕТА

Алберт Бенбасат

Въпреки неизбежните възражения, които биха се породили, смятам критическата съдба на Теодор Траянов за щастлива. В отличие от доста свои събратя по перо, премълчавани, недооценявани или отричани приживе, той близо четири десетилетия не слиза нито от литературната сцена, нито от колоните на периодичните издания, отразяващи интелектуалния ни живот. Нещо повече, него и в чужбина го сочат като изтъкнат поет („конкурира" го само популярността на К. Христов в Чехословакия), чието дело може да се съизмерва с европейските величини. Подобна критическа отзивчивост би била лесно обяснима, ако самият Траянов беше „лесен" поет или ако плодовитостта му беше „всеядна". Тъкмо обратното, изглежда идейно-дълбинният и индивидуално-волеви характер на неговото изкуство засилва интереса на критиците от различни поколения независимо от разликата в мирогледните, идейно-естетическите им и други позиции.

От друга страна, Траянов е до крайност последователен и амбициозен водач на едно литературно направление (всъщност сдружение), което, чувствувайки необходимостта от свой корифей, съзнателно, даже натрапливо го излъчва. А после, без самò да притежава достатъчно качества, за да доразвие и дообогати започнатото от него, доиздига божествения му пиедестал, като осигурява така здрав „гръб" на собствените си по-анемични естетико-формалистични търсения. Става дума за литературния кръжец „Хиперион". Разбира се, връзките и отношенията вътре в крепостта „Хиперион", както и тези с окръжаващите я са далеч по-сложни и обратими. „Митът Траянов", като изкуствено създаден и, ако ми позволите, камерен (за един мит е характерна широката популярност), поражда и контраефект у онова мнозинство, което не е и не желае да бъде завладяно от него. Оттук и известно подценяване, граничещо с ирония от страна на друг относително стабилен литературен кръг — златорожците, оттук и сдържаното, неутрално отношение на критици като Васил Пундев и Божан Ангелов, оттук в крайна сметка и рязко отрицателните оценки на Георги Бакалов и проф. Ст. Младенов. Абсолютизирането на литературната „груповщина" безспорно ще ни доведе също до крайност. Както при анализа и оценката на ред още литературноисторически явления и процеси и тук действията на критиката се обуславят от неустановеността на естетико-художествените критерии: приоритет на формалистичния естетизъм над обективния аналитичен подход при едни или залитанията в социологизъм, буквализъм, конформизъм и т.н. при други. С една дума, недостатъчна е била историческата и естетико-социалната прозорливост на Траяновите изследователи.

Споменавайки, че критическата съдба на Теодор Траянов е щастлива, имах предвид още нещо. Той никак не чака да бъде забелязан (кой приживе насърчи Дебелянов примерно?); самият Константин Величков оценява първите му по-сериозни поетически опити, като им дава път в сп. „Летописи". После пак Величков препоръчва обемистия му стихотворен цикъл в сп. „Художник" и пише за него рецензия. „Той (Траянов — б.а., А.Б.) ме порази от самото начало с един извънреден изблик от сила, каквато не се среща у никой други млад поет, и която завладява и увлича, мимо темите, до които се докосва и мимо начина, по който ги развива."[1] Трябва внимателно да огледаме цитираните думи. Не са ли те първообраз на онова по-сетнешно извисяване на личностно-творческия феномен Траянов срещу съвкупната историко-литературна формация? Силата, стихийността, монолитността на Траяновата образност са неприсъщи на младата тогава поетическа генерация според К. Величков. Неприсъщо е и *направлението* (точно тази е думата, употребена от Величков), което поетът следва, но „То не само не пречи, но способства, за да даде пълна мярка за своите качества един истински талант."[2] Величков е прозрял, че новите идеи, които Траянов внася в лириката, изискват и нови изразни средства; вярно е очертал и границите, в които тези изразни средства биха били продуктивни на онзи етап — при съхранена връзка с родното, при дълбочина и неподправеност на идеите и чувствата. Критикът писател не пропуска да отбележи къде направлението е в услуга и къде то е в ущърб на младия автор, тоест води до маниерност, неяснота, неистинност.

Получил от най-високо място „паспорта" на надежден поет, Траянов ще започне да задържа върху себе си критическото внимание след първата си стихосбирка, носеща типично символистично заглавие — „Regina mortua" (1909). Но тъй като „българският символизъм" няма още стройна теория, в първите оценки липсва порядък. (По-късно с наложената от Ив. Радославов и съмишлениците му специфична терминология и ценностна система нещата ще се проясняват, но няма да изкристализират.) Критици като Димо Кьорчев, Ботьо Савов, Алберт Гечев все още работят „на сляпо", не са лишени и от субективистични пристрастия, та затова характеристиките им — добронамерени или не, нямат научна тежест. Първите двама като ратници на модернизма (символизма в частност) са склонни да провъзгласят Траянов за литературен пророк, така нужен и търсен още тогава, но не го правят открито. Те избират пътя на противопоставянето, трасиран вече от К. Величков.

„Не знам — пише Д. Кьорчев — дали друг поет у нас може да даде тъй мощно най-неуловимите чувствени трепети."[3] И критикът назовава тези нови според него за поезията ни интуитивни състояния на поетовия дух — болезнена чувствителност, скепсис, еротизъм, персонификация на природния аксесоар. Доволно заплетен в собствените си съждения и абстрактни умозаключения, избягвайки наложителния тук съпоставителен анализ, Кьорчев все пак съумява да маркира новите тенденции в Траяновата естетика и поетика. Прави го евристично, доверявайки се на собствени вътрешни сетива и на ницшеански естетико-философски принципи, но не бихме отрекли, че има и верни констатации. Прав е например за неповторяемостта на лирическото изживяване, което въпреки сходството на първоусещанията във всяка следваща творба се оркестрира поновому, като ангажира все по-дълбоки пластове от съзнанието. От тази предварителна теза за неповторяемост и углъбяване на „веднъж изживяното" се раждат вариациите на тема чувства

[1] Величков, К. Т. Траянов — Venus primitiva. — В: Величков, К. Български писатели. С., 1914, с. 222.
[2] Пак там.
[3] Кьорчев, Д. За един поет. — Слънчоглед, I, 1909, № 2.

и съзнание. Но кръговратът от шифрограми за „надмощност на съзнанието върху най-демоничните чувства", за „удавяне" на чувството „във внезапни съмнения на разума", за тайнственост на чувствата и пр., въпреки позоваванията на самата поезия, сочи повече хаотичността у самия критик, отколкото изяснява правилната начална постановка. Може би най-вярно и разбираемо е схванат проблемът за мястото на природата. Нещо много съществено долавя тук Кьорчев, не само отличително, а и противопоставимо на дотогавашното ниво на поезията: „Сякаш не природата със своята красота влива вдъхновение в душата, а самата душа дарява живот на цветята и звездите."[4]

Персонифицираният природен феномен, от една страна, и подчинимостта му на поетовата воля, от друга, обясняват както важни елементи на символиката, така и друг белег — дистанцираността на Траяновата поезия от възприемателя, т. е. нейната труднодостъпност. „В тая творческа надмощност върху красотата на нещата се губи непосредствената интимна дружба със света, видимата хубост на природата изчезва, като отстъпя място на въздишките на застрадалата душа."[5]

В пълен резонанс с Димо-Кьорчевите, но лишени и от противоречивостта, и от оригиналността им, са тълкуванията на Ботьо Савов. Делото на Траянов означава според него скъсване с „всички онези практически баналности, които дават непосредствения творчески устрем на душата". Имаме пак позната конфронтация между едно *ирационално* (термин на Б. Савов) творческо начало и „трезвото филистерство"; колизия на „новокултурния човек въпреки примитивната здравина на нашата раса". Това „въпреки" в случая трябва да се тълкува двояко: и като реакция срещу, и като логическа последица от комплексни причинно-следствени връзки и зависимости, имащи исторически, социален и психологически характер. Важна за нас обаче е не толкова „културологията" на явлението символизъм — защото именно явлението Б. Савов величае, — съществено е, че символизмът като явление се отъждествява (и дълго ще бъде така) с неговия български първожрец Теодор Траянов. А подобно „канонизиране", враснало се в благодатна почва, вече е половин успех.

Обратни възгледи и предпочитания застъпва Алберт Гечев. Той, който разбира и цени Вазов, Влайков, Яворов, П. Ю. Тодоров, който дава висока оценка на символистично-легендарните поеми на Вл. Попанастасов (Пепо) явно поради социално-критичния им оттенък, не желае да приеме новаторството на Траянов. Нещо повече, „позволява си" да го иронизира: „Не зная, може би аз не съм дорасъл дотам да хвана конеца на всичките идеи и отенъци на чувствата у Т. Траянова; но знам сигурно, че един поет, кой то не държи сметка за бистротата на своите идеи, даже когато те са добре сгъстени у него, който, заблуден от желанието да оригиналничи, ни разправя за „помръзнали души", за „бездънна тъга", за „щастие тъмно без звезди", за „смъртно дишащи следи". . ., има много лошо мнение за своите четци и за елементарните закони на логиката и граматиката."[6]

Повече внимание заслужава поредицата от публикации на Васил Пундев, включени по-късно в книгата му „Днешната българска лирика" (1929). Младият тогава литературовед, следовник на една обективна, аналитична и по същество реалистична школа, не се влияе особено от принадлежността на Траянов към символизма. Той се задълбочава в идейно-образната система, изследва мотивите, композицията, слога. В хронолого-литературен аспект

[4] Пак там.
[5] Пак там.
[6] Гечев, А. Българската литература през последните няколко години (1907—1912). Русе, 1914, с. 37.

Пундев чертае развитието на лирика: от „чисти образи и линии“ (в първите му прояви и в отделни късове на „Regina mortua“) „през мъглявост“ (пак там) към постепенно разведряване от „мъглявост на сподавена страст“ (в „Химни и балади“) до „значително избистряне и съзряване“ (в „Български балади“). Сходни процеси той наблюдава и в композиционно отношение: „разлюляност“, „заплетеност“, „неумело възпроизвеждане“, излишество от думи и цели стихове — всичко това до „Български балади“, където най-сетне е достигнат върховият стилистично-композиционен синтез. Уместно е в скоби да кажем, че е допустим паралел между характеристиките, които Гечев и Пундев дават за „Regina mortua“. Съществува хипотетична възможност А. Гечев — ако не бе преждевременната му смърт — да бе ревизирал и доразвил наблюденията си върху Траянов.

Заслуга на В. Пундев е, че глъбинно и вещо навлиза както в проблематиката, така и в поетиката на Траянов. Критикът съумява да вникне в поетовия мир, противоречив и сложен, дори хаотичен според него, обагрен от мистика, придаваща „особена хубост на тая тревожна лирика“. Доловени са характерната „скритост“, „страх от яснота“, внушаващи „натегнатия дух“ на строфите, а също и локалният тон на „сподавеност“. Изследвайки мотивите в ранната Траянова лирика — за природата, за любовта, а и мотива за съдбовната предопределеност и нейното преодоляване или още титанизма, — Пундев дешифрира поетическата им енигматика по следния начин: В любовните и природните мотиви доминира идеята за „изгубената първичност“, прозира безсилие и съмнение в собственото призвание. Оттук и впечатлението за инертност, не откъм преживявания, а откъм действие; също фаталистичната раздвоеност на чувството, „отразеното очакване“. В еротичния мотив и в богоборчеството Пундев долавя едно извънвременно, надисторично начало, но никак не може да го приеме и визира историзъм със знак минус. „Историзмът, с който така мъчително беше заета Яворовата поетическа мисъл, у Траянов намира ревностен отрицател. И все пак упорството срещу миналото говори за неговата неотразимост; желаната забрава е непостижима и това обръща погледите напред, към бъдещето. Траянов отрича миналото, разрушава създаденото и е *готов* да гради.“[7]

Траяновото бунтарство според Пундев е опит за преодоляване на помпозността и книжността. Нещо повече: „В това сблъскване със съдбата у Траянов е съществен момент обективирането на неговия вътрешен хаос, при което се наблюдават черти на своеобразен демонизъм.“[8] Така критикът достига до верния и важен извод, че в романтическия си титанизъм поетът е най-последователен, че основен негов прийом тук става анархо-разрушителното отрицание на историята, културата, цивилизацията изобщо.

Безпристрастно критичен в подхода към Траяновото творчество до „Български балади“, В. Пундев като че ли е пленен от тяхната сила. Вярно, има известна уговорка, че „творческото съзнание не е достигнало желаната яснота и художествена цялост“, има и резерви по отношение на „вътрешна несигурност“ и „реторика“, но на везните несъмнено натежава положителното. Защото на Пундев явно импонира постигнатото в баладите единство между личностно и народностно художествено съзнание. „Подтиснатоста — пише той — и бунтът на родината са тук отражения на собствени духовни страни у поета — затова, поради родството между тях и родината, всичко обективирано в нея добива по-дълбока художествена смисъл и значение.“[9]

---

[7] Пундев, В. Днешната българска лирика. С., 1929, с. 47.
[8] Пак там, 51—52.
[9] Пак там, с. 58.

Анализите на В. Пундев са измежду ключовите в дълголетния процес на тълкуване и осмисляне на Траяновото наследство. При малки корекции и допълнения главно по посока „дешифриране“ на Траяновия волунтаризъм, месианство и богоборчество (не толкова като верую, а като защитна реакция) тези оценки са валидни и днес. В статията „При Яворов“[10] критикът прецизно търси мястото на Траянов в литературния континуитет — намира го при плеядата символисти, дирещи свои пътища в следяворовия период. В разгледаните по-горе публикации не е отминато и новаторството на Траянов. Но сякаш в отговор на Ив. Радославов, който казва, че това дело тепърва ще влияе върху зараждащата се генерация поети, Пундев отрича у него такива ценности, способни да родят последователи.

Иван Радославов. Винаги рамо до рамо с поета, винаги нащрек и срещу най-дребните прояви на критичност спрямо него, той му остава верен докрай. Не е ли това още едно от поредицата доказателства за Траяновата щастлива критическа съдба? Теоретикът на българския символизъм, както сме свикнали да го наричаме, създава своя теория и за Траянов. Той я изгражда постепенно, със сигурността на майстор строител, който работи по инженерен план, съпътствуващ всяка сериозна поетова изява. Отбелязах, че в един от първите си отзиви (отнасящ се до „Химни и балади“) Радославов му приписва не само новаторство, но и съвършено нова естетика, една „ултрасъвременност“, явила се тъкмо навреме, „тогаз, когато умората на едно безвремие тежеше върху крилата на всяко истинско вдъхновение“[11]. Новаторство и едновременно завършеност, в смисъл на изградена поетика, съзира Радославов у Траянов и му предвещава ореола на месия за едно бъдещо поколение поети. Разрушителното и отрицателното като градивни елементи в Траяновата философско-художествена система са отбелязани правилно от Ив. Радославов, както и от В. Пундев, само че първият вижда в тях черти на поетовата натура, докато вторият — повече една поза, едно литературно театралничене.

Периодът на „Хиперион“, може да се каже, е период на апологетизирането на Траянов. Хвалебствено пише и говори не само Радославов, а и литератори като Людмил Стоянов, Петко Росен, Св. Камбуров-Фурен, Моис Бенароя, Петър Кишмеров, Константин Стефанов. Радославов обаче има способността да обобщава аналитичното начало в оценките, да извлича есенцията, да убеждава и теоретично да обосновава постановките, изведени понякога и от други.

Но венец на усилията е статията му „Теодор Траянов“ в книгата „Българска литература“[12]. За да я напише, критикът се подготвя две десетилетия, теоретизира върху „идеите и критиката“ на литературния процес — разбира се, с тенденциозността на субективната си идейно-извънкласова позиция, — портретува почти цялата плеяда символисти. И всичко това като че ли с еднаединствена цел — да обоснове, съпостави, провери и докаже предпоставената си позиция спрямо „своя“ Траянов. Всички други той съотнася към него — Яворов и Траянов, Лилиев и Траянов, Ем. Попдимитров и Траянов, Дебелянов и Траянов. Над или може би редом с Траянов стои само Ботев. В тази статия Радославов изгражда своеобразен модел, наречен „Траянов“ модел, който по своята обемност и монолитност изглежда непроменим. Като да е идеален.

Статията има няколко подраздела. В „Натура и дух“ Траянов е окачествен като непосредствен поет, повече стихиен, отколкото рефлективен;

[10] Пак там, 7—24.

[11] Радославов, Ив. Теодор Траянов. „Химни и балади“. — Нова балк. трибуна, № 1171, 1913.

[12] Радославов, Ив. Българска литература. С., 1935, 196—213.

като „деен, макар и не волеви“. И нещо крайно съществено: „Противоположен на Вазова и сроден на Ботева.“ Рисувайки психологическия портрет на Траянов, без да съзнава, че си противоречи, критикът го вижда „откъснат от суетата и врявата“, „потопен в глъбината на един мистичен екстаз“, заслушан в „тайните гласове на душата си“, което е „едно почти сомнабулично състояние“ и едновременно „слънчев, ярък, стремителен, силен, вярващ и мощен в стремежа да подчини дори и бурния си дух“. Радославов не е прав и като отхвърля какъвто и да било песимистичен отглас в Траяновата психика, респективно лирика. Втория раздел, озаглавен „Вътрешен мир“, Радославов посвещава на философско-естетически обобщения. Според думите му от всички представители на индивидуализма в българската поезия Траянов е най-определеният, издържаният, мощният и рязко отличаващият се. Поезията му е търсене на духа, негов (на духа) порив към вътрешно освобождение във века на безверието. „Той не живее с миналото — той върви напред, към кърваво-аленото утро на освобождението.“

Проследявайки в отделни раздели една по една книгите на Траянов, Радославов фактически подплатява с подходящи фрази и цитати собствения си „Траянов модел“. Схематично този модел може да се изобрази с една вълнообразна крива, която, извисяваща се постепенно от „Regina mortua“ и „Химни и балади“ (своего рода чистилище на духа от стихийните греховно-плътски пориви на младостта), достига своя апогей в „Български балади“ (където поетовата душа е в единение с болката на народа), полека се спуска към „Романтични песни“ (там гръмките и бурни акорди се сменят с тихи, сякаш свенливи песенни образци), отново се възземa към „Песен на песните“ („равносметката на една раздала се в този гигантски двубой със съдбата необикновена душа“) и стигнала „Пантеон“ („намерена е връзката между освободената личност и света — на първо място собствения народ“), продължава плавно да се движи по хоризонтала. Тази схема, малко или повече условна, подготвя за кардиналните изводи, дадени в разделите „Художествено дело“, „Място и значение“, „Творческо осъзнаване“. Траяновото дело е завършено дело, по думите на Радославов едно „дело в стил“. „Неговите художествени идеи остават същите отначало докрай. Неговите средства неизменно едни. Неговият стих, неговият език, неговите образи — това са изработени късове на едно и също цяло.“[13]

Доста от оценките на Радославов за поетиката, идейно-емоционалния заряд, образната и философската система на Траяновата лирика имат сравнително най-значителен принос в нейното осветляване, но други будят съществени възражения. Недооценяването на историческия подход, фаворизирането на личността за сметка на развойните процеси в литературата водят към погрешното схващане за равностойност на Траянов и Ботев, и то не на базата на диалектическата приемственост, а на идеалистическия „расов“ принцип. Изхождайки от този принцип и от метафизическото схващане за изкуството като наднационално и надисторично, като сбор от проявления на „избрани“ личности, Радославов посочва четири имена — Ботев, Вазов, П. П. Славейков, Т. Траянов — за четирите главни етапа на извисяването на българския дух по пътя към духовното съвършенство.

Освен хиперионци и гравитиращите към тях П. Росен, Б. Савов и други по-маловажни иска ми се да спомена тук и още две утвърждаващи Траянов имена — Божан Ангелов и Гео Милев. Академичен и трезвомислещ, до педантизъм фактологично-аналитичен, след като в един по-ранен период[14] не е харесвал поезията му, Б. Ангелов определя Траянов като „един от първи-

[13] Пак там, 208—209.
[14] Мисъл, 1907, № 9—10, с. 621.

те ратници“ на символизма, визира „големия напредък във формата на неговите произведения“. Статията портрет, включена в книгата му „Българска литература“[15], има за цел да открие това, което отличава Траянов от останалите и едновременно го приобщава към съвкупния художествен живот. Можем да кажем, че тя е успех дотолкова, доколкото *безпристрастно* се отнася към материята и държи сметка за историко-хронологичния ред на литературния развой, за естетическата непреходност на стойностите му.

За разлика от него Гео Милев (от периода на „Везни“) е крайно субективистичен, което, бих казал, се дължи, от една страна, на стихийната му природа, от друга, на пристрастеността му към европейския (в частност немския, а Траянов е немски възпитаник) модернизъм. Във „Везни“ той рецензира сбирката „Български балади“. Краткото предисловие проследява дотогавашната съдба на Траяновата поезия, произвела литературна революция, скъсала „силом с всички обичайни дотогава форми на литературна традиция у нас“. Понеже не я разбирала (в неразбиране и други, например хиперионци, уличават отрицателите на Траянов), част от критиката я обявила за „тъмна“, „непонятна“, „празна“. Гео Милев се придържа към декадентското схващане, че изкуството трябва да е обвеяно с тайнственост, че неяснотата и тайнствеността го правят изкуство. Тук критикът отрича една от най-важните черти на изкуството — неговата познавателност и комуникативност. В Траяновата лирика той въздига образа. Тя според него е „синтез в образи“, който до „Български балади“ не е изявен в пълнота — образът се преплита със словото и всичко се смесва в един шемет от думи. Но вместо „дивия шемет от думи“ той вече вижда уравновесяване на композицията, водещо до простотата и първичността, „до простотата на Вазов“. За Гео Милев „Баладите“ са български, без да са патриотически (в смисъл на патриотарски), плод на една чисто българска душа. Тук забелязваме прояви на критическа далновидност — „Български балади“ са противопоставени на патриотарския „бесен хор“. Нещо повече, те се издигат далеч над „делничната врява от политика и реторически патриотизъм“, в тях се чувствува българската национална душа, българският „демос“, който като подсъзнателна творческа сила импулсира поета. Подчертавайки „българска — именно българска поезия“, Гео Милев търси естеството на националното в т.нар. народна душа. Очевидно той пренебрегва или смята за естествена липсата на български колорит, придавайки ирационален, метафизичен смисъл на понятието „народна душа“. Защото „Баладите“ са дотолкова български, доколкото българската национална трагедия е първопричина и творчески порив за написването им; в останалите компоненти, включващи поетика, стилистика, идейно-образна подплатеност, те тук-таме само загатват родната традиция и душевност, а по-издълбоко погледнати, са „наднационални“ или „общочовешки“.

За да доизградим, доколкото е възможно, представата за Траяновата критическа съдба, ще се спрем и на някои негативни оценки. Най-последователният им проводник е Георги Бакалов. Още след появата на „Regina mortua“ в „Съвременник“ излиза една съсичаща негова рецензия[16]. Сбирката е квалифицирана като „най-крупното произведение на българското декадентство“. Имаме очевидно смесване на понятията: „декадентство“ — по-широко, и „символизъм“ — по-конкретно. Критикът започва да търси фабулен елемент в лириката и заключава, че там няма нито жива, нито мъртва царица. И се пита за какво всъщност се говори в сбирката. „Не знаем — казва Ба-

[15] Ангелов, Б. Теодор Траянов. — В: Ангелов, Б. Българска литература. Т. 2. С., 1923.

[16] Вж. Бакалов, Г. Български писатели и книги. Т. 1. С., 1925, с. 105. Първоначално бележката е отпечатана в сп. „Съвременник“, кн. 6, 1909 г. с псевдоним Базаров.

калов. — Подозираме, че и авторът сам не знае. А много я хвалят." Ето и присъдата, която той безапелационно ѝ произнася: „Тромият стих на сковани думи, нахвърляни в безредица, на много места е просто безсмислен. А там, дето може да се долови нещо подобно на смисъл, то става с такова напрягане, щото се губи всяка естетическа услада, която предполага непринуденост, непосредствено възприемане на образите и картините. И когато насила четецът извика пред себе си картините и образите, за които впрочем не е сигурен дали са подлинни, те не се склейват помежду си; и в главата не остава нищо цяло, не пламък там блясва, а къдеж те задавя."

Цитираната най-съществена част от рецензията не е интересна толкова с негативността си. Като изключим ироничния тон, почти до същите изводи за „Regina mortua" достига и В. Пундев. Оценъчната страна впечатлява повече с начина на мислене, който е традиционалистичен, закостенял. Очевидно тук не става дума и за първа марксическа оценка на Траяновото творчество и на символизма въобще, както пишат някои. Но Бакалов не изменя схващанията си, нито начина си на мислене. По-късно той ще напише пак за същата сбирка, че е нещо „изсмукано из пръстите, нещо, което е умряло преди да се роди"[17].

Към Траянов Бакалов се връща четвърт век по-късно, за да напише „Поетически славослов на фашизма"[18], един крайно отрицателен и концептуално неверен отзив за „Пантеон". Учудващо е как опитният теоретик и войн на пролетарския литературен фронт, откривател и поддръжник на толкова таланти, може да е толкова нападателен спрямо тази фантастична книга. Та нали още Смирненски и Ясенов са се възхищавали и учили от Траянов! Но идеологическите и мирогледни различия между критик и поет дотам са се изострили в съзнанието на критика, че той обявява открита война. Бакалов чертае развоя на Траянов (развой с отрицателен знак) от символистичен, мистично неясен към „изяснен" по посока открито служене на буржоазията и фашизма. Уж „аполитичното" символистично изкуство напълно закономерно според критика прераства в „политично" — реакционно, бранещо интересите на монархо-фашистката власт. „Архиреакционната империалистическа попара на г. Траянов е изобилно поръсена, може да се каже поляна със светената водица на попщината."[19]

„Декаденти и семковщина"[20] — така е озаглавена „професорската" дамга върху Теодор Траянов и кръга символисти около него. Повод за напористата и злъчна нападка на Стефан Младенов е съставената от Иван Радославов антология „Млада България". Вземайки като нарицателно за нескопосна, графоманска литература прозвището „семковщина" (заето навярно от Бакалов, който пък се е ползувал от израз на Пенчо Славейков), Ст. Младенов направо отрича каквато и да било водеща роля на Траяновото творчество. В поезията му нямало нова естетика, тя била „безсмислен наниз от думи", „надуто фразьорство", „жалко богохулство". „И тия халюцинации — възкликва професорът — на един сексуален психопат се дават като поезия! И се говори за религиозен екстаз у техния съчинител!" Като Бакалов и Младенов се пита „дали „поетът" разбира тия безсмислици и невъзможности, които е надраскал". И тук срещаме подобен на Бакаловия израз в смисъл, че тази поезия е изначално изчерпана, лишена дори от малко талант. Младенов отрича цялата „Млада България"; простено е в страстната професорска филипика само на Дебелянов, Лилиев, Н. Райнов и отчасти на Стратиев и Стубел.

[17] Бакалов, Г. Българската литература и социализмът. С., 1911, с. 67.
[18] Звезда, II, № 15.
[19] Пак там, с. 479.
[20] Младенов, Ст. Декаденти и семковщина. — Листопад, V, № 9—10.

В заключение символизмът е разделен условно на „здрав“ и „болезнен“, като последният е назован така с нескривана ирония. За родоначалник на първия той слага Яворов, а на другия — не Траянов, а „приснопаметния Семков“. За тази си гавра професорът ще се разкайва години по-късно (вж. „Неизбледняващи спомени“ от И. Богданов), но няма да се отрече публично.

Безспорно подобни кардинални, злостно-отрицателни оценки са преди всичко ненаучни, а после и неверни. Но в литературната история има парадоксално-противоположни прецеденти. В случая с Траянов обаче има и друго. Той сам е прецедент — „богоизбран“ неразбран самотник въпреки ръкопляскащото обкръжение. За да бъде делото му марксически осмислено, спомогнаха още преди 9. IX. 1944 г. трудовете на Георги Цанев и Тодор Павлов. Последният, полемизирайки с Г. Бакалов, изтъква неоспоримите заслуги на Траянов като „един от крупните наши български поети-модернисти“, който „макар да е символист и макар много от неговите стихотворения наистина да са съвършено „неразбираеми“ по пътя на разсъдъчно-логическото им възприемане, отличават се с особената си емоционалност и непосредствено-заразяваща естетическа внушаемост“[21]. След като проследява конспективно развойния път на поета, видният наш теоретик марксист заключава: „Вървейки по тоя път Т. Траянов стигна, най-сетне, до постижения като „Тайната на Струма“, „Спартак“ и други, които в никой случай не би могло — и не би трябвало — да се отричат с просто замахване на нашето критическо перо.“[22]

При сегашното преоценяване и „второ раждане“ на Т. Траянов след тридесетилетно и повече забвение участвуваха и участвуват литературоведи от различни поколения. Упорито и всеотдайно работи Ст. Илиев, комуто днес дължим може би най-много. Има, разбира се, още какво да се разкрива у Траянов, все още сме му длъжници и това е най-неоспоримият аргумент за щастлива критическа съдба.

---

[21] П а в л о в, Т. Георги Бакалов като литературен критик. С., 1940, с. 56.
[22] Пак там.

ИВАН РАДОСЛАВОВ — СПОДВИЖНИК И ВЕРЕН ПРИЯТЕЛ НА ПОЕТА

Иван Сестримски

Винаги когато говорим за поета Теодор Траянов, ние чувствуваме неизменно и присъствието на най-добрия му приятел и съратник във всички литературни начинания и житейски беди Иван Радославов, известния литературен критик и историк, публицист, преводач и общественик. Те се срещат за пръв път между двете войни — Балканската и Първата световна война. Поводът е статията на Иван Радославов „Теодор Траянов и неговите химни и балади", публикувана във в. „Балканска трибуна". За тази историческа за нашата литература среща поетът казва по-късно: „Бях във Виена. Знаех за него. Бяха ми изпратили една негова рецензия за мене, но не се познавахме. Щом се върнах в България, право при него. Сварих го в къщи. Той ме посрещна добре. Говорихме цяла нощ и се разбрахме за цял живот."

Много неща ги свързват — духовна близост, неутолима жажда за култура, едни и същи литературно-естетически принципи и схващания, единомислие по актуалните проблеми на литературния живот, еднакви критерии за добро и зло, за нравствено и безнравствено, за човешко достойнство и обществено поведение, някои общи черти в характерите и т. н. С европейско образование, високоерудирани, единият в областта на немската литература и култура, а другият — на френската, те работят заедно в продължение на тридесетина години на един литературен фронт, сближават се било заедно, било всеки поотделно или се разделят с много писатели, хора на изкуството, културни дейци, общественици, но никога облак не е засенчвал техните дружелюбни отношения, приятелските им чувства, единомислието и единодушието им. С една дума, за тях може да се каже онова, което се е говорило за приятелството между Марин Дринов и Нешо Бончев — една душа в две тела.

Като мнозина литератори и Иван Радославов се запознава в ранната си младост с идеите на Маркс и Енгелс главно чрез трудовете на Г. В. Плеханов и става техен привърженик и разпространител. Но в неговия социализъм, въпреки че задълбочено изучава марксическата книжнина, е отделено много място на често срещаните по онова време народническо-социалистически елементи. По-късно той възприема политическите идеи на БЗНС. След 9. VI. 1923 г. влиза в управата на преследвания от властта Земеделски съюз, а след известната „Никулденска декларация" се ориентира към крилото на Димитър Драгиев.

В началото на своята литературна дейност Радославов публикува в социалистическия печат предимно стихове и това сътрудничество продължава и след като отива да следва в Женева и Брюксел. Но в Брюксел постепенно се

увлича от идеите на модернизма и преди всичко от творчеството и философските и естетическите концепции на големите френски и руски поети символисти. Завърнал се в България, той продължава да изучава тяхното творчество, както и трудовете на някои западни литературоведи, привърженици на индивидуализма и символизма. Така младият литературен критик започва да насърчава творческите прояви на едно ново литературно течение, което започва да си пробива път и у нас и което той пръв определи като символизъм. Тези свои литературно-естетически възгледи Радославов развива в редица публикации, поместени най-вече в сп. „Хиперион", на което заедно с Теодор Траянов е основател и редактор до края на съществуването му. Днес нашето литературознание съвсем естествено и обяснимо разглежда тези публикации, както и книгите му, в критично осветление и гледа на тях като на изминат етап в развитието на едно антиреалистично литературно-естетическо течение.

Ала защитата на символизма в лицето на най-даровитите му представители не пречи на Иван Радославов да пише с обич и преклонение за творчеството на най-видните творци на българската литературна класика — Хр. Ботев, Л. Каравелов, Ив. Вазов, З. Стоянов, Т. Г. Влайков, А. Константинов, П. Славейков, П. К. Яворов, А. Страшимиров. . . Дори влиза в полемика с Боян Пенев за неговото критично отношение към реалистично-демократичната литература, особено към творчеството на Л. Каравелов, А. Константинов и др. С още по-голяма почит и естетическо задоволство той пише за най-видните представители на руската класическа литература — Некрасов, Белински, Чехов, Горки и др., както и за редица видни западноевропейски писатели реалисти. Част от тези статии са публикувани в сп. „Хиперион", което е фактически орган на символистите, на българския модернизъм. Какво е това — противоречие във възгледите на критика или нещо друго? Радославов се опитва да даде обяснение на това своеобразие на възгледите си в своята статия „Pro domo sua", обнародвана в сп. „Хиперион" през 1930 г. Обвинявали го „в едностранчивост, в непоправим фанатизъм, в литературна партийност", твърдели, че „трябва да твориш и пишеш по Маларме и Верлен, за да заслужиш одобрението и похвалите му", а по-късно започнали да го корят и уличават в измяна на собствените му възгледи, защото се обявил срещу недостойното отношение на обвинителите си към Вазов, Влайков, А. Константинов. Във връзка с тези нападки Радославов заявява: „Никога не съм бил роб на канони и догми. Преди всичко вслушвал съм се повече в пулса на сърцето, отколкото в убеждението на ума си. . . Борих се за ново в тази литература; ще се боря и занапред, ако това бъде нуждно; ще се боря за всичко голямо, което е било преди него и което ще бъде след него. . . Безразлично модернизъм или символизъм е това, реализъм или натурализъм, експресионизъм или дадаизъм. . ."

Подобна защита на възгледите си Иван Радославов прави и по-късно, след Девети септември, на събрание на Съюза на писателите. Обвинен от някои свои колеги, че е проводник на ретроградни литературно-естетически схващания и идеи, с горчивина и възмущение заявява: „Моето основно отношение към българската литература? Да открия голямото там, където го намеря. Безразлично романтизъм или реализъм, символизъм или социализъм. Защото съм обичал тази литература. Защото не съм искал да бъда жертва на предубеждения и предразсъдъци. Както и днес, същото чувство на любов ме ръководи, когато следя най-новата наша литература — литературата на социалистическия реализъм. Защото се касае за нашата, българската литература, на чието развитие, все по-голямо и по-голямо, аз съм се радвал."

Ясно е, че идеите на марксическата философия, на социализма, както и демократизмът и народолюбието на БЗНС са оставили следи в духовното

развитие на Иван Радославов и те проличават по-осезателно в статиите му за творчеството на нашите големи поети и белетристи от миналото. Наистина в немалка част от литературното му наследство има нещо жизнено, здраво и то именно определя мястото му в развитието на българската литература. Неговата съдба на литературен критик не може и не бива да се отделя от творческата съдба на нашите талантливи поети символисти, чиято лирика е влог в златния фонд на българската изящна словесност. Между другото и защото символизмът у нас не стана оръдие в ръцете на реакцията, а напротив, развиваше се встрани от нея и често пъти в борба с нея. В предговора към Иван-Радославовата „Книга от мои страници", издадена от „Български писател" през 1968 г., Людмил Стоянов пише за тези положителни елементи в българския символизъм: „Съветският изследовател Д. Ф. Марков твърди например, че българският символизъм се различава от символизма на другите страни, че той не отстъпва от националната традиция. След „Български балади" Траянов е всецяло свързан със съдбата на българския дух. Той дълбоко вярва в историческата мисия на тоя дух в дълбокото минало и до днес. Пантелей Зарев е още по-категоричен. Българските символисти според него са деца на София, произхождащи от бедни семейства, и би било непростима грешка да се смята, че тяхната поезия е „служила" на реакцията. Тия сектантски схващания се опровергават от факта, че веднага с настъпването на войните и националните катастрофи тия поети напуснаха своята „кула" и се сляха с народа. Те първи приеха идеите на Великата октомврийска социалистическа революция."

Казаното до голяма степен се отнася и за теоретика на символизма у нас Иван Радославов, който при избухването на революцията от 1905 г. се отправя за Русия, за да участвува в борбата на работническата класа. И ако не е бил спрян на руската граница, неговият живот, дейност и творчество са щели да протекат в съвсем друго русло.

Но за да добие читателят по-пълна представа за литературния критик и за човека Иван Радославов, за неговия род, за живота му, тук даваме една негова непечатана досега автобиография, запазена в архива му, която ни даде дъщеря му д-р Л. Радославова-Попова. Смятаме, че тя съдържа данни от по-различно естество. Някои от тях, струва ни се, не се срещат в други негови животописни разкази и изповеди и следователно допълват и доизясняват подетайлно отделни моменти от живота и идейно-творческото му развитие. Това житие-битие е писано непосредствено след народната победа на 9. IX. 1944 г., когато революционната борба продължаваше с нестихваща сила и напрежение. Радославов го е озаглавил

ЖИЗНЕН ПЪТ

Роден съм в Горна Оряховица (някогашния Търновски окръг) на 1880 г., 31 декември (според дубликата на кръщелното ми свидетелство от 1906 г.).

Произхождението ми по баща е от с. Златарица (Еленска околия), по майка от Свищов — Радко Маринов Радославов и Тодорица Ламбева Ванкова. Връзката на двата рода впоследствие се дължи на една съдбовна случайност. През 40-те години на миналия век, при страшното вирлуване на чумата тогава в България много от градските семейства се разбягали в околностите и в селата. Избягало и семейството на бъдещата ми майка в с. Златарица и се приютило в дома на дядо ми Марин Радков. Необикновеният спомен за това е повлиял твърде много при бъдещото сродяване на двете семейства по-късно. Баща ми (според неговото запазено „Жизнеописание") се е родил на

1841 г. Кога е родена майка ми, не мога да установя, но тя беше с няколко години по-млада от баща ми. Задомили са се през 60-те години, в началото. Но точната дата ми е неизвестна. Баща ми произхожда от стар чорбаджийски род, после западнал, играл значителна роля в уреждане на селските работи и дори дядо ми е бил изпращан от съселяните си в Цариград по уреждане на спорни землищни въпроси с близкия градец Елена. А майка ми произхожда от заможен търговски род от с. Арбанаси (близо до Търново), в началото на миналия век цветущо и богато селище, преселен по-късно в Свищов след разорението на селото от кърджалийски и даалийски набеги. По възпитание и понятия двамата ми родители бяха на двата полюса: баща ми с всичките типични характерни черти на българския селянин — добродушен, сърдечен, но малко суров, а майка ми — нежен и тънък човек с привичките на госпожа, израсла в охолство, волева, добра и сърдечна майка. Разликата във възпитанието и понятията даваше отпечатък на взаимните им отношения, които носеха чести недоразумения, но никога не избиваха в неприязненост благодарение отстъпчивостта на баща ми и разумността на майка ми. Тази последната, възпитана в гръцко училище (според тогавашния обичай у заможните семейства — у нас доста често се чуваше гръцки език, особено додето беше жива баба ми по майка), беше почти неграмотна по български. Били сме седем деца, от които сме останали живи пет и до днес. Аз съм бил предпоследното дете.

Баща ми има един твърде бурен и неспокоен живот. Принуден от бедността, настъпила в дома след разоряването на баща му, да пасе козите и телците на оцелялото от някога цветущето бащино му стопанство, той мечтае да учи. Не толкова от външни подбуди (духовният мрак е бил тъй дълбок тогава, само прочулото се тогава Еленско училище е могло да поддържа тази жажда за учение), колкото от една вътрешна, неодолима наклонност да види, да знае. Една мечта, която той отрано преследва упорито, неотклонно с много упоритост и изпитания, които допринесоха за ранното му изтощаване и предивременна смърт. Непълно десетгодишен, той напуща, въпреки волята на баща си, родното село и забягва в Елена, където постъпва ученик в тамошното училище на Ив. Момчилов. Дал Анибалова клетва да не се връща от поетия път, за втори път той се прощава със селото и с майка си, която никога не видял повече през живота си, и при невъзможни материални условия заминава за Шумен, постъпва в тогавашното класно училище на известния тогава учител С. Доброплодни, където завършва, при мизерни лични условия, последния клас с отличие. Заинтересуван от неговите успехи, търновският богат търговец П. Кисимов му обещава поддръжка да следва в Прага (Ерусалима тогава и ред години отпосле на българската учаща се младеж), където той заминува заедно с известния после основател на Българското книжовно дружество В. Д. Стоянов и учи в тамошната реалка. Тежка болест поради тежките условия на живот го принуждава да се завърне в България предивременно, за да стане учител в Горна Оряховица. Американската мисия тогава в България го набелязва като един от тези, които са определени за постъпване в английския колеж на остров Малта, след завършването на който се завръща в България и се уславя за учител в родното си село. Въоръжен със знания и езикови средства за такива (той владее вече като свой английски език и познава добре френски, немски и чешки, освен арабски и гръцки), той е търсен за учител от други места и става един от редките просветители за онова още тъмно минало. Богатата му библиотека на всички тези езици непрекъснато се обогатява, за да попълва енциклопедическото му знание в полза на учениците и съгражданите му. Остава си за цял живот привърженик на английския начин на живот с неговите понятия и разбирания. Борец в първите години за чер-

ковна независимост, той скоро се приобщава към възходящето тогава революционно движение и трагичната 1876 година го заварва председател на революционния комитет в град Дряново, където бива арестуван в навечерието на въстанието и откаран в Търновските затвори. Това внася уплаха в редовете на комитета и бунтовното предприятие се парализирва. Осъден на смърт от чрезвичайния съд в Търново, той бива помилван с амнистията при идването на новия султан Абдул Хамид. Освободителната война го заварва в Горна Оряховица и като участник в една местна чета в борбата заедно с освободителните войски срещу турците. Освободена България му предлага всевъзможни поприща за работа и охолство, но той предпочита скромното учителско звание, отдаден всецяло на него, като призвание и последователно бива гимназиален учител в Разградската и Търновската гимназия, по-късно в Държавното търговско училище в Свищов, отдето излиза вече като пенсионер. Междувременно бивал е мирови съдия, адвокат и училищен инспектор. Свързан в борбите на миналото с революционното поколение, той и след Освобождението върви с либералната партия, участвува в нейните борби и в борбата срещу пълномощията на Батенберг, гонен, уволняван, затварян. До последните си дни беше в редовете на Стамболовата партия, въодушевяван от идеала за свободна и независима България. Помина се в 1894 г. в Търново, на 53 години, изпратен тържествено от своите признателни ученици и почитатели. Обичайки литературата, той отделяше време през всички залисии и изпитания житейски да улавя перото. Било сътрудничейки в тогавашния печат със статии и спомени или с по-големи работи, каквато беше книгата му „Следствия от Кримейската война". Беше и в редакционния комитет на издаваното от Свищовското търговско училище сп. „Промишленост". От него наследих любовта си към знание и писане и чертата на снизходителност в характера си, както от майка си физическата деликатност и упоритост.

Майка ни се грижеше с любов към нас. Тя мечтаеше за хубави бъднини на децата си, но си отиде с отворени очи, както казват. Тежка и коварна болест вследствие на едно падане от високите стълби на един хан в Шумен, където е пренощувало семейството при едно преместване на баща ми и което падане след няколко години се оказа фатално. Тя се помина в 1891 г. след мъчително страдание, оплаквана от всички ни. Това беше първата изживяна тежка скръб, която и досега при спомена не мога още да изживея. Нейното благородство и нежност ме бяха запленили за цял живот. Може би и затова, защото след нейната смърт се вмъкна и разрухата на онова все пак материално доброчестие, което дотогава имаше в къщи. След смъртта на родителите от съвършена разруха семейството беше спасено от леля ни, взета някога като момиче у дома със задължение да бъде задомена и която се отрече от всичко в живота поради това тежко нещастие в къщи до последните дни на живота си, когато бяхме станали вече възрастни. По-късно, почти цели 20 години тя прекара в моето семейство.

Първите детски впечатления имам от родния си град, дето съм бил до шестгодишната си възраст. Впечатления малко останали до днес и твърде смътни. Детски залисии и копнежи, ходене в църква с майка ми неделен ден, игри по мегданите с другари. След това Търново една-две години, където се увличах във войнишкото обучение пред площада на градската община (съществуваща и до днес), захласнат по цял ден да се любувам на ученията и песните на войниците, което създаваше твърде много грижи в къщи поради дългото ми отсъствие. После баща ми преместиха за учител в Разградската гимназия. Това се случи през годината на Съединението и Сръбско-българската война. Въздухът беше наситен с войнственост и това влияеше на нас малките. Особено остра беше радостта при посрещането на победоносната войска след

войната и общуването ми с разквартируваните у нас завръщащи се тракийски войници. Тук постъпих и в първото отделение на първоначалното училище. В 1887 г. баща ми преместиха за учител в Свищовското търговско училище. В Свищов семейството преживя до 1894 г., когато аз бях завършил III клас. Със Свищов ме свързват първите юношески хубави спомени на другарство и палавости, които сърдеха баща ми и създаваха грижи на добрата ми майка, която трябваше да измисли нещо, за да оправдае закъсняването ми вечер, най-много поради сраженията, които си давахме българската махала с турската. Същата година се преместихме в Търново, където баща ми, пенсионер вече, почина. Постъпването ми в Търновската гимназия ми даде възможност да узная много нови неща, които повлияха решително върху цялото ми по-нататъшно бъдеще. Новата среда и новите увлечения, не вече детски, определиха за дълго отпосле интересите и въжделенията ми, които ме заграбваха неодолимо и съдбовно се отразиха за дълги години в живота ми. Това беше времето на масово увлечение на нашата учаща младеж в политическите борби на страната, на възходящия социализъм и социален радикализъм; време на спонтанни и повсеместни ученически протести, стачки и вълнения. Особено след падането на режима на Стамболова, което дойде като отдушник на напластилите се народни и обществени свободолюбиви настроения. Това беше време, пълно с хубави надежди, прекрасни мечти, светли блянове, за които човек, особено един юноша, отзивчив и буден, можеше да плати данък дори и с цената на своето бъдеще в живота. Никога не познаващ половинчатост в своите увлечения, аз им се отдадох без остатък. Платих за това с изключвания и обикаляне различни гимназии, додето можах да се закрепя в последния клас на Софийската гимназия, който обаче не завърших с матура, защото една жестока немотия ме застави да напусна гимназията преди изтичането на годината. Това, разбира се, се отразяваше на успеха в училището и на воденето на един колко-годе редовен ученически живот. В невъзможност да се боря с лошите условия, махнах с ръка и се примирих с наложеното съществуване на един неспокоен, изложен на случайности бохемски живот, който продължи доста години не само тук, но и в чужбина, защото въпреки усилията, нищо не можеше да ми даде и най-елементарните условия за спокойно студентство, нещо, което много ме измъчваше. В 1902 г. аз заминах за Женева, Ерусалимът тогава за идейната българска интелигенция. Оттогава започнаха странствуванията ми в чужбина — почти цели пет години, до 1907 година, — свързани с много несгоди, лишения, изпитания, от които ме спасяваше упоритостта, самонадеяността, вярата и книгите. Връщах се в България два-три пъти, но винаги се връщах обратно, решен дори да се не върна никога в България. Мечтаех да замина и остана в Русия, закъдето заминах в 1905 г. във време на революцията, свързана в непосредствените си причини с името на прословутия поп Гапон. Но не би. Провалът в Киевската социалдемократическа организация, за който научих на границата и за където ми бяха препоръчителните писма на руския емигрантски център в Брюксел, ми попречи. Въпреки усилията ми да се отдам на редовни университетски занятия, наложеният ми по необходимост живот на една безпорядъчна бохема не ми даваше и тази възможност. Търсейки по-сносни условия за живот, аз се намирах ту в Лозана, ту в Берн, ту в Берлин и Брюксел. За твърде късо време и в Париж. В джеба си имах карнетката като студент по право. Разбира се, избрана дисциплина като най-малко струваща, а не по избор и желание. Затова повечето от времето си прекарвах на лекциите по философия и литература и в библиотеките. Особено в Брюкселската Национална библиотека. Но ако това беше време на много възторг, на много увлечения, на много духовно наслаждение с книги, на много приятелски връзки с мъже и жени, които толкова много

допринесоха за изграждане на отношенията ми към хората и света и за личното ми оформяване, то беше време и на много скрита мъка, на много изтекла кръв от сърцето, на много унижения, на много вътрешно страдание, което твърде много е способствувало за укрепяване на самочувството ми, което по-сетне ме е подпомагало в изпитанията през целия ми живот досега.

В 1907 г., разделяйки се с всички хубави житейски перспективи, аз бях принуден за последен път да реша връщането ми в България. Тук не ме чакаше, разбира се, нищо весело. Но това, което намерих, задмина и най-песимистичните ми предположения. Аз знаех, че много пътища за практическия живот ми са затворени, но мислех, че с този духовен капитал, който носех, ще мога да сторя нещо, да намеря смисъл в съществуването си занапред. Убийствените условия за какъвто и да било духовен живот, за възможност най-малка да си създадеш елементарни условия за препитание посредством умствен труд парализираха усилията ми. И резигниран, аз се оттеглих в себе си, затворих се, скътал всичко скъпо на дъното на душата си и тръгнах нататък, където неминуемо води една всекидневна игра със случайността. И ако аз се спасих морално, дължа го, сега виждам ясно, на това, че имах нещо в себе си и че това нещо можах да го кажа тъй, че хората да се спрат и да помислят върху него. Талантът ме е спасявал при много съдбоносни пречки по-нататък поради условия и формалности, с каквито е вкован целият живот на обикновения гражданин на една страна.

Но, трябваше да се живее. По застъпничеството на един влиятелен роднина (чичà ми) постъпих книговодител в едно финансово учреждение, където най-малко ми беше работа. Добросъвестен работник, интересите ми към службата не отиваха по-далеч от акуратната работа. Успях обаче в часовете след работа да преведа „Поеми в проза“ на Бодлер — това беше в началото на 1910 г., който снабдих с един предговор. Три години преди това аз се ожених за Ана Димова Каранова, която ме изтръгна от бохемското ми всекидневие, за което най-много благославям нейната светла и скъпа памет. В 1912 г. участвувах в освободителната Балканска война като редник, и в 1915 г. — като военен кореспондент в щаба на 8-ма пехотна тунджанска (тогава) дивизия. След завършването на Балканската война, аз бях наново изправен пред жестоки житейски мъчнотии, сега вече семеен и с малко дете. Благодарение застъпничеството на приятели постъпих като редактор в Дирекцията на печата при Външното министерство, отгдето, след продължително и тежко боледуване на Южния фронт по време на Световната война като военен кореспондент, бях включен в културно-дипломатическата мисия, изпратена тогава за защита на народните ни въжделения, като нейн секретар и редактор на издавания от същата мисия в. „Correspondence balcanique“. След катастрофата в 1918 г. се завърнах в България, подадох си оставката поради незаслужено понижение в службата. Наново настанаха жестоки, тежки дни. В 1920 г., извикан в Министерския съвет по покана на стари приятели от Земеделския съюз, възложиха ми управлението на Дирекцията на печата, където ме завари превратът на 9 юни 1923 г. Междувременно се помина жена ми, чийто спомен е залегнал в душата ми като за човек на една необикновена преданост, на човешки и другарски добродетели, на характер и сила, каквито могат едва да се подозират в един такъв като нейния нежен и крехък организъм. Раната от такава загуба никога не зараства.

След 9 юни 1923 г. въпреки внушенията, че бих могъл да бъда полезен и по-нататък в службата си, аз предпочетох перспективата, пълна с неизвестности, на политиката, още повече че слизането ми от директорството на печата аз приех с чувство на облекчение, дотолкова ми беше досадила службата с нейните обвързващи бюрократични задължения. Трябваше да се възстанови

Земеделският съюз с наличните сили, защото грамадното мнозинство от по-големи и по-малки дейци бяха или избити, или лежаха в затворите. Понасяйки всички перипети на една почти подмолна дейност, беше образувано Постоянно присъствие от Н. Георгиев, Д. Георгиев и Г. Марков, от които първите двама са вече покойници. Като орган на Съюза беше създаден в. „Земеделска защита" под мое главно редакторство и с помощник-редакторството на покойния Петко Д. Петков. В редакцията по-късно влезе и Н. Петрини. При изключителните условия тогава тежка беше задачата, още повече борбата, тъй като 9-юнският режим беше изключително жесток. Поради възникнали разногласия за целите и средствата на борбата редакционното единство не можа да се запази задълго, както и да се избегне разцеплението на Организацията. Оформиха се двата Съюза — на Врабча и на Драгиев, което разцепление дойде като резултат на декларацията на Постоянното присъствие на Драгиева, известна под името „Никулденска декларация". Имайки разбирания по-близо до тези с приятелите от Стара Загора, аз в 1924 г. преминах при тях. В София бях натоварен с редактирането на втория орган на Съюза (Ст. Загора) „Земеделско съзнание", който просъществува до края на 1926 г., струва ми се, и след това престана по невъзможност да продължава поради липса на средства. Развитието на събитията политически по-нататък и политическата изключителност на Драгиева осъдиха тъй добре започналата своята работа политическа организация на малокръвно съществуване. И в 1927 г. бях принуден да се оттегля поради невъзможност за съществуване и когато през 1928 г. по настояване и застъпничество на Писателския съюз, по почин на стария писател Т. Г. Влайков, бях назначен за главен библиотекар в Пловдивската Народна библиотека и музей, аз с мъка, макар вътрешна, се разделих с другарите и скъсах по принуждение с каквато и да било активна политика. През тези почти пет години аз се бях вживял с Организацията като член на Управителния съвет и редактор на вестника и ми беше тъжно и мъчно да се разделя с нея и другарите. Много хубави и скъпи спомени ме свързват с това минало.

В Пловдивската Народна библиотека и музей престоях до 1934 г. като главен библиотекар и последните години като директор на същата. Бях уволнен на 19 май 1934 г., понеже извършеният преврат тогава реставрираше в същността си много от миналото на 9-юнския режим, който не можеше да забрави, че в мое лице е имал противник. На престъпното предложение на тогавашния министър на просветата д-р Янаки Моллов да приема деградация в службата аз отговорих отрицателно, приемайки всички тежки последици, които едно изхвърляне на улицата можеше да има за мене и семейството ми. И тези три години — до 1937 г., бяха изживяни във всекидневни тревоги и грижи, съпроводени с изключително невъзможни условия за нормален живот. Тях аз смятам като едни от най-тежките в живота си не толкова поради изпитанията и несгодите, отколкото невъзможността да живееш най-елементарно с духовните си интереси. Те бяха безвъзвратно загубени за мене. Да си осъден да не можеш да работиш и да бъдеш подложен на остракизъм отгоре в една епоха на тъмна реакция, чиито вдъхновители и носители на системата бяха обществено заклеймени като *бадевщина*.

Принудено да отстъпи под натиска на общественото възмущение, изразено в тежки напомняния на правителството и министерството за недостойните им отношения на мъст и озлобление към един довчерашен негов служител и писател, бях назначен за уредник на Училищния музей при М-вото на народното просвещение (там някога в битността си на министър С. С. Бобчев беше изпратил покойния поет Пенчо Славейков, след като го беше уволнил от директорството му в Народния театър), където успях да завърша годините, за

да бъда пенсиониран и отгдето излязох на 1941 година. Годините ми оттогава са отражение на военното всекидневие, засягащо всеки гражданин и недаващо никаква възможност да мислиш и да работиш за нищо друго, освен за грижи по задоволяване на най-елементарни нужди. Сега сме вече в мир. Ще дойдат ли скоро — да, скоро, защото залезът на живота вече идва за нашето поколение — дни да поживеем с радостите на духа, които са и най-хубавите радости в живота ни. Кой знае? Иначе, изживял всичките трагедии на неспокойните и бурни дни на епохата си, ще си отида с отворени очи, с неизпълнени въжделения, с недовършено дело.

ПОЕТЪТ И ЧОВЕКЪТ ТЕОДОР ТРАЯНОВ

Константин Стефанов

За първи път се срещнах с Траянов през 1921 г., месец септември. Както той, така и мнозина писатели, поети, художници, артисти посещаваха по това време сладкарница „Цар Освободител" на едноименния булевард в София. Около малки кръгли метални маси седяха до късно през нощта тези изключителни клиенти, едни от тях, вглъбени в себепоглъщащата ги контемплация, други, следейки дима на цигарите си, сякаш да открият играта на ума и да получат вдъхновение за действие след размисла, трети — в раздразнени спорове върху въпроси на литературната критика или давайки израз на докачен вътрешен глас, четвърти—актьори—вдигайки, глас разговаряйки с жестове, които отражават буря, водопади или нещо подобно, както те си мислеха. Траянов обикновено биваше с Иван Радославов. И двамата, повече мълчаливи, изглеждаха съсредоточено да избират своите теми и да създават блестящия свод на идеите си: единият за поезията, другият за критиката. Ала Траянов притежаваше привлекателната черта на достъпността особено за младите писатели и поети, които го назоваваха „Бачо Тодоре".

В тази вечер, когато за първи път видях човека Траянов, а доста отдавна бях се докоснал чрез поезията му до дискретните качества на неговия интелект, можах да почувствувам колко естествена е връзката у него между обикновените човешки чувства и ония, които той е приспособил в изкуството си. Прост разговор, разговор без особена техническа виртуозност от страна на Траянов, но с един дефиниран абсолютен порядък в съжденията му върху различни теми, ми даваше възможност да разбера как у него обикновените чувства от живота са поели пътя към една съвършена, идеална форма в поезията му. А за това ми помагаха и очите му, които в някои моменти пламтяха с необичайна одухотвореност, очи, които блестяха в необикновена хубост върху едно бледо лице, чийто профил би бил достоен за майстор на антични барелефи.

— Слушам — каза ми той късно на излизане, — че обичаш да учиш чужди езици.

— Да — отговорих аз. — Не знам кой велик мъж беше казал, че като изучиш нов език, получаваш и нова душа. Много езици, много души.

Траянов се засмя, вдигна глава и каза: — А колко по-добре е да има човек една душа; в душата на всеки човек има доста много ценни неща и да ги възкреси от мрака и да им даде живот е велика задача. Защо да взема и чужд товар?

Разбрах намека на Траянов. Поетът говореше за борбата в собствената си душа, за безстрашието си, с което воюваше, за да извади ценните слепи и неми неща от бездната на своята душа и да им даде живот.

Не е имало за Траянов по-верен и по-близък съветник в работата му от нощта. „Денем може да съм в затруднение за някои мои теми — казваше той,— ала нощем никога. Какъв простор за силите ми открива нощта, какво разширение за мисълта ми, понякога страшно за мене, безднено страшно, а понякога тихо раздвижена, като течението на бистри води, които пеят с мелодичното красноречие на песен, чудно хубава песен. Най-силно, дълбоко е почувствувал мистиката на нощта от поетите романтици Новалис."

Един приятел на Радославов и Траянов учредяваше с тях понякога вечерен интелектуален триумвират в кафе „Кристал" на ул. „Васил Левски" срещу централното кметство. Това беше Рачо Стоянов. И двамата го обичаха. Обичаха този тих и мъдър мъж, за когото мнозина не подозираха, че зад тъжовното му лице живее един изискан метафизичен поклонник на красотата. Понякога при тях издигаше диапазона на своя глас неспокойният артист Георги Стаматов или се чуваше патетичната реч на Владо Трендафилов, или пък идваше Коста Кисимов да слуша уроци по астрономия от Траянов, прехласнат като дете пред любим учител. Сетне на разотиване, на открито, Траянов правеше кръгове с бастона си във въздуха, посочвайки му трептящите съзвездия. Идваше и Георги Дзивгов, който подготвяше монография за Траянов, и Ботьо Савов, идваха и младите поети и писатели Мирослав Минев, Боян Дановски, Александър Карпаров, Вичо Иванов, Асен Дзивгов, Борис Светлинов, Петър Кишмеров, Павел Спасов, режисьорът Атанас Георгиев и други.

Ако някой млад приятел пристигнеше късно, Радославов даваше къси, отсечени съвети, а понякога с ласкателен смях правеше укор и Траянов: „Малко работиш, момче!" и аудиенцията завършваше. Настъпваше мълчанието, което мъчно можеше да се отмести.

Една вечер късно заварих Траянов само с Радославов в „Кристал". Беше наближил часът на затварянето. Мълчание. Изведнъж от кутията на радиото бликна потокът на необикновени звуци. Траянов вдигна глава: „Слушай, Константине, това е Рахманиновия концерт за пиано!"

Разбира се, един Рахманинов можеше да отключи мълчанието на двамата мълчаливци.

Имената на Радославов и Траянов са свързани не само поради литературни интереси, но с истинско приятелство повече от 35 години. Още от поетическия дебют на Траянов та до края на живота му Радославов следи чудния марш на поетовата мисъл с много внимание, с една духовна ревност да я обясни и направи публично достояние, както рядко критик би сторил за поет. Критикът Радославов е казал много за поета Траянов. Поетът за критика — малко. Това е така, защото поетът по природа бе стегнат, умерен в разсъжденията си, но малкото, което той казваше, съдържаше всъщност много, зърното ставаше хляб. За Радославов Траянов бе казал, че е вдъхновен стилист, ясен критически ум, който е дал много за преуспяването на новата българска поезия. Наистина този критик, мисля аз, беше същински Аристарх за българската нова литература; литературен критик и историк, Радославов обединяваше литературната критика и литературната история и създаваше от критиката си особен литературен жанр. Никой друг не е разбрал така вярно и интимно Траянов, както това е сторил Радославов. Траяновото Аз в поезията, този странен и мъчно уловим въображаем свят на поета, за чието завладяване чупи от векове стрелите си литературната критика, както и Аз-ът на Траянов от действителния живот, бяха добри познайници на Радославов и затова, ако може да се каже, че делото на един критик е да направи колкото може повече интелигибелна, изяснена поезията, това с право може да се каже за Радославов по отношение на Траяновата поезия.

Почти неразлъчно в течение на десетки години Радославов и Траянов живееха сякаш един за друг. През деня всеки с катадневния си труд, вечер в познатите кафенета „Цар Освободител", „Роял", „Кристал", „Европа", до късно можеше да се видят двамата сами или с някой приятел, а редко с мнозина, да си проговорят за нещо, като че ли пробудени от размисъл, или кратък тих смях да разтегли чертите на лицата им, спомняйки епизоди от миналото, обитаващи в сърцата им, но забравени, забравени и за миг възкресени. Ще видите тогава как пламъкът на младенчески ентусиазъм ги раздвижва и те получават нови лица, освободени от препятствията на катадневието, което често е забивало трънен шип в телата им, в ума им, в духа им. След полунощ те се разотиват. Удря часът на Траянов, който късно след това работи, а понякога и зората почуква на прозореца му укорително: „Спри, поете, не ще уловиш всички желания на душата през тая нощ!"

Само Радославов, мисля, би могъл да обрисува най-вярно портрета на Траянов, защото го познаваше през целия му живот. Ала ако за един обикновен човек е невъзможно да бъде обрисуван портретът му, който да събира чертите на всичките му години, каква трудност, какво невероятно изпитание е да се направи такъв за през целия живот на поет като Траянов. А това Радославов можеше да стори, защото основно и в пълнота познаваше живота и изкуството на поета. Сам аз съм си мислил за подобна възможност и друг някой да го постигне, може би занапред, но това значи да чакаме бъдещето.

В моя ум подобен портрет би имал една-единствена черта за годините на младостта и зрелостта на поета (и то неизменно съществуваща през целия живот), а именно: дух, който е винаги в движение, водач в бурите на мисълта, в хаоса на чувствата и емоциите, извеждащ поета в чудно просветление, което пръска лъчите си в екстазния порой на стиховете. Този дух, мисля, е успявал да пази мелодическата и психологическата същност на поетовата личност в единство, в равновесие през целия живот на поета, през години на смут, страсти и мъки, като се почне от периода на лиризма на „Регина мортуа", та се стигне до безподобно звучащата драматично-епична тъкан на „Пантеон". „Стани това, което си!" — това, мисля, беше артистичният и нравствен императив на поета. Смело може да се каже, че това е неизменно съществуващата черта на духовния му портрет, с която може да бъде обрисуван Траянов през целия му живот.

У всеки поет съществува желание да направи от себе си един микрокосмос на своята ера, а това ни повече, ни по-малко означава търсене на формата на себеосъществяването в живота. И Траянов намери формата на своето себеосъществяване в поезията си. Като се почне от малките му пиесетки през годините на младостта, пиесетки с нова техническа виртуозност и неслушан дотогава лиризъм в нашата поезия, та се дойде до „Пантеона", блестящия контрапункт на зрелите му идеи, можем да почувствуваме колко необикновен е бил пътят на Траяновото себеосъществяване. Самият поет е крайно скъп в изяснението на този път. В послеслова на „Освободеният човек", както и в „Пантеона" той е направил опит да обясни своята поетическа активност. За „Освободеният човек" казва, че това е неговата книга „съдба", бран със съдбата и въплъщение на новия човек. Критик на себе си с абсолютно притежание на чувството за изкуство и с особена свобода на тълкуване на света, той пожела да обясни на читателите, без всякакъв намек за стойността на поезията си, онези грандиозни факти на историческия духовен живот, които са детерминирали изкуството му, развитието му. Траянов е докоснал много поетически източници; много велики поети, отбелязали непреходни знаци в историята на поетическия вкус на времената, са му помогнали да утвърди у себе си трайно поетическо отношение към идеала на своето себеосъществя-

ване. И той имаше не произволно, не абстрактно, не ирационално поетическо отношение към този идеал, а го поддържаше в живота си. Може би най-големият поет индивидуалист у нас, Траянов доказваше, че авторството на поета е неделимо от чисто човешките черти на характера му, на същността му. Поетът Траянов беше поет не само във въображаемия свят, какъвто е светът на поезията, но и в действителния свят, ала никога не създаваше нюанси между простащината и възвишеното, волята му бе ги разделила абсолютно. Той обичаше всички хора и това чувство му биваше водач и в света на изкуството. Траянов притежаваше подготвеност за разбиране на изкуството на разни народи и периоди. Той търсеше в изкуството общочовешкото начало. Така сигурно трябва да си обясним факта, че символистът Траянов обичаше изкуството не само в светлината на актуалното мнение на своето време, но имаше предвид и ръководните естетически принципи на миналото. Едва ли е имало български поет с подобна информация и системно знание за теориите на естетическата оценка на хубавото.

Запитан веднъж, що мисли за хубавото, Траянов отговори, че имал готов отговор за това и че този отговор не е негов, а на великия Кант, а именно, че не може да има едно абсолютно и априорно третиране на различните тестове красота. „Аз искам да добавя — ако, разбира се, сянката на великия мъдрец не се надвеси над мене заплашително — казваше Траянов, — че е правилно също така да се каже, че не бива да се третират така и самите гении, между които никога не може да съществува изравнение нито като човеци, нито като творци на чудесни неща. Една хубава гръцка статуя може да е необходима характеристика на хубавото, но никак не може да бъде мярка за хубостта на една симфония. Аз считам за велик опита на Лесинг да помири идеята на романтичната поезия с класическата концепция за хубавото, но това докара повече конфузия в романтиката, отколкото яснота.“ От изкуствата Траянов най-много обичаше поезията, поезията с първосвещенството на Гьоте в нея, ала славянското му сърце се стопляше силно от демократичната поетическа религия на Пушкин, Лермонтов и великите поляци Словацки и Красински.

Музиката беше убежище, в което често Траянов настаняваше неспокойния си дух. Той обичаше драматичния елемент в живота на великите музиканти, пренесен в произведенията им, и смяташе, че именно музиката дава най-силен израз на емоционалните импулси и конфликтните състояния на човешкото сърце. С пиетет към великите гении на музикалното изкуство, той обичаше и се удивляваше и на техническата им способност и на психологическата им организация. Той можеше да следи оркестровото изпълнение на Бетховеновите симфонии без нотни листове в ръка както в тяхната оркестрова тъкан, така и в гласа на отделните инструменти и с глас през затворени уста възпроизвеждаше най-трудните пасажи от тях. Той казваше, че и Бетховеновото най-важно занимание при създаване на инструменталните композиции било да получат те и мелодичност. „Който има ухо, неминуемо ще открие в тях песенен, гласов елемент“ — твърдеше той.

Бах за него беше илюминираният човешки гений — индивидуален и универсален ведно, гений, който без да избягва временния свят, пожела да се слее с единството и целостта на космическите сили чрез музиката, но силно го трогваше и музиката на ония музиканти, които чрез творбите си рефлектират конкретни страсти от живота. „Аз обичам музикантите — казваше той, — които имат не само техническа способност, но които са израсли с ръста на човешкото разбиране на тези страсти, музиканти, които избират характери от живота, в които гори пламъкът на ентусиазма и героизма. Без страст няма поезия, няма музика.“ Той сочеше като такъв музикант Верди. Траянов не обичаше оба че ония, които разбираха музиката в нейната повърхност, но не

и в дълбината ѝ. И когато му се представи случай да прегледа студията на един наш професор, литературен историк, за Бетховен, почтеността и честността му не му позволиха да оскърби професора заради безплодния му опит, въпреки недобрите чувства на професора към него, и мълчанието сложи печат върху устните му. Така отвръщаше Траянов, защото добротата беше елемент в нравствената му организация и той бе пречистил душата си от всички егоистични препятствия, които имаха допир с идеите му, с мечтанията му.

След завръщането си от Египет виртуозката Недялка Симеонова свиреше известно време за препитание в ресторант „Славянска беседа", акомпанирана от пианист. С Траянов отивахме там на вечеря и то по-късничко. Той беше познат с нея и тя видимо изразяваше удоволствие да го вижда. Знаеше какъв ценител ще слуша играта ѝ.

Когато повечето от посетителите се разотиваха и в ресторанта ставаше сравнително тихо, Траянов помолваше Недялка да изсвири нещо желано от него, обикновено Бахов или Бетховенов къс. Виртуозката свиреше със завидно техническо майсторство, а интерпретацията ѝ сякаш пренасяше върху струните на цигулката трепетите на душевните струни на Бах и Бетховен.

Две вечери, спомням си, тя свири Бетховеновия романс за цигулка фа мажор по молба на Траянов. Идеална прецизност на изпълнението, необикновено мека, лееща се в чуден любовен лиризъм мелодия. Благодарим на виртуозката сърдечно, тя сияе доволна.

„Искаш ли да ти кажа нещо, което и при друг случай съм ти казвал? За мене волята и устрема на Бетховен във всичките му произведения е бивала да се домогне до най-съвършена изразност на мелодията. Ето и този романс фа мажор ме потвърждава в убеждението ми" — казва Траянов, когато се движим по пътя на раздяла.

Но той беше и поет мъдрец от категорията на поетите, които Цицерон наричал „хоминес сапиентисими". Една огромна култура даваше на Траянов възможност да притежава безброй данни от историята на световния вкус, на естетиката, а още и от научните дисциплини и философията. Като млад той имал особена страст към математичните знания, астрономията и философията. Друга книга можеше да не стои на работната му маса, ала до последните му дни астрономичните му знания разширяваха своя кръг с жадно поглъщани книги от модерни астрономи като Джейм Джейнс и други. Изобщо той поставяше книгите по-горе от лукса на кралска мебел. От философите на модерното време Траянов предпочиташе Лайбниц: „Обичам този духовен гигант на мисълта — казваше той — и неговата монада ми се струва повелика като интуиция от атомистическата интуиция на древните. Мисля, че Лайбниц съединява у себе си стремежите на Аристотел и Платон към познание на действителността като материален и спиритуализиран свят, но наймного ме привличат към него математическата композиция и стил на системата му." Аз мисля, че това обстоятелство внася светлина в обяснението на артистическата способност на Траянов да създава стихове в математичен ред, някои от които ни приличат на математични концепти, с които поетът описва и определя различните феномени на своя въображаем художествен свят.

Обяснението на Траяновия дар, мистериозен както всеки поетически дар, се нуждае от подпомагане чрез свидетелства от най-различен характер. Психограмата на Траянов би надминала обема на една студия с обикновена информация от биографични данни, социални условия, исторически факти и пр.

Оптимизмът на Лайбниц е привличал винаги Траянов към философията му. „Самият факт — казваше той, — че Лайбниц смята за възможно усъвър-

шенствуването на човека поради предопределено вложени в душата му духовни начала, които са независими от външни влияния, издига концепцията му за човека до върха на трансцендентното. Човекът следва развитието си в един постоянен вървеж, диктуван от вътрешните му състояния, определен тъкмо от тях и следван неизменно съобразно с тях. Съвършенството на човека лежи следователно в самата му природа и това го окриля в един оптимизъм без граници."

„Добре, поете, но ако това е така, не продължава ли процесът на усъвършенстването до смъртта, защото какво остава от човека като биологически факт, къде е трансцендентното му след факта на смъртта?"

„Всичко, което е в света, е и в човека. Да си спомним думите на Гьоте за непресъхващата духовна енергия подобно на материалната, и ние ще имаме утехата и убеждението за възможността на човешкото усъвършенстване" — казваше Траянов.

Когато Траянов е учел математика, Лайбниц му е бил също така предпочитания т философ математик. Мисля, че нему поетът дължи математичното построение на стиха си. И естетическите емоции, и чувствата, и образите му са предадени чрез един стил, който е резултат на дълбоко рефлектираща мисловност, мисловността на математик. Стилът на Траянов е получен чрез рефлексия: и като съдържание, и като корелат на съдържанието —форма. И именно формата, оформянето на Траяновия поетичен език в стил има всичките белези на математическо единство, превърнато в художественото единство на индивидуалния хармоничен поетов език, език на поет математик.

„Някои казват, че стилът ми бивал често тъмен и неясен. Няма да се защищавам, но ще им противопоставя това питане: могат ли да кажат, че всякога владее яснота в душата на поета? Пък и няма ли право поезията да навлиза в тъмнината, както това прави философията?"

Това негово изказване стана по повод на цитираната от мене мисъл на френския критик Тибоде, че в душата на поета се събират в мистериозна конфузия могъществото на най-различни чувства с неяснотата на много идеи.

Траянов живееше на ул. „Гладстон" (дн. „Вл. Поптомов") № 37, когато самоубийството на неговия син Васил го прикова на легло няколко дни. Поетът страдаше мълчаливо, не говореше и като че ли беше затворен за съчувствието на приятелите си и за грижите им. Някаква безчувственост го владееше и това създаваше страх у всички за живота му. Полека-лека поетът възвърна твърдата си стъпка, изправи глава и погледът му доби обичайната си жизненост и устременост, сякаш и духовната му организация се поляризира отново към поетическия идеал на ума му. „Колко обичам думите на мъдреца император Марк Аврелий, че не съществува страдание, което човек да не може да преодолее" — казваше тогава Траянов. И забележително беше, че оттогава започна усилената му работа върху „Пантеона", сякаш авторството на поета беше неразделно от ужасното страдание на човека, на бащата, сякаш спасението на живота му дойде чрез поетическата активност, чрез писането. Каква еруптивна мощ е притежавала творческата воля на поета, за да пробие и пръсне грамадата скръб, която е тежала над него. Колко интересна светлина хвърля в литературното поле този случай!

Все в тази квартира, където поетът живя няколко години (от 1930 до 1935 г.), той възстанови скромната и елегантната простота на своя артистически живот; там узряваха у него много събудени мечтания, много чувства търсеха удовлетвореност, а поетически намерения разширяваха своя хоризонт до някаква необятна ширина.

Между другото поетът имаше и намерението да напише поема „Спартак". Той бе прочел почти всичко, което съществуваше в историята и литературата за Спартак. Казваше, че имал в ума си дори завършени сцени от поемата. Сюжетът им бил пълен с действие и драматични моменти — материал, който можел да поддържа вдъхновението докрай. Главният въпрос, който го занимаваше, беше, ще може ли епичният елемент в историческата фигура на Спартак, според него най-ценното в тази фигура, да се предаде с бързината и последователността на сцените в една драма, където трябва да се съблюдава икономия на обстоятелствата, които направляват развитието на действието, защото драмата иска бързо движение и стегната концентрация на ефектите. Задаваше си и въпросът, кои обстоятелства от живота на Спартак да избере, та в драмата да има единство между историческа истина и поетическа фикция? „Колко по-трудна е работата на поета от делото на историка" — казваше Траянов. „Да бях романист — добавяше той, — щеше да ми бъде по-лесно, защото романистът прилича на историка, който може и да не изживява и да не съзерцава обстоятелствата, а също може и да не дава предимство на символите и съдбата." Това намерение не намери у Траянов нито фиктивно, нито практическо удовлетворение. Той се възхищаваше от „Иридион" на Красински, от Шилеровия „Валенщайн", а също и от недовършената драма „Роберт Гискар" на Клайст. В тези драми той виждаше авторско изживяване на героичното и епичното и душата му като че ли е мечтаела да бъде в унисон с душите на тези гениални мъже. Траянов не събираше сюжети от общите и вулгарни неща и в неговия ум разширяваха очертания грандиозни концепции.

В квартирата му го посещаваха и други лица освен приятелите му. Бедни, нуждаещи се биваха приемани ласкаво от Траянов, подпомагани от него, когато дори не оставаше и грош в джеба му. Всеки празничен ден преди обед идваше у него един беден руснак, Долинин, за късо посещение. Той беше чуден декламатор. Любим поет му беше Лермонтов. Когато започваше клетвата на Демона: „Клянусь я первым днем творения. . .", очите му искряха, вдъхновение изтичаше от техния тъмносив извор и тялото му потрепваше. Патосът правеше да порасне тази малка безлична фигура и Траянов устремяваше — виждал съм го с удивление — безпокойни очи към руснака. Умът му като че ли пресрещаше собственото си вдъхновение в декламаторската страст на този руснак. „Зачем я не птица" от „Желание" на великия поет, казани с глух гръден глас, позволяваха да узнаем носталгията на гения за земна Прародина.

Изпращайки го, Траянов му даваше в ръка обичайната пара и „досвидания" отзвучаваше бързо-бързо в стаята. „Чудно нещо е патосът — казваше Траянов, — може да го усетиш в неговото величие и у малки и големи. И аз мисля, че без него няма поезия."

Идваше и един бивш келнер, слабо разстроен умствено, здрав физически, но негоден за работа. Сядаше и мълчеше. „Е, Кольо — питаше Траянов, — как си?" — „Чорапи нямам" — отвръщаше Колю. — „А гладен ли си?" — ще каже Траянов. — „Не, господин Траянов, приятели ме хранят." Поетът му даваше от своите чорапи, като му спущаше и нещо в ръка, но Колю не приемаше пари. Изпращайки го, Траянов ще му каже: „Пак заповядай, Кольо!"

Наистина поетът притежаваше скромен гардероб, ала чистотата и здравината на облеклото му бяха пословични. С елегантност се обличаше изцяло, а за телесното здраве къпането беше истинска негова страст; най-позволено от позволените удоволствия, както Мопасан е казал за къпането, то се практикуваше от Траянов повече отколкото богатите със собствени бани в домовете си.

Атлетическата му гръд свидетелствуваше за периода на спортуването, когато на младини е учил във Виена и когато от мнозина е бил сочен като красивия мъж българин. Но в последните години от живота му сърцето му не говореше своя правилен ритмичен език на младежкото здраве. Събития, лична съдба, чувствителност бяха направили това сърце да се отклонява от истинския тон на здравето. Поетът боледуваше, физически Херцлайд.

Траянов вземаше обикновено малко количество храна и то най-често постна. Хранеше се бързо, като че ли се боеше да не му се отнеме времето. Спиртът не беше допълващ елемент при храненето му. На младини го поглъщал умерено, а дълги години, та до края на живота си — никак. Пиеше доста кафе, пушеше въпреки болестното състояние на сърцето си. Ястия със сосове не обичаше. Разказваше за омразата си към тях. Бил някога поканен от секретаря на Китайската легация във Виена. Обедът бил по европейски, накрая обаче секретарят му казал, че иска да го изненада с едно от най-добрите произведения на китайското кулинарно изкуство. Поднесено му било блюдо със златистожълт сос и в него дъждовни глисти.

Не знам от кой древен или средновековен писател съм прочел за виното. „Във виното обитават добри и лоши духове, които се вселяват у хората различно: у едни — добрите, у други — лошите."

„Когато аз — казваше Траянов — ползвах тая влага, макар и слабо, добрите духове са ме посещавали, не помня лошите да са ми били гости. . ." — и се смееше.

Той знаеше колко велики личности са имали за свой стимулант виното и колко варварска е била употребата му от тях. Опечаляваше го съдбата им. „Толкова огромен е бивал техния душевен рай и не е било нужно да го разширяват с вино и други агенти на изкуствените райове."

Един от приятелите запита Траянов що мисли за любовта. „Труден въпрос за мене — отговори Траянов, — макар че в стиховете ми я виждате често в разните образи на моя личен ретуш. Но вие знаете добре, че никога пръстена на нарцисизма не е обвързвал моите чувства. Любовта за мене е тежка рана, отворена не само за мене, но и зарад други и тя никога не ще затвори кървавите си ръбове. . . Па не ви ли казват всичко думите на моя стих: „аз болно любих . ." Колко верни изказвания на поет, за когото любовта не е бивала никога тема на духовна изолация, на безплодна духовна затвореност.

През годините, когато Траянов живя на ул. „Гладстон", излезе капиталната му творба „Пантеон", издадена от Стоян Атанасов в началото на 1934 г. Книга, която най-добре сочи окончателно постигнатия начин на поета да чувствува и да се изразява. Книга, която има значение на доказателство с документален характер за развитието на поета, а също и огромно значение от психологическо гледище, защото зад образите там наднича самият Траянов. Може би крайно слабо, но с желание да уловя истинно този период на върховна поетическа продукция откъм фактите на личния поетов живот тогава, аз отдавам по-особено място на спомените си за това време.

Бяхме с Траянов в Народния театър една вечер. Беше по Великден 1934 г. „Пантеон" беше видял светлина. В антракта д-р Никола Михов, известният учен библиограф, дойде и стисна ръката на Траянов. „Тодоре — каза Михов, — досега никой български поет не е шарил такива чудни великденски яйца. . ." Двамата се смяха сърдечно и топло. Други случай ме порази. Вървяхме с Траянов към кафе „Роял" на ул. „Раковски", близо до Военния клуб. Като из земята изникна на тротоара странната фигура на кюре с кафено одеяние и малко шапче върху главата, професор във френския колеж. Спря пред Траянов, неспокойно му заговори, а зад очилата очите му

се изпълниха с трепетите на някаква далечна тайнствена перспектива: „Да, да, господин Траянов, образите на Вийон и Верлен в тази Ваша единствена книга са предадени така вярно френски, че дори наши поети от висш ранг биха Ви завиждали. Възхищението ми да чета стиховете за Вийон и Верлен като образци на истинска поезия се увеличава още повече и от това, че никой французин не е представил тези поети така вярно в техния вътрешен живот. Вашите поеми са същински класически автобиографии на тези велики страдалци." Стисна ръката на Траянов, направи поклон и бързо се отдалечи.

„Гренландия" — така поетът наричаше стаята, която обитаваше на ул. „Белчев" (дн. „Гаврил Генов") № 2 през годините от 1936 до края на живота си, януари 1945 г. На приземния етаж никога, през никое време на годината в тази стая не проникваше слънцето, не можеше да се види танеца на праха в трептящия стълб на слънчевия лъч. От насрещно голямо здание я отделяше дълъг проход от улицата дълбоко навътре в тесен двор. И в този проход, всякога засенчен, вятърът свободно препускаше. „Слушам го — казваше поетът — и дене и нощe, но най-понятен ми е през нощите. Чувам гласът му, глас на стихия, гласът на първичното човешко олицетворение на вятъра, гласът на бога на ветровете." И в тази тъмна стая години наред бликаше светлата страст у човека и поета Траянов за индивидуална изразност; вдъхновението изтичаше от дълбокия извор на поетовото съзнание, за да се облече в могъщите мотиви на ентусиазма, възторга и вярата. Химн на идеализма трябва да бъде наречена Траяновата поезия. . .

Приятелите му го посещаваха там. Чужденци, дошли да се срещнат с представителния поет на България, не са стъпвали в тази стая. Поетът събираше с усилия пари, за да се представи в такъв случай пред тях на обед или вечеря в скъп ресторант.

Един следобед заварих там художника Борис Георгиев. Беше се завърнал от далечно скиталчество. Този изключителен артист обичаше Траянов. А и поетът му отвръщаше с равна обич. „Обичам този неспокоен странствуващ артист — казваше Траянов, — а особено обичам неговата страст да търси материалите за своите композиции навсякъде по континентите, а най-вече там, дето древни цивилизации са оставили следите на първични неподправени черти в характерите на хората, в техния прост и искрен бит, в езика им, зад който говори душата на човека и в който се разкрива примитивния му възторг пред величието на нещата. . ."

В този ден художникът беше донесъл неколкометрово, свито на руло платно, за да го покаже на поета. Сцени от трудовия живот на индусите, а още и малък портрет на девойка. Фин рисунък, фина четка, нежни светли багри, които блестят великолепно в рамката на светлината, правеха да не откъснеш поглед от лика на девойката.

Имала ли е картината външна правдивост? В цялото лице на девойката има такава слънчева светлина, че не можеш да разбереш къде повече е разсипана: в очите ли, в устните ли, в ланитите ли. . . Етюдът ни пленява с богатата и чудодейна тоналност, сякаш е някакъв съкровен, вътрешен блян на художника, разказан с многообразието на багрите. Същинска симфония на багрите, със спокойната елегантност на моминската фигура и с леката скръб на очите портретът ни караше да се удивляваме на мощта на художника да създава пластическо зрелище на човешката душевна хармония.

Имала ли е картината външна правдивост? Правдата на личното авторово отношение към сюжета, правдата на неговия патос, неговата вътрешна правда.

Дошлият по-късно Вичо Иванов дълго гледа портрета, а постоянно удивление беше издигнало веждите му.

Художникът и поетът говореха за изкуството късо, без резерви. Ставаше дума за средствата в изкуството да се предава хубавото. Траянов завърши, обръщайки се към Георгиев: „Ти имаш по-лесно средство да предадеш хубавото чрез живописта; твоето изкуство е всъщност изцяло агент на сугестията, ясен, видим, като багрите ти. За поетите е по-трудно, защото по-трудно се намират багрите и стойностите на думите, за да се изобрети символа, който трябва да раздвижи мисълта и да упражни сугестията."

В „Гренландия" вече тъмнееше, ние с Вичо Иванов напуснахме стаята, в която светеха душите на тези двама бележити мъже.

На другия ден запитах поета кое той най-много цени в живописта на Георгиев. „Ценя това — отговори той, — че неговата живопис не е просто представяне на външния свят, колкото и това да става с майсторството на необикновения му талант, а защото дава израз чрез нея на себе си. Външните неща, емпиричните неща той схваща не като материална природа, а като такава на собствената си чувствена природа; чрез живописта си той е автоизразителен, тъй както поетът е автоизразителен чрез словото. Живописта на Георгиев е картина на чувствата му, на душата му, същинско поетично представяне на душевния му интериор. Георгиев е философ в своята живопис, неговите платна говорят с езика на философа. И той е живописец на материята, но когато гледаме платната му, струва ни се, че материята е изгубила своята телесност, подобно на светлината. Тъй както в мисълта на философа реалните неща не са виждани под тяхната реална форма, така и в платната на Георгиев е отразена идеята за реалността, но реалност, която е предадена не под нейната реална форма, а така, както е виждана чрез невидимата връзка между ума на Георгиев и самата нея. Истината на материалната действителност е представена като истина на неговия ум, сиреч той е философ живописец."

Траянов не обичаше цар Фердинанд и наследника му Борис. И когато беше станало мания у наши писатели и поети да поднасят книгите си на цар Борис и да смятат за особен дар благоволението на монарха да ги приеме в двореца, Траянов и Радославов бяха между онези български интелектуалци, които не пожелаха да ползуват благосклонността на царя и да приемат поканата за посещение на двореца.

Когато в България бе дошъл преди трийсетина години принц Роан, братовчед на цар Борис, Траянов и Радославов го посетиха. Принцът беше председател на Лигата за защита на правата на човека и имаше специална мисия. Между другото Траянов и Радославов бяха узнали за недобрите чувства на принц Роан към цар Борис, респективно към Кобургите. Чичото на цар Борис, Филип, бил ограбил имената на Роановия дом и извършил други действия от особено отвращаващо естество. Принцът не посети двореца.

Не обичаше също масоните, между които имаше и писатели. Той смяташе масонството за фермент, който носи злините на света. В чужбина бе познал зловредното влияние на тази тайна организация. Сочеше примери от трагичната съдба на знаменити хора, жертва на перфидното масонско оръжие, както той сам се изразяваше. Случаят с Шилер и други велики личности, поразени от масоните, много пъти биваше разказван от него.

Като бивш дипломат Траянов имаше познанство с видни политически лица в Европа и при всеки случай ползуваше връзките си с тях, когато се касаеше за нашата отечествена кауза. С приятелите на България от Франция полковник Леон Ламуш и Жорж Десбон, които уважаваше много, Траянов не изпускаше възможността да се срещне, когато биваха у нас. След като Жорж Десбон беше написал своята знаменита книга в защита на България след Първата европейска война и беше посетил родината ни, Траянов и

Радославов се срещнаха с него. Той им разказал за своя продължителен труд при написване на книгата си и им изповядал откровено за някои некрасиви обстоятелства, които се представили по време на работата му от разни места и лица. Със смях разказал, че когато сръбският дипломатически представител научил, че пишел книга за България, под невинен наглед повод и като начин за усъвършенствуване на дъщеря си я предложил за секретарка на Десбон в помощ на научните му работи. Разбира се, това е само форма, за да не подозира Десбон, че на него, дипломата, е известен фактът — писането на книгата.

Известно е неприязненото отношение на езиковеда професор Младенов към нашите поети символисти и по-особено към Траянов. Богат с укорите си към него, Младенов не скриваше своята ненавист към поета дори и в научните си трудове, където я изразяваше по особено злъчен начин. Така той стори в своя „Етимологически и правописен речник на българския език" и в „Увод во всеобщото езикознание" (1943 г.), като във втората си книга, тълкувайки преносното значение на думата „долавям", изрече съждението, че „гадател и звезден ловец" („Пилигрим в черно") у Траянов било елемент психопатологически.

Траянов притежаваше твърдост на убежденията, които бе формирал в историческия прогрес на своя поетически ум. Бе много чел, имаше огромно знание, разнообразяваше въпросите на своето занимание с проблемите на естетиката, с литературната история, философията. За доминантна идея в това свое занимание той бе възприел мнението, че въпросите трябва да бъдат третирани истинно, добросъвестно. Магна ест веритас-илуминацио меа. Той не спореше със своите противници, нито се отнасяше нетолерантно и дързостно към техните гледища. На онези, които осъждаха строго поезията му, той отдаваше известно право да сочат грешките му, защото, казваше той, „нищо човешко не ми е чуждо, но съжалявам, че в нищо не ме поучават да пиша по-добре, отколкото съм писал и мога да пиша".

Траянов обикновено не отговаряше на закачки. Той притежаваше горда, ала уравновесена човешка природа и не смяташе, че да се прави зло е привилегия на могъщите личности. Разговаряйки с него по този случай, той не особено охотно каза: „Наистина за този лингвист може да се отнесат думите на Пенчо Славейков, че филолозите търсят смисъла на думите под опашките им. Разбира се, Младенов не е отишел по-далече и все още мисли, че поезията е проста ономатопея. Той прощава на някои наши поети дързостта да съчиняват убоги стилистични фигури, но на мене не прощава, дори и когато фигурата е толкова разумно преносна, че не бива и не може да се търси конкретен паралел за нея, както е случаят със „гадател и звезден ловец". Ако Младенов притежаваше повече знания от митология и поезия, щеше да знае, че съществува още отпреди хилядолетия митът за Главк-ловецът и че великият Юго ползува този мит в гениалното си стихотворение „Рибарят" от „Контемплациите".

Една справка от моя страна в етюда на Емил Фаге за Юго, където големият критик, тълкувайки „Рибарят", говори, че нощта вземала мистериозен аспект на някакъв небесен Главк, хомерически ловец на звезди, донесе видима удовлетвореност за Траянов. Той разтвори ръце и насмешливо поклати глава. В тези движения можеше да се долови чисто човешкия елемент на съждението, което не дразни, не хапе: сапиенти сат, а аз почувствувах съжаление за онези, които никога не са били опиянени от екстазното, свръхестествено питие на поезията, но искат да пречат на поета да следва пътя на своя звезден блян. Спомних си думите на един от най-големите поети романтици, Теодор дьо Бонвил, че има поети, които са на „ти" с урагана и опират чела о звездите. И това ли е също психопатологично?

Добротата на Траянов беше изключителна черта на характера му. Може би най-добър израз за нея се намира в стиховете му: „За тез, що презирам, аз в обич горя."

През 1941 г. излезе книгата на Николай Райнов „Вечното в нашата литература". За Траянов там той писа: „Небето на идеала му е по-високо от небесата на предходниците му; Траянов е най-сръчният изразител на потайното, вселенското, дълбокото, на което успева да намери точен езотеричен облик."

Траяновата поезия минаваше границите на родината ни. Това радваше и големи, и малки ценители на нашето изкуство.

Разговаряйки с Николай Лилиев след едно публично честуване на Траянов през 1932 г., той въодушевено ми заяви, че все още Траянов не е получил своя истински дял от славата на поет, но това ще бъде! Казах на Траянов думите на Лилиев. Той се засмя, помълча, па проговори: „Ценя поета и човека Лилиев; зная, че за него славата не е болест на духа му и ми е драго да чуя от него такива думи за мене, щом те са истината за самия него."

Траянов притежаваше необикновен дар да прониква в душите на хората, да опознава характерите им и да ги избира за дружба, той беше необичаен душевен диагностик. Мисля, този негов дар беше успореден със способността му да прониква чрез средствата на естетическата алхимия в дълбокия и тъмен свят на идеите и да изважда оттам избрани предпочитани ценности за своята поезия. Както биваха избирани от него идеите, така непогрешимо биваха избирани и думите за техния превод. „Не може да бъде другояче — казваше той, — защото зад всяка идея стои дума, но трябва да намериш думата, която най-ценно и верно я изразява. И затова аз обичам да избирам думите и то не само като поет, но и като старателен познавач на нашия език. Аз зная, че историята на идеите е всъщност история на думите, с които са преведени идеите, и мисля, че поезията, чийто език е висшият език, може да изяснява идеите и нека не се сърдят езиковедците, че и поети се бъркат в тяхната работа. . ."

Понякога, критикуван от невежествени критици, той се задоволяваше да каже насмешливо: „Нерде Шам, нерде Багдад". Идеите му за литературната критика бяха здрави, положителни; той имаше знания за литературна критика от висок ранг, специфична форма на изкуството. Отнасяше се с уважение към критиката като занятие на поетическа интерпретация, но отделяше нейния домен от домена на изкуството в главни черти. „Критиката е — казваше Траянов — понятливо, концептуално познание, а изкуството — по-друго, и затова, когато един критик навлезе във въображаемия свят на поезията, рискува често да изпадне в дебрите на хипотетичното, да не намери истината."

Друг случай. Пак в разговор за критиката той изказа мисълта, че един критик би бил с по-съвършено персонално чувство към хубавото, ако беше и с артистически способности, ако беше и поет. Той посочи Гьоте и Шилер. И тъй като той знаеше в подробности кореспонденцията между тях, спомена за едно от писмата на Гьоте до Шилер, в което Гьоте съветва, че трябвало и двамата да се посветели на значителни творби, които да бъдели достойни за тях. Траянов посочваше Пенчо Славейков като пример в нашата литература, като критик, който, бидейки и поет, се опитва, ако и невсякога сполучливо, да обсъжда хубавото според свои литературни мнения, развити от различни теории, принципи и критерии. В своята „теория на оценението" обаче Славейков си служи понякога с естетически принципи, често произволно избирани, само за да посочва своето превъзходство във вкуса пред нашата фасулковщина. Траянов обаче имаше силна почит към Славейков: „Измежду големите български поети Славейков е най-значителният поет критик, който притежаваше в пълна мярка чувството за изкуството, когато развиваше

своите критически съждения относно нашата литература. Делото на Славейков принадлежи изцяло към историята за учредяване на истински литературен вкус в родината ни. Това дело е една от най-ценните глави на тази история."

Траянов почиташе представителните духовни люде на нашия народ, а народа ни боготвореше. Хвалба към добродетелите на народа ни никога не е прозвучавала фалшиво или неверно в думите на неговия блестящ поетически език. Той общуваше и с прости люде и неговия запас от знания за природата им беше огромен; особено от времето на Балканската война, в която той беше взел участие като прост войник, Траянов бе докоснал най-съкровеното в душата на обикновения българин, извикан за героичен подвиг, за съдбовна служба на род и родина. „Аз ценя величественото, защото го видях не в легендите за богатири и приказни герои, а в действията и мислите на обикновени мъже, полугладни и зъзнещи под скъсани шинели, но с огнени сърца и с устрема на вихрени орли." Така Траянов говореше за нашите прости войници. Той бе познал истински родолюбието и чрез тях и затова в своята поезия не е поставил и най-малък знак от вербална патриотична фанфаронада, както са сторили други наши поети.

Човекът Траянов притежаваше хумор, хумора на българските хора — неподправен с язвителност, лек, ободряващ, разтварящ широко вратите на сърдечния смях. Той смяташе хумора, подобно на народа ни, за силно дидактично средство, за леко бойно оръжие, с което се поправят недостатъци, и в това направление семантично тълкуваше българския израз „бие се шега" или „не си бий шега с мене!"

„Явно е — казваше той, — че народът бие със шегата, за да изправя кривите дървета у хората."

В своето творчество обаче Траянов не внесе хумора; от друга глина бяха направени главните нерви на неговата поезия.

Както се знае, Траянов писа в послеслова на „Освободеният човек", че животът му е бил съдба, борба със съдбата за преодоляване на условности, наложени отвън или отвътре — атавистични, за да тържествува новият, „освободеният" човек. Както винаги и сега, с обичайната му лапидарност, поетът е пожелал да даде с тези думи една интимна, къса формула за съдбата. Ала той можеше да говори много за съдбата и имаше знания за доктрините за съдбата, които го сродяваха с истинския познавач и същевременно го правеха достоен да носи неувяхващия цвят на лирическата поезия, какъвто са носели мнозина поети, изпитали ударите на съдбата за добро и зло, ударите на нейната трагична двойственост.

Учението за съдбата у гърците, християните и мохамеданите му беше познато, но той се отнасяше враждебно към мохамеданската доктрина за съдбата като отрицание на всякакво човешко начало. Гръцката трагедия, особено драмите на Софокъл, учението на стоиците, епикурейците, будизмът, парки, мисти, орисници, скандинавски норни — всичко това, което беше израз на моралната власт, на моралното управление на огромния външен свят над съдбата на човека, беше му познато. Той казваше, колко е страшно да си помислиш, че през хилядолетия човекът се е наказвал със страха от тази власт и че през целия живот е извършвал над себе си трагично самоубийство, смятайки, че е изправен пред една абсолютна фаталност, от която няма освобождение.

„Аз съм поет — казваше той, — но никога не бих благославял такава съдба за никого, за никой поет."

„В живота има — казваше Траянов при други случай — много неща, които тежко ни удрят, неща независими от волята ни и които изглеждат

непреодолими. Аз обаче им хвърлям призива на дуела и си казвам, че е по-добра една тежка участ, участ на борбата, отколкото една усмирена съдба." Той често повтаряше думите на Гьоте: „Светът принадлежи на смелите", и казваше, че геният на Гьоте най-добре е намерил оръжието, което трябва да се хвърля в лицето на съдбата. „Борбата на нашите страсти с характера ни, борбата на нашите желания с действителността често ни принасят в жертва на един дълбок песимизъм, на едно носталгично угризение, че не сме такива, каквито искаме да бъдем. В такъв случай аз се утешавам с мисълта, че това не е нещо ново и призовавам в моя помощ примера на великите гении, които при най-лоши условия на личния си живот са се удовлетворявали — напук на действителността — с върховната реалност, настанена в техния дух. Ето така, мисля, трябва да разбираме философията на „стани това, което си", като борба срещу съдбата, а и Шопенхауер е казал, че драматическият или епическият поет е самия той съдбата."

Траянов се възхищаваше от титаните на Ренесанса. Той ги поставяше в несравнимо величие над героите на всички епохи. В тях виждаше осъществена героичната воля на човека да се бори срещу съдбата и мощта да се самоутвърждава и да я побеждава. Мислите на Пико де ла Мирандола повдигаха възторга му до висини и нищо не можеше да обезоръжи вярата му в мощта на човека. Ако и да му нанасяше нашият живот рани, ако и посредствеността на някои да му причиняваше болка с укори за някакъв изкуствен и безплоден „индивидуализъм", Траянов остана до края на живота си с вяра в мощта на човека, с вяра в безкрайното му развитие, вяра екстазна, възвишена и съвсем далечна от фразите на посредствеността за индивидуализма му. „Ако има разум у хората, трябва да разберат — казваше той, — че човекът не съществува като органичен вид в едно механическо предопределение за живота, а за да живее свободен, себеутвърждаващ се и развиващ се в своя път още от деня, когато е видял светлината." Думи, зад които се очертава един пречистен, одухотворен дарвинизъм. „Аз се постарах да представя такива личности в „Пантеона", личности на двубой със съдбата, солидарни с вярата си в своята човешка мощ да я побеждават, дори и когато са паднали под ударите ѝ. Защото — Траянов тук вдигаше поглед нагоре — и падналите оживяват в онези, които ги следват. Мъртвото е вечно живо и ние живеем чрез мъртвите."

„Но що означава това в съдбата на великите люде, както и ясно е сочено в „Пантеона", че тяхната борба не е само срещу съдбата, но и срещу сами себе?" — питах аз. „Големият артист — казваше Траянов — вижда света през своето произведение, а то често не е самият той. Нашите примитивни идеи не са самата природа, както не е природа и субективната мисъл на артиста. Това чувство у творческия човек му донася едно раздвоение, чувство за противоречие, особено у човека на акцията, за когото нравствения императив е не по-слаб от повелята на естетическия закон, който направлява творческата способност. И настава борбата и няма нищо чудно, че великият човек притежава и дарбата да си противоречи, а като резултат от това да се бори и против себе си. Ницше най-ясно е изразил това, когато е казал, че да се освободиш като човек и артист, трябва да станеш еретик към себе си. Като че ли съдбата иска да се бориш против нея и против себе си, да се утвърдиш и да се самоотречеш."

И когато съм прочитал многократно послеслова на „Освободеният човек", все по-ясни са ми ставали думите на поета за съдбата, разбирал съм, че съдбата му е била не само борба с външни условности, но и борба с условности в собствената му душевна бездна, сиреч двубой и със себе си.

„Поезията за мене е върховно изкуство над всички изкуства — казваше Траянов. — Само с думи поетът създава прекрасни форми, каквито никое

изкуство, което си служи с груб материал, не е в състояние да ни поднесе. Нито в мрамора, нито в природната багра има силата, която дреме в гръдта на словото. Затова виждаме и най-големите майстори художници на материалните творения да се импулсират и творят под влиянието на поезията, на творенията на великите поети."

Един път го помолих да формулира становището си за символизма. Поетът се замисли и отговори:

— Критиката обикновено третира символизма, както и други литературни течения, от идеологическо гледище или от гледището на обществено-историческа детерминираност. Това може да е правилно, но символистичната поезия за мене получава своето оценение и без тези становища. Защото поезията има съкровища, над които стои знака на непреходното, на вечното, неуязвими за идеологическите критерии. Така е и със символизма. Той остави такива съкровища.

— Често сочат като най-силен аргумент срещу символизма мъглявината в изразността на думите — добавих аз. Траянов отговори:

— Трябва да се знае, че за символиста поет емоционалната и изразна функция на словото е по-другояче разбирана, отколкото от другите поети. Символистът събира с по-дълбоко разбиране своя материал. И на него действуват внушения отвън, обаче те се претворяват чрез мозъчните му възбуждения и получават формата си от вродената у поета априорност, а за другите поети образите възникват направо от външен опит, диктувани от самата действителност, получили форма, диктувана от самата действителност. Имало мъглявина в поезията на символистите, ами няма ли понякога в образите на други поети същинска галактика? За символиста думата няма само приетото за нея значение, за него тя е символ, символ за него са дори и звуците. Той притежава имажинативната способност и дар да синтезира с непогрешима логика звука и неговото значение в една поема, безкрайно малките нюанси на звуците и думите с идеята на поемата. Красиво, драгоценно нещо е символа, а не по-малко такова са и екзалтираните образи на символиста, които са чудна феерия, подобна на звуковата тъкан на симфония, звучно движение на многоцветните бродерии на мисълта му.

Запитван за творческия процес и за литературния анализ, обикновено Траянов отговаряше неособено охотно. Той беше скромен и вероятно се е боял да не се помисли, че думите му са казани с автентичността на собствения му опит. А той можеше да каже много, основан на опита си. В своите изказвания по тези въпроси той винаги изреждаше имена. Какво Гьоте е казал за поезията и за творческото създаване, как Шилер е утвърждавал задачите на изкуството и дейността на поета като върховна духовна организираност за постигане на естетически цели, или онова, което Едгар По е изразил във „Философия на композицията", или учението на интуитивизма като метод във литературната психология, или как са израснали според Бодлер въздушните видения на „Цветя на злото", или теориите на интелектуализма за умствената, преднамерената дейност в създаване на художественото творение, или теориите на мистиците в естетиката, които твърдят, че духовният продукт на въображението не може да се слее с външен, реален образ, както и много други неща от областта на изкуството и естетиката бяха фамилиарни за ума на Траянов. Как обаче той е творял, как са се обличали в ритмическа реализация мислите му, мечтанията му — за това поетът не се е изказвал ясно и определено. Трябва да търсим отговора на тези въпроси в произведенията му, скрит дълбоко в образите, в символите, да тълкуваме тематичните пластове на езика му, така могъщ и увличащ с емоционалната си сила, да го декомпозираме в отделните му елементи: ритмически, семантични и др., да търсим да

узнаем повода за възникване на поемите му, времето на създаването им, събитията, всред които са възниквали — изобщо да събираме данните на онзи огромен материал на нашата действителност, онзи огромен комплекс от условностите на дадени епохи в нашия национален живот, в компромис с които или като тяхно отрицание се създаде творчеството на Траянов. Именно в поезията му ще трябва да търсим темите, които са доминирали в мисълта му през десетилетията от литературния му дебют до последните му дни. Защото Траянов беше мълчаливец и онова, което се откъснеше от него, дори и когато биваше незначително, все пак беше зрял плод от дървото на мисълта му, но когато пожелаеше, мислите му приемаха широка, обоснована формулировка, достойна за тезиси на изключително ценни есета.

Питал съм го, кои години от живота си е смятал за време, през което най-силно е чувствувал потребността да осъществява своя артистически импулс?

„Да оставим периода преди „Регина мортуа", 1913 и 1918 г. — отговарял е той. — След тези години народната ни съдба е дала направление на мисълта ми с един трагичен алюр, обаче с извънредно ценни последици за убеждението ми върху ролята на човека изобщо като земно дете, но с устрем към астрални цели. Страдах като син на нацията си, но имах изкушението да преодолея частното си национално гледище и да постигна общата концепция за човека с неговата двойственост: дух и тяло. Разбира се, нация и универс не се сляха в моето съзнание, но аз пожелах върху плана на поезията да дам, да посоча темите на личния си живот, на националния, на универсалния живот. Ето така, мисля аз, се е претворило актуалното, което е живяло у мене, в чисто естетическа креация. Така, мисля аз, човекът е получил високото си място в духовната спирала на „Пантеона". В него аз пожелах да посоча човека в нов стил, човека, който насочва живота си в акорд с живота на универса, човека, който прокламира надеждата си, волята си за безкрайно развитие и който иска да държи съдбата си във собствените си ръце."

Тази концепция на Траянов, която той зае и от науката за еволюцията и от халюцинантната мисъл на древни и модерни философи за антропоцентризъм и космоцентризъм, се подсилваше от него от астрологически вярвания, от вярата му в действията на астрономическите феномени върху хода на човешката история, върху частната съдба на хората. Той познаваше хороскопите на великите мъже. „Що намираш там?" — питал съм го. „Помагат ми да разбера мощта на човека и връзката му с универса, повдигат верата ми в тази мощ, виждам в тях индивидуалния героизъм на старината, превърнат в способността на модерния човек да подновява света и да създава ерата на нови форми на духа. Не се хваля като добър християнин, но смятам, че не мога да намеря по-добра форма за моята мисъл от стиха на Матеевото евангелие, че „Синът Человечески ще дойде в края на времената в славата на своя Отец", сиреч в съвършенството на Бога. Какво убедително обаяние на красота и вяра вее от тези думи! И това време идва!"

Какво мисли той за значението на думите като словна, устна традиция в езика, като средство за вербална комуникация? Спирал ли е особено внимание върху това, когато е създавал поемите си?

„Да, макар и не всякога, ала в някои случаи съм имал пред очи и това, че стихът трябва да има качеството да бъде представен и със жив глас."

Блестящо потвърждение на тази мисъл на поета са много от поемите му, особено тези от „Пантеона". Те имат така организиран поетически език, така са обмислени от поета релевантните за стиха изобщо черти, както и тези за силата на говора на думите, че когато са изпълнявани от изкусен декламатор,

дори и малко способните да бъдат емоционално стимулирани слушатели стаяват дъх.

Може би така трябва да бъдат разбирани думите на Николай Райнов за Траянов, че „той изпява и вдъхновени песни, които би разбрал и селянинът, както би ги разбрало и детето". Разбира се, има Траянови стихове, които подобно на необикновена музикална форма са трудноразбираеми, но имат метрическа основа и тоналност, достъпни за всекиго. Изляната в тях мисъл е общочовешка.

Владимир Трендафилов ми е казвал, че когато рецитирал поеми от „Пантеона", чувствувал, наблюдавал стотиците гърди в аудиторията да спират дъх, сякаш човеците са превърнати в безтелесни същества и само техният ум съществува и взема участие в проникване на изразното съдържание на поемата. „Такъв е Траяновият стих, емоционално притеглящ хора с различен стил и култура в едно духовно цяло" — казваше големият артист.

Друг един необикновен майстор на българското слово, Георги Стаматов, артист, чиято интелигентност е толкова голяма, колкото и талантът му, казваше, че когато рецитирал Траянови стихове, чувствувал, че те имат ту тежестта на желязото, ту лекотата на крило на пеперуда; ту реалността се превръща чрез тях в блян, ту един чисто идеален свят се променя в жива реалност. „Помислете си какъв трябва да бъде артистът, който ще превежда същността на тази вербална материя със своя жив глас" — казваше Стаматов.

За поетическите сюжети Траянов се изказваше, че творецът може да си избира какъвто си иска сюжет, обаче трябва да има особена грижа за формалното му и тематично третиране. „Наричат ме индивидуалист, но аз избирах моите теми отвсякъде и няма да преувелича, ако кажа, че в някои от тях дръзнах да внеса елементи на универсалност. Моята контемплация не е контемплацията на романтиците, тя не ме погълна, тя не стана убежище, в което да се настаня и откъсна от живота. Аз съм обичал временния свят, защото той е създаден за човека и за неговите желания и колкото да са разширени желанията му, тук на земята те добиват тяло, обличат се в тяло. Обичам нашия живот, българския, и всеки, който чете или ще чете моите стихове, ще се убеди, че авторството ми е неделимо от този живот. А ако имам и теми от други времена или от чужд живот, нека не се забравя, че поетическата традиция се гради от традициите на много времена и народи и че е позволено за поета да държи връзка с тях. Обичам всяка поезия и си позволявам да я оценявам с ръководството на естетически стандарти и от сегашното време и от миналите времена. Това мое мнение важи и по отношение на избора на темите ми. Имам поетически идеал и съм смятал за най-съществено нещо в живота си да пазя поетическо отношение към този идеал. Дали съм запазил такова отношение? Боя се да помисля, че съм имал само стилно съзнание като поет, защото истинският поет притежава и стилно и нравствено съзнание и само тогава той достойно може да каже, че поетическият му идеал е идеал и на живота му."

— Поете — казвам му веднъж, — символистите дадоха много думи на нашата поезия, кажи що мислиш ти за това чудно оръжие на поетите, за думата?

— Нито това, що се вижда, нито това, що се чува, нито това, що се мисли, може да се изрази точно с думи. Па и да си кажа откровено, мисля, че никой не знае истината за нещата , а думите са измислени, за да одухотворяват нещата, да се направи от физичното метафизично. Тази акция на мисълта е бивала прелъстителна през всички времена за човека и той е станал в своето съзнание не частица от универса, а едва ли не властелин на универса, като е пожелал да организира един свят по-висш от външния, света на мисълта,

а заедно с това и света на думата, на логоса. Можем ли да разберем света чрез мисълта? Колкото и да може мисълта да се разширява, колкото и страшно, апокалиптично да е това разширение, тя няма къде да спре, свързана е фатално със своя хоризонт и пак към него се възвръща. И мислите и думите са чудесната, приказната повърхност на желанията ни и толкоз! Никога не ще разберем света, игнорабимус. Пиша стихове, измислям думи, променям думи, подновявам думи, те са храна за моята поетическа активност и получавам някаква удовлетвореност, ала тя бива временна, и изведнъж звучното движение престава, струва ми се, че думите са станали несъвършени и че трябва да променя този словен багаж, придобит с толкова борби и усилия. Ето трагедията на поета — да бъде винаги примамван от звучната и винаги мамлива магия на думата, на глагола, подобно на Одисей от Цирция. Нищо чудно, че символистите се движат в орбитата на думите, че измислят нови, че променят стари; думите са цветя на душите им — те растат на психологичните корени на душите им, едни цъфтят, други вехнат, затова и поемите им понякога са облечени в цветно великолепие, а понякога дават изгледа на повехването. Когито ерго сум! Мисленето е част от съществото и на философа, и на поета, думите обаче са неизбежна част от съществото на поета, защото би ли съществувала поезията без думи? У философа мислите говорят сами по себе, у поета те говорят чрез думи, затова именно думите са оръжието на поета.

Когато говореше за поезията и поетическото творчество и изобщо за изкуството, Траянов се спираше на въпроса за ролята на критиката за тълкуване и изясняване на многото проблеми от този широк духовен домен. Той ценеше критиката, но имаше особено становище за качествата на един критик. Мислеше, че критикът трябва да е и поет и само така той би могъл да навлезе в запазеното между Сцила и Харибда пространство на изкуството. „Сцила и Харибда — смееше се Траянов, — които аз превръщам в жестоки, не за всекиго достъпни музи.“ Гьоте и Шилер бяха предпочитаните от него образци на истинския критик, но е отбелязвал и имената на Сент Бьов, Райнер Мария Рилке, Андрей Бели. . .

И срещу най-лошата критика към него въздържаността му биваше отмерена. „Някои критици казват, че в моята лирическа поезия съществувала разкъсаност, неяснота и нямала обединяващ тон. Лесно е да се каже това, но може ли да кажат те, има ли съществуващ ред в усещанията, настроенията и идеите, който да позволява да ги предават поетите в последователността на една непрекъсвана линия, винаги във връзката на логическото изискване и винаги под действието на един и същ тон?“

„И — добавяше Траянов — колко много прилега за подобни критици мнението на Шопенхауер, който казвал, че критиците свирят със своята върбова детска свирка и си въобразяват, че е тръба на славата и че само от тях зависи кое да се мисли добро и кое лошо в изкуството.“

— Защо съществува многоезична критика на едно поетическо произведение? — питам Траянов.

— Защото критиците не са артисти и ползват произведението, за да посочат личните си мнения, литературни теории и принципи. Всеки от тях мисли, че най-вярна е неговата критика и то защото е могъл да обхване структурата на произведението според критерия на своя ум. Но колко умовете са различни?

Поразил го беше критическият етюд на Гундолф за Гьоте. „Гундолф надхвърля мнението ми за критика, по-скоро ме поправя в мисълта ми, че критикът трябва да е и поет, но той е чудесно изключение; той гмурва така дълбоко в Гьотевите дълбини, че сякаш тук вече има пръст необикновеното, фантастичното, ако и да са заключенията му за Гьоте постигнати чрез чисто дискурсив-

на мисъл, т.е. представил ни е един чисто логически Гьоте, не и поета с интуицията на гения. Но не е ли всичко в края на краищата мисъл и кой ще отрече, че и психологическите хипотези се разрешават с логическа мисъл. Ето и поетическият език е така организиран, че създава впечатление за функцията си като функция на езика на логиката. Гундолф е голям критик."

Когато четял етюда му, разказваше при друг случай Траянов, намирал сходство между свои и Гундолфови мисли. „Няма нищо чудно, защото зад мислите на Гундолф стои самият Гьоте! Той рекапитулира вярно, но по свой критически маниер Гьотевото същество. И аз, който съм чел най-много Гьоте измежду великите поети, естествено е, събрал съм много нещо от него. Ободрявал ме е всякога възвишеният оптимизъм у него, оптимизъм, който не е бил никога поразяван от скептичната му понякога мисъл. Например въпросът за познанието на универса като цяло, като единство. Скептикът Гьоте мисли, че цялото е непознаваемо, но е достатъчно да познаваме и отделни парцели от природата и да се възвишим. Гундолф вижда ясно картината на Гьотевата мисъл, нейната интегралност, но не е пожелал да каже своето критическо „а как", сиреч защо Гьоте направи своя избор на частите от цялото, от единството на природата, и то така, че те станаха части и на неговото същество. Това би било съществената страна на неговото изследване, може би най-мъчното изяснение на темите на Гьотевата поезия и философия, както е въобще мъчно изяснението на проблема за сливането на великия човек с космическите сили, универсализацията, тази странна амалгама на частичното и универсалното, този чуден процес, когато външното, огромното, съществото извън човека става вътрешно негово същество. Разбира се, аз не мога да сторя това, страх ме обхваща пред това величие, но колко ние хората сме егоисти: сърдим се, когато други не могат да сторят онова, което сами ние не можем да направим."

Николай Райнов смяташе, че Траянов е първият български символист, останал докрай такъв. За критиката против символизма Траянов не обичаше да говори. За себе си той казваше, че се е привързал отрано към символизма и че символизмът спомогнал раждането му като поет. „Преди да напиша „Регина мортуа", аз сричах езика на символизма, но след това и сега аз говоря този език. С този език аз разбирам и материализма в литературата и демократичното в изкуството, и идеите на изолираните в кулата от слонова кост поети на нематериалното."

— Докога ще има символисти?

Поетът се разсмива и казва, че отговорът му е в думите на Валери, който казал, че и занапред ще се ражда един млад човек във всека генерация, който ще обича така страстно Маларме, че сам ще става апостол на символизма с гения си.

— Значи — казвам на Траянов — кулата от слонова кост винаги ще има наемател.

— Не наемател — отговаря той, — а обитател, който ще живее там по модела на живелия там апостол.

Не съм забелязал Траянов да има разположение да удовлетворява любопитството на онези, които са му задавали въпроси от по-особено, интимно естество, например, как той е пишел стиховете си, кои са поводите, за да бликнат идеите за стиховете в лирическото му съзнание и други подобни, върху отговорите на които критиката би могла да проправя каналите на своята рационална мисъл за изясняване на психологията на творчеството му. Онова, което той е казал за себе си, разбира се, макар и малко, посочва в оскъдни, но грандиозни черти как и под какво влияние неговият духовен продукт (гросо модо) е намерил своя външен израз и толкова! Да се пита

Траянов за това, би било същинско табу. Ала той имаше възможност да говори за други поети и тогава мисълта му групираше в една проста наглед, но много умна система разбиранията му за проникването в душата на поета, за изясняването на прекрасната форма на поезията му, за възможността на другите да се възхитят от красотата на онова, що е скрито дълбоко под многочислените образи. . . „Поетът — казваше той — обикновено се представя със своята поезия не такъв, какъвто е сам за себе си, а не е нужно да го познаваме какъвто е бил или е сам за себе си; тайната на привличането ни към съществото на поета е проста, всеки обича поета такъв, какъвто живее в собствения му мир, в собствения му живот, и иначе не може да бъде, защото поетът може да живее в нашия живот, но ние никога не можем да живеем в неговия, който е живот на самия поет, поетов живот сам за себе."

Разговорите с Траянов, понякога сериозни, понякога приятно забавни, сочеха придобит опит и преднамерен стремеж у него да не почувствува никога събеседникът му тежестта на баналии и плоски размишления, нито да заиграят пред очите му петна на подигравателна, иронична мисъл. Той беше сърдечен и се възмущаваше от поведението на всекиго, който унизяваше достойнството на другите. С малко думи можеше да даде най-жив и искрен израз на възмущението си и то така, че в думите му да се чувствува способността на мъдър и достоен съдник, който с необорима логика е отмерил справедлива оценка, оценка с оригинално съвършенство, както като поет създаваше в съвършена метрика и стиховете си.

Питал съм го, какво мисли за слабостите на поетите, на хората на изкуството. Той бе прекарал дните си в бурите на сърдечни драми — и в чужбина и у нас — и никога не бе живял в декорите на щастливо спокойствие, но горчивините, които съдбата му беше донесла, не бяха пресушили извора на дълбоката човечност на душата му. Той беше поет, в чиято гръд биеше голямо човешко сърце, много различно от сърцата на мнозина поети. „У поета съществуват два вида слабости и грехове — казваше той, — едните инстинктивно вродени, както би могло да се каже за всеки човек с класическите максими: „човек съм и нищо човешко не ми е чуждо", или „човешко е да се греши", но и като поет още би могъл да каже за себе си: „поет съм и нищо поетско не ми е чуждо". Сложността на въпроса е в това, че поетът не стои на солидната база на практичния обикновен човек, та може и по каприз, и по силата на случая, па и поради странната, екстравагантна природа на съществото си да стори грехове и да прояви слабости, несъизмеримо по-големи от тези на обикновения човек. Аз мисля, че за гения, този страшен Тантал, когото не задоволява никоя жертва и за когото няма мярка за възможно и невъзможно, никой не ще дръзне да намалява величието му поради греховете и слабостите му. Обикновеният човек може да търси в катадневието идеала на хармоничния живот, геният невинаги ще го намери там, защото постоянното му и верно търсене на хармоничен живот е само търсенето му в изкуството. Той е твърде отдалечен от базата на обикновения човек и не е чудно, че от грехове и пороци може да направи същинска симфония на душата. Геният може да имитира обикновения човек в слабостите му, но обикновеният — никога гения. Горко му! Не би могъл да издържи тази тежест."

Траянов обаче не смяташе, че хората на изкуството, тези, които притежават необикновения дар да поднасят на обикновените люде откровенията на интелектуалния свят, имат привилегия или някаква индулгенция и могат да мислят, че за тях са допустими по-големи пороци и грехове. Той припомняше латинската поговорка „Каквото прилича на Юпитер, не прилича на вола" като най-изобличителна за хората на изкуството, ако тя е присъща на техния морал. Траянов получаваше похвали от българи и чужденци като поет, но

никой, дори най-галантният ценител на чистото му изкуство, не би отказал да му отдаде почит като нравствен човек. В разговор с Рачо Стоянов относно нравите на някои наши поети и писатели, този мъдър и благ мъж, който не скриваше своята неприязън към вулгарния ум на някои интелектуалци, както и към нововъведените им нрави на разпуснатост и порок, възторжено беше ми казал за Траянов, че нравствеността на човека все още има своето непристъпно убежище у него. Аз му припомних думите на Николай Райнов за Лилиев — „този никога не сторил грях човек", и Рачо Стоянов се съгласи, че тези думи отразяват с цялата оригиналност на Райновата мисъл едно верно мнение за поета и човека Лилиев, като добави, че би изказал същото мнение и за Траянов пред всекиго и навсякъде. Привързаността на артисти и поети към Траянов имаше за свой източник тъкмо това убеждение, че в душата му не съществува антагонизъм между доброто и злото и че именно доброто е било смелия и самоотвержен водач на поета в жестоките битки на живота му.

Антон Страшимиров, с когото на няколко пъти съм разговарял за наши писатели и поети, казваше, че му е безкрайно приятно да говори отвлечено върху въпроса за разрешението на проблемите на морала, но че не вижда тези проблеми конкретно да измъчват мисълта на нашите писатели и поети освен у неколцина, между които посочи и Траянов, ако и той да бе живял, добавяше Страшимиров, с лудостите на младостта, които и бог прощава.

Ала най-силно, с чудната мощ да проникне дълбоко в душата на поета, Иван Радославов можа да каже съкровени неща за твореца и човека Траянов, у когото един непрекъсван ентусиазъм е диктувал в живота му разрешението на проблемите на изкуството и на морала.

Какво трагично зрелище беше плачът на младия поет Асен Дзивгов пред леглото на умиращия Траянов! Този плач разсипваше своите ридания глухо и сподавено, подобно на пристъпващия тътен на буря, която ще изкоренява дървета. Човекът, който беше се борил мъжествено със съдбата и беше я побеждавал многократно, щеше да бъде счупен от приждаща буря. За него бяха воплите и риданията на младия поет; той знаеше какъв човек умира. . .

Имаше нещо величаво в обичта на Траянов към бедни и страдащи обикновени хора; степента на тази обич не се изменяше и към младите люде на изкуството, дори когато капризите, лудостите и греховете им ги въвличаха отвъд страната на конвенционалната нравственост. Той беше мъдрец, годините бяха му донесли неоценимите съкровища на мъдростта, защото и той бе сторвал грехове, и тези грехове тежаха на съзнанието му винаги, ала той извиняваше греховете на другите. Другояче не можеше и да бъде, защото той бе видял в живота си изключително много — страдания, мъчения, грехове на другите. Така беше създаден — всичко да види, всичко да опознае, като мъдрец, а заедно с това и всичко да прощава на другите, както гласът на мъдростта диктува.

Обикновено у хората на изкуството завистта е притежание, за което би могло да се каже „сине ква нон", ала има и такива, които тя не оплита, както змиите оплитат Лаокоон.

Траянов беше от категорията на последните. Успехът на другите го е радвал; пренебреженето на някои наши писатели и поети към други свои събратя го караше да страда, затова той имаше изключително благосклонно внимание към младите поети и писатели, дори е бил упрекван за това от известни личности. Злата страст, сатанинското желание да се вреди и пречи на талантливи млади хора на изкуството, са бивали често регистрирани и у видни и известни наши интелектуалци и писатели. До някоя степен и по отношение на него бе упражнено то, когато талантлив наш писател скрито се бе опитал да отклони издателя на Траянов, Стоян Атанасов, да издаде

произведенията му. Траянов беше узнал това и единственото му чувство беше горчиво съжаление. По този случай той каза: „Не съм знаел, че и той имал очите на Бодлеровите бедни". Той направи алюзия с казаното от Бодлер в „Стихотворения в проза", че окото на бедния гледа завистливо. В последствие въпросният писател има крайно приятелско отношение към Траянов и каза необикновено хвалебни, но справедливи оценки за творчеството му, както му и приличаше като един от представителните люде в литературата ни.

Знае се, че и големи писатели и артисти не са пророци в своето отечество, та и силно мъчително чувство е накарало Траянов да излее някога, когато е бил във Виена, в писмо до Яворов горчивината си от някои прояви на пренебрежение към него. Кой ли голям по дух българин не е усещал да реже трион сърцето му, когато преднамерена несправедливост се е изсипвала върху главата му? Примери много от такъв род, но също примери много за понесливи сърца, които въпреки всичко обичаха отечеството си.

През 1932 г. стана честуването на петдесетгодишнината от рождението на Траянов. Бяха изтекли вече 23 години от деня, когато „Регина мортуа" видя светлината. Странно наистина! Поезията на Траянов се роди и раждането ѝ (1909) бе възвестено от самия него със заглавие, означаващо смърт. Защо заглавието беше „Регина мортуа"? Малко история ще осветли случая. Рихард Демел беше издал своите „Ди фервандлунген дер Венус" (Преображенията на Венера) през 1904 г. Книгата бе наречена от Демел „Еротична рапсодия с морална увертюра". Една от поемите в тази книга има заглавие „Венус Регина"; писана е още в 1895 г. Там именно Демел е употребил израза „Регина семпитерна мортуа" (Вечно живата царица мъртва). За заглавие на своята книга Траянов е приел само „Регина мортуа", но трябва да се приеме, че не се е отдалечил от Демеловия смисъл за Регина мортуа ет семпитерна. Защото вечно живото не може да бъде мъртво, не умира. Избраното от Траянов заглавие е символ с универсално значение за поезията му. Артистичният импулс никога не умира, а реализацията му в неизброими преображения е ставала и ще става вечно. Чувствувал съм неудобството да питам поета за това, но в разговори с него, мисля, улавял съм нишката на кълбото.

Траянов се е изказвал за живота, за смъртта, за времето, за безкрайността, за познанието, за вечността. В разсъжденията му са прозирали отговори на тези въпроси, с лапидарни фрази е отбелязвал в стиховете си концепции на философ-поет върху тези проблеми.

„След като навърших петдесет години — казваше той, — времето влезе като проблем в мисълта ми. И преди това често съм се изправял пред тайната му; древните са формирали у мене това увлечение." Траянов притежаваше знание за космогониите, астрологията и астрономията на древните. Знае се, египтяни, вавилонци, гърци, перси, араби в по-ново време са дали огромен принос в това направление, техните концепции са ориентирани към движенията на звездите, хиляди години преди нашата ера са извършили наблюдения върху базата на числата, на математиката в изясняването на космичните явления. Траянов знаеше историята на създаването на числителните имена под влиянието на астрономически небесни явления, каквато е бройната система на вавилонците, която е била съставена за броене до 60. Той знаеше или по-право бе учил за произхода на десетичната бройна система по броя на пръстите на ръцете, система, практикувана в почти всички европейски езици.

„Забележително е — казваше Траянов, — че мисълта на древните се е изостряла силно върху проблема за времето. Съществувало ли е времето и откога? Може ли то да се измерва? А понеже светът е вечен, казват те, как може да се даде изражение на вечността? И тъкмо времето трябваше според тях да бъде това изражение. Но съществувало ли е то преди креацията и може

ли да бъде делено на части, щом като върви с вечността, която не може да се дели? Сиреч има ли времето минало, сегашно, бъдеще? Тук мисълта на древните е спирала пред бездна, но аз мисля, че и модерното знание не прескача тази бездна. Тук сигурно е началото на онзи инстинктивен страх у хората за изтичането на времето, какъвто и у себе си чувствувам понякога. Не мога да си обясня дали този страх е създаден у мене, както у всички, или е формиран по някой начин. Понякога той реже мозъка ми, понякога, когато съзерцавам звездното небе, такова спокойствие ме спохожда, та се усещам вън и от пространството и от времето и вечността като че ли ме гали с тъмното кадифе на нощта. Какъв чуден мит е египетският мит за Озирис, каква грандиозна концепция за времето, за вечността му е поетическата фигура на Озирис, който умира и е жив същевременно, Озирис, който почива и диша върху собствения си труп. Умрял един път във времето, но жив за всякога, за вечността. По-бляскава фигура не може да се намери в никоя философия, за да се подчертае, че вечното съществува и в онова, що е създадено като смъртно." Така говореше Траянов и аз мисля, че разкриваше представата си за поетически образи, които живеят у него с постоянно преображение — вечно живи, както е жива Регина мортуа, мортуа ет семпитерна.

— Аз нямам страх от времето всъщност — казваше Траянов, — а това е просто меланхолия, неудовлетвореност от невъзможността да го познаваме. Отгде идва то, откога тече? Под кой аспект можем да обхванем неговото течение? Гениалното механично разрешение на проблема за времето и за неговото изтичане, извършено още в древността с водните часовници, клепсидрите, слънчевите часовници, та до модерното време със сегашните часовници, не ни удовлетворява в понятието ни за него, а по-особено за неговата вечност, ако и да го дели в секунди и часове, в месеци и години. Тези части на времето не може да ни дадат представа за неговата вечност и за съществуването му . Блаженият Августин бил запитан да обясни що е времето. Той отговорил: „Ако никой не ме пита, зная що е, ако искам да го обясня на някого, който ме пита, не зная що е."

— Но, поете, Айнщайн мисли, че времето е четвъртото измерение наред с трите пространствени измерения; пространство и време са едно и също, защото всяко нещо е и в пространството и във времето. Ако бихме отделили една вещ от пространството, ще я отделим и от времето. Това понятие за време не задоволява ли? А и Бергсон мисли, че не съществува абсолютно никакво различие между време и пространство.

— Аз обичам физичното знание за света и виждам колко бързо то разширява своя кръг — отговаряше Траянов, — но то не ми дава представа за времето и за неговата вечност. Аз оприличавам времето на мисълта. Може ли да ми кажете, ще има ли край за мисълта, ще завърши ли тя най-сетне в някой род знание, па било то философия, чиста наука или изкуство? — Никога. Само с мисълта аз мога да обхвана времето — миналото, сегашното и бъдещето, защото тя не е подчинена на никое измерение, тя няма ограничен хоризонт и прониква всякога и навсякъде. Дори ако времето не съществува и мисълта го е създала като понятие, тя му е определила вечност със своята вечност.

И той припомни сентенциите на Гьоте от Екермановите разговори за духа (а всъщност за мисълта), че духът е същество с неразрушима природа и че дейността му продължава от вечност към вечност. Дали тази идея не е усилвала у нашия поет волята му за живот чрез изкуството?

Траянов беше спрял да говори, мълчеше и очите му гледаха така, че не можеше да се даде точно име на погледа им. Дали поетът не съзерцаваше чудесната дълбина на поетическия смисъл на Регина мортуа ет семпитерна? Дали тази мисъл не му поднасяше търсения и желан от него аспект на времето

и вечността? — Смърт, впрегната с вечно живия ритъм на живота. Наистина, когато се спрем върху тематичното деление на Траяновата стихосбирка „Регина мортуа", ще видим, че смъртта е протагонист, и то много често, в драмата на поетовия творчески свят, ала накрая с „Пролетните химни" в своята книга той призовава пролетта, пролетта „със всевечната хубост", „празникът на живота", символ на „Необоримата вечност", в чиито обятия се крие зачатието на безначалния блян. Животът тържествува, минутите „летят в безпредела с необуздан копнеж" и „вечността е горда", а мъртвата царица е вечно жива, както „живеят в гроба и мъртвите надежди на поета", „мечтите му за най-чист живот". Салве Регина мортуа!

Траянов четеше Шопенхауер. Идеите на този философ — „най-големия стилист-философ на модерното време", както го наричаше той — за изкуството силно раздвижваха мисълта му. „В изкуството, както и във философията — казваше Траянов — човек може да се представи с много произведения. Той, разбира се, е в тях с цялото си същество. Чудото обаче не е в това, че един философ или художник е могъл да се представи количествено с много произведения, а в това, че му е възможно да представи пълнотата на духа си само в една фраза. Така е и с Шопенхауер, този събирач на универсалния песимизъм, който в своята доктрина за безцелността на нашето съществуване и за силата на „нищото" мислеше, че само изкуството е освободителят ни от тяхната власт." Със своето съвършено знание на немски Траянов предаваше така мисълта на Шопенхауер за изкуството: „Само изкуството оспорва на смъртта привилегията на освободител от безцелността на съществуването."

Знае се, че Шопенхауер отдаваше особено значение на изкуството. Песимистът философ смяташе красотата като върховно и последно (крайно) благо. Волята да се живее, и то максимума на живота, той поставяше като вечен противник на смъртта, дори като противник, който я и поразява. Именно възпроизвеждането, най-силният инстинкт на организмите, побеждава смъртта, и то е воля. А във волята да се живее пределната радост лежи в креацията на хубавото. Тъй трябва да се разбира смисълът на Шопенхауеровата сентенция, изразяваща цялата му философия на изкуството, че само изкуството може да оспорва на смъртта привилегията да бъде тя освободителка от безцелността на съществуването. Вечно живият ритъм на красотата, крайното благо на живота, може да побеждава и смъртта. Дали Траянов не беше взел и от волунтаризма на Шопенхауер идеите за своята „Регина мортуа", които усилваха волята му за живот чрез изкуството?

Обикновено Траянов даваше мнението си за нашите поети в крайно стегната лапидарност. Този негов маниер личи и от послеслова на „Български балади". С по няколко думи за Димчо Дебелянов, Емануил Попдимитров, Николай Лилиев, Людмил Стоянов той обхваща в чудна пълнота същността на тяхната поезия. Той обичаше тези херолди на нашата нова поезия и критичният му усет ни помагаше да ни стане ясна, разбрана и привличаща тяхната значимост.

За Вазов той се изказа веднъж така: „Обичам този патриарх и най-вече обичам малките му стихове. Чувствувам в тях силата на някакъв ритуал, наглед малък и прост, ала всъщност много могъщ. Мисля си, че това е ритуалът на природния живот, който е влязъл в душата на поета и който той преведе с простичките думи на „Синият синчец". Нещо Гьотевско диша в тези чудни стихове." Той обичаше и простия живот на Вазов, и някои негови черти на българина от старината, например пестеливостта.

Веднъж Траянов разказа как след злополучните, страшни и съдбовни дни през 1913 г. написал „Тайната на Струма" и „Смърт в равнините". Вазов ги прочел и при една среща с Радославов и Траянов спрял ги на улицата,

стиснал им ръце, развълнувано поздравил Траянов и ги завел в сладкарница „България“ да ги почерпи по „едно чоколадче“.

Траянов се удивляваше на лирическата чувствителност на Трифон Кунев, този физически могъщ колос на българското село. „Ако си дребнав човек и не вярваш в мистичните сили на човешкото същество, никога не ще помислиш, че у този гигант, който би бил същински чутовен „орач-сеяч“ на село, живее красива романтическа аспирация към един естетизъм, който липсва на много български поети. Душа с нежността на свежи хризантеми. Истински артист, голям артист. . .“

Едно от неговите предпочитания беше и поезията на Лилиев. Той обичаше у Лилиев склонността към самоизолация. Но той изясняваше това не като изгубена вяра в силите на живота, като откъсване от живота, а като процес, който е необходим на поета, за да постигне себеразбирането си чрез писане на красив поетически стих.

Лилиев знаеше това Траяново тълкуване и му беше благодарен, че той, могъщият поет, закриля неговата съзерцателност срещу атаките на безотговорната критика за „стерилност“ в поезията му.

Под купола на своя „Пантеон“ Траянов постави Ботев, Вазов, Пенчо Славейков, Яворов, Илия Черен, Дебелянов. За тях той казваше, че не са нито за медалиони, нито за метрическата стегнатост на сонета. „Образите им — говореше Траянов — са толкова големи, че не биха се вместили в подобни измерения. След като ги видях в перспективата на един чуден ход на величествена човешка съдба, в който ход всеки от тях има свое лично място, аз се опитах да дам живот на образите на тези мъже не само с обикновената поетическа игра на ума, но и с пламъка на сърцето си.“

Траянов се възхищаваше от Николай Райнов и казваше, че е „един от най-културните наши писатели. След Борис Георгиев, разблудния събирач на багри под чужди небосклони, Ахасфер на измамната хубост на чуждоземни пейзажи, Николай Райнов е български Ахасфер на мисълта, който намери родината си и донесе от чужбина екзотичния повей на мъдрост и поезия, каквито преди него българска книга не е отразявала.“

Траянов обичаше младите поети и когато прочиташе някой стих, в който лиризъм и виртуозност се сплитаха, без да създават банален ефект, отсичаше: „Ето стих!“ Той обичаше особено онези от тях, които избираха своите теми из героичните прояви на нашия народ. Виждал съм го да потупва по рамото Хрелков и да му казва: „Добре, добре, Николай! Старай се да извършиш нещо повече от дванадесетте подвига на Херкулеса!“

Ала не само ги насърчаваше Траянов. Той даваше и последния си лев за младите. Една вечер, когато валеше такъв продължителен силен дъжд, че не се виждаше краят му, сякаш покривът на небето беше се продънил, както казваше той, седяхме в „Цар Освободител“. Беше краят на октомври. Влезе Хрелков, цял измокрен, дрехите му тежаха и товарът им още повече прегърбваше високата му фигура. Седна на масата ни. „Студено ми е, бачо Тодоре. . .“ — „Пий топъл чай, вземи нещо“ — отвърна Траянов и извика келнера. — „Подметките ми са скъсани и стъпвам във водата като дух над водите“ — добави Хрелков и тъжно се засмя. Когато Хрелков стана да излезе, Траянов бръкна и извади из един от джобовете на жилетката си пари и ги мушна в ръката му мълчаливо. „Но ти няма да имаш утре, бачо Тодоре!“ — каза тихо Хрелков. — „Лека нощ, лека нощ“ — отвърна Траянов.

„Яворов беше роден поет и умря поет. Трагичното у него беше това, че първоначално поезията му дишаше с безкрайна любов към народа, а впоследствие се претвори в безпримерен дотогава в поезията ни еготизъм. Разбира се, този еготизъм беше борба, а не спокойствие в живота му и той се

стараеше да не отдалечи от себе си персоналния дълг на българин, какъвто той беше в най-благородния смисъл на това име, и да почне да гледа на народната съдба от слънчева висота. Участието му в македонското революционно движение е най-бляскав пример в това отношение. Но, от друга страна, духовната природа на Яворов преливаше от противоречия. Аз мисля, че тъкмо противоречията изграждаха единството на лирическото му същество, свободата и решимостта на това същество за акции от най-различен вид. Решимостта на Яворов имаше своето проявление и в поезията, и в политическата народностна акция. Той беше човек и поет от голям стил. Та не е ли всъщност поетическата и всякаква друга дейност борба за утвърждаване на личен стил." — завърши Траянов.

„По какви ли морални и естетически закони се извършва това у художника?" — се запита сам.

Траянов можеше да каже много неща за Яворов. Тяхната привързаност датираше още преди да излезе „Регина мортуа". А по времето, когато Яворов направи първия опит за самоубийство и бе изпратен на лечение във Виена, Траянов там му бе в услуга с усърдието и обичта на брат.

„Удивен съм от духовността, която обитава у физическия човек Лилиев. Изпитвам чувството, че съм пред едно чудо, чудото на чистата духовна красота, която Лилиев магически е успял да отдели от реалността и да я предаде с езика на думите така фино и сюблимно, както това може да стори душата на един изключително рядък поет. Когато ми е разказвал своите сънища, учудвал съм се на способността, на необикновения му дар да пренася светлината на душата си дори в съня върху предметите на реалната действителност. Той сякаш заповядва сънищата си в тяхната реализация, както наяве прави това с бляновете си. Чудна мощ на плътския и духовен човек, чудно спокойна плът.

Алберт Самен, когото Лилиев много обича, не е написал само за себе си стиховете:

Ветрец полъхва над плътта, и тя се усмирява,
и ангелски ръце над нас размахват свойта благост."

„Не считам за пасив на тези поети (Смирненски, Хрелков, Вапцаров) това, че за формата на своята версификация ползуват чужди модели; по-важното — и което ме радва — е това, че чрез своята поезия те честно разкриват своите лица, лица на революционери, и че поезията им е евангелие на нов бъдещ живот."

„Изключителна сърдечна струна! Неизмеримо приятно-скръбен поетически глас, с който Димитър Бояджиев се прости, когато извърши трагичния акт на погубването. С диапазона на този глас той можеше да изпее широкия чувствен свят на модерната си душа. В нашата поезия той внесе нови образци, които с нищо не отстъпват на финия френски лиризъм."

В отношението на Траянов и на Радославов към младите творци имаше разлика. Траянов обичаше всеки млад начеващ писател или поет и дори когато верният му усет не пораждаше твърдото убеждение за присъствие на способност у начеващия, той не го изоставяше. Напротив, стараеше се да укрепи у него надежда за бъдещо добро творчество, импулсирайки го за системен труд, и това не само като желание, но и като съвети.

Очарователна черта на характера му беше скромността и искреността. Той вярваше във възможността за развитие и без да казва суперлативи на младите, без да го разберат, че пази в някое отношение резерви към тях, с благост подкрепяше амбициите им, създавайки у тях вяра за литературен успех.

Иван Радославов беше по природа критичен ум и качеството му на критик не му позволяваше да прави концесии с когото и да е, за да окуражава с лекота и излишна похвала. И когато отваряше уста, и когато вземеше перо да отговори, строгостта беше оръжието му. Той не можеше да измести скептицизма от своя ум, когато виждаше, че поощрението няма място в някой случай и че то не ще даде резултат за в бъдеще.

Негов принцип беше не тщеславието да се смята критик, а чувството, че истината трябва да се казва преди всичко, дори и когато носи горчивина. Той мислеше, че вежливостта на критика в литературата е ненужна, защото би се ангажирал с неистина, а това би навредило на онзи, комуто е нужна истината. И младите трепетно очакваха неговия съд с безпокойство, каквото не изпитваха пред съда на Траянов.

Траянов бе заел много от етиката на християнството и не искаше да прави зло, а да дава помощ. И затова съветите му бяха такива, че в резултат се чувствуваше траяновския ретуш в творчеството на млади писатели, поети и особено поетеси. Неговото вмешателство най-често биваше с лек, насмешлив укор, че някой не работи достатъчно, че забавя реализацията на своя проект. Той не позволяваше онези, на които помага, да се чувствуват негови протежета. Знаеше, че протежето вреди преди всичко на себе си, осланяйки се на измамната вяра, че всякога е под протекция и може да получава помощ.

Веднъж му възразих, че има случаи, когато протежето трябва да бъде протеже и че обратното би имало съдбовно значение за живота му. Припомних му случая с Хьолдерлин. Шилер е открил гения и го изпраща при Гьоте. На Гьоте не се понравил младия поет и понеже не обичал протежетата, писал на Шилер мнението си за Хьолдерлин — „твоето протеже". Шилер обаче не се повлиял от Гьотевото мнение, макар, както се знае, да е сверявал всякога мислите си с тези на Гьоте, и не изоставил Хьолдерлин.

Траянов се засмя и отвърна: „Наистина, каква щеше да бъде съдбата на Хьолдерлин, ако Шилер го изоставеше!"

„Когато един поет или писател прави своя дебют, трябва да знае, че и най-големите гении не са създали безукоризнени всичките си произведения. Затова работете, не се плашете, и все някое ваше произведение ще ви донесе репутацията на поет или писател" — така казваше Траянов на младите. И когато е прочитал някоя творба на начеващ автор, никога не го е обезкуражавал, а с кратки принципни наставления съобразно с жанра на произведението го е упътвал в работата му, без обаче да го поправя както майстор чираците си.

Един ден разговаряхме с Добри Христов и Траянов в сладкарница „Цар Освободител". Траянов запита Добри Христов: „Ти знаеш, Добри, че много български песни имат общ план на композиция „ръченица". Не можеш ли да намериш най-характерната от тях и да сътвориш обща, единна за българите „ръченица", както геният Брамс е сторил за унгарски „танц" със своите „Унгарски танци" или Дворжак със „Славянски танци"?"

Очевидно въпросът на Траянов постави в затруднение Добри Христов и той замълча. Може би за него, както за Траянов, съществуваше дълбокото убеждение, че там, дето има сътворени неща, по-хубави от които не може да се направят, ръката не бива да бърка. Двамата големи българи бяха в съгласие за нашата народна песен.

Няколко месеца преди това между тях се е състоял разговор, който ми бе преразказан от Траянов. Добри Христов запитал Траянов, защо се е отделил от народното песенно творчество и защо не преработва народни песни художествено, както са правили старият Славейков, Пенчо Славейков, Яворов и други наши поети.

Отговорът на Траянов бил: „Аз зная, че космогонии, теогонии, генези, въображение за гиганти, богоборци, разрушители на светове, легенди за светии, демонология и какво не още е минавало през мирогледа на разни народи. Бихме сгрешили, ако кажем, че това не е застъпено със своеобразни паралели и в нашето старинно песенно творчество. Аз въобще съм обичал митологията и знам, че митовете са поетически израз на народния мироглед, следван от философско виждане на света. Гордея се, че и нашият епос е до равнището не само на общославянския, но и до епоса на велики народи, толкова ценни исторически и художествени елементи притежава той. Ала той е дело на цял народ, общонародно духовно проявление, и това, което цял народ може да направи, отделна личност не може. Аз уважавам принципа на Уайлд, че един поет, който вижда прекрасни цветове с няколко листа, може да пожелае да създаде други с повече, ала се съмнявам, че вариантът може да бъде по-ценен и по-художествен. И защо да се похищава в такъв случай народната песен? Кой би могъл да създаде по-хубава? Но друго искам да подскажа на онези, които мислят, че съм се бил отделил от народната песен. И ще им го кажа с въпрос, както Талмуда отговаря на въпросите с въпрос: Нима не виждате магичното, фантастичното, героичното, странното, чудноватото в моята поезия? Та аз съм дал такъв респект на тези елементи, какъвто никой от нашите поети не е посмял да им даде. И на що се дължи това? Отговорът ми е — и на народната песен, в която живеят тези елементи и която, оживена, живееща, вечно жива, ме е направлявала към едно инстинктивно предпочитание на нейното поетическо великолепие и която сигурно ми е дала наследството, съдбата да бъда български поет."

Една вечер, зимна вечер, Траянов беше в особено весело настроение. Запомнил бях от него мисълта, че понякога лицето не може да скрие сърцето, че сърцето всякога е върху лицето, каквито и опити да правим за някаква маскировка. Причината? — Бил чел през деня Блок. „Обичам този поет и знаеш ли, обичам желанията му, дори и тези, над които тежи делничната посредственост на живота, защото е много искрен, дълбоко искрен, по руски искрен, заел искреността на Пушкин и Лермонтов, на Достоевски и Толстой.

И какво нещо е силата на поезията? Тя може да внесе сезона на пролетта и през зимата. Ето днес, добра зима, крайно неприятна за нозете ми, ми се стори толкова чудодейна, че почувствувах да се приближават в мистериозно топло притегляне към ума ми всички неща: заснежените дървета и покрити със зъзнещите по тях врабчета, черните сгради и опушените завеси на небето, сякаш бидоха облечени в кадифето на разпукваща се феерия на зеленината. Ето тъкмо това го направи днес Блок, поезията на Блок."

Това даде повод да го запитам за Брюсов. — „Валери е голям поет и зад него стои призракът на гения, както това може да се каже за нещастния Есенин. Когато Брюсов се върна към революцията, аз разбирах желанието и волята му да се пресъздаде в нов план руския живот, който той винаги е обичал, но неговата Психея беше вече остаряла и разрушението ѝ едва ли можеше да има резултата на феникс. Поетите мъчно преобличат своята Психея. Това се отнася и за Блок."

След като Гео Милев бе превеждал Маяковски и бе станал негов апологет, в разговор с Траянов Гео бе поискал да узнае мнението му за Маяковски и за поезията на Съветския съюз изобщо. „За Маяковски — казваше Траянов — аз имам мнение, че е оригинален и индивидуален поетически организъм; в този организъм има събрани много стари и нови материи и аз не зная в какъв продукт ще се изрази вътрешната асимилация на материите. Без съмнение той се очерта като знаменит поет на революцията.

За новите млади руски поети аз мисля, че няма по-хубава и верна фигура, за да се окачествти развитието им, от Гоголевата вихрено бягаща тройка от великата му повест. Активният ритъм на новия живот, така голям и всеобемен, ще произведе децата на големия артистически ритъм — поетите."

Една вечер Траянов не излезе от квартирата си, беше неразположен. Говорихме за новелата. Приятелите му знаеха, че никой български поет не познава така основно европейската поезия, както поетът Траянов. Това се отнасяше и до друг литературен жанр — новелата. Поетът, запазвайки своето постоянно разположение към Щорм и Майринк, поставяше Тургенев между най-великите новелисти. „Гений на новелата е и Тургенев — казваше той, — но този славянин е имал божия пръст над главата си, защото е заплатил лесно гения си, обратно на други, заплатили скъпа цена за своя гений." Той обясняваше това с яснотата и жизнеността на Тургеневия светоглед, светоглед славянски въпреки европеизираното същество на писателя. Според Траянов славянският светоглед имал способността да разглежда феномените откъм тяхната светла страна, въпреки сложността и заплетеността им. „Вижте героите на Тургенев — казваше той — каква чистота, каква чиста любов? Един европеец не би се поколебал да внесе в описанието на проблема за любовта и нейните физиологични форми, ала подобно нещо никога Тургенев не прави. Колкото и конфликтни да са проявите на героите му, над тях стои авторът със своята чиста и светла обич към тях — изучени фигури, с които великият славянин е пожелал да преведе своите чисти нравствени и естетически намерения."

Беше през лятото на 1924 г. Заварих Гео Милев в квартирата на Траянов на ул. „Владайска" (дн. „Димо Хаджидимов") № 7. Стаята му беше на ъгъла, където се пресича ул. „Позитано" с ул. „Владайска". Стая с едно легло, малка маса, два-три стола и брестов полиран гардероб. Мебели оскъдни (разбира се, на хазяите), но някаква светлина в стаята — „моят фенер", както Траянов я наричаше.

Гео обичаше Траянов силно, сърдечно; той ценеше големия му ум и талант. Разговаряха за Киркегор. Гео беше изоставил своята естетическа лутаница и философията на „Das Kapital" диктуваше отношението на идеите му и към обстоятелствата на действителния живот, и към въпросите на изкуството.

Гео свеждаше делото на великия датчанин като опит да се евангелизира изкуството. Безплоден опит на едно голямо персонално религиозно чувство, което не може да има никакъв допир с изкуството.

„Ще ми позволиш да те поправя — отговаряше Траянов. — Ако наистина трябва да намерим пример за опит да се естетизира религията, такъв ще намерим в поетическата активност на гениалния Киркегор. Аз мисля, че Киркегор е най-голямата фигура на дано-норвежката литература. Едва ли е имало поет в света, който като Киркегор да е имал толкова искрено поетическо отношение към религиозния идеал на душата си. Ала този идеал трябва да бъде разбиран не като банализиран идеал на практическа религиозна акция, а като воля за пречистена страст, за пречистени емоции на душата и то в пламъка на религиозния ентусиазъм. Забравяш ли ти колко велики произведения са плод на този ентусиазъм?

Аз ще нарека поетическата активност на Киркегор опит, който доказва, че изкуството няма да изгуби идеалистическия си лиризъм и когато естетически стандарт на тази активност е религиозен идеал от рода на Киркегоровия."

Разбира се, спорът не беше приключен, но Гео се засмя и хубавото му миндалово око светна. „Добри ми приятелю Тодоре — заговори той, — когато

бивам с тебе, винаги си спомням латинската поговорка: „Ще научим що е добро от доброто.“ Траянов му отвърна: „А не може ли да кажем: Ще научим що е хубаво от хубавото?“ Гео вдигна глава, попремести огромния кичур коса на челото си и се засмя гръмко: „Съгласен, съгласен. . .“

Разговорът бе променен, Гео извади един препис на заповед и го поднесе на Траянов: „Стани ми, Тодоре, поръчител, ти знаеш нуждите ми. . .“ Траянов сложи подпис в лявата част на листа. „Но ти, Тодоре, не поглеждаш дори сумата. . .“ — каза Гео. Траянов не отвърна, вдигна глава, поизви я надясно, както му бе обичай и погледът му стрелна небето. Само се усмихна приятелски, сърдечно.

„Някои говорят за Маларме — казваше Траянов — като за поет с неразбираема поезия, с неясни, хаотични емоции. Аз го обичам, обичам поезията му, композирана от трансцендентална памет и сърдечни желания. Вярно е, че е трудно да се дава изяснение на темите на неговата поезия, но трябва да имаме предвид това, че поезията не обръща очи само към видимостите, но и към неща, които нямат видима същност. Ето и към такива неща Маларме отправя поглед, затова може би и поемите му изглеждат неразбираеми. Той обаче е казал това, което е разбрал, но което други не могат да разберат, един вид естетическа алхимия, трудна за обикновения ум.

Мисля, че думите на Клод Дебюси за „Следобедната почивка на един фавн“ обясняват факта, че Маларме може да бъде разбираем, а те са: „Именно тук аз преведох със звуци самия Маларме, той е цял вятре, истинският Маларме.“

Траянов допълни: „Разбираемата поезия прилича на разказвана на деца приказка; веднъж разказана, любопитството на децата изглежда пресушено. Неразбираемата поезия има тази привилегия, че продължава да буди любопитството на много бъдещи поколения, и то не като разказана приказка.“

Разговорът ни се водеше във вегетарианската гостилница на улица „6-ти септември“, дето обядвахме. Беше юнски ден, на излизане Траянов ми каза: „Ще ти кажа един пример за неразбираема яснота в поезията, каквато неразбираемост съществува и в природата — и той вдигна бастона си, сочейки към слънцето. — Това е чудото на яснотата, но понятна ли е тази яснота? Хората си мислят, че разбират тази яснота, а тя е може би най-неразбираемата.“

Траянов не обичаше да говори за личните си връзки с големи поети чужденци. За Хуго фон Хофманстал, с когото го е свързвало приятелство във Виена, той казваше, че е един от модерните поети, чийто живот е преминавал всякога в изключително чистия въздух на изкуството.

За Стефан Цвайг, с когото също е имал връзка, Траянов споделяше, че в най-висока степен е притежавал чертите на културен борец и талантлив белетрист.

За Артур Шницлер се изказваше, че лекарският опит му е дал материал да види чудния и многолик свят на човешката душа. Той го сравняваше с Чехов. В основата на живота е скръбта, човешката душа е наводнена от скръбта, но Шницлер разказва за нея с такава грациозна меланхолия, че я чувствуваме нюансирана не като болка, а като приятно-скръбна мелодия, която иска да успокоява и не раздира със стихийно-оргийна сила душата, както това чувствуваме, когато четем Пшибишевски.

Своя познайник Петер Алтенберг Траянов наричаше едва ли не един от най-големите майстори на късия разказ в модерната литература. Прозата му е толкова художествена, че може да съперничи с лирическите перли на много познати поети лирици.

„Стефан Георге — учредител на новия кръг немски поети, които доказаха, че езикът на Гьоте и Шилер все още стои на своето върховно място и че стилът на поета е истинският говор на душата му. Стефан Георге е най-свободният от художниците на новото време, почерпил воля за живот в красотата. Аз не бих могъл да намеря по-добър коментар за служенето му на идеала на красотата в поезията от думите му: „Цел на поезията е чистият пълнозвучен и красив език; към могъща красота, към финес, но не болезнено намръщен, трябва да се простира идеалът на новия поет." И допълваше: „Седмият пръстен", „Годината на душата" са книгите на Георге, от които всеки поет може да намери предлог за себе си да подобрява личната си виртуозност."

„Осемнадесетгодишен, Хуго фон Хофманстал написа „Смъртта на Тициан". После се заредиха и други драми, на които лиричният тон даваше да се разбере, че чрез тях поетът показва своето лице, своя вътрешен живот, живота на душата си. В монолози, диалози неговият изключително изящен стих отваря за нас прозореца, през който може да се види „страстта в търсенето на хармонията и волята да се хармонизира светът, който поетът носи у себе си". Думи, отнасящи се изцяло до него, както той формулира в едно свое есе образът на поета.

Без съмнение той е почувствувал благородното влияние на Стефан Георге. Стихотворенията му, така индивидуални по форма, стил и личен вътрешен глас, сочат, че геният на един ученик не напразно се е учил от гения на своя учител."

„Познавам поезията на Пол Валери от преводите на Райнер Мария Рилке. Имам необикновено обаяние от изключителното изкуство на Валери, един от най-големите поети на нашата съвременност. Адмирацията ми към него е толкова по-голяма, толкова повече расте, като виждам, че освен като продължител на поезията на великите френски символисти, поезия на символите и образите, той е поет и с безкрайно разширена интелигентност в сферите на знанието; поет интелектуалист, той внася рационалния елемент в поетическото творчество далеч повече от своя учител Маларме."

Веднъж, когато Траянов спомена нещо за духовната любов, аз го запитах, кой човек, кой поет има той предвид.

„Едгар Алан По — отвърна той. — Не познавам поет, който се е къпал в такава гъста горчевина на душата си, както По, нито пък друг, който подобно на По, да е изпитал по-силно от него екстаза на духовната любов. И стиховете му са същинско откровение за нас, че свещената, духовната любов стои по-горе от чувствената и че тя може да запълва изцяло и през всичкото време живота на поета. За Едгар По най-страшната мистерия на живота бе любовта и тя не живееше у него като обикновена страст, която кръвта на организма може да облекчава, но като тайна, в чиято глъбина трябваше да проникне, да я опознае. И аз мисля, че разказаната в стиховете му любов сочи именно този устрем да я опознае. Никак не е чудно за мене, че в стиха на По, както и в някои разкази може да видим страстта и волята му да изясни тайната на любовта с една претенциозна ученост, със студенината и спокойствието на логически метод наред с артистическия изгарящ ритъм на визионера."

В януарски ден на 1945 г. поетът бе отнесен в Александровската болница неизлечимо болен. Когато пристигнах в София и отидох в болницата, Траянов беше изгубил съзнание. Денят не беше студен, но мъгляв, влажен и черна, сякаш вапцана със сажди, кал покриваше и улици и тротоари. Беше утрина, поетът лежеше на легло и конвулсии изпъваха чертите на красивото му лице, устните му потрепваха, ала не да произнесат реч. Сам в стаята, до леглото му бдеше над него жена му Елена. След десетки години раздяла тя беше

отново при него и погледът ѝ, в който се четеше раздираща душевна мъка, сочеше каква е била любовта им, любовта на жената, която бе дала на поета любимите деца. Чаках, поетът не отвори очи. След пладне отново дълго стоях, клепачите му сякаш бяха метални покривала, спуснати завинаги над източниците на светлината. Поетът не отвори очи, конвулсията растеше, устните се свиваха в страшно гърчене. Навън се спускаше дрезгавина, беше дрезгавина и в поетовото съзнание. В този зимен следобед дрезгавината нахлуваше през големите стъкла на прозорците на все повече и повече потъмнели вълни, докато обхвана пространството на цялата стая и бързо се свечери, както вече беше се свечерило и в съзнанието на поета. Жена му правеше безплодни опити да го заговори, но мисълта му беше излязла от обиталището на мозъка и блуждаеше кой знае где, невъзвратима вече в гъстия мрак на душата. В паметта на поета не светеше, оттам беше изчезнало всичко, което се бе покорявало на нейната власт: имена, звуци, багри, емоции, понятия, пейзажи на видимия свят, символи с неосезаема хубост, образи на безкрайния мир на абстракциите, обикновени и възвишени неща. . ., всичко, което бе съставяло великолепния ансамбъл на поезията му и чиито стихове вече не пееха в безтрепетния му слух. . .

Величавият устрем на желанията беше вече изчезнал, поетът на надеждите беше свил криле, бяха отлетели възторзите на душата, а с тях беше отлетяла и хармонията на думите и идваше нямото безпощадно разрушение на смъртта. . . Небето беше прибрало онова, което му бе дало; земята искаше сега от поета да ѝ възвърне и нейната част: от пръст сме, на пръст ще станем.

Никога вече неговата мисъл не ще отмери в съзвучието на стиховете своя благороден и тържествен маршов такт, никога вече жизнената му мъдрост не ще се отлее в онази красива форма, в каквато идеалът на лирически поет му подсказа да я сътвори в „Пантеона“:

Говори на ти
с урагана и допира
чело до звездите. . .
За онзи, който се бори
не само на война.

СПОМЕНИ ЗА ТЕОДОР ТРАЯНОВ

Вера Балабанова

ТЕОДОР ТРАЯНОВ И НЯКОИ ПОЕТИ

Теодор Траянов имаше бащинска склонност и привързаност към всеки човек, в чиято поетическа дарба бе убеден, безразлично дали този поет, музикант или писател беше вече изявен или все още непризнат.

Един ден, беше късна есен, се разхождахме с поета по главната алея на Борисовата градина (дн. Парка на свободата) към езерото. На запустелите пейки видяхме седнал сам мъж.

— Извинявай за малко — каза поетът и като ме остави посред алеята, бързо се запъти натам.

Направих две-три крачки и зачаках от разстояние. Мъжът стана. Двамата се ръкуваха и поговориха.

— Кой беше този човек? — попитах, щом отново поехме по пътя.

— Атанас Далчев.

Знаех, че харесва стиховете му. И още същата вечер разтвори стихосбирките[1] на Далчев и ме накара да му прочета „Старите моми", „Сонет", „На заминаване", „Завръщане" и др. Беше отбелязал с молив стиховете, които му бяха харесали. Вечерта мина под знака на Далчев. Траянов имаше навика да слуша с удоволствие стихове от други поети. Много вечери сме прекарвали в поетичния мир на познати и още непознати поети.

Такъв беше и случаят с Христо Попсимов, внук на Григор Пърличев. Помолих го да ми напише нещо за Траянов. Предавам непубликуваните от мен редове из писмото му от 9. XI. 1978 г.

„Беше есен, 1944 година. Листата капеха по земята и аз бързах със случайно намерена кола по самоковското шосе да отида в Чамкория, където, евакуиран по време на бомбардировките на военновъздушните сили на САЩ и Великобритания над нашата страна, ме очакваше на гости моя уважаван приятел, видният български историограф, естетик и дипломат Симеон Радев. Времето беше мрачно и в атмосферата имаше предусещания за наближаващата нова национална катастрофа на България, която беше надвиснала под намръщения свод. В Чамкория Симеон Радев беше отседнал при свои близки и там прекарваше метежните дни от края на Втората световна война. При неговите приятели нямаше условия за пренощуване и не подозирах, че това ще стане причина да се запозная с един от най-големите български поети —

[1] Двете първи книжки „Париж" и „Стихотворения" бяха подписани от автора: „На г. Теодор Траянов от почит. Ат. Далчев 2. 10. 928 и 15. 9. 30 г." Третата, „Ангелът на Шартър", с великолепната корица на Б. Ангелушев, бе подписана: „На г. Ив. Радославов с уважение 1946 Ат. Далчев".

Теодор Траянов — към когото изпитвах уважение и адмирация, след като се бях запознал с неговото творчество при идването ми в България от Охрид през 1941 г. Изправен пред необходимостта да помисля за пренощуването ми в Чамкория, Симеон Радев се спря за момент и реши, че ще бъде добре да помоли за гостоприемство Вера Балабанова, писателка, спътница и (духовен) меценат на Теодор Траянов през последните години от неговия живот. Тази вечер Траянов отсъствуваше от Чамкория — беше отишъл в София по работа — и аз спах в леглото на поета.

На сутринта Траянов се завърна от пострадалата от бомбардировките София и Вера Балабанова ме запозна с поета. Това беше първата ми среща с възторжения певец на „Regina mortua", „Химни и балади", „Български балади", „Освободеният човек", „Земя и дух", „Романтични песни", „Песен на песните", „Пантеон" и др.[2] Какво мога да кажа за първата ми среща с Траянов? Трябва да подчертая, че при идването ми в България през 1941 г., при прочита на текстовете на съвременните български поети най-силно впечатление ми направиха поетичният свят, виждането, почеркът и силата на Яворов и Теодор Траянов. Ето защо беше обяснимо моето вълнение при първата ми среща с поета.

След като разбра, че и аз пиша стихове и че съм публикувал поетически творби[. . .] той ми каза, че ще прегледа по-късно моите стихове, ще каже своето мнение за тях. . .

По-нататък разговорът продължи върху изкуството. Направиха ми впечатление големите му познания и ерудираност в областта на класическата и немската митология, в областта на музиката, изобразителното и театралното изкуство, литературата, в областта на космогонията, натурфилософията, тайноведението и в други области на човешкото познание. . .

С особена сила изтъкваше сюжетите, свързани с българската национална история, с националната и чуждестранна митология, с всичко общочовешко и хуманно като определяща сила в историческото, социално и културно развитие на човека. Що се отнася до символизма, той твърдеше, че е последовател на общочовешките хуманни, прогресивни насоки в европейския и руски символизъм и че той е свързан с българската национална история, с българските митологични традиции, с общите достояния на европейската прогресивна култура.

— Някои политически и културни среди в България смятат, че аз съм германофил. Всъщност аз съм казал ясни думи за предопределението и месианския дух на славянството в Европа и в света[. . .] аз съм казал каква важна роля и мисия ще играят руският народ и славянството в историческото развитие. Аз съм казал какъв съдбоносен медиум ще бъдат те в световната история. Това съм подчертал в „Послеслова" към моята стихосбирка „Пантеон" — говореше Траянов.

След като Теодор Траянов прочете първата ми стихосбирка „Дни, години", написана в България след идването ми от Македония, аз бях донякъде поласкан от неговата естетическа оценка. Той ми каза, че в нея има силни, оригинални основни белези, които в бъдеще могат да добият по-внушителни измерения. Само ме упрекна, че все още не съм овладял в достатъчна степен литературния български език, което ми пречи за пълна изява на жизнения и естетическия материал в моето творчество. На времето подобно нещо ми каза

[2] Спомням си, че при тази среща, седнали трите на разговор, Хр. Попсимов помоли Траянов да му даде един псевдоним. Поетът се замисли и каза: „Кралевски". Христо несигурно възрази, че бил чувал такова писателско име. Но великолепната памет на Траянов не бе съхранила нито името, нито такъв образ на писател. Тъй години наред ние всички викахме на Христо „Кралевски". По-късно младият поет, разбрал, че наистина съществува Спас Кралевски, се подписваше с рожденото си име (б.а., В.Б.).

и Николай Лилиев, който подчерта, че моето творчество е самобитно и интересно, но че по подобие на моя дядо — възрожденеца и поета от XIX век Григор Пърличев — все още не съм усвоил в достатъчна степен българския книжовен език.

Теодор Траянов ми се оплакваше, че се намира в тежки материални условия, че живее в оскъдица и един опит на Симеон Радев да склони тогавашния министър на вътрешните работи Петър Габровски да бъде отпусната на Траянов малка месечна субсидия е останал безуспешен.

За последен път видях Теодор Траянов след 9 септември, когато, разхождайки се по булевард „Руски", е забелязал, че в кафене „България" съм на маса със Славчо Васев и други български писатели, журналисти и публицисти. Той внимателно, дискретно плахо открехна вратата на „България" и ме извика: „Христо, ела." За последен път се разходихме по осветения булевард „Руски". Оплакваше ми се, че не е добре със здравето, че има двойно виждане, че му се вие свят, че не може да пази равновесие. Говори ми за родово страдание, от което са починали много членове на неговото семейство.

На погребението, на което артистът Константин Кисимов — в църквата, на гроба и в къщата на брата на Траянов — рецитираше неуморно негови стихове, забелязал оръфаните ревери на овехтялото сако на поета. . .

Христо Попсимов"

С Георги Дзивгов Траянов се виждаше често из софийските улици и кафенета. Ценеше дарованието му. Ще ми спомене, че с младия поет имал „интересен културен" разговор. Той обичаше събеседници, с които можеше да размени мисли с широк обхват.

Имаше също хубави чувства към покойния му брат Александър, за когото твърдеше, че бил много талантлив.

Сигурно заради това негово отношение Георги Дзивгов посети поета в болницата няколко дни преди смъртта му и по негово искане „че му се слуша поезия" му е чел стихове на френски и в свой превод от Ламартин.

Академик Венко Марковски ми пише, че Теодор Траянов „пръв откликнал на поетическата образност" на неговите стихове в сп. „Илинден", 1938 г. „Навсякъде и пред всички Теодор Траянов е приказвал с най-хубави думи за мене и моето творчество." Отбелязва и една от най-характерните прояви на Траянов да се отдаде неизменно на повика на другия, да услужи: „Много пъти ни е помагал материално и ако той нямаше, вземаше на заем, за да ни помогне в дадения момент".

Поетът Марковски с прочувствено слово даде израз на всичко, напластило се в съзнанието му от допира с Теодор Траянов в доклада, прочетен в Пазарджик, по случай стогодишнината от рождението на поета.

Една от последните работи на Траянов бе преводът на единайсет стихотворения от Еминеску. Траянов разбираше трагедията на гениалните поети Хьолдерлин, Ленау и Еминеску, чийто живот завършва в лудост. Родственост с Еминеску Траянов е чувствувал в много отношения: борбата на двамата балкански поети за стил и усъвършенствуване; топлото им чувство към театъра; голямата им музикалност; любовта им към природата. . . И двамата следват във Виена, без да се дипломират; чели са същите философи и заровили корена си здраво в родна земя, са оформили по свой личен начин мирогледа си; всеки от тях е изживял трагедията от загубата на скъпи близки, нищетата, в която години наред са живяли. . . Само че Траянов, въпреки същата изострена чувствителност към плесниците на живота, запази душевното си равновесие.

Доколкото помня, тъй като аз преписвах на машина преводите, те не са публикувани у нас, защото поетът отнесе копието на румънците, а аз запазих оригиналите, които предавам тук.

ЗАЩО НЕ ДОЙДЕШ ТИ?

Виж, лястовичките отлитат,
листата на ореха слитат,
мъгла лозята навести, —
но где си ти, но где си ти?

Ела при мен, и пак в безумие
да те прегърна, с жадни думи,
а сълзите ми да текат
по твойта гръд, по твойта гръд!

Припомняш ли си часовете,
когато бродехме в полето?
Понасях те, аз крепък мъж —
и не еднаж, и не еднаж!

Има и жени, в чиито
очи искри възпламват скрито,
внушаващи и царствен страх, —
ти си над тях, ти си над тях!

Прозрел живота на душата.
Донесал мир и радост свята,
гориш, по-горд от звездна вис,
о, взор лъчист, о, взор лъчист!

Виж, чезне есента към запад,
по пътя ѝ листата капят,
скръбта полята навести,
но где си ти, но где си ти?

ХЕСПЕРУС

Отдавна беше то, когато
светуваше най-хубав свят, —
девица светла, царска рожба,
живееше в голям палат.

Едничка на баща и майка,
за всичко тя най-първа бе,
като Мария всред светии
и месец в пъстрото небе.

Под тъмни сводове тя вечер
отправя през прозорец взор
към Хесперус, горд образ звезден,
огледан в морски кръгозор.

Тя гледа в ширини безкрайни
как звездните лъчи горят
и водят корабите черни
по водния подвижен път.

Видя го днес, видя го вчера,
и нещо трепна в красота,
и той с недели я следеше
и на сърце му легна тя.

И тя когато замечтана,
на жарка длан глава подпре,
копнеж по него се заражда
и пълни нейното сърце.

МЕЖДУ ХИЛЯДИТЕ МАЧТИ

Между хилядите мачти,
що напускат брегове,
колко ли ще станат плячка
на вълните, ветровете.

Между прелетните птички,
що към топъл юг отлитат,
колко ли ще мрат самички
в ветровете и вълните.

Радост търсим ли вълшебна,
идеал ли за сърцето,
сянката след тебе дебне,
на вълните, ветровете.

Тайната на твойта песен
вечно ще остане скрита,
тя е шепот, сън унесен,
в ветровете и вълните.

ЕЗЕРОТО

С жълти лилии покрито
езеро блести в леса,
в бели кръгове вълните
чълн люлеят до брега.

Край брега самотен бродя,
чакащ образ съкровен,
из тръстиките излязъл,
да склони глава на мен.

В лодката да скочим двама,
в плен на водни гласове,
а кърмилото ръката,
трепнеща да изтърве.

В чара чуден на луната,
да се носим вечно ний,
вятър да шепти в тръстика,
сънно да шумят вълни.

Но, уви! Напразно чакам,
с болка в горестни гърди, —
само лилиите жълти
тръпнат в сините води.

ОДА

Не вярвах, че ще се науча да умирам:
аз, севга млад, от мантията си загънат,
очи отправях замечтано към звездата
на самотата.

Когато моя път огря ти ненадейно,
страдание, наситено с нектар и горест,
до дъно аз изпих утехата, що дава
смъртта жестока.

Аз жив горя, измъчван като Нессус, или
от ризата си като Херкулес отровен,
но тоз пожар не ще да загасят водите
на вси морета.

Аз прогорял от своя собствен блян, вопия,
на собствената клада се стопявам в пламък, —
ще мога ли отново да възкръсна с блясък,
безсмъртен феникс?

Върни се в мойта гръд, печално безразличие,
от пътя си тревожен поглед да отвърна,
спокойно за да мога да умра, върни ме
на мен самия.

ЗАД ХРЕБЕТ

Месецът зад хребет гасне,
зашумя лесът дълбок,
из елхите потъмнели
зазвуча печален рог.

Той звучи, звучи неспирно,
и запира из нощта,
в мир душата ми приспива,
като повей на смъртта.

Млъкна ти, щом омагесан
аз прострях към теб ръце!
Ще звучи ли тази песен
друг път в моето сърце?

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
БИБЛИОТЕКА
СОФИЯ

СЪНЛИВИ ПТИЧКИ

Морно птичките сънливи
чезнат в горската пустош,
в листи и гнезда се скриват, —
лека нощ!

Само ручеите шепнат
из смълчаните усои,
спят цветята, в сън не трепнат, —
спи в покой!

Плува тих, задрямал лебед
към тръстиките в нощта, —
ангели да слезнат в тебе,
сън — мечта!

В феерични небосклони
блесва лунният разкош,
всичко блян е и хармония, —
лека нощ!

ЗВЕЗДАТА

Там до звездата яркосиня
извежда толкоз дълъг път,
че в много хиляди години
достига ѝ до нас лъчът.

Отдавна, може би, в простора
изгаснала се тя върти,
едва сега, тук в наште взори,
лъчът ѝ пръв ще затрепти.

В небето бавно възсиява
ликът на мъртвата звезда,
тя жива невга там е гряла,
днес грее в призрачна следа.

Когато в тъмна нощ сред вопли
замре мечта с предсмъртен зов,
през цял живот сърце ще стопля
лъчът на мъртвата любов.

В ПРОЗОРЕЦА ЛИ

В прозореца ли чукнат клони,
потръпнат ли тополи вън, —
за мен е! — теб за да си спомня,
че да се приближиш на сън.

Звезди надничащи ли грейнат
из езерната дълбина, —
за мен е! — с мисъл чародейна
да мога бол да проясна!

Гъст облак дигне ли завеси
за да огрее лунен лик, —
за мен е! — в спомени унесен
Аз да те виждам всеки миг.

ОТМЕРИ ПОЛУНОЩ

Отмери полунощ далечен звън, разтърсил мрака,
съня си, митничара на живота, всуе чакам,
смъртта пак иска да ме води в пътя що познавам,
живота с гроба в пръстена световен да сравнявам
ала на мислите везните днес в покой стоят,
стрелката им не могат земни сили да смутят.

МОЛИТВА

Ти звезда на вси морета,
гдето всяка милост бди,
чуй молитвата в несрета
и спаси ни от беди,
твоето око нетленно
в нас да буди доброта,
богородице блаженна,
приснодева на света.
О, Мария!

ТЕОДОР ТРАЯНОВ И МУЗИКАТА

Първите музикални познания Теодор Траянов е придобил покрай брат си Стефан, рано починалия пианист. Ще да е било по времето, когато помалкият му брат почнал да учи пиано, и музикално надареният Тодор, който цял живот носеше в душата си поезията и музиката, се включил също. В бащиния му дом по-малките му братя, както и техните приятели са се събирали да послушат музика и да разискват по литературни и културни въпроси.

Когато отива във Виена студент в „Technische Hochschule", той има добри познания по музика и знае много от класическите произведения на композиторите. Вагнер му е бил непознат, затова и първото съприкосновение с неговата музика го е „ударило в главата".

Христо Попсимов ми пише: „Траянов обичаше с часове да говори за творчеството на Вагнер: за „Танхойзер", „Лоенгрин", „Летящият холандец" и особено за тетралогията „Пръстенът на Нибелунгите"—„Рейнско злато", „Валкюра", „Зигфрид" и „Залезът на боговете". Особено много обичаше да говори за „Парсифал", тъй като в сюжетната структура на тази опера има едно трансцендентно измерение, което особено много допадаше на творческия дух на Траянов."

Той слушал опери с партитури, а впоследствие, знаейки наизуст всеки тон, вече не се е нуждаел от тях. Чувствувайки музиката като неразделен спътник на поезията си, той е използувал в чужбина всеки възможен за финансите му повод да посещава концерти и опери. Гледал ги е по няколко

пъти. Още тогава с драматизацията му на „Младият крал“ по музика от приятеля му Димитър Караджов[3] се подчерта незаличимото му влечение към света на музиката.

След окончателното му завръщане в България през 1923 г. поетът търси и намира нужните си съприкосновения с литературни среди, музиканти, научни дейци и обикновени хора.

С Панчо Владигеров и с брат му, цигуларя, се „сдушили“ и често и продължително общували, за да музицират заедно у Панчо и да разменят творчески замисли и планове, еднакво разбираеми с всичките им тънкости и от тримата. Един портрет, подарен от композитора на поета, е надписан на немски: „На гениалния поет, моя мил приятел Тодор Траянов за спомен от неговия Панчо Владигеров. София, 17. VIII. 1931 г. (прев. авт., В. Б.)“ Приятелството им остана докрай безоблачно.

Оперната артистка Константа Кирова ми разказа, че Траянов посещавал семейството ѝ и винаги я карал да му свири на пиано валсовете на Шопен.

Пианистката Цвета Маджарова също се отзоваваше на неговите желания да му свири. Веднъж, когато и двамата ѝ бяхме на гости, той я помоли за концерт ла минор от Шуман, който много обичаше. Тя с вещина го изпълни, а поетът сияеше. И сигурно за да го зарадва, тя изпълни същия концерт на една музикална вечер у дома с голям успех.

Венко Марковски ми пише: „. . .но постоянно при нашите срещи предмет на разговор е била музиката. Не съм чул друг поет така да познава великаните на музиката като Теодор Траянов. Любими композитори за него бяха Бетховен, Вагнер и Моцарт.“

Веднъж като свирех на пиано у дома, го усетих, че седна до мене. Спрях веднага, защото моето свирене не беше достойно за неговия изключителен слух. Той удари няколко акорда и аз едва тогава осъзнах, че свири хубаво. Станах и го помолих да изсвири нещо. Отклони. Настоях пак и пак отказа. И досега не ми е ясно защо, освен . . . ако е чувствувал свиренето си не като върховно постижение.

Моята дъщеря ми каза, че Траянов, в очакване да се завърна от работа на обед, често свирел на децата. Предимно класика. След това настоявал Зоя, която учеше пиано, да повтори това, което е чула. С две-три пръстчета тя налучквала мелодията. Навярно затова той ми казваше, че детето е музикално и трябва да учи музика.

Ходехме заедно с него на концерти. По-скоро със съсредоточен, отколкото с унесен израз на лицето, той слушаше, без да мръдне до прозвучаването на последния тон. А през паузата или накрая изказваше възторжени или критични впечатления, възхищаваше се от интерпретацията на някой солист, или отбелязваше къде и кога е било несъвършено изпълнението на артист или оркестър. И по целия път към дома ми набелязваше тънкостите на чутите пасажи, за да се сбогува доволен и щастлив. Знаех, ще живее с концерта и на другия ден ще изтъкне още подробности.

НЯКОИ ОТЗИВИ ИЗ ПРЕСАТА

През март 1929 г. в големия нюйоркски вестник „Хералд Трибюн“ в специална статия върху българската литература е дадено централно място на Траянов с подробни бележки за живота и творчеството му. Лудвиг фон Пигенот, германски критик и най-известният изследовател на Хьолдерлин пише: „Истински изненадан съм от силата на тоя български поет. През него-

[3] Пантомима, играна с голям успех във Виенската Фолксопер.

вия „Скарданели“ говори гениалният дух на Хьолдерлин, поета с най-трагичната съдба, невъзпят от никого тъй съвършено.“

В статията си „Впечатления от България“ в „Пестър лоид“ от 29. VI. 1935 г. големият приятел на България принц Роан пише: „В своята поезия този исторически погледнат млад народ развива своята същност. И сега един поет, който по свой начин е жрец на нацията си, ѝ сочи пътя. Към него младата генерация гледа с вяра като към най-чистото превъплащение на българизма. Траяновското място в българския културен и духовен живот може да бъде сравнено само с онова, което Стефан Георге десетилетия наред е заемал в Германия.“

На в. „Зора“ през юни, 1942 г. Ст. Г. Станчов праща дописка от Париж, че във френския литературен вестник „Комедия“ има статия за българската поезия.

„По-подробно г. Болио анализирва творчеството на Теодор Траянов, като същевременно цитира и неговото първо стихотворение „Новия ден“, чието появяване е предизвикало истинска сензация. Той дава във френски превод и един стих от него, като изтъква голямото място, което се пада на Траянов в съвременната българска поезия, благодарение на „Химни и балади“, на „Песен на песните“ и особено на „Пантеон“. „Траянов — казва г. Болио — не пише никога банални или вулгарни стихове. Всяка негова творба е една нова скъпоценност, която излъчва същия, ако не и по-силен блясък от предходните.“ Особено силно е възхищението на г. Болио от „Пантеон“ — „труд с една оригинална мощ, съдържащ около 40 съвършени поеми, всяка от които представлява един истински паметник, издигнат в спомен на един от големите световни поети.“

МОИТЕ СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ С ТЕОДОР ТРАЯНОВ*

Печо Господинов

Беше през зимата на 1922 г. късно през нощта, когато едно наше приятелско „пиршество“ беше към своя край, някой похлопа на заледения прозорец. Когато излязохме вън, на месечината ни се усмихна фигурата на Теодор Траянов. Докато той се запъваше да ни обяснява защо ни е обезпокоил, аз го оглеждах смутен и изненадан. Посред зима бе облечен в пардесю и нервно почукваше с бастуна си на стъпалата. Очите му светеха, сякаш запалени въглени. Светлината на пътния електрически стълб падаше върху фигурата му като някакво сияние.

Изсипали сме били пепелта от печките и поради невнимание дървеният сандък се подпалил, а с него и стоборът. Траянов случайно минавал по улицата, видял огъня, дочул виковете ни и благоразсъдил, че трябва да ни предупреди за опасността.

Когато по-късно се сближихме с Теодор Траянов, аз му припомних за тази случка. Той се усмихна и каза:

— Мой дълг е да помагам — и като се позамисли, додаде — истинска радост е, когато човек може да помогне някому.

С тези бащински чувства Теодор Траянов винаги приближаваше младите към себе си. Някога, та дори и днес, около него винаги има гладни хора, на които той помага с каквото може. На едни подарява дрехите си, на други раздава оскъдните си средства, макар сам Теодор Траянов да живее в тежка нужда и при големи лишения.

От онези времена пазя много спомени за Теодор Траянов. Почти всяка вечер ние се срещахме. До късно блуждаехме из улиците на столицата било в спорове, било в разговори върху литературни и културни въпроси.

Из „Спомени за Теодор Траянов“ — Литературен глас, XIV, № 551.

По булевард „Цар Освободител“ (дн. бул. „Руски“ — б.а., П.Г.) като пълноводна река шумно се изтичаше хиляден народ. Беше още в началото на пролетта. След като постояхме пред сладкарницата, Теодор Траянов предложи да се разходим. Навалицата го измъчваше с монотонния си брътвеж. Той не обичаше тълпата, която се суетеше по булеварда, за да убива времето си.

Вървим, привели глави, и приказваме за новата годишнина на „Хиперион“. Много определено и ясно Теодор Траянов подчерта, че държи за участието ни в списанието. Казах му, че ние сме литературна група и, ако решим да участвуваме, ще трябва да влезем групово в задругата. Съгласи се и на това.

— Но нашите литературни възгледи не ще ли бъдат в разрез с литературната традиция на „Хиперион“?

— Ние сме за младите. Аз ги обичам и когато грешат, и когато са необуздани и дръзки.

След това Теодор Траянов започна своята позната молитва. Символизмът, или по-добре българският модернизъм отдавна е утвърден и окончателно оформен като литературно течение в българската литература. Затова, ако

---

* Публикацията на П. Господинов е оформена по негови ръкописи, машинописни и печатни материали от съпругата му Вяра Господинова.

младите писатели искат да продължат литературното развитие, трябва да излязат от установената вече традиция.

— Вие сте по-щастливи от нас — продължи Теодор Траянов, — наследихте богати литературни форми и добре изкован и обработен литературен език. Нашето дело беше много по-тежко: Иван Вазов, дори Пенчо Славейков не ни завещаха голямо литературно богатство, на каквото днес се радвате вие. Доказателства за това са и стихотворенията на Христо Смирненски: неговата литературна форма, художественият му израз, дори и поетическият му език са наше завоевание. И според мене това е много естествено! — натъртено каза Теодор Траянов.

Тази вечер бе решителна за нашето участие в „Хиперион". Другото след това се нареди от само себе си.

В „Сан Суси", заедно с Теодор Траянов и с Иван Радославов, уговаряхме влизането ни в сп. „Хиперион". Аз обяснявах смисъла на тази наша стъпка така: ние не можем да служим на делото на „Златорог", защото той е поддръжник на една отживяла традиция. Българският символизъм е нов възел в литературното ни развитие. В този смисъл той е прогресивен и творчески момент.

Все по това време в поканата за новата годишнина на списанието се вписва и следната знаменателна фраза — едно бляскаво потвърждение на литературното верую, което тогава и сега продължаваме да изповядваме: „от временното се строи вечното".

В поканата на „Хиперион", издадена през 1926 г., има и други някои мисли, които заслужават да се подчертаят: там се казваше, че идеите, за които списанието се е борило досега, отдавна са утвърдени в българския литературен живот и „тяхното историческо място преценено". Главната задача на списанието се определя така: „Хиперион" отива към въжделенията и копнежите на поколението, което го застига и с право търси своя дял в живота."

По-нататък се прави констатацията, че в едно списание с претенцията да олицетворява своето време „трябва да се долови пулсът на времето с неговите тревоги, съмнения и въпроси. И ако на това списание е съдено да преживее повече, то негов дълг е да отрази и онова, което развитието извиква на живот".

Тази теория твърде много ни допадна. Теодор Траянов и Иван Радославов често ни навестяваха в кафене „Сан Суси". Тук ние се отдавахме на литературни спорове. Докато Теодор Траянов рядко се вмесваше в разговора и препирните, но затова пък винаги бързо прозираше същината на спора и всякога умело обобщаваше онова, което представляваше определена цел за момента, Иван Радославов, бавен в разговора, но всякога логичен, търсейки думите в паметта си, с фанатизъм защищаваше своите литературни позиции, очите му гледаха измъчени, сякаш съзерцаваха друг мир, но онова, което говореше, винаги правеше впечатление със своята издържана диалектика.

Така неколцина още съвсем млади писатели бяхме въведени и приети в литературната задруга „Хиперион", а веднага след това и в списанието. Виновник за това бе Теодор Траянов. За това негово участие в живота на младите, много от които той подпомагаше и материално, днес те му дължат признателност. Признателност му дължи и българската култура, защото много от тези млади писатели отдавна са литературни имена. Благодарение на неговото щедро благоволение ние се радвахме на пълна свобода в списанието, но за много малко време. През месец февруари 1926 г. литературната задруга „Хиперион" устрои литературно четене, на което „новопокръстените" трябваше да бъдат представени. В споменатото честуване участвуваше цялата ни група. Моята малка сказка за трагично загиналия поет Христо Ясенов

бе инкриминирана от полицията. Изглежда не се харесаха онези пасажи, в които се говореше за жестоките български нрави и се апелираше за човещина. Вестниците нададоха вой. Конфликтът неочаквано дойде и сложи край на сътрудничеството ни. Това стана причина от друга страна да поставим началото на литературната задруга „Чернозем", с която млада България правеше своите първи стъпки за обединението на творческите си сили.

По-късно разговарях отново с Т. Траянов за неприятния случай при литературното четене на задругата „Хиперион".

— Излишно се чувствуваш засегнат — каза Теодор Траянов с бащински и наставнически тон. — В моите чувства ти нямаш причини да се съмняваш. Те не са били никога променчиви към никого, затова и към тебе са същите. — И като помълча, той додаде: — Ти си цяло дете. Но остани си такъв за цял живот! — С тези думи той стана, подаде ми приятелски ръка и като се сбогуваше, бащински додаде:

— Нека се видим друг път. Ще говорим пак за случката. Сега ме чака друго дете, което също ще трябва да поучавам — и той направи знак към своя син, който го очакваше на съседната маса.

Така другарски и бащински се отнасяше Теодор Траянов към всички млади хора, които го приближаваха. Той знаеше да ги приласкае, той умееше да ги напътва и насърчава.

Теодор Траянов е извънредно интересен и задълбочен събеседник. Той ми е поверявал много свои задушевни преживявания и мисли, които с негово знание записвах в „нарочен дневник". Ще види ли той някога бял свят, не зная, но от онова време пазя най-мили спомени?

Из „Литературни блуждения" — Предел, 1, 1934, № 4

Литературата на един народ трябва да бъде неговата национална религия. Както руската например. Когато Тургенев някога писал „Рудин", руската интелигенция се възродила. Къде са нашите писатели — да отразят мъката на своя народ? На колко много фаталности бяхме жертва. Колко преломи, политически и стопански, преживя българският народ! Никъде никой не ги засегна. Белетристиката ни е анемична, за да не кажа безкръвна. Причините? Отчуждеността на писателите ни от живота. Слабата им култура. Непознаване на българския национален облик и т.н. И все пак аз твърдо вярвам, че ще настъпи наскоро разцвет на белетристиката ни. Много причини говорят за това.

*

— Жалко, че историята на българската литература се пише сама.

— Всички български писатели са умирали непризнати. Даже похулени.

— Само това да беше! Не познавам по-незавидна участ от орисията на българския писател. Като че думите: „Истина, истина ви казвам, когато ме загубите, тогава ще ме намерите" — са казани нарочно за него.

*

Изкуството за мене е религия. Затова пиша, когато ме осени вдъхновение. Облажавам Людмила (Людмил Стоянов — б.а., П.Г.): може да пише стихове, когато поиска. Сигурно не е само той. Причината за това е двояка: в повърхностните чувствания на писателите ни, както и в статичния им мироглед. Аз виждам света не пластично, а музикално. За мене дървото всякога е свързано с понятието за земните сили и т.н. Когато например Людмил вижда най-напред формата, листата, клоните на дървото, след това , ако има проницателност и усет — друго.

*

Народът обича всякога трагичното. Всичко друго е от значение за паважа. Особено българският народ. Расъл сред несгоди и лишения, страданието за него е нещо като религия. Много добър народ имаме. Народ с властен и горд дух. Никъде в песните си той не възпява своите царе. Дори и за Крали Марко говори с насмешка: в типично българските народни песни той е даден като карикатура. Стихията на народа ни е дадена в хайдушките ни песни. Каква жажда за свобода, какво голямо милосърдие! Лайтмотивът на народната ни песен е страданието, саможертвата, любовта към ближния. Наред с това почти във всичките ни народни песни проличава съзнанието за някаква вина. Голямо е желанието ми да възсъздам и открия историческия патос на българския народ. Обикновено „простият" ни народ казва: бог дал, бог взел. Фатализмът е неразривно свързан с националната ни психика. Това обстоятелство дава възможност на българина да бъде мъдрец. Истински философ! Много красота има в неговата душа. Може би си виждал с каква голяма любов българският народ гледа животните. Обикновено той ги чувствува като неразделни от своята челяд. Умее да разбира от езика им. Знае как да им говори без думи, с погледи. Сигурно често си чувал как великодушен е нашият селянин към падналите и оскърбените. Характерен е в това отношение добродушният смях на народните ни песни. Почти безобиден. През войната колко много отзивчив се показа българският войник към пленниците! А толерантността ни към чуждите малцинства? Чуден народ сме! Здрав. От сто и петдесет години той напредва и само напредва. Забележи: никоя от европейските нации не е пожънала толкова много културни победи за толкова кратко време.

*

С Вазов ме запозна Яворов през 1905 г. Говорихме продължително време. Вазов ни посрещна добродушно. Даже се пошегува с двама ни като по-стар. От думите му разбрах, че не ме харесва. Не можеше да бъде и инак. Макар още млад и неоформен, аз не му харесвах: в моето лице той виждаше един варварин — груб и своеобразен.

Разделихме се весело.

*

През 1913 г. Вазов веднъж ме срещна до Военния клуб. Стискайки ми ръката, отсечено каза:

— Четох и плаках.

Само толкова. Разминахме се. Разбрах, че думата бе за „Български балади".

Вазов според мене унижи племето ни. Най-големият му възторг е „Покойници витязи".

Казах: унижи племето ни! В неговите песни няма следа от мълнията на българския дух. Чужда му е мистиката на българския бит. Тромав и непохватен във всяко едно отношение, той не можа да отрази ритъма на епохата си.

Веднъж го настигнах при Народния театър. Обадих му се.

— Грешка направихте, дето не сте подбрали съчиненията. Не всички от тях ще живеят. . .

— А Вие кои мислите, че ще живеят, млади момко?

— „Малко цвете съм в полето", „Епопея на забравените", „Чичовци" и т.н.

— А драмите ми?

Не му отговорих нищо.

Разделихме се враждебно.

*

В „Наш живот“ се появи критическа статия против П. П. Славейков. Говореше се, че аз съм ѝ авторът. Отидох да му обясня. Не мога да Ви съобща лицето. Обаче знайте, че аз не съм я писал. . .

— При все това Вие я допуснахте. . .

— Намирам, че казаното в нея в някои отношения е слабо. Сигурно, ако бях я писал. . .

— Тъй ли?

Не ме покани да седна. Почти предизвикателно ми даде да разбера, че трябва да си вървя. Това бе последното ни виждане.

*

П. П. Славейков е най-трагичната фигура в литературата ни. Изкупителна жертва на едно преходно време, в неговото творчество се манифестира раздвоеността на българския дух. Литературната му дейност е решителен фронт против вазовщината. Същевременно в нея проличават и двете слепи сили на българина — мистичното и варварското. Пенчо не бе щастлив: борбата му за идейно обособяване, стремежът му да одухотвори българския език, както и нововъведенията, които внесе във формата, погълнаха вниманието му. Той не можа да изживее своята мечта. „Сън за щастие“ е един недосънуван сън. Но затова пък тревогата и страданията на раздвоената българска душа у никой друг писател не е дадена така релефно. П. Славейков носеше душата на своя народ.

*

От немските автори обожавам Демел за борческия му патос, Ницше за стихията на отрицанието и Новалис за хармоничния му дух, романтизъм и мистицизъм. Не съм се влиял никога от Гьоте. По моя преценка той е конструктивист, т.е. изобразителен поет. Както виждаш, по дух взаимно се изключваме. Неговите стихове са мраморни изваяния. Гьоте е парнасист. Нима има нещо подобно в моето творчество?

*

Писателите ни след Ботев са истински престъпници. Чужди на народната душа и мироглед, те не живеят живота на племето си. Вземете стиха ни. Руски. Ни следа от народния ритмус. Образите? Чужди. Писателят е жрец. Истински апостол на племето си.

*

Истинският писател всякога обладава чара на сърцеведеца. Покорява. Въодушевява. Буди душата за саможертва. Произведението на един поет не може ли да направи от читателя творец, не оправдава предназначението си. Във всеки човек има искрица от поетическо чувство и човечност. Задачата на поета, която той не съзнава, е да ги пробуди за живот.

*

Някога бях въглищар. По два тона хвърлях в желязната пещ. След работа се изтягах на въглищата и дълго, дълго гледах небето, звездите. Вагоните изглеждаха като светещи дворци. А хората — мънички и кални — се суетяха в залесиите си. Оттогава ръцете ми са стоманени, мускулите — желязо.

*

Българският народ се отличава с естествена мъдрост и простота. Всеки наивитет съдържа в себе си светлина. Една мъдрост, която неотразимо се налага и покорява. Българската душа първично е варварска, по същество хармонична. Затова е и човечна.

*

Като народ в любовта си се отличаваме с религиозно чувство към жената. Там, дето има изневяра — за нас няма любов. Трагедията ни — невъзможността да намерим жена, с която да се чувствуваме като една душа. Целувката е сигурна стъпка към любовта, а смъртта — естествен край, тържество и сливане.

*

Илия Черен казал на Ботьо (Ботьо Савов — б.а., П.Г.):

— Ние творим литература, може би и изкуство, но Теодор Траянов създава религия.

*

Христо Ясенов бе открита душа. Когато прочете „Песен на песните", стисна ми ръката и рече:

— Каквото и да ти кажа, ще бъда смешен.

Умееше да разбира хората.

Към Людмил питаеше гнуснаво отвръщение.

Беше отличен човек и приятел. Мерзавци! Убиха го. И на онзи свят не мога да им простя. И няма да им простя.

*

Всички наши писатели са започнали като неуки стихотворци и разказ ва чи. Причините за това трябва да търсим в слабата култура на българския писател, в липсата на литературна традиция, в назадничавостта на българския език, в организационния период, който от доста продължително време преживява българската литература.

Така е било обаче в първите стъпки на писателите ни, във времето на идейното им и поетическо съзряване.

След като са се утвърдили и налучкали пулса на поетическото и художествено творчество, техните стъпки са ставали по-самоуверени, езикът им — по-поетически, средствата — художествени, даже индивидуални и художествено зрели.

Нищо чудно прочее, че повечето от съвременните ни млади поети стъпват ревниво и с боязън.

*

Говорихме за младите.

— Голяма жертва направи!

— Защо? Всичко, което правя за младите считам като дълг, като елементарен дълг. Трябва да се даде път на младежта. Тя всякога идва богата с идеи и постижения. Канализирани добре, те биха могли да улеснят литературното развитие и създаването на национална литература.

*

Полето има очи, гората — уши. Във Фердин, умирайки, една баба искала да целуне хляба.

*

Между писателя и масата трябва да има всякога определена дистанция. Писателят е съвестта на народа си. Неговото дело трябва да черпи вдъхновение и жар от масата. Не обаче да се принизява до разваления ѝ стомах. Принципът на Нютон за притеглянето трябва да се приложи и в литературата с тази само разлика, че писателят, привличайки се от масата, никога да не губи индивидуалността си до обезличаване.

*

Основите на българската литература и култура се градят тепърва. Освобождението и неразборите след него, та досега, малко време ни отделиха да се съсредоточим и потърсим ритъма на народната душа. Също и да се опознаем. Народ, който не знае своята трагична вина е осъден на смърт.

*

Всяко произведение трябва да се отлее в своята естествена форма. Всяко настроение си има своя каданс. И думите, като прозорци на онова, което разпъва душата на поета, нагледно ни разкриват терзанията и търсенията на писателя. Когато човек твори искрено и без преднамереност, без да иска, дава своя индивидуален отпечатък на произведението си. Писател, без свой свят и индивидуални изразни средства, не е никакъв творец. Затова пък щом един писател е цялостен и чувствува, че всяко негово произведение е брънка и частица от неговия дух, винаги може да се коригира, защото всякога може да се вживява в произведенията си.

*

Енергично отричам да съм декадент. У мене няма упадничавост. Декаденти у нас са Яворов, Лилиев и Дебелянов. Творчеството им прилича на пищен заник. Обилие от настроения, безпомощност, хаос. . . „През нощта непрестанно руша". . . Декадентът увлича, покорява. Сякаш е хашиш. В моето творчество преобладава стремежът към хармония, съзвучност, цялостност. . .

*

Никой от българските живи и умрели критици не се ползува с обаяние и трайна известност. Не се ползуват и с престиж. Причините за това са много. Може би обаче една от първите е, че докато някои от тях са с изключително синтетичен дух, подобно на Иван Радославов, други — като д-р Кръстев — разглеждат литературата много едностранчиво. Никой от тях обаче няма аналитичен дух и обществено чувство. Колкото едното, толкова и другото са еднакво необходими. Завоите и пътищата на литературата ни още не са осветлени. Някои даже тепърва ще се открият. Няма ги „колцебивците" на българската литература. . .

Посредствеността е завладяла умовете. Голям виновник за това е Иван Вазов. Не показва той българската душа. Доказателства: „Чичовци", „Нов свят". Жалко става човеку, когато чете „Чичовци" — старите, добри българи, дадени така комично! Огнянов от „Под игото" не е никакъв революционер. Постоянно умува. И нито една реч не произнася. Няма ореол. Няма блясък. Нито частица от големия бунт, който е терзаел българщината. . . Естествено, при такива литературни постижения, за критици от мащаба на Белински не може и дума да става. Защото критикът не създава писателя. Напротив! Прочее, възможно е в по-ново време да се роди очакваният месия.

*

За мене Ботев е един български Христос. Подвигът и животът на Петьофи бледнее пред саможертвуването на Ботев. Речта му звучи като мълния, погледът му — властен и пронизващ — покорява. Особен чар излъчва всичко описано от Ботев. Защото е живяно. Какъв простор: „Балканът пее. . .“ Колко много сила: „Буря[та] кърши клонове“. Не познавам стихове на български език с по-голяма експресия: „Жетва е сега. . .“ Ботев е стихия, приказка, вечност.

*

Веднъж Яворов казал на Ботьо Савов за мене:

— Много високо хвърчи. Дали ще може да намери почвата?

Ботьо Савов отговорил:

— Цял стихия е. Не само ще я намери, но и ще се внедри в нея.

*

Запознах се със Славейков, след като бях печатал доста работи. Ръкувайки се, той ме изгледа учудено. След малко каза:

— Момче, ще ни забъркаш литературата. . .

Чувствувах се в крайно стеснително положение. Когато говорех с Пенчо, бях обладан от боязън и страх. В младежките си години гледах на Пенчо като на извънредно умен човек. Не го признавах за голям писател. След това играхме шах. На срещата присъствуваха д-р Кръстев, П. Тодоров, проф. Баламезов и др. . . .

*

След смъртта на Славейков имахме няколко срещи с д-р Кръстев. Проектирахме да възобновим „Мисъл“. Щях да взема участие в списването ѝ. Тогава д-р Кръстев ми каза:

— Отричах те, без да бях те чел. . . Признавам си.

*

С Константин Величков се запознах във Виенската легация. Стискайки ми ръката, той дълго време ме изглеждаше — значи ти си Траянов. После ме прегърна. . .

Много мил и приятен човек беше Величков.

*

Илия Черен веднъж ми каза:

— Не очаквах от тебе подобно безвкусие! („Великолепен ражда се деня. . .“, „Нов ден“ — „Художник“, 1900.)

Уважавах и обичах Черен. Изповядах му се, че поправих първата редакция на „Нов ден“, дето вместо блудкавото „великолепен“ се казваше „прашен“, защото по това време Яворов бе писал: „Прииждат прашните ми дни“. Не исках да бъда заподозрян. . .

*

В един момент, когато литературата бе издребняла с подражанията на народната песен, моите стихове бяха истинско събитие. Груби, почти варварски, те импонираха с новите си изразни средства и форми. . .

*

В „Художник“ влязох посредством Владимир Василев. Голям дял за това имаше и Величков.

Стиховете ми прегледа Яворов. Симптоматично е, че не одобри „Русалка“, а хареса „Нов ден“.

Когато след някое време се запознахме с Яворов, като се ръкуваше, започна да декламира стихове от „Саломе“.

Потънах в земята. Същевременно бях много поласкан.

*

— За мене Ботев е пламък, Вазов — угаснало огнище, Славейков — тлеещ огън.

— А Яворов?

— Неуравновесен дух, който преждевременно поквари духа, като измени на творческия си натюрел. От него можеше да излезе отличен български Некрасов.

— Измяната на живота го хвърли в душевна паника. . . Докато се самоуби. Той не можа да се прояви между другото, защото бе буреносен дух. Неговите собствени противоречия го убиха.

*

Литературата на един народ не е израз само на социални чувства, а и на духа — най-важното за една литература: вярата, гения, бунтът. . .

*

Като ученик основах родолюбиво дружество „Н. Добролюбов“. Обичах го. Обичах и руския народ. Ние сме богоборческо племе, руснаците — богоискателско. Доказателства: чрез Братя Карамазови и други типове руският народ вечно се съмнява в бога, ние чрез богомилите се проявяваме като богоизбран народ. Подвигът и саможертвата — ето кое ни отличава от много народи. Сред българите няма Рудиновци. Много кораво племе сме. Народничеството през 90-те години не беше случайно. Подобно руското, то насочи интереса и погледите на писателите към народа — живия извор на всяко вдъхновение. У мене връзката с народа е била всякога неразривна. Моят мироглед е народен. Може би това ти се вижда странно?!

Някога проф. Арнаудов ме упрекна в измяна на народния дух: в народните ни песни нямало символи, народът ни не чувствувал пантеистически и т.н.

Когато веднъж беше у нас, доказахме противното с образи:

— Да, така е!. . . Но. . . — не се доизказа професорът.

*

Работя върху една трилогия: „Владимир отстъпника“ — бунтът на смачкалия короната си цар за социална правда, протестът и волята за равенство и социален мир; „Боян магесника“ — боецът за новата религия, духовният вожд на племето си, който стоически се пренася в жертва за духовното просветление на своето безпаметно племе; „Приснодева“, из живота на адамитите — жаждата за освобождение и духовно просветление, копнежът на българина за освобождение и хармония. Проектирам да напиша още: „Евтимий“, „Наздравицата на Крум“, „Тервел“, „Аспарух“ — всичко 11 поеми.

*

Музиката е изкуство на тоновете, поезията — на словото. А словото е всичко.

*

От моите разговори с Теодор Траянов през 1941 г. за мене стана ясно, че той отрича нашето поколение.

— Едва днешното поколение започва да ме разбира и чувствува. Вие сте рожба на едно полувремие, разяждахте се от противоречиви чувства, горяхте на огъня на много идеи, чийто български произход е съмнителен. Вихърът на събитията ви помрачи и вие не намерихте у себе си сили да преодолеете българската трагика, слепите космични сили на българската душа. Вие станахте жертва на собственото си безсилие. . .

— Ние горяхме на кладата на много идеи, раснахме в обятията на трагични събития, затова нашата душа е по-романтична, макар и похабена от противоречивите чувства и настроения. Може това поколение да е по-слънчево, но сигурно ще има по-плоска душа — защищавах се аз, но Траянов бе неумолим:

— Това поколение ще бъде по-българско, стопроцентово българско; ще бъде наистина слънчево, защото носи у себе си примирението. То ще служи на България без какъвто и да е трагизъм, синовно приобщено и вярно на дълга. Да служи и да живее в сянката на дълга, ето неговата съдба и назначение. . .

След това Теодор Траянов ми подари последната си книга „Земя и дух“ със следното посвещение: „На Печо, спомен за старото приятелство“.

Интересно е да се отбележи, че докато съратниците, близките приятели и съидейниците на Теодор Траянов по времето, когато символизмът се утвърждаваше у нас като литературна традиция (Людмил Стоянов, Николай Райнов, Емануил Попдимитров, Трифон Кунев и др.) се сляха в своето покъсно творчество с идеите и с копнежите на новото поколение и в по-ново време се оформиха като вестители на зародилата се нова литературна традиция след 1918 г., то авторът на „Химни и балади“ остана верен на своето лично, обществено и литературно верую.

От свое гледище Траянов бе логичен и прав. Национален месианец и символист от немската школа, той завърши бляскаво литературното си дело. За своето време бе голям, в перспективата на литературната ни история ще израсне още по-голям. . .

Теодор Траянов бе не само родоначалник на българския символизъм, не само между най-изтъкнатите му представители, но и верен син на своето време, на неговите идеали, покруси и възторзи. . .

Из „Моите срещи и разговори с Теодор Траянов“, наречени от автора „нарочен дневник“

ТЕОДОР ТРАЯНОВ. БИОГРАФИЧНИ БЕЛЕЖКИ

Александър Табаков

Както е известно, ние нямаме летописна книжнина в истинския смисъл на думата. Малцина са ония свещеници, учители, монаси, които преди век и половина—два са водили по-системно бележки за важни дати в живота си, в живота на своя род или за събития и беди, сполетели селището им или страната. Най-често намираме приписки, нахвърляни с неопитна ръка върху страниците на някоя черковна книга или търговски тефтер — еднички свидетелства за грамотност, за ученолюбие и по-високо обществено положение на семейството или рода. Още по-малко може да се говори за съществуването на семейна летописна книга, която да регистрира по-значителни моменти от житието-битието на рода. Най-често ние знаем по нещо за своя род по неособено достоверни устни предания. Обикновено тия сведения достигат до дядото, в редки случаи до прадядото. По-нататък веригата на рода се губи в мрака на вековете. Такъв е случаят и със стария български род на поета Теодор Траянов.

Засега ние притежаваме отделни по-сигурни данни само за дядото на поета по бащина линия Тодор Стефанов Траянов, роден през 1831 г. в Скопие, където, изглежда, семейството му се е преселило от едно близко до града село. Той бил грамотен човек, завършил местното училище и се занимавал с кожухарство — занаят, който вероятно е наследил от баща си и който е определил и наложил прякора му Тодор Кюркчията. През 1853 г. според Крум Траянов, най-малкия брат на поета, младият кюркчия се оженил за София Тодорчева, починала през 1901 г. в София. Любознателният и предприемчив скопски майстор не се е задоволявал с положението си на обикновен занаятчия, който от тъмно до тъмно работи в дюкяна си и чака да го споходят мющерии. Той обикалял близките села и паланки, за да продава произведенията на своя труд. Нещо повече, той посещавал и прочутия панаир в Липиска (Лайпциг), където пласирал своите кожухарски изделия. Но всяко такова пътуване по онова време е било подвиг, свързан с много несгоди и рискове. Особено в пределите на турската империя, в която разбойничеството е било истинска напаст. По тази причина майстор Тодор бил принуден да кара стоката си натоварена на катъри, съпровождан от въоръжени пазачи албанци, на които плащал. Така че дядото на поета бил едновременно и занаятчия, и търговец, чието материално положение не ще да е било лошо. Като един от по-първите граждани на Скопие притежавал хубава къща и носел „френски“ дрехи. Несъмнено неговата любознателност е надхвърляла любопитството на един обикновен грамотен гражданин. Защото книжовните му интереси са го подтиквали да купува разни книги, било с религиозно съдържание, било учебници и други издания на български език, каквито е могло да се на-

мерят тогава. Получавал и някои списания и вестници, издавани в Цариград и другаде из Българско. С една дума, той е притежавал собствена библиотека — знаменателен факт, който красноречиво говори за духовната жажда на един буден род, направил по-късно с поезията на Теодор Траянов и с творчеството на други свои представители голям влог в българската култура. Естествено будният скопски кожухар установил връзки с някои видни дейци на Българското възраждане, като например Кузман Шапкарев — този неуморим събирач и издател на народното художествено слово, един от ревностните представители на българската фолклористика. Така Тодор Стефанов Траянов става деец на културно-просветното поприще в родния си град: той е училищен настоятел, усърден читалищен работник, защитник на българския език и българската просвета по време, когато чуждата пропаганда води ожесточена борба против тях. Не по-малка била и дейността му като участник в усилията на народа да освободи българската църква от опеката на цариградската гръцка патриаршия, да извоюва своя църковна независимост. Всичко това довело до заточаването му в гр. Елбасан в Албания. По-късно, след освободителната руско-турска война, той участвувал в борбата за народни правдини в останалата под османска власт Македония. Към края на живота си дядото на Теодор Траянов се преселил в София, където починал през 1903 г.[1]

В това любознателно и напредничаво семейство расте и се развива бащата на поета — Васил Тодоров Траянов, роден на 30. I. 1855 г. в Скопие. Сега времето е друго, условията за учение са далеч по-добри и неврътният книголюбец няма да се задоволи със знанията, които дава училището в родния му град. Неговата жажда за наука го отвежда чак на брега на Дунав, в Свищов, известен като голям просветен и търговски център по онова време, притежаващ свое дейно читалище и театър. Свищовското училище и неговите учители се славели по всички български земи. След като завършва с отличен успех своето учение там, Васил Тодоров Траянов се връща в Скопие. Получил сравнително добро за времето си образование, той се насочва към учителското поприще и в продължение на две години е преподавател в скопското класно училище. След Освобождението той пожелава да живее в свободна България. Напуска родния си град, изоставя професията си и се установява в Пазарджик, където е назначен за съдебен следовател. Тук той се оженва през 1878 г. за Елена Тодорова Лютова от гр. Велес, учителка в пазарджишкото класно училище, която по майчина линия е с полски произход. Току-що завършила американския колеж в Цариград и Самоков, младата учителка е висококултурна девойка с подчертан интерес към света на изкуството и книгите. Именно тук, в Пазарджик, в т.нар. Гьолмахала се ражда на 30. I. 1882 г. (по нов стил 12. II. 1882 г.) първият син на младото интелигентско семейство Тодор, бъдещият поет. Трябва да отбележим, че в същата Гьолмахала две години преди Траянов се ражда друг поет от това поколение — Димитър Бояджиев. Съвсем наблизо се намира и родната къща на Константин Величков.

Ала семейството на младия съдебен служител не се задържа дълго в Пазарджик. Служебната кариера на Васил Тодоров Траянов го принуждава да се мести от град на град — след Пазарджик идва Пловдив, после Видин, Силистра, Трън, София, Сливен, Стара Загора, Нова Загора, Цариброд и отново София. През това време той заема различни длъжности в съдебното

[1] Теодор Траянов е имал намерение да напише по-подробни бележки за своя род и неговите представители. За това свидетелствува един негов ръкопис, останал за съжаление недообработен и незавършен. Част от него е публикувана в: Балабанова, В. Теодор Траянов. Литературни анкети. С., 1980, с. 13, 136—137.

ведомство — съдебен следовател, прокурор в околийски съд, прокурор в окръжен съд и накрая е назначен в прокуратурата на Софийския апелативен съд. След като се уволнява, работи като адвокат до 1933 г. Умира в София през 1938 г.

Заедно със съдебния чиновник пътува и семейството му, което въпреки трудностите води интензивен умствен живот. С увеличаването на семейството майката е принудена да напусне учителската професия и да се посвети изцяло на отглеждането и възпитанието на децата. А те не са малко — пет сина и една дъщеря. Тя полага големи грижи за нравственото и интелектуалното развитие на своята челяд. Една от задачите ѝ е да събуди у децата любов към книгата, към изкуството и науката. И успява. За задоволяване на духовните потребности и на родителите, и на децата редовно се закупват книги от български и чужди автори, редовно се осигурява и получаването на вестници и списания. Така постепенно семейната библиотека, основата на която образуват книгите на майката, донесени от колежа, се попълва с произведенията на световната класика и на почти всичко, което българските писатели издават. Шекспир, Сервантес, Дикенс, Толстой, Юго и т.н. са любими автори и на децата. Четенето на художествена литература, интересът към културния живот в страната и в чужбина, заниманията с музика се превръщат в трайна семейна традиция, която оказва изключително благотворно влияние върху поета. Увлечението му по духовния живот, жаждата за знания, страстта към музиката растат и се затвърдяват, бързо расте и се разширява интелектуалният му кръгозор. Атмосферата в семейството несъмнено подхранва мечтите му за творческа дейност, за служба в храма на изкуството. Даровитият юноша проявява неутолимо любопитство към историята и музиката, към театъра и живописта, към астрономията и природните науки. Ала най-силна е обичта му към литературата, към поетическото творчество, на което той вече плаща своята дан. За съжаление нищо не е запазено от първите му стихотворни опити, както не е оцеляло и почти цялото му ръкописно наследство. За духовния творчески климат в това задружно семейство можем да съдим от беглите бележки на Крум Траянов: „. . .всяка неделна утрин ние, братята, се събирахме в моята стая, като най-отдалечена, в която се намираше една от семейните реликви — пианото. Федя ръководеше тези утрини. Сядахме около масата и неделният ритуал започваше. Състоеше се в следното: всеки от нас разказваше какво е видял, чул или прочел през седмицата, като даваше и преценка. Тогава именно почваше най-интересната част: почваха се спорове, които се разгорещяваха, и когато Федя виждаше това, ме подканяше: „Братче, изсвири тихичко и леко първата част от Лунната соната на Бетховен.“ Аз изпълнявах поръчението, споровете стихваха и всички слушаха внимателно. Федя тогава ме прекъсваше: „Стига, ела при нас отново“, и по тоя начин охлаждаше разгорещените спорове, които продължаваха, но вече спокойно и уравновесено. Друг ще поръча да изсвиря нещо от Шопен. Обикновено неделната утрин завършваше в 13 часа, след като сме изпили по две кафета, поднасяни тихо от майка ни, която се радваше на тези утрини. Изказванията и споровете за изкуство и наука брат ни ръководеше умело. Той обобщаваше изказванията. Обобщенията се приемаха като аксиома. Ето защо аз благоговеех пред него тогава, а и сега — пред неговата памет. Говореше се за история от най-дълбоката древност, за география, за наука. Но заговореше ли се за астрономия — там той бе ненадминат.“[2]

Теодор Траянов учи в различни градове, където баща му е служел. Покрай големите неудобства и тревоги, с които е било съпровождано това

[2] Цит. по: Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените на съвременниците си. С., 1969, с. 474.

служебно чергаруване, то несъмнено има и своите положителни страни. Така неособено привлекателната чиновническа участ на бащата дава възможност на впечатлителния и проницателен ученик да се запознае по-добре с родината и да я обикне още по-горещо. След продължилото години скитане от град на град най-сетне семейството на Васил Тодоров Траянов се установява в София, където през 1899 г. първородният син завършва Първа мъжка гимназия. През есента на същата година той е вече студент във Физико-математическия факултет на Софийския университет. Както се каза вече, наред с литературните и музикалните си наклонности Теодор Траянов се интересува и от положителните науки, и особено от астрономията, която ще го привлича до края на живота му. При това той е бил и добър математик. Така можем да си обясним факта, че постъпва не в Историко-филологическия факултет, а във Физико-математическия.

Теодор Траянов следва в София само една година. През есента на 1900 г. той заминава за Виена и на 1. I. 1901 г. записва строително инженерство във Висшето техническо училище. Той учи в продължение на шест години, без да се дипломира по неизвестни причини. Навярно една от причините е била и увлечението му по поезията, на която вече ревностно и безвъзвратно се отдава през този период.

Трудно е да си представим с какъв трепет, с какви надежди и упования се отправя Теодор Траянов за Виена, това световно средище на литературата и изкуството, и то във време, когато столицата на Австро-Унгарската империя преживява своя най-бляскав разцвет. Той се хвърля презглава в този живот и с пълни шепи гребе от духовните богатства на Виена, за която ни дават представа някои от творбите на Стефан Цвайг и преди всичко пълната с носталгична прелест мемоарна книга „Светът от вчера". Заниманията в политехниката не му пречат да посещава с настървение концертните зали и театрите, изложбените салони и литературните събрания. Културната атмосфера действува благотворно върху него — стимулира поетичните му заложби, разширява естетическата му култура, обогатява духовния му свят. „Тодор беше истинско чедо на Виена, гдето беше прекарал младините си — пише К. Гълъбов в спомените си. — Но чедо на културна Виена. . .Виена на поезията, на музиката, на живописта, на архитектурата. Тъкмо тази Виена той обичаше с неувяхваща любов, особено нейната архитектура. Хиляди пъти беше виждал и „Св. Стефан", и Ратхауза, и Парламента, и Карловата църква, и Белведере, и Шьонбрун и все пак, когато обикаляхме с него из града, той говореше за тях с такъв възторг, като че ли ги виждаше за първи път. Беше влюбен в красивите околности, особено в Леополдсберг, от който се разкрива незабравима гледка към Дунава. Когато влязохме веднъж в Хафнерхауз, който е свързан с името на Бетховен, той свали шапката си, сякаш влязохме в църква, сякаш влязохме в олтар."[3]

Виена, литературният живот в началото на нашия век, немската поезия и култура слагат своя печат върху характера и душевността на Теодор Траянов, върху мирогледа и идейно-творческото му развитие, върху цялата му поезия. По това време индивидуализмът, декадентството, натурализмът господствуват в Австро-Унгария и Германия, па и в цяла Европа. Разбира се, не само модернистите увличат начинаещия поет. Той подхранва своето въображение и талант с произведенията на такива гениални майстори на немското художествено слово и немската музика, като Гьоте, Шилер, Хайне, Бах, Бетховен, Вагнер и др. С не по-малка сила го увличат и романтиците, увличат го и създанията на немското народно творчество. Много по-късно, в края на тридесетте години, Траянов се спира на този въпрос в едно свое

[3] Пак там, 505—506.

интервю: „От чуждите литератури в последно време най-обичам да чета техните класици, в чиито творения е въплътен духът на вечно младото изкуство, над което времето и временното нямат никаква власт. На млади години предпочитах също класиците, но основно съм се занимавал и с произведенията на така наречения модернизъм. При създаването и оформяването на моя мироглед и творчески канон изпитвал съм разни влияния. Но изглежда, че найдълбоко е било влиянието на музиката и на романтичното изкуство."[4]

След като приключва със следването си, Теодор Траянов постъпва на работа като аташе по печата в българската легация във Виена. През 1907 г. се оженва за Елена Фр. Петерс, произхождаща от старо виенско семейство. От този брак се раждат три деца — Васил-Теодор (1908 г.), Иванка-Жанет (1914 г.) и Асен (1917 г.).

Във Виена Теодор Траянов попада в литературна среда, която импулсира творческото му развитие. Той общува с такива големи немски поети, белетристи и драматурзи, като Хуго фон Хофманстал, Райнер Мария Рилке, Артур Шницлер, Петер Алтенберг и др. Влиза в досег и с редица други художници на словото, преводачи, публицисти, като швейцареца Джон Кнител, Херман Бар, Йозеф Айхмюлер, Рода Рода, Феликс Дьорман, Антон Вилдганс и др. Тези писатели са известни с високата си творческа взискателност. Поетите от това време са истински виртуози на стиха, притежаващи голяма поетическа култура, сочат се като тънки гравьори на лирически творби и поразяват със своята цизелирана образност, изящна мелодичност и съвършена структура на композицията и художествената тъкан. В тази именно среда, под въздействието на новата немска поезия нашият поет си изработва своя строг художнически вкус и мярка, основните си поетически принципи, вярното си чувство за език и стил.

Връзките си с повечето от тези писатели, с артистичната младеж, с литературната бохема Теодор Траянов установява в прочутите виенски кафенета, на първо място с кафе „Херенхоф", средище на виенските литературни среди, което е недалече „до дворците на австро-унгарските императори". В това заведение той се запознава и с хората на големия виенски печат. „Там баща ми дружеше с Карл Краус, издател и редактор на „Факел", от когото пазехме няколко писма и в къщи, и с главния редактор на вековния традиционен вестник на Австро-Унгария „Ди Райхпост" д-р Фундер, и с известния „цар на журналистиката", издателя на „Нойе Фрайе Пресе" Бенедикт" — пише в спомените си дъщерята на поета Иванка Т. Траянова[5]. Той дружи и с други известни австрийски вестникари от най-висока класа — с Ханс Либщьокел, главен редактор на известното виенско списание „Ди Бюне", с редактори от в. „Нойес Винер журнал" и др. На някои от тези издания поетът е сътрудничел с разнородни публикации.

Теодор Траянов е редовен посетител и на други прочути кафенета, като например „Колшитски", „Мендел", „Централ", и особено на „Ландесгерихт", собственост на бъдещата му тъща, една твърде предприемчива виенчанка. „След кафене „Ландесгерихт" баба ми е била собственица на кафене „Флориани", което се намирало близо до предишното — отбелязва в спомените си д-р Асен Т. Траянов, най-малкият син на поета. — Баща ми, сгоден вече, и д-р Кютел, оженил се за леля ми, се прехвърлят в новото кафене, не вече елитно, но много солидно кафене. Баба ми, вдовица, не е успяла да задържи и ръководи това кафене, продала го и купила по-малко в IV градски район на ул. „Вайрингергасе". В същата кооперация живеело и семейството на майка

[4] Нуриджан, Ж. Стожери на българската литература. Т. I. С., 1939, с. 119.
[5] Цит. по: Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените. . ., с. 571.

ми и в този именно дом се омъжила за баща ми, който по това време е бил студент. Родителите ми наели скромно жилище в близост до дома на баба, в една съседна кооперация на „Луизенгасе“ № 23, 24 или 25 (дн. „Момзенгасе“), Виена IV. Къщата е стара и стои до днес. В този дом се е родил големият ми брат Васил.“[6]

Виенските кафенета по онова време играят ролята на своеобразни клубове, културни средища за ежедневни свиждания и разговори, за четене на вестници, списания и книги, дори за творческа работа. Тук се кроят планове за разни издания и се уговарят поръчки за стихове, статии, дописки, предлага се и се търси сътрудничество в един или друг печатен орган, обмислят се идеи за художествени творби, пишат се статии и вестникарски материали и т.н. Някои от тези кафенета са места за срещи и състезания на най-добрите виенски шахматисти. Теодор Траянов също е талантлив участник в тях и проявява изключителни качества на шахматист. По-късно, след установяването си в България, той продължава да играе и с право някои и до днес го смятат за един от най-изявените майстори на тази игра у нас.

Всички ваканции и отпуски, особено до женитбата си, Теодор Траянов прекарва в София. През Балканската война той постъпва доброволец. Служи като обикновен войник. Но през месец ноември 1912 г. заболява от плеврит в Солун — простудил се в един влажен, студен ден. „Поправяли бяхме наново повредените от гърците телеграфни жици. Времето беше влажно, а ледениият вардарски вятър пронизваше изтърканите ни куртки и вкоченяваше телата ни. На другата сутрин се събудих със замаяна глава, висока температура, кашлица и нетърпими болки в гърдите. Въздухът в нашето жилище — товарен вагон за 48 човека или 6 коня, ме задушаваше. Другарите ми бяха излезли отдавна. Нито имах сили да стана, нито можех да извикам“ — разказва поетът пред Вера Балабанова[7]. Отнасят го в палатката на заболелите от холера. Той е можел да се зарази от холеричните и кой знае какъв край е щяло да има това ново заболяване, ако не го е спасил един офицер, който наредил да го преместят в немската мисия. След един месец той оздравява. Трябва да се отбележи, че здравето на Теодор Траянов не е било блестящо и по-късно, въпреки че е бил физически силен, с добре развито телосложение. Сърцето му не е било в ред и с напредване на възрастта все по-често го е безпокояло.

Във Виена Теодор Траянов създава някои от най-силните си поетични творби, които влизат в първите му книги. Още като студент той започва да помества стихове в периодичния печат, но името му става известно през 1905 г., когато публикува в сп. „Художник“ малкото двустрофно стихотворение „Новий ден“. Някои литературни историци смятат, че с това стихотворение Траянов поставя началото на българския символизъм. „Първите ми работи — припомня си поетът след години, — които обърнаха внимание на обществото, бяха печатани през 1905 г. в списанието „Художник“, издавано от Павел Генадиев. Изпратих ги на Константин Величков, който ме познаваше и който беше близък на Павел Генадиев. Той ги дал на Александър Балабанов, един от редакторите на „Художник“. Напечатаха ги. Посрещнати бяха много добре. Константин Величков писа възторжена рецензия за тях. Ал. Балабанов и К. Христов също ги харесаха много. . . Тия мои стихотворения станаха отправна точка на българския индивидуализъм. Но аз съм нямал тогава съзнание за това. Едва после, когато се събрахме с Димо Кьорчев, Трифон Кунев, Илия Иванов-Черен и вземахме живо участие в подновеното списание на Антон Страшимиров „Нов живот“, почнахме да съзнаваме значението на своята работа. Ние отначало имахме само съзнанието, че трябва

[6] Пак там, 487—489.
[7] Балабанова, В. Цит. съч., 30—31.

да сътворим нещо ново, различно от това, което са дали нашите предшественици. Индивидуализмът дойде импулсивно. . . Нашата групичка не беше свързана с някакви принципи: обединяваше ни повече едно общо самочувствие. Впоследствие се яви с критиките си Ив. Радославов: той кръсти нашата поезия и нашето движение български символизъм. . ."[8]

Но скоро групата на младите поети се отделя от А. Страшимиров и поставя началото на свое издание. „Нашето анархо-революционерство в живота и творчеството не можеше да се съгласува със схващанията на постария и по-улегнал вече общественик и писател Антон Страшимиров. И ний решихме да издаваме тримесечен литературен сборник, който аз кръстих „Южни цветове". . . През есента 1907 г. излезе първият сборник с трудове от мене, Трифон Кунев, Димо Кьорчев и Йордан Леонардич. Във втория проектиран сборник щеше да излезе с разкази Илия Иванов-Черен. Кьорчев помести в „Южни цветове" своето дълбоко прочувствувано есе „Тъгите ни", пръв опит за осмисляне на нашия индивидуализъм, обхванал вече цялата интелигенция и жестоко атакуван както от реакцията, така и от марксическия лагер. Успехът на „Южни цветове" с бойния си непреклонен тон подготви пълния разцвет и победа на българския индивидуализъм и улесни пътя на по-младите: Людмил Стоянов, Ем. п.Димитров, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев и Христо Ясенов. . ."[9]

Приет радушно от литературните среди в България, Теодор Траянов става сътрудник на редица органи на печата: „Българска сбирка", „Наш живот", „Демократически преглед", „Слънчоглед", „Художествена култура", „Съвременник", „Начало", „Наблюдател", по-късно „Звено", „Народ и армия", „Парнас", „Везни" и др. Последователно излизат и стихотворните му сборници: „Regina mortua" (1909), „Химни и балади" (1912) и „Български балади" (1921). Във всекидневника „Вечерна поща" той сътрудничи с публицистични материали. Все по това време, преди войните, той прави опити и в белетристиката, въпреки че нищо не публикува. Тези творчески планове, както и някои други, остават неосъществени. В едно интервю той признава: „Живея вече десет години в Немско, но лятото обикновено прекарвам в София, занят с уреждане на записи и заеми. При всичко, че тая година трябваше да се занимавам с дребна журналистика по наши и чуждестранни вестници, остана доста време и за литературна дейност. Покрай няколко лирически стихотворения работих върху един том белетристика. Особено ме интересуваше най-новото развитие на немската драма и художествения немски театър. И тези мои наблюдения и впечатления във връзка с дейността на нашия народен театър възнамерявам да споделя с българския читател в ред фейлетони."[10]

Теодор Траянов е възнамерявал да пише и драматургични творби, имал е идея и дори план за трагедия, в центъра на която е щял да постави Боян Магесника, но и тя остава само в сферата на творческите му помисли и мечти. Но той създава драматичната поема „Най-грозният човек", за която има сигурни данни, че е четена от Антон Страшимиров, който разказал съдържанието на Вера Балабанова[11]. Но кой знае защо, поетът я изгорил.

Във Виена Теодор Траянов драматизира приказката на Оскар Уайлд „Младият крал" за една своеобразна пантомима с музика от Димитър Караджов. Тя бива поставена в известната виенска Фолксопера през 1914 г. и е посрещната ласкаво от печата. Един вестник пише между другото: „Авторът

---

[8] Литературен глас, IV, № 144, 1932.

[9] Траянов, Т. Литературното сътрудничество с Димо Кьорчев. — Хиперион, VIII, 1929, № 1—2.

[10] Вечерна поща, IX, № 2868, 1909.

[11] Балабанова, В. Цит. съч., 63—64.

и композиторът са българи и двамата се явяват с творбата си за пръв път на сцената. Те дадоха една своеобразна творба и намериха с нея не само сърдечен прием, но и един хубав успех."[12] Тази „сценична игра без думи" издържа 14 представления на сцената на Фолксоперата.

Като чиновник в българската легация Теодор Траянов преминава едва ли не цялата стълба на дипломатическата йерархия — трети секретар, втори секретар, първи секретар, а накрая и временно управляващ легацията във Виена. Той е добросъвестен дипломат, който има широки връзки сред културния елит в Австрия, познава се с много чужди дипломати, поддържа контакти и с известни политически и държавни дейци на страната. Той се ползува с добро име, печели симпатии с широката си култура, със съвършеното познаване на немски език, с творчеството си, превеждано, макар и фрагментарно, от някои поети като Айхмюлер, Рода Рода и др. В дома си има богата библиотека, попълвана почти ежедневно. В нея той прекарва до късно през нощта в четене и работа. Притежава и богат гардероб, облича се изискано и с вкус. Но още от младини у него се създава отрицателно отношение към монархическия институт и не крие републиканските си убеждения. В спомените си дъщеря му отбелязва: „Със своите републикански схващания той хвърляше в ужас цялото ни семейство, което бе консервативно по своя произход, както и другите стари семейства в Австро-Унгария. Той наричаше императора Франц-Йосиф I, кумира на едрата и дребна буржоазия — след първите му лични контакти с него като дипломат, — „стар и изкуфял" и предвиждаше разпадането на Австро-Унгарската империя."[13]

Повече от двадесет години Теодор Траянов живее във Виена, като изключим войните и пребиваванията му в България. Той посещава и други страни на Западна Европа. Няколко месеца работи и живее в Швейцария. „В началото на 1918 г. Траянов беше командирован от Министерството на външните работи в Швейцария, където той дойде заедно със семейството си — пише Иван Радославов. —В Монтрьо, където беше и моето семейство, ние продължихме нашето общуване. От това време ми са останали едни от най-хубавите спомени в живота ми от дружбата ми с него. Но политическото международно положение на България се усложняваше и вестите от фронта ставаха все по-обезпокоителни. Към есента на 1918 г. се разрази катастрофата при Добро поле. Перспективите бяха мрачни. Траянов беше повикан от легацията и той замина заедно със семейството си."[14] През 1921 г. поетът е освободен от служба, въпреки че има положително отношение към правителството на БЗНС и дори му симпатизира. Според брат му Крум В. Траянов поетът е отзован, тъй като е поддържал връзки с известни хърватски политически дейци. Някои хора от управлението гледали на тези връзки на поета като на „опасни" и несъвместими с длъжността му на временно управляващ българската легация в Австрия. Така Теодор Траянов напуска Виена, а заедно с това — и семейството си. Но на следващата 1922 г. той е назначен от правителството на Ал. Стамболийски на работа в Българското генерално консулство в Бреслау, обаче след Деветоюнския преврат през 1923 г. е уволнен от сговористкия министър-председател Ал. Цанков, който гледал с недоверие и подозрителност на поета.

От есента на 1923 г. Теодор Траянов се установява завинаги в България. Отсега нататък безработицата ще бъде чест негов спътник, а безпаричието и бедността ще го съпровождат до края на дните му. Още през 1922 г. заедно с

[12] Пак там, с. 33.
[13] Цит. по: Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените. . ., с. 572.
[14] Пак там, с. 547.

Иван Радославов и Людмил Стоянов създават сп. „Хиперион“. След година и половина—две Людмил Стоянов напуска редакцията и двамата приятели — Траянов и Радославов — поемат върху плещите си цялата редакционна работа, която обаче не може да им осигури редовен доход. Списанието разчита само на полученото от абонатите и фактически се издържа от Д. Господинкин — приятел и почитател на поета. Усилията му да намери подходяща служба остават без резултат. Едва през 1926 г. го назначават за учител в Първа мъжка гимназия, но всъщност тази служба е синекурна. През септември 1933 г. отново е уволнен „поради съкращаване в бюджета“. Въпреки мизерията през този период Теодор Траянов усилено работи, пише стихове, обнародва статии и бележки, предимно в „Хиперион“, превежда от немски няколко пиеси — „Заговорът на Фиеско от Генуа“ от Фр. Шилер, „Шутът Тантрис“ от Ернст Хард, „Принц фон Хомбург“ от Клайст, „Ричард III“ от Шекспир и др. Той създава някои от най-значителните си поетически произведения, събрани в книгите му „Песен на песните“ (1923), „Романтични песни“ (1926) и „Пантеон“ (1934). Същевременно работи усилено и върху преработването на голяма част от стихотворенията на „Regina mortua“ и „Химни и балади“, събрани в сборника „Освободеният човек“ (1929). Този изключителен творчески подем се дължи до известна степен и на приятелството му с младата артистка от Народния театър Дора Дюстабанова, която полага изключителни грижи за него, за да може спокойно да работи, да твори. За съжаление Дора Дюстабанова умира през 1937 г. от емболия след една операция. А преди това, през 1933 г., той загубва първия си син Васко, загинал при неизяснени обстоятелства в Брюксел.

През това десетилетие (до издаването на „Пантеон“) Теодор Траянов достига зенита на творческото си развитие. Той е създател и ръководител на цяло литературно течение — българския символизъм. Не само неговите привърженици и приятели го причисляват към първомайсторите на българския стих, на нашата поезия. Името му е известно и в чужбина. Стиховете му се превеждат на чужди езици. За него и за творчеството му се споменава, макар и накратко, в няколко големи европейски енциклопедии. По случай петдесетгодишнината му (1932 г.) група немски писатели го поздравяват с писмо-адрес, в което между другото пишат: „Повечето произведения на тоя от световен мащаб поет са проникнати от дълбоко трагичния и благороден зов на опознания горчивата съдба на човешкия род борец. Но през този трагизъм грее една силна вяра в бъдещето, вяра в светлото предопределение на българския народ, чийто пророк и изкупител е този поет. *Пантеон* на Траянова, покрай една рядка култура и едно изключително поетично дарование издава и най-тънката способност за оживяване и превъплътяване в мира на другите, благодарение на което неговият „Клайст“, неговият „Новалис“ и „Хьолдерлин“ говорят на нас, немците, с такава сила.“ Между подписалите писмото е и неговият стар приятел Айхмюлер, превел на немски „Български балади“.

През 1937 г. Теодор Траянов е назначен в Народния театър, отначало като помощник-драматург, а по-късно и като драматург III степен. В неговото ежедневие чести, бих казал, постоянни са неприятностите му във връзка с изплащане на полици, заеми и др. Така например продължава да изплаща дълговете си, направени по времето, когато заедно с неколцина приятели създава театър „Студия“, просъществувал недълго. Изобщо доходите му през това време са крайно малки и той живее в голяма оскъдица. Част от тях изпраща редовно на семейството си, което живее във Виена. Приятелите му от този период говорят за нерадостната му участ, когато много често е изпадал в тежка нужда и е търпял лишения. Въпреки това, като човек отзивчив и състрадателен, той винаги се е притичвал на помощ на изпадналия в

беда приятел. Особено топли грижи полага за младите писатели, които редовно бедствуват в своя творчески идеализъм. Един от тези млади литератори пише още тогава, в началото на тридесетте години, за тази негова готовност да подкрепя, да дава кураж, да се грижи за другите:„ — Мой дълг е да помагам на всички. . . — Той не се доизказа. — За мене е истинска радост, когато мога да помогна някому. — С тези бащински чувства той приближи и нас към себе си. Някога, та дори и до днес около него винаги има гладни хора, на които той помага с каквото може: на едни подарява дрехите си, на други — шапка, често раздава и оскъдните си средства, макар той винаги да живее в тежка нужда и при големи лишения. Срам ме е да кажа, знам, често си е лягал и гладен, бивал е и безприютен. Той всички е подслонявал, а за него никой никога не се сети."[15]

Дори в най-тежките години на политическо безправие и терор Теодор Траянов се опитва да помага на приятели, а често и на непознати поети, преследвани от властта. Известна е готовността му, с която пръв подписва протеста на група писатели и интелектуалци по повод на едно интерниране на Христо Ясенов през 1924 г. Още по-знаменателен е онзи ден, когато изразява публично възмущението си и протеста си в кафенето на ул. „Цар Освободител" при вестта за смъртта на Гео Милев, Христо Ясенов и Сергей Румянцев. Думите му, които Вичо Иванов предава в спомените си, са остри, яростни — той говори за избиването на писателите, за културата, превърната в мартирология, за страната, „попаднала в ръцете на палачи". „Посетителите, като чуха протестното му обвинение, замълчаха всички в почуда! — разказва Вичо Иванов. — Те не можаха на повярват на очите си, че в такова смутно време един Теодор Траянов може да въстане така смело срещу убийците на народа. Вън той не можеше да се успокои. . . И като се обръщаше от време на време към мен, лаконично продължаваше, шепнейки, да монологизира със същото чувство на възмущение. . . В оня ден на публичния протест на Траянов в кафенето аз можах да почувствувам както моралната сила, така и душевната му покруса. Но и неговата гражданска доблест!"[16]

Неведнъж под различни форми Теодор Траянов е изразявал и негативното си отношение към българската династия, към Фердинанд и неговия син Борис. Но това не е само логична последица от републиканските му схващания. Той никога не може да прости националните катастрофи, трагичен резултат от продажната политика на династията. Никога той не приема поканите да посети двореца. И дворецът си отмъщава по своему — не се абонира за сп. „Хиперион", връщайки изпращаните книжки.

Не само като гражданин, но и като творец поетът е принципен и не приема никакви компромиси. През Втората световна война една известна издателска къща в Германия предлага да се преведе и издаде неговият „Пантеон", но без стихотворението „Последният сън", посветено на Хайнрих Хайне. Взискателният към творчеството си поет отказва да се издаде „Пантеон" без тази творба. Поетът същевременно знае много добре защо издателството иска да изхвърли стихотворението за Хайне, чието творчество е забранено в Германия. А то е забранено не само заради свободолюбието и демократичните възгледи на Хайне, а и заради неговия еврейски произход. Така отказът на Траянов придобива и един чисто идейно-политически аспект. С отказа си българският поет осуетява едно издание, което несъмнено е щяло да даде далеч по-пълна представа за творчеството му сред културните среди на Западна Европа и да подобри за известно време нерадостния му хал,

[15] Господинов, П. Нашата дружба. — Литературен свят, II, № 31, 1932.
[16] Цит. по: Кирил Христов, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов в спомените. . ., 651—652.

защото издателството е предлагало голяма сума за онова време.

След издаването на „Пантеон“ творческата активност на Теодор Траянов започва да намалява. Той пише сравнително малко, въпреки че има идеи и планове за работа. Наистина той обнародва свои стихове тук-там, предимно в сп. „Завети“. Вниманието му е съсредоточено главно върху преработката на „Български балади“, чието второ, обогатено с нови поетически творби и с чувствително претворяване на някои стари стихове издание излиза през 1942 г. Дори когато вече е непоправимо болен, той нахвърля творчески замисли, които изненадват с внушителността и размерите си. Четири месеца преди смъртта си, на 9. X. 1944 г. той споделя в едно писмо до Ив. Радославов плановете си за предстояща работа:

„Много дълбоко изживях последните събития. И мога да ти кажа, Иване, че виждам творчески бъдещето на нашия народ. Сложих плана си за идната ми творческа работа. Като грядуща жизнена задача на моя живот ще бъде написването на две трилогии (или драматични поеми, или драми за театъра). Първата трилогия ще се състои от

1. *Владимир*. Борба срещу византизма и срещу Бориса. Стремление за връзка със Запада.

2. *Боян*. Трагедия на славянския магически гений.

3. *Богомил*. Трагедия на българското бунтарство, религиозно духовно, и социално и политически.

Втора трилогия.

1. *Самуил*. Борба за национална българска държава, борба против антидържавността на народа.

2. *Калоян*. Трагедия на българското самоутвърждаване: позив за жертва! Геният зове, но народът остава глух, окован за угара, обезличава се и безропотно поема пътя към робството, което настъпва в 1393 година.

3. *Ивайло*. Трагедията на народ, воден от непризван водач, и трагедията на непризвания, когото обстоятелствата и личните качества издигат на върха. Но това не е решение на звездите! Той загива, както загива и Ал. Стамболийски. Но загива след няколко десетилетия и самият народ, болен от безверие, безхарактерност и наситен с подлост, глупост и личен егоизъм.“[17]

Замислите наистина са мащабни, но съдбата друго е предопределила. Поетът е болен, тежко болен. Животът му е вече в своя залез, но той като мнозина болни не знае това и разчита на изцеление, на възстановяване. Но нищо не може да му помогне — нито инхалациите в Момин проход, нито помощта на специалистите. Обмислянето на тези драматургични трилогии, творческите му видения са само последно избухване на неговата виталност, те са знак за твърдостта на духа му. Здравословното му състояние бързо се влошава. Налага се да постъпи в Александровската болница през декември 1944 г. Диагнозата е трагична — рак. В началото на януари 1945 г. болестта бързо се развива. На 15 януари настъпва краят. Поетът Теодор Траянов напуска света, за да остане завинаги с поезията си, с цялото си творческо наследство в българската литература и култура.

[17] Балабанова, В. Цит. съч., с. 70.

АРХИВЕН ФОНД НА ТЕОДОР ТРАЯНОВ В ПАЗАРДЖИК

Цветан Гиздов

Голяма е ролята, която е играла, играе и ще продължава да играе в бъдеще документалната изворова база за Теодор Траянов в Пазарджик. Всъщност само по неговото творчество и по онова, което документира неговия живот, ние сега сме в състояние да опознаем и възстановим духовния му облик. Без съществуващите документи да разкрият атмосферата, в която е работел поетът, епохата, жизнената среда и близките му, проявите му на гражданин, неговите вътрешни душевни тежнения и страдания, радости и надежди, не може правилно да се разбере появата и ролята му в българската литература и култура, да се оцени същността му като творец. Оттук изпъква обстоятелството, че между установеното творческо наследство и запазената, събраната и съхранената документация за неговия живот съществува неделимост, взаимна обвързаност и взаимообогатяване.

В този смисъл се надяваме, че събраното документално богатство в личен фонд на негово име към Дирекция „Окръжен държавен архив" е културна ценност за града, окръга и страната ни, както и за нуждите на литературното изследване. Едно признание в тази насока е отдавна проявеният интерес към фонда от страна на различни творчески среди, особено напоследък във връзка със стогодишнината от рождението на Траянов. Още повече, че излязоха и сериозни публикации, в които авторите се позоваха на документите и с това ги популяризираха.

В реализацията на замисъла по-нататък за нас се разкрива възможност в рамките на една по-цялостна програма на територията на града, в новата сграда на Окръжния държавен архив, да разгърнем широка възпитателна и идеологическа работа, използувайки на място документите за Траянов.

Събирателската работа за фонда започна преди около 10 години. Тя продължава и сега. Инициативата и успехите на това дело бяха плод на отношението към Траянов и неговата поезия, запазено в нашите литературни среди и особено сред близките му приятели. Трябва да подчертая голямата отзивчивост на тези негови приятели, за съжаление подирени късно и останали малко на брой. Най-внушителното количество документи, имащи дори характер на документална сбирка, ни предаде Вера Балабанова. С особена отзивчивост към нашите търсения се отнесоха също и неговите роднини и близки — синът му Асен Траянов, дъщеря му Иванка Траянова, живуща в гр. Линц (Австрия), брат му Крум Траянов, близките на другия му брат Траян Тъмен, Лилия Радославова и др.

Подробно представяне на документите от фонда на Теодор Траянов не е възможно. Той съдържа над 250 архивни единици, което представлява около 1000 документа. Те са разпределени по следната схема: най-напред *био-*

графични материали — спомени, писма от близки до него, статии за неговата творческа работа. Личните документи на поета включват и кръщелното му свидетелство, подписано от известния наш възрожденец Хаджи поп Тилев, свидетелството за зрелост, карта за самоличност, купони за храна, грамота за награждаването му по случай 60-годишнината му, визитни картички и честитки, смъртен акт и некролог и др. Най-впечатляващи са спомените за него от Вера Балабанова, проф. Владимир Трендафилов, Сава Манолова, Лилия Радославова, Мирослав Минев и др. Документите в този раздел разкриват съществени черти от живота на поета, отношението му към литературното творчество в България, връзките му с литературните среди, поведението му като гражданин, отношението му към младите творци и отношението на известни литературни творци към него.

Интерес представляват документите за творческата му дейност. Те са около 20 архивни единици. Между тях са: „Химни и балади", избрани стихотворения (1912); „Български балади", стихосбирка с илюстрации от Сирак Скитник (1920); „Български песни" на немски език, издадени в Мюнхен заедно със стихове на Ив. Вазов, П. К. Яворов, Хр. Ботев, П. П. Славейков, Н. Лилиев, Ст. Михайловски, Д. Дебелянов; „Най-хубави песни за деца", стихосбирка; „Романтични песни" с поправки и допълнения от автора (1926); „Освободеният човек", стихосбирка (1929); „Регина мортуа" на румънски език (1942); стихотворения в сп. „Европейска литература" на немски език, кн. 4, 1943 г.; стихотворения в литературнокритически сборник „Мак" (1914); превод от немски език на „Заговорът на Фиеско от Генуа" от Фр. Шилер (1941); „Пътят на героя", посветена на Жорж Нурижан; негови чертежи като студент по архитектура във Виена; факсимиле от документ, удостоверяващ, че е записал да следва архитектура; рецензия за постановката на „Тартюф" в Народния театър; избрани партии на български шахматисти, където са посочени негови разработки, и др.

Що се отнася до кореспонденцията от него и до него, тя съдържа 16 архивни единици, но в тях са включени много документи: писма от Иван Радославов над 60, от Дора Дюстабанова над 100, от него до Вера Балабанова, до майка му и баща му, от тях до него, до Иван Радославов, честитки и поздравителни телеграми и т.н. Ако се вземе кореспонденцията му с Иван Радославов, виждаме разкрита една интересна, дълбоко човешка и другарска връзка между творци, създатели на „Хиперион", имащи определено отношение към литературните проблеми. Тези писма са верен източник за нравите на времето, за литературните вкусове и за нерадостните условия на работа в онези години. И сега тези писма са полезни за правилното отношение на съвременната литературна критика към поета.

Писмата между него и известната актриса Дора Дюстабанова независимо от интимния им характер дават също вярна представа за връзката между творци и ценители на естетически ценности, за обстановката на живот и работа на поета, разкриват връзките и творческите контакти с изтъкнати наши артисти и писатели, трудния път на работа в тази област и др.

Останалите писма доразкриват тази картина, наред с чисто интимно-семейните отношения на поета с неговите близки.

Раздел с най-многобройни документи е този на *изобразителните материали*. Това са многобройни снимки на близки, другари и приятели, роднини, негови лични снимки, снимки с известни наши писатели в България и в чужбина. Всички те са запечатали и увековечили отделни моменти от живота на твореца и са богат материал за изводи и обобщения. Повечето от снимките съдържат данни, нанесени саморъчно от поета. В изобразителните материали се намира и графичният портрет на проф. В. Стоилов, копие на

известния портрет от Борис Георгиев с посвещение на гърба от поета, скица на неговата стая на ул. „Белчев“ № 11, дн. „Гаврил Генов“, където е живял последните 10 години, факсимиле от афиш на постановка на драматизираната от Траянов пиеса от Оскар Уайлд „Младият крал“, играна във Виенската опера и т.н. Принуден съм да съкратя изброяването и да бъда пестелив в изводите по понятни причини, но от това дано не оставя накърнена точната представа за цялостната стойност на документите, за които говоря. Естествено е, че само подробно и внимателно запознаване с тях може да ни даде действителната картина, която те разкриват за личността на Траянов.

В Окръжния държавен архив се съхраняват също и голям брой издадени в България творби на български писатели, посветени на Теодор Траянов.

Към изброеното дотук трябва да прибавя, че всички документи за Траянов, които се пазят в Института за литература при БАН, в ЦДИА на НБКМ, притежаваме на микрофилми.

Има и една особеност. Без да е чисто архивна дейност и без да могат резултатите ѝ да се отнесат към архивния фонд, при издирването ние се натъкнахме освен на документи и на други веществени материали, свързани с поета. Нашата обществена и гражданска позиция ни задължи да се отнесем към тях със същото внимание. Това са например бюрото, на което е работел, писалката, с която е написал своя „Пантеон“, мастилницата му, едно лаврово клонче, подарено по случай 60-годишнината му, други лични вещи, един бюст, работа на Конов, друг бюст, работа на проф. Дудулов, посмъртната му маска, кичур от косите му, мозъкът и сърцето му, които се пазят в патологичното отделение на Пазарджишката държавна болница, и др.

С други думи, родният град на поета притежава достатъчно материали за една по-богата експозиция за обезсмъртяване на името му. Част от тях ние ще покажем на първата по рода си в България изложба за Теодор Траянов.

Ето скромния ни труд като архивисти с неговия резултат, показан в това кратко изложение, с най-доброто намерение и дълбокото вътрешно усещане за значимото дело, извършено в полза на нашата родна българска култура. Всичко, което постигнахме, беше невъзможно без подкрепата, съдействието и проявеното дълбоко разбиране от ОК на БКП и ОНС в гр. Пазарджик, за което им изказвам искрена благодарност.

СЪДЪРЖАНИЕ

Венко Марковски — Laudatio за Теодор Траянов 7
Здравко Петров — Поет на русалки, на „железни ритми“ 16
Иван Младенов — Поетиката на прехода 22
Александър Панов — Историческата логика в установяването на символистичната поетика („Слънчоглед“ от Теодор Траянов) 43
Надежда Александрова — Персоналистични идеи за личността у Теодор Траянов 59
Михаил Неделчев — Траянов срещу предходните литературни митове и (в частност) срещу мита Яворов 65
Александър Йорданов — Естетическият смисъл на едно приятелство (Иван Радославов и Теодор Траянов) 77
Владимир Янев — Теодор Траянов и съвременността 87
Тоня Трайкова-Ждребева — Безсмъртието и смъртта в творчеството на Теодор Траянов 95
Ангел Тонов — Месианизмът на Адам Мицкевич и месианистичните прозрения на Теодор Траянов 107
Емилия Перишка — Контраст и антитеза в лириката на Теодор Траянов. 115
Константин Г. Попов — Словесно-художественото майсторство на Теодор Траянов в стихотворението „Тайната на Струма“ 123
Борис Ценков — „До голяма степен залагам и на реализма“ 127
Христо Йорданов — „Теодор Траянов и неговия мир“ 137
Алберт Бенбасат — Щастливата критическа съдба на поета 148
Иван Сестримски — Иван Радославов — сподвижник и верен приятел на поета 157
Константин Стефанов — Поетът и човекът Теодор Траянов 166
Вера Балабанова — Спомени за Теодор Траянов 198
Печо Господинов — Моите срещи и разговори с Теодор Траянов 208
Александър Табаков — Теодор Траянов. Биографични бележки . . . 218
Цветан Гиздов — Архивен фонд на Теодор Траянов в Пазарджик 229

ТЕОДОР ТРАЯНОВ
Нови изследвания

*

Редактор *Мила Вълкова*
Художник *Иван Бъчваров*
Худ. редактор *Слав Даскалов*
Техн. редактор *Донка Драгнева*
Коректор *Емилия Вучкова*

*

Изд. индекс 10177
Дадена за набор на 16. VI. 1986 г.
Подписана за печат на 3. II. 1987 г.
Формат 70×100/16 Тираж 1000
Печ. коли 14,63 Изд. коли 18,96 УИК 20,55
Код 28 $\frac{9535372411}{5052\text{-}4\text{-}87}$
Цена 4,03 лв.

*

Печатница на Издателството на БАН 1113 София,
ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 5, Поръчка № 117


4,08

4,08