

„Химни и балади“ (1912) на Т. Траянов – телеологии и антитези. Радикализиращият декаданс

Бисера Дакова

1. Доближаване до Теодор Траянов

„Химни и балади“ не е от заглавията-акценти в изследванията за Т. Траянов. Или по-точно – презумптивно ѝ се отрежда мястото на неетапната, непреломна, преходна книга (защото бележи неусетен преход в поетическия език на Т. Траянов и защото бива надмогната от по-ярките му художествени синтети). Но самото понятие „поетологически развой“ изглежда някак неадекватно спрямо фигурата на Т. Траянов, която е застинала в монолитен и монументален изказ, в клиширани речеве жестове, свързани най-вече с жреческата мисия на Аза и с богоборческите му устреми. Всъщност отдавна Траянов е мислен като собствателя на една завършена, скучновата изчистена, изчислена реторика, охладена откъм непредвидимо разтърсващи емоции, където единственият пробив е извършен от книгата „Български балади“ (1921).

Този поетически език, отлят в „неотменни“ – ако използваме един от любимите епитети на самия поет – стилистични фигури, изглежда неспособен да излъчи свои проблематизиращи тълкувания. Онова, което тълкувателите му, дори когато са изпълнени с нагласата за проникновено четене, съзират и провиждат в тази поезия, не успява да накърни схемата „догматичен символист, чиято поетика е подложена на сериозни изпитания през Войните“¹. Неотменимите тези в критическото

¹ През 90-те години на XX век се появиха и изследвания, които скъсват с тази тривиална представа, но те са ориентирани към немскоезичната славистика, търсят немските източници на Т.-Траяновото вдъхновение, занимават се с проблеми на межкултурната рецепция и, смея да твърдя, не се радват на подобаващия им отклик у нас. Вж. Staicheva, Em. Teodor Trajanov und die deutschsprachige Lyrik (Doktorschrift). 1999; Udolph, L. Teodor Trajanov. Die Entwicklung seiner Lyrik 1904 bis 1941. Böhlau.1993.

и в литературноисторическото мислене² се зараждат и утвърждават още с монографията на Моис Бенароя „Теодор Траянов и неговият мир“ (1926)³. Това откровено апологетично съчинение предхожда с появата си амбициозния антологичен замисъл на самия поет „Освободеният човек“ (1929), но в действителност в изводите си изцяло се уповава на текстовете, които по-сетне ще бъдат включени в Траяновата антология и които са публикувани в началото на 20-те години на XX век в първите годишници на сп. „Хиперион“ – т.е. ползва променените до неузнаваемост, окончателни и възприети като единствени, версии на лирическите фрагменти от ранните книги „Regina mortua“ (1908) и „Химни и балади“ (1912). Така в този случай отношенията между автор и тълкувател задават и предопределят, обричат Траяновата поезия на презумптивен прочит. Критическата рецепция не само времево предхожда реалната поява на книгата – тя вече категорично е посочила телеологичната призма на тълкуване, визирайки непрестанния възход на лирическия Аз, статизирайки лирическите категории, в които се мисли и описва светът, в непоклатими фикс-идеи.

Именно поради това сътвореното от Траянов до началото на 20-те години – с присъщата му семантична раздвоеност, антитетична напрегнатост, противоречивост – остава ниско долу, в подножието на монументално проявление, непоколебим във внушенията си лирически изказ, при който патосът необратимо игнорира семантиката. От Моис Бенароя насетне ранният Траянов е четен и тълкуван през напълно подменилите автентичното светоусещане или виенската аура *fin-de-siècle*, през създадените едва в началото на 20-те години на XX век в България, последни текстови варианти. (Тук е и мястото да подхвърлим твърдението, колкото и неприемливо да изглежда, че ранната поетика на Т. Траянов е промислена в „Освободеният човек“ (1929) през горнилото на жреческо-заклинателния, повелителен, перформативен изказ на

² В едно авторитетно литературноисторическо изследване Траянов е видян единствено като неразвиващ се поет, неизменяема величина, личност, неспособна на драматични обрати: „статично-монолитната структура на Траяновото дело, лишено от етапното многообразие на Яворов и Димчо, дори от „етапното“ мълчание на Лилиев.“ – В: Игов, Св. История на българската литература. С., 2001, с. 565. Показателен е фактът, че в тази история Траянов е фигура, на която не е отделен цял очерк с подзаглавие-характеристика (например „Драматичният“ за Яворов, „Ангелогласният“ за Н. Лилиев и пр.), а написаното за Траянов се съдържа безлично, нефизиономично в главата за символизма. Оказва се, че Траянов е автор, на когото не прилягат подобни есеистични етикети или пък – според представите на литературния историк – вероятно по би му отивало едно недотам лицепривно определение от рода на „Монологичният“, „Догматикът“ и т.н.

³ Канонизиращите функции на тази монография са забелязани от Л. Удолф, който по смисъл я оприличава на книгата на Гундолф за Стефан Георг (Gundelfinger, Friedrich: Albert Verwey, Ludwig van Deysell: Aufsätze neben Stefan George und jungste dichterische Bewegung. Mit Genehmigung des Verfassers uebertragen von Fr. Gundolf Berlin. 1905). Вж. Удолф, Л. Цит. съч., с. 3.

„Български балади“ и че тъкмо в това радикално себепрераписване се състои преломното значение на съдбовната Траянова стихосбирка⁴. Но за да се обоснове подобна теза – за преосмислящия статут на „Български балади“ спрямо Траяновия поетически език и светонагласа – става неизбежно вглеждането в ранните, *автентични*⁵ книги на поета, в сътвореното и конципираното от него до 20-те години, тъй като именно то би разкрило пред тълкувателя значими поетологически и дори културноидеологически сблъсъци, би отключило неявни напрежения и извадило найвече неразрешими дилеми – между възмога и морност, между устрем и разпад, между философията на живота и мрачните прокоби в духа на Шопенхауер.)

И така, прочитът на „Химни и балади“ (1912) и въобще на *автентичните* Траянови книги⁶, е една от неотложните задачи, която стои пред интерпретатора на Траянов. Курсивът в случая цели да открие една свръхназряла потребност – анализа на самата книга от 1912 година, тъй като до момента – въпреки появата на солидни изследвания върху Траянов – това реално не е правено. Ако апологетичната монография на М. Бенароя от 1926 г. дава първия решителен тласък в презумптивната рецепция на Траянов (но това лесно би могло да се обясни с митологизиращата политика на кръга „Хиперион“), то в десетилетията на тоталитаризма, а за съжаление и до днес (т.е. от времето след 1966 г., когато излиза томът „Избрани съчинения“ на Т. Траянов с предговор на Людмил Стоянов, до 1997 година, когато се появява – с голямо закъснение след написването си – изследването на Иван Младенов „Теодор Траянов в развитието на българския символизъм“), инерцията на предпоставеното, предубедено четене на тази поезия не е преодоляна, каквито и да са претенциите на Траяновите изследователи.

⁴ Разбира се, не съвсем точно е определянето на патоса на „Български балади“ само като перформативно-заклинателен. Книгата е раздвоена между елегичното (стихотворенията, сътворени през есента на 1913 г.) и месианистично-заклинателните текстове от 1918 година. Но все пак Траянов явно държи много на жанра *заклинание*, който ще преформулира писаното и пренаписаното от него оттук насетне.

⁵ Единственото изключение, уви, е Л. Удолф, който отправя критика към българските изследователи, че четат вторите редакции като първи. Вж. Удолф, Л. Цит. съч. с. 6–10. Длъжни сме да споменем и една сравнително отдавна появила се студия на С. Хаджикосев „Българският символизъм и немско-австрийският модернизъм“ (Хаджикосев, С. Вечното в преходността. С., 1987, с. 104–154), в която са дадени цитати по оригиналното издание на „Химни и балади“ от 1912 година и в която единствено са оспорени някои спекулативни тези на Л. Стоянов за поезията на Траянов. В моя по-ранна работа се занимавах с журналните публикации на Траянов в списанията „Художник“, „Наш живот“ и „Южни цветове“, поразяващи с различието си спрямо зрялото му творчество. Вж. Дакова, Б. Неантологичният Траянов. – Критика. 2002, кн. 1–2, с. 27–36.

⁶ Едно изключение е книгата на М. Дачев „Слово и образ. Български балади“ (С., 2003), но вниманието на автора е фокусирано не толкова върху автентиката на Траяновите текстове, колкото върху диалога между две изкуства.

Изданието от 1966 година, както и „Избрани творби“ от 1981 г. (под редакцията на Иван Сестримски), представят книгите „Regina mortua“ и „Химни и балади“ от и през редакциите им от антологията „Освободеният човек“, но не само това – тук едноименните антологични цикли на Траянов са силно орязани, свити, еднозначно редуцирани, прочистени от крайно декадентските текстове. Тъкмо това е било редакторското решение (и произвол) на Людмил Стоянов, което, само по себе си, заслужава да му се посвети отделен анализ – да съкрати, размести, разбие Траяновите циклични структури, прилагайки конюнктурните критерии на 60-те години на XX век за художествено значимо и незначително.

Разбира се, това е бил и начинът за легитимация на неотклонния символист, за вметването му в българския литературен канон. Бедата идва оттам, че така деформираният образ на Траяновото творчество (затвърден по-късно през 1981 г. и от изданието на Иван Сестримски) се възприема от сериозни изследователи като напълно достатъчен и непроблематичен за техните наблюдения и обобщения, а оттам – и при изграждането на научните им тези. И Ст. Илиев, и Р. Ликова извличат своите изводи за разведряване на погледа, дори за приземеност на лирическата емоция в „Химни и балади“, визирайки схематично редуцирания вариант от 1966/1981 година, което веднага се установява по приведените цитати (вземани винаги от окончателните Траянови редакции), както и по позоваването на пределно обобщаващите заглавия, които Траянов поставя на творбите си едва в периода, когато ги преработва за изданието им в „Освободеният човек“ (1923–1929)⁷. Парадоксът се състои в това, че изследователите настоятелно отправят читателите си към „Regina mortua“ (1908) и към „Химни и балади“ (1912), докато всъщност изцяло се позовават на едноименните антологични цикли, които, от своя страна, допълнително са прекомпозирани, пресемантизирани, преконцептуализирани през 1966 година. Т. е. изречените твърдения за „Химни и балади“, например, се базират на двойната редукция на автентичната лирическа цялост от 1912 година. В лабиринта на тези парадоксални дирения попада и появилата се преди единнайсет години монография на Иван Младенов „Теодор Траянов в развитието на българския символизъм“, въпреки заявеното желание на автора ѝ да намести знанията за Траянов в правдива картина, да извлече „скритата сюжетност“ из една поезия, създаваща прекалено мащабни

⁷ Вж. Илиев. Ст. Теодор Траянов – грядущ и непознат. С., 1983, с. 80–81; Ликова, Р. Проблеми на българския символизъм. С., 1985, 211–212. У Р. Ликова се натъкваме на ред ключови генерализации, през които рутинно е схващана тази поезия до днес: „за победа на жизненото начало“, за „трансформация на Траяновия индивидуализъм, израз на нова художествена ориентация към земята“.

проекции. Какво кара Ив. Младенов да визира книгата „Химни и балади“ от 1912 година с нейните осем части (макар авторът да е открил в съдържанието като самостоятелни също така „Полонеза“ и „Маршът на варварите“, и в този смисъл могат да се преброят до десет!) и да съзира важни процеси в тази поезика, цитирайки текстовите варианти от 1929 година, и то по „Избрани творби“ от 1966/1981 година, остава неразрешима загадка⁸. Безспорно е, че и това изследване не успява принципно да разшири (не само що се отнася до интересуващите ни тук „Химни и балади“) своя обсег извън предопределящия прочит на Л. Стоянов (1966), който отново бива преутвърден като канонична сводка на Траяновата поезия.

Дали ползването на Траяновите „Избрани произведения“ (1966) или на „Избрани творби“ (1981) не обещава някакъв сигурен комфорт в писането, лекота на изводите, без да се извършват дребнави текстологични сверявания, които със сигурност биха подорвали знанието ни за неумолимия телеологичен възход на Траяновото лирическо мислене? Или може би е следван антологичният завет на поета? Но защо с изричното указване на годините, в които излизат първите му книги? Или може би тук играят роля неясни за нас идеологически съображения, които принуждават изследвателя да посочва едно, имайки предвид друго? Обаче каквито и да са подтиците за подобни двойствени анализи, едно би могло да се твърди със сигурност: с изключение на отделни изследвания, които не претендират да бъдат обзорни, а се насочват към по-„частна“ проблематика⁹, траяновознанието у нас като цялостна парадигма не изживява същински обрат. Внасяйки само някои индивидуални нюанси в търсенето (тук не бих искала да омаловажавам великолепната студия на Ив. Младенов „Поетика на прехода“, залегнала в монографията му за Траянов¹⁰, но върху какво се крепи тя?), тълкувателите на Траянов с единодушна слепота се придържат към модела на тази поезия, зададен от Л. Стоянов и към заявеното в неговия предговор, че „Regina mortua“ завършвала песимистично, докато „Химни и балади“ – оптимистично. (Тук се налага да припомня, че именно „Regina mortua“ (1908) приключва с призивно-мажорния текст, действително окрилящ към надмогване на страданието „Повярвай в живота“, известен с по-късното си заглавие „Земен хорал“ и включен в макроцикъла „Химни и балади“ (1929),

⁸ Вж. Младенов, Ив. Теодор Траянов в развитието на българския символизъм. С., 1997, с. 93–99.

⁹ В докторския си труд Ем. Стайчева застъпва тезата за инцидентно проявен експресионизъм у Т. Траянов, визирайки стихотворението „Маршът на варварите“, откривайки негови пресечни точки със социално ангажирания ляв експресионизъм. Вж. Staicheva, Em. Op. cit., S. 76.

¹⁰ Вж. Младенов, Ив. Цит. съч., с. 58–88.

което дава основание на Траяновите изследователи от по-ново време неизменно да го сочат като стожерна творба в „Химни и балади“, възвестила надломяването на горестта и излиза на Аза от херметичните състояния.¹¹⁾

От нахвърляните дотук текстологични коментари става ясно, че книгата „Химни и балади“ (1912) безпроблемно е отъждествявана с едноименния цикъл от 1966/1981 и че интерпретациите до момента инертно се задвижват в орбитата на това сякаш нерушимо тждество. Успешно работилото до момента разминаване между визиран текст и цитирана текстова реалност би могло да приключи веднъж завинаги при появата на едно прецизно, снабдено със строг научен апарат издание на събраните съчинения, каквото автор от величината на Траянов несъмнено заслужава. Но понякога изглежда, че и свръхочевидни, „сурови“ факти не са в състояние да блокират и прекъснат самозадействането на една самозаслепена рецепция...

2. „Химни и балади“ – срещупологането на поетическите почерци

Една от най-трайните инерции в писането за Т. Траянов, утвърдена още в началото на ХХ век, е успоредяването на книгата „Regina mortua“ (1908) с Яворовите „Безсъници“ (1907). И то не заради съзрени убедителни аналогии помежду им, а поради простия факт на последователната им поява. „Regina mortua“ притежава за Траянов обаче по-скоро смисъла на антологически изчерпващ акт: тя обема внушителен текстови масив (223 стихотворения), който трудно би могъл да се обозре, промисли, идеологически концептуализира. Поради това първата Траянова книга – въпреки скандалното новаторство на своя лирически изказ – се отличава с доста тромава, необгледима структура, към която поетът ще се завърне в „Освободеният човек“ и към която заимстваният от Рихард Демел ефектен наслов *regina mortua* се отнася по-скоро с орнаментална произволност.

¹¹ Под заглавието „Земен хорал“ стихотворението заема значещата финална позиция в книгата „Приснодева“ от макроцикъла „Химни и балади“ в антологията „Освободеният човек“ (1929). В изданието на Л. Стоянов от 1966 г., което не спазва сложните подразделения на Траянов, но ползва антологичните версии на текстовете от 1929 г., тази творба озадачаващо е изличена от Траяновото творчество. „Реабилитирана“ е в изданието на Ив. Сестримски от 1981 г., като е включена вътре в онази цялост, която условно представя книгата „Химни и балади“ (1912). Така рамково-концептуалната функция на този текст определено е игнорирана и той се превръща в един от многото Траянови текстове, съдържащи епитета „земен“ в заглавието си и възсъздаващи тази поетика на заземяването („Земен зов“, „Земна радост“, „Земно упорство“, „Земен стражник“), без да бъде открит като запомнящ се, ключов, граничен текст.

И все пак, както бе отбелязано вече в уводната част, книгата „Regina mortua“ (1908) е увенчана от поантово-антистетичното „Повярвай в живота“. Това е едно от характерните за поета ведро-апокалиптични видения, едно ненадейно прозвучаване на „прокобните тръби“ или – отново под влияние на Демел – *философията на живота* бележи тук внезапния си триумф, екстатичната плът е овъзмездена заради своите мрачни оргиастични буйства:

*Повярвай в живота,
в загадката тъмна,
повярвай в земята,
повярвай във мен!
Повярвай и в злото! –
Тръбата веч гръмна,
и щитът сияе
на нашия ден:*

*ела, нека се върнем
по стъпките ледни,
и мощни кат пролет
пречисти сме ний!
Света нека прегърнем,
тез образи бледни,
страданията слепи
на мътни вълни.¹²*

Друга същностна отлика на бравурните построения на Траянов от този тип е парадно повелителният изказ, който се отлива в афористико-подобни формулни синтези. Впоследствие ще се убедим как отделни сегменти от този текст придобиват сентенциозна стойност и биват впръснати като лайтмотивни ядра в по-късно възникнали текстове на поета (по сложен начин е имплицитно присъствието им точно в „Химни и балади“). Може би тази е и причината, поантовият апостроф „Повярвай в живота“ за дълго време – до съставянето на антологията „Освободеният човек“ – да бъде изличен от поезията на Т. Траянов. Книгата „Химни и балади“ (1912) съдържа предостатъчно творения, звучащи в духа на мажорната изстъпленост, и както ще стане дума подробно по-нататък, окончава с концептуално заредения текст-рамка „Маршът на варварите“. (За да приключим, поне на този етап, проблема за Траяновите антистетични финали, само ще припомним, че първият журналистически цикъл на

¹² Финалният текст е цитиран дословно по оригиналното издание на „Regina mortua“ [изд. на Ал. Паскалев]. С., 1908, с. 160.

поета, отново със заглавие „Regina mortua“, е също така сдобит с неочакван, катастрофично-целителен финал: „Под глух тътнеж просторът цял трепери / звезди отскачат в пътя замъглен.“ – („Нов ден“)¹³. Финал, който се отнася катарзисно спрямо предхождащите го „нощни“ внушения за порок, разгул, похитителна плътска мощ, деградация на Аза. Жалкото е, че тълкувателите на Траянов се взират единствено във внушенията на този приповдигнат финал, изцяло игнорирайки обусловилия го контекст. Яростното апострофиране обаче или – антистетичното снемане на „нощните визии“ – се превръща от 1905 г. насетне във вид лирическа рутина, в устойчива структура, която Траянов неотстъпно следва до 1929 година. Всъщност, променя се само дължината на отстоянието до апострофиращия заключителен текст.).

Следователно, в „Химни и балади“ (1912) антистетизмът е осъзнат и овладян, въздигнат в основен структурно-генериращ принцип – не избликва спонтанно под формата на внезапен апостроф, който изненадващо да преозвучи предходния декадентски корпус. Антистетизмът в „Химни и балади“ е залегнал в структурата на самата книга – той е преднамерен, търсен, демонстриран, натраплив. Неговата най-отявялена проява е обособяването на текстовете „Полонеза“ и „Маршът на варварите“ (съответно началната¹⁴ и крайната точка на лирическото движение) в самостоятелни цялости, т.е. представянето им като пределно кондензирана текстовост, чиито внушения би трябвало да са равностойни на останалите изчерпателно разгърнати лирически цикли в книгата. Тези два текста задават отстоянието, за което говорихме по-горе – между афектираната скръб, която Азът напразно се опитва да артикулира („Скръбта ми има още сила, – почни! Почни!“) и виталистичния устрем на *варварите* (обемащо понятие за нищите, отхвърлените, бездуховните) да обсебят центъра, да покорят съдбата и заявят присъствието си, залагайки на най-неопрровержимото в своята природа – на непобедимия инстинкт:

*Всесилни; бързосветни,
ведно сърцата слети
в невидим още стрем;
словата беззаветни,
неказани в столетя,
сами ще изречем!*

(1912)

¹³ Сп. „Художник“, г. I, 1905–1906, кн. 3–4, с. 17.

¹⁴ Текстът се появява с първоначално заглавие „Почни!“ във втория журналинен цикъл на Траянов („Художник“, г. I, 1905–1906, бр. 6–7, с. 22) и твърде вероятно е именно този замисъл да е провокирал поета по-сетне да го постави начело в книгата „Химни и балади“ (1912).

Едно семантически продуктивно противостояние, допълнително нагнетено от усещането за ценностен срив и вакуум, което е предшествано от внушението за катастрофична смяна на епохите:

*Люлей се мощна сграда,
столетията стари, –
развалини се свличат
по чер невидим ров!
Свободна рат връхлита –
ликующа варвари...*

(„Към майка си“ – IV, 1912)

Всъщност многозначителен е самият избор на музикални жанрове за заглавия: тържествената отмереност, плавност и забавеност на движенията в аристократическия танц *полонеза* е възправена срещу агресията, плебейската неударжимост и колективна настъпателност на *марша*. В този смисъл „Химни и балади“ задава, очертава и изчерпва индивидуалистичната парадигма – преди категоричния ѝ апостроф във финала стават доловими немалко алюзии, предусещания на невъзвратимото ѝ рухване, на окончателната замяна на Аза от *ний* (двамата) и от *ний* (колективното множество, гълпата).

И точно поради това, не еклектичната и структурно аморфна (въпреки скрупулозно строгите си лирически подразделения) „Regina mortua“ е физиономичната книга на Т. Траянов, а именно „Химни и балади“, включваща избрани стихотворения от периода 1902–1909 година, където прецизираният лирически масив представя отделни поетички, разграфени и раздалечени една от друга, взаимоотношаващи се поетически почерци, антитетични визии за битието. Именно „Химни и балади“ е оная книга на Траянов, която е равностойна на Яворовите „Безсънници“. В основата на замисъла ѝ не лежи идеята за антология, за свръхизчерпателно себепредставяне, а обратно – отбраните творби застъпват емблематични поетически белези, хипертрофирайки ги. „Химни и балади“ е книга на фрагмента, т.е. отявлено е раздвоена между ултиматума и недоизказаността; книга, която интригува със спекулативното представяне на залеза, упадъка, изтлелия порив, апатията от една страна, а от друга – със соченето на неспирния възход и тържествуваща обнова, на възможата, на волята за промяна и действие. След тази уникална в раздвоението си книга Траянов все повече залага на монолитността, на унифицираната и непрозрачна поетика, на неразчленимата слятост на почерците. Затова „Химни и балади“ (1912) е необходимият херменевтичен праг, отвъд който би могло да се проникне в изграждането на Траяновата моностилистика.

3. Лирически цялости в „Химни и балади“

„Regina mortua“ и „Молитви“

Когато говорим за разграфени, натрапливо отграничени един от друг, стилистично маркирани почерци в „Химни и балади“, трябва да посочим на първо място невропатологичния декаданс а ла Феликс Дьорман – авторова фигура, която се явява индексално или имплицитно в книгата „Химни и балади“¹⁵. Трудно е да се определи дали този натурализъм произтича от сурово необработения, неологистичен поетически слог на Траянов, или по-скоро е излъчен от съответната визия, която често пъти се разгръща като доста буквален наглед на необуздани страсти, или, напротив, е от идеологически порядък, концентриран около остойността-ването на *кръвта* като извор и същност на живота, като абсолютен изразител на битието...

* * *

Още с първите си проявления Траяновият натурализъм разкрива една неукротима бравурност в светоизживяването, една извънредна екстатичност, свръхемоционалност, която е била съвременен забелязана от първите критици на книгата „Regina mortua“ (1909) и която по-сетне прораста и се трансформира в устрем по надмогване на меланхолията, по себестилизиране в борбеност и несломима волевоост. Това би могло да се забележи още в раздела „Молитви“ от книгата „Химни и балади“ от 1912 година, т.е. в начина, по който е зададен, открит, обособен следващият почерк – югендстил – във визиите, които са изцяло проектирани в бъдещето и произнесени с агресивно-вещателен тон:

*Земята ще целунем,
съдбата си проклета,
ще зърнем вси завети,
що в пролетта горят!*
(5/55)

¹⁵ Следата от Ф. Дьорман е изрично указана в „Химни и балади“ чрез паратекст – мотото към фрагмент 8/26 от цикъла „Regina mortua“: „In schwarzen Perlen rieselt langsam Blut“, което отвежда към стихотворението „Interieur“. Според Л. Удолф (вж. Udolph, L. Op. Cit., S. 87) става дума за опосредствано влияние чрез антологията „Moderne deutsche Lyrik“ (H. Benzmann. Berlin. 1904), която Траянов е познавал много добре. И все пак, абстрахираме ли се от мощната сянка, която хвърлят първите Демелови книги върху Траянов, то с основание можем да предположим, че духът на болезнени, гибелни страсти, това, което определяме като невропатологичен декаданс тук, е тъкмо осезателното влияние на скандалната Дьорманова книга „Neurotica“ (1893).

В този смисъл твърдението за преждевременно проявен експресионизъм у Траянов не е толкова спекулативно. Със сигурност стихотворението „Маршът на варварите“ е плод на доловени актуални влияния, но, от друга страна, то би могло да се види като закономерен резултат от изпробването на перформативно-вещателното слово. Заклинателно-жрецеският модус на езика, до който Траянов се домогва в цялостния си поетологически развой, предполага именно това – сбитост и лаконизъм на изказа, декларативен патос, драстични словосъчетания, оварварена поетическа лексика.

* * *

Разбира се, недоизказаността, пасивната съзерцателност, меланхолната морност, сугестивно поднесените настроения са ярки белези на ранната Траянова лирика (най-убедителни в този смисъл са циклите, публикувани в алманаха „Южни цветове“ от 1907 година). И в случая не става дума за безостатъчното изличаване на декадентското светоусещане в по-късните редакции, а за това, че още в журналните публикации на поета би могъл да се долови афинитетът към монументална отсеченост на жеста, преживяването, лирическата ситуация. Почти неизменно персонажите са вписани в някакъв ритуал (оргиастичен или свещенодействен) – една смъртно прокарана отлика в началото, която по-сетне е превърната във водеща или по-скоро в единствена за тази лирика. Как трептенията на желанието биват „обуздавани“ и статизирани с течение на времето, би могло да се проследи в следната забележителна серия замени:

*Тела споени тъмен жар обгъва,
изгарят в страстнодишащи лучи.
(„Наш живот“, 1906)*

*Тела споени тъмен жар обгъва,
изгарят в тъмноалени лучи.
(RM, 6/24)*

*Тела споени странен плац обгъна,
неземна жар и призрачни лъчи.
(„Предутрина“, 1929)¹⁶*

¹⁶Посочените цитати са съответно от цикъла „Via dolorosa“ – сп. „Наш живот“, II, 1906, кн. 1, с. 5; от книгата „Химни и балади“ (1912, с. 24); от антологията „Освободеният човек“ (1929, с. 85).

* * *

Още във встъпителния цикъл „Прелюдия“ програмно са постулирани ония мотиви, които по-сетне семантично се углъбяват или, напротив, биват схематизирани до конвенционална символика: *нагонът*, радостта от *греха*, чашата *нектар*, *вълните* на желанието, *знойната* жена с похищаващи милувки, *кръвта*. Декадансът, за който изброените по-горе мотиви са по принцип характерни, е заявен с категорична отчетливост в следващия цикъл „Regina mortua“. Този раздел е своеобразна редукция на едноименната Теодор—Траянова книга от 1908 година. Тук са подбрани фрагментите, които най-ярко тематизират изстъпленията на плътта, идеята за извечно страдание, надвисналата над влюбените орис. Настоятелно е разгърнат и мотивът „умъртвена душа“ – едно донякъде причудливо тълкуване на Демеловото съчетание *regina mortua*. Непомерността на оргиастичните буйства не би могла да се уравни от някаква алтернатива на духовното. Въобще, у ранния Траянов *плътта* е пароксична, обсебваща, „надмощна“, което сменя опозицията *плът – душа* като изцяло нерелевантна за тази поезия:

*Но хищно ний ще грабим без насита
из пепелта до сетня искра жар;
мечти нек пият смъртни свой нектар
от трупа хладен на душа опита.*

(RM, 4/22)

* * *

Противопоставянето *плът – душа*, тази морална ригористика, така красноречиво и ефектно отзвучала у Яворов, изглежда твърде тривиална за светогледа на Траяновия лирически човек. Защото тъкмо тук (в емблематичната извадка с наслов „Regina mortua“) *плътта* е единственият актант и мяра за нещата – еротичното желание е онова, което се провижда в обезбожествения небосвод: „над нас рушат се жадни тъмнини“. Именно тук *езическото* в смисъла на Ницше/Демел¹⁷ е изживяно в своята инстинктивна разюзданост, във вакханалната си безграничност, в своето инцестно безумство, представяно е като нестихващо вилнеене на страсти и екстази:

¹⁷ Още един аргумент в тази посока е фактът, че първоначално Траянов е избрал за заглавие на първата си книга не друг от Демеловите наслови в „Преображенията на Венера“ (1907), а тъкмо онзи, който най-недвусмислено поставя акцент върху нагонното/инстинктивното/първичното – „Venus primitiva“.

*И в черни рой на нови грехове
очаква
всемоощна плът отвърнатото щастие;*
(Прелюдия, 2/12)

*Ела и пий, последната завивка
разкъсай на невидимия чар.*
(Прелюдия, 5/15)

*И нек кипи препълнената чаша
на вехли блянове с последни сок!*
(RM, 1/19)

*и вихър чер пици над нас – вковани
очи в очи завтренчават две съдби,
и в жарът на несвестно обладанье
за миг проблясват кървави зъби.*
(RM, 16/34)

*и корен тежкоцветна орхидея
завсмука в прилепените гърди.*
(RM, 27/45)

Отявлено декадентският пласт, който резюминативно е обобщен в „Regina mortua“ (1912), е наистина скандално новаторски за българската поезия от този период. Това не е възвестеното от Кирил Христов еманципиране на пола и хедонизма, нито са диалектически промислените терзания на Яворовия лирически аз, който е привлечен от загадката на злото и порока, откривайки пагубния им чар. Траяновата поезия престъпва табута, нахлувайки в забранени зони, където сладострастие, перверзия, некрофилия са слети в неразтрогваемо цяло:

*Гореща устна след на гръд остави.
Увисна кърваво блестящ гранат –
последна капка от допита сладост...*
(RM, 8/26)

* * *

У Траянов порокът не е обговарян като моралистичен казус, той безапелативно е остойностен като инцест, видян е не само в гибелната си рушителност (удивително е колко много детайли на разгулност могат да се открият в тази ранна лирика), но и като бунтовно-целеустремен акт: „но светъл се отенък тайно рве, / в молбата и диханята пламтящи / из радостта

на нови грехове“. Т.е. у Траянов понятието *грях* обозначава порока, но самото формулиране на порока като *грях* е вече вид аксиологизиране, което се случва в тази поезия внезапно и ултимативно. Разбира се, тази фундаментална черта в мисленето на Траянов се оформя под безсъмненото влияние на Р. Демел, и то най-вече на двете негови книги – „Преображенията на Венера“ и „Но любовта“, появили се през 1907 година¹⁸. Това обаче не е влияние, с което поетът парадира, когато прави ретроспективни изказвания върху собственото си творчество. Но то е формиращо, съдбовно, стигматизиращо – влияние, от което Траянов се стреми да се освободи през 20-те години на XX век, след своето завръщане в България.

* * *

Налице са няколко основни, идеологически импрегнирани понятия на Р. Демел, които проникват в мисленето на ранния Траянов и които необратимо задават насоката на по-сетнешното му развитие. Тук ще ги маркираме само като представителен семантичен свод, до който Траяновото мислене се издига и от който се отгласква. Става дума за следния концептуално-есенциален ред: *плът, грях, упоение – опиянение, будност, прояснение*¹⁹. Обобщавайки доста на едро, бихме могли да твърдим, че в цикъла „Regina mortua“ лирическият аз или лирическите герои безостатъчно са отдадени на инстинкта, като техният непомерен екстаз напълно съкрушава всевъзможните духовни пориви: „Прегръдай ненаситна, / но прошепни ми само: „Нек плачуци целунем / тук мъртвата душа.“ (RM, 15/33).

Лирическите герои са потънали в съноподобно, халюцинаторно-блуждаещо състояние, съответстващо на немското *Betäubung*. Траянов иновативно използва българската дума „просъница“, за да обозначи неспособността за логическо отсъждане, за категориално разграничение на нещата в света, както и за да отбележи крайното изтощение, отмала, морност след буйните нощи. „Просъница“ обозначава още и бяна по хипнотичен транс – значение, с което Траянов изцяло се вписва в модните нагласи на своето време:

¹⁸ Dehmel, R. Die Verwandlungen der Venus. (Als Manuskript gedruckt in 150 Exemplaren für eigenen Bedarf des Verfassers mit Vorbehalt sämtlicher Rechte). 1907; Dehmel, R. Aber die Liebe. Zwei Folgen Gedichte (Zweite, völlig veränderte Ausgabe). Berlin. 1907.

¹⁹ На немски този понятийно-есенциален ред гласи: *Fleisch/Sünde/Betaubung – Rausch/Verklärung/Erwachen*. Последните три понятия *Rausch/Verklärung/Erwachen* (опиянение/прояснение/пробуждане) са особено значещи в Демеловата книга „Преображенията на Венера“ и може да се твърди, че те прорастат по-сетне в Траяновото мислене в емблематична концептуална триада, превръщайки се в устойчиви категории на лириката му. Тук настояваме именно върху *Verklärung*, колкото и да е стеснена употребата му в съвременния немски, защото в този период е активно употребявано и от Ст. Пшибишевски (вж. Przybyszewski, St. Romane. Band 3. Paderborn. 1993, S. 163; 212; 213; 235; 278; 329), автор, безспорно е вдъхновявал Траянов в началото на творческия му път.

*Блуждаючи души нек да приспим
в съня на нова хубост непрогледна
(RM, 5/23)*

*Следнощно прояснение търсиш в мене,
безкраен сън обзема твоя вглед;
(RM, 20/38)*

*И мълком ни понесе сънна фея,
обвита в плащ от буря и звезди
(RM, 27/45)*

*Последния ми сън недей смущава,
иди си, остави ме сам
(RM, 29/47)*

Противоположно на „просъницата“ (или упоението) е състоянието на опиянение – в българския език подобна семантична диференциация изглежда почти невъзможна заради общия корен. И все пак Траянов се опитва да прокара в ранната си поезия това фино разграничение: опиянени, героите му биват изтръгнати със замах от хипнотичния транс, от своето безметежно витаене над света, сдобивайки се отново със сетива, способни да възприемат света в зримите му, конкретни очертания.

* * *

Ако трябва да говорим за основна, движеща, продуктивна антиномия в Траяновата поезия, така както последователно е зададена тя в книгата „Химни и балади“, то това не е излинялата опозиция *плът – душа*, а изведеното от Ницше – посредством Демел²⁰ – противопоставяне *сън – живот*, което по-сетне прорязва цялата лирика на Траянов. Именно *животът* като централно понятие на *Lebensphilosophie*, е въведен тук със смислови конотации, зададени от Ницше: с императива *sich ausleben* (за всеотдайно себеизживяване), следване повелите на инстинкта, за извънредна интензивност на емоциите. Траянов е напълно актуален, когато отрежда значещо място на *инстинкта/нагона* в „Химни и балади“ – те са превърнати в концепти, синонимни на *греха*. Неслучайно той

²⁰ Следните стихове на Демел от „Die Verwandlungen der Venus“ (S.109) са се превърнали в лайтмотив на Траяновото творчество по-сетне: „Nach der Nacht der blinden Suche / seh ich nun mit klaren bloßen / Augen meine Willensfruchte“. [След нощта на слепите желания/гледам откритие плодове на своята воля].

въвежда архаичното понятие *нагота* и го употребява последователно²¹. Защото в отличие от неутрално звучащите „гол/гомота“, *нагота* омонимично започва да се свързва и съотнася към *нагон* или към немското *Triebhaftigkeit* – понятийност, към която младият Траянов едва ли е бил безразличен и която той възприема по-скоро от Р. Демел, отколкото от З. Фройд. В този смисъл няколко са настоятелно употребяваните епитети в книгата „Химни и балади“, които би трябвало да породят усещане за бравурни изживявания и окончателно разколебаване на морала: „хищно“, „несвестни“, „ненаситен“. Всъщност, фрагментите от „*Regina mortua*“ представят битието в два контрастни негови модула: в опустошителността на задействания инстинкт и в потискащите мигове на резигнация.

* * *

В своята пълна и всевластна обновителност е съзрян или по-скоро проектиран животът в следващия цикъл „Молитви“. Тук декадентската двойка *палач – жертва* значещо е преобразена: настойчиво се повтаря, вещае, сбъдва чрез словото новата визия *спасител – светица*, както и вариантът ѝ „брат нероден – сестра измъчена“. В „Химни и балади“ може да се наблюдава съвсем ясно тъкмо това императивно превъртане, преобръщане на декадентското, на регресивно-рушителното чрез образи като „свещена пролет“, „вечна младост“, „зачатъе“. Именно поради това цикълът „Молитви“ би могъл да се възприеме като ярък синтез на визии в югендстил²². Но в случая далеч по-важен е пътят, по който е постигната тази сякаш внезапна, стихийно избликнала уясненост на мотивите в югендстил. Налице са следните ненадейни преображения: похищаващата грешница – чрез идеята за изкупление – е въздигната до *regina martyrurum*, а като следствие от това е пророкувано, предвещано

²¹ Тук хипотезите могат да бъдат най-произволни, макар и със своите основания: вероятно Траянов преднамерено се стреми към архаичност на своя изказ и съзнателно въвежда този русизъм в лириката (вж. Толковый словарь живаго великорускаго языка. Владимира Доля. Санкт Петербург. 1881, с. 402.). Или „нагота“ все пак му напомня звуково немското „*Nacktheit*“, но във всички случаи влага други смисли в тази лексема, различни от тривиалните. Епитетът „наг“ е употребен и от Яворов в поемата „Сафо“ (1909): „Мечта, душата ми лежи пред тебе нага. / Попукали са устните ѝ жад и зной“. Т.е. у Яворов това понятие се появява значително по-късно, отколкото у Траянов (стих. „Обагрен вир“ [Трепери женско тело / в свободна нагота] е публикувано в сп. „Художник“ през 1905), което дава право да мислим *нагота* за иновация в поезията на Траянов, възприета по-късно и от Яворов.

²² С тези мотиви Траянов плътно следва актуалната тогава образно-стилистична и идеологическа насока, която се наблюдава в поезията на Р. Демел, Ст. Георге, Ернст Щадлер. Вж. Hermand, Jost (Hrsg.). *Lyrik des Jugendstils. Eine Anthologie*. Stuttgart. 1977; Salus, Hugo. *Ehefrühling*. Leipzig. 1900.

нейното преображение в „изкупена мадона“²³ и в „жрица на свещената пролет“. Сега *плътта* е промислена като креативна категория – като девствена цялост, осияна от божествената благодат, без, естествено, това да означава, че инцестните пориви са окончателно затихнали в „Молитви“. Подмолното присъствие на морния декаданс би могло да се долови и тук, но вече подчинено на патетичните ритуали на югендстил-поезията:

*В безкрая ще изчезнат
мечти опорочени...
И бремето ще хвърлим
на срамната лъжа!*
(М, 9/59)

* * *

Така нареченото „молитстване“ в „Молитви“ звучи не смирено-изповедно, а доста агресивно, заканително, повелително. Може би тъкмо този жанр на Траянов е най-характерен със своя вещателен тон – вещае се онова, което е добро, съзидателно, прогресивно, което безусловно трябва да настъпи, защото е несъмнено положителното. Именно тук Траянов коренно се отличава от мрачните прокоби на Яворов, нагнетени в цикъла „Предчувствия“ (1906). Прокобяването е предричане на тъмни, алогични, ирационални събития. Прокобата ословесява неартикулирваемото, онова, което наричаме „съдба“. Поезията на Траянов неотклонно залага на това разграничение – между *Verhängnis* (т.е. гибелта, надвиснала като проклятие над героите) и настоящето вещаене, което ритуално трябва да отмени вечно дебнещата зла орисия.

Пролетни химни и импресии

„Пролетни химни и импресии“ не само е средищният, сърцевинно обособен в книгата дял, еkleктично обединил два несъвместими жанра – *химн* и *импресия*. Насловът му би трябвало да се тълкува като израз, който заснема (и в известен смисъл монументализира) прехода от екстаз към съзерцание, от неудържимия порив по сродяване с околното към

²³ Заглавието е пряко заимствано от поетесата *Dolorosa* (Maria Eichhorn), откъдето е възприета и идеята за изкуплението на греха чрез страдание и физическо страдание. Вж. *Moderne deutsche Lyrik*. 1904. S. 163 (вж. Udolph, L. Op. cit., S. 87).

отрезвяващата отчужденост и оттегляне в себе си. В този цикъл е уловен неусетният преход от постигнатото обективно възприятие на света (така свидната на Аза проясненост на сетивата) към вездесъщата, неумолима и непреодолима сетивна омая, която отново ще обърне Аза навътре, към самия него, обричайки го на дълбаещ взор, който не би могъл да забележи друго, освен разложение, гибел, инволюция.

* * *

Именно *импресията* е надредният, преосмислящ, поантов жанр в цикъла, където се уталожва еднозначният патос на *химна*. Тъкмо тук може да се види колко много Траянов е задължен на импресионистичния рисунък, разбран от него като пределно статизиране и абстрахиране на изображението и в каква невероятна степен интерпретациите на поезията му еднозначно възхождат към клишето за неспирна химнична излиятелност.

В импресиите окончателно е притъпена и демобилизирана волята за обективни възприятия – тя изцяло се разгражда, преминавайки в изтощение, изчерпаност, униние („Ноемврийска вечер“, „Последно съзвучье“, „Есенна вечер“). Парадоксът се състои в това, че същинското разтваряне на сетивата за света, настоящето (донякъде ритуално) вглеждане в заобикалящото резигнира Аза, който неизменно прозира зад обновлението и триумфа на живота бавното пъплене на разложението и смъртта:

*Из тъмнината гробища белеят
край тъжни кипариси по брегът
вълни притихнали едвам се леят
и скелета на мрътва скръб влекат.
(„Брегът на смъртта“)*

Положен сред подобна, отявлено макабристична аура, образът „вълни“ – обозначава до момента движението, трепета и живота – изцяло се статизира, замирайки в омаята на този плътен, оловно тежък покой.

* * *

Всъщност още в „приветствените“ химни към пролетта, въпреки напористата им декларативност, витализмът на Аза е значително разколебан. Сякаш Траянов е неспособен да постигне онова еднозначно-настъпателно, неусъмнено в себе си слово, онази завладяваща категоричност на внушенията, към която така неотстъпно се стреми. В тези химни лирическият Аз е представен в пасивната позиция на неразкаян грешник,

изчакващ миговете на главоломно откровение, на свръхосенение, когато най-сетне неговата мъчителна дилема между добро и зло би намерила разрешение:

*И ти ще ми помогнеш
по моста да премина,
кат грешник да припадна
пред вечния творец.*

(„Приветствие“с3)

Разбира се, тази контаминация – между емблематичния жест на Заратустра и унизително-коленипреклонното разкаяние – е една от загадките на Траяновата поезия. Дали става дума за механично съчленяване на взаимоизключващи се визии или за себеразкриване чрез парадокси? И доколко Траянов е познавал и споделял през този период идеите на Ницше, тъй като според М. Бенароя²⁴ се запознава с тази философия много по-късно? Или просто става дума за възпроизвеждане на едно общо място, на нещо свръхпопулярно?

* * *

Всички славослови в раздела съдържат неизменно – в доста разгърнат вид или като осезателна алюзия – образа на каещия се, но неразкаян грешник, на страдалеца, който, неразлъчен от унизителната си статичност, изчаква благодатта на опрощението. В този смисъл – Пролетта и Младостта – в качеството си на свръхтрафаретни антропоморфизации – могат да бъдат мислени като мащабни и, заедно с това като не дотам убедителни, проекции на образа на виталната и невинна любима, която, въвличайки Аза в шемета на градивните си енергии, би трябвало да го зареди с обновителни сили:

*И тойте стъпки свети
целувам аз отново,
във твоя щит допирам
жигосано чело.
.....
пред твойте стъпки свети
кат грешник аз лежа!*

(„Към младостта“)

²⁴ Вж. Бенароя, М. Цит. съч., с. 7.

* * *

Текстовете в цикъла, в които *химничното* изрично е маркирано като жанрова доминанта, попадат отново в модуса на вещанието – те пророчуват, предричат, заклинат онова обновление и прероденост, които несъмнено трябва да настъпят след понесените страдания. Или – „славословите“ в този раздел не се отличават принципно от „молитвите“ в предходния едноименен цикъл: напротив, те подлавят същия вещателен тон, достигайки онази връхна точка в неговата изява, отвъд която настъпва спад в напрежението или – вещанието вече започва да се изражда в бу-тафорен крясък, лишен от провиденциална мощ.

* * *

Три текста от раздела („Скитнишка песен“, „Утреният час“ и „Съзвучие“) са обърнати изцяло към настоящето, към мига, към конкретното преживяване в момента. Те тематизират пробуждането, изтръгването от безпаметния унес, внезапното прояснение на възприятията, отъждествено в случая с висша осененост. Азът се оглежда в заобикалящите го реалии, отразен е в тях, разтворен е сред тях, добива завършеност и цялостност посредством тях. Именно в тези три фрагмента, които, без съмнение представляват една изкуствено разчленена цялост, е набелязана оная фундаментална и станала впоследствие прословута Траянова „приземеност“ (Р. Ликова).

* * *

Обаче конотациите на *земното* определено отвеждат към томленията на *плътта*, т.е. реабилитирана е – редом със съживените, активно преживяващи сетива – и чувствеността, сензитивността, физиологията, но вече не в онзи кошмарно-демонологичен аспект на опустошителна страст, която в мисленето на Траянов е синоним на смърт, а в аспекта на възвестеното *обручение* – концепт с особена стойност у Траянов, чрез който се промислят законите на естеството, над които не тегне белегът на аномалията и гибелното преживяване:

*Кат зряла дева диша
уморено земята...*

*Душа ми съблича
прокобний саван!*

*Тя милва цветята,
целува ги плаха
и трънки в земята
за миг разгоряха...*
(„Скитнишка песен“)

Това несъмнено чувствено проявление на *душата* насочва към следващия цикъл „Сонети“, където тя категорично изземва характерните свойства на *плътта* – инстинктивност, конвулсивност, агресия. Още тук е подронена визията за нейната отвъдност и метафизична извисеност.

* * *

Спорадично проявеният се чувствен аспект на *душата* е особено важен²⁵, понеже именно съзрялата чувственост, нарастващият еротичен копнеж, предвкусаното блаженство на съвкуплението е онази сецесионна визия пар екселанс, която осъществява прехода от естеството към патологията, от възродителния шемет на природата към пълното упоение, замая, замъгленост на сетивата:

*Коронките презрели
от страст неясна трепват,
изфръкнал се разнася
желаящият пращец!
Обрученото цвете
страдания тъмни сепват,
но щастъето възпламва
в упуени гледец!*
(„Копнение“)

Не би било преувеличено твърдението, че подобни стихове притежават конститутивна стойност в мисленето на Траянов. Възсъздаденият еротичен порив тук е така завладяващ, че дори без нарочно търсени драстични хиперболи (не изразен похват, а елемент от светогледа на Траянов!) е внушено превръщането на природно необходимото в аномалия и прекомерност. Маркери от рода на „страст неясна“, „страдания тъмни“ и най-вече „упоеени гледец“ внушават завръщането към мрака на фатализма и помръкналите възприятия. Текстът осъществява извънредно

²⁵ Подобно физиологизиране на *душата* би могло да се види в тогавашния му актуален философски контекст, където водещи се оказват възгледите на Ернст Мах за Аза като психическа конституция, производна от моментните субективни и относителни възприятия. Вж. Mach, E. Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Jena. 1903

важната трансформация от упоение/омая към опиянение/замая (в случая се опитваме да диференцираме семантиката на еднокоренните съществителни на български, за да наподобим – поне донякъде – ярката лексикална разграниченост, която излъчват съответните понятия *Rausch* и *Betäubung* в немския език – два основополагащи концепта, които поетът непрестанно промисля в семантичната им разподобеност и които го подтикват да изнамира различни лексикални варианти на български, предизвикващи нерядко омофоничен ефект).

* * *

„Копнение“ не само е текст, в който внушенията за утро, пробуждане, начало негативно се преобразуват в тъмнина, унес, обручение (в смисъла на финал, свършек). В рамките на цикъла тази творба е гранична, защото отгражда, отграничава, обособява белези, но и същевременно ги задава в тяхната разколебаност и размитост, представяйки светогледно раздалечените екстаз и меланхолия като неусетно прехождани едно-в-друго. Именно така става възможно пробуждането – с вложените в него грандиозни идеологически значения – да бъде редуцирано до елементарния трепет на „сепването“.

* * *

Упоението или синонимният му вариант *замая* – като обозначители на пределното вглъбение и алиенираност – са семантически натоварени понятия у Траянов. Те бележат отвърнатостта от света, неизменно въвеждайки перспективата на отчуждение и отстраненост, като ведно с нея постулират и затънтеното, нереално, призрачно пространство. Вероятно тази е и по-точната призма на четене на миниатюрата „Слънчоглед“, неслучайно разположена между „Копнение“ и „Самота“. Тук луната осветява – със „замаяно“-замрежен поглед – един тайнствен, мистичен, нереален кът, където действителното е наподобено с призрачни очертания, а сънят е превърнат в истинен и свръхинтензивен живот:

*Дали днес пак сънувам? – Не,
самин
аз бог съм в тоя кът, –
живея!*

„Слънчоглед“ е една от най-съкровените и неафиширани манифестации на сецесионна тематика у Траянов, и то пречупена през актуалната тогава проблематика на халюцинаторното и подсъзнателното. Тук ключовата дума е „замаяно“, която презумптивно отвежда

към самота, уединение, плътна, безпролучна себевгледаност. Точно такава е лаконично внушената позиция в съседното „Самота“: „Мълчи,/ завслушена в незнаен свят.../ В зелените очи / замаяно блести росата.“ (п. м. Б. Д.)

* * *

Епитетът „замъглен“, употребен в съседното „Нов ден“ („Звезди отхвъркват в пътя замъглен“), би могъл да се възприеме като една от вариациите на *упоението/замаята/непрогледността*. Подобен ракурс би разместил и дори би накърнил сериозно акцентите в рецепцията на тази творба до момента. Явно самият автор се стреми да коригира и пренаочи възприемането на своя текст, след като решава да го статизира в *импресия*, превръщайки го в брънка от една семантична верига, сугерираща омая и заслепение.

Или – „Нов ден“ монументално уедрява алегоричната среща между младежкия витален устрем и декадентската морност. И същевременно поантата му внушава невъзможността на тяхното слияние, обречеността им на вечно разминаване.

* * *

В последните няколко импресии от цикъла („Вечерна хармония“, „Кипариси“, „Брегът на смъртта“, „Сребърно ноктурно“, „Обручение“, „Примирение“) е очевиден стремежът да се сближат текстове, които пределно обективират покоя, безстрастието, пустотата, в които парадоксално са уловени и съзрени детайли или отсенки на небитието. Любопитно е, че Траянов и тук съполага един до друг текстове, които се оказват сродени помежду си от характерен епитет или образ, носител на тайнственото, неизразимото. Особено силна е връзката между „Кипариси“, „Брегът на смъртта“, „Сребърно ноктурно“ и „Обручение“ (последното от тях е твърде причудливо припомняне на мотива в „Копнение“, но в изцяло негативния план на застоя, непродуктивността, небитието). Понятията, които ненатрапливо преминават от текст в текст или които текстовете верижно си препредават, са „заслон“ (обозначение на нереално и, общо взето, маргинално място, в някакъв смисъл синоним дори на отвъдност), „кипариси“ (конвенционален символ на смъртта) и епитетът „безстрастно“ като изразител на пълната безпоривеност, оглъхналост, бездвиженост на света, епитет, който в импресията „Обручение“ се разроява в няколко определения, сочещи неслучване, безсъбитийност („безкраен“, „безмълвни“, „безреди“). В реда на отрицанията Траянов спонтанно достига оксиморона „безтрепетна сладост“, образ, който парадоксализира един от основните концепти на сецесионната поезика

трепет (вълна, вълнение) и който е полемична отпратка към „тръпната сладост“ в стихотворението „Утреният час“, както и към потрепването от „страст неясна“ в „Копнение“.

* * *

Целият цикъл явно е споен от единна тематика, която се завърща от края към началото, като в случая опозицията *живот – сън* се оказва стожерна. Във финала на цикъла интензивността на възможните случвания – приобщаването на Аза към света – разкрива своята илюзорност. „Следвихрието“ е доминиращото състояние на безметежност и регрес, на непрестанен унес, на „безследни желаня“, където Азът като психическа структура е разпаднал се, заличен, неприсъстващ:

*Кат в гроб дълбок почиват
заглъхнали желанья,
зарил е студ следите
на техните зари.*
(„Примирение“)

* * *

Финалният текст „Далек гората чезне“ обобщава тъкмо тази разпадналост, съноподобие и призрачни контури на преживяванията, а оттам и на Аза като психически единна константа. Всъщност и този текст на свой ред полемично се съотнася към „славословите“ от началото: образът *гора* („тъмен лес“) е отявлено спояващият топос – място на обновление, прераждане, възход и заедно с това на покруса, разруха и смърт. Макар Траянов да не създава шедьовър от рода на Д. Дебеляновата „Гора“, той в значително по-висока степен се позовава в торчеството си на този символ, неуморно промисляйки дълбинната му амбивалентност, съзидайки в гората своеобразно убежище на „бляновете“ или битиен предел, в който подсъзнателните енергии се съхраняват:

*Далек гората чезне,
но нейни говор смътен
оц гали кат другарка
уморено чело, –
и често ще се връща
там моя блян безпътен,
като елен, що търси
пак първото легло.*

Сонети

„Сонети“ подемат, разгръщат и тезисно формулират лаконично изразеното „съдбата дебне скрита“ от финалния текст на предходния цикъл. Мотивът за чезнеция – недостъпен и илюзорен – свят, както и произтеклото от него внушение за неприютения и непринадлежащ Аз отекват болезнено още в началния сонет „Магесникът“:

*Далеко в здрача сини потъват бели сгради,
но чужд съм там на всичко, на всеки храм и дом;
забравих и злините, забравих и наслади,
а мило ми е всичко, и сетния атом.*

* * *

Всъщност, творбите от „Сонети“ се отличават с категорична настъпателност и декларативна сухота на изказа (писани са по-късно, в периода 1909–1911), т.е. определено са лишени от завладяващия драматизъм на текстовете, които бяха обект на вниманието ни дотук. От друга страна, именно в тях са изречени в най-чист, непоколебим вид характерните за Траянов визии. Или – мъчително раздвоеното, противоречивото, конфликтното е добило тук своеобразна (и отблъскваща донякъде) яснота, прозрачност, уталоженост, навярно най-вече заради плакатната зарисовка на образите:

*Ще търся аз навсяде, скиталец безподслонен,
на кръст ще да изходя света до всеки кът;
над хаоса ще бъда властител незаконен,*

*през ноци и несгоди нек блъска моя път,
но впрегна ще вси бури в летящата квадрига –
затвори ще катури, тя всичко ще достига.*

(„Пленената мечта“)

Неопрровержимостта на внушенията е изразена доста непохватно – чрез бъдеще време на глаголи от свършен вид, които би трябвало да създадат представа за окончателност и еднопосочност, за ефикасност и убедителност в действията на Аза, но които пораждаат точно обратното усещане – за тривиален, безпомощен, очевидно нехудожествен изказ, съставен от озадачаващи в своята неизразителност предикати, които не са в състояние да обемат в себе си, да обхванат безкрая на времепространството, към което се съотнасят.

И може би тъкмо заради своя емблематичен схематизъм сонетите на Траянов са най-охотно цитираните, илюстративно привежданите творби от неговите изследователи.

* * *

На нивото на безкрилата констатация „Сонети“ маркират декадентската нагласа, припомняйки неизменните състояния на обезсиле-ност, морност, деградираща скръб („Странния пътник“, „Есенния вятър“, „Раздвоена надежда“). Любопитно е, че дори ситуацията на утринно пробуждане е тематизирана тук, посочена е като прагова, но смисълът ѝ изцяло е обърнат в декадентски ключ:

Събуждам се отново като дете смутен.

*Далеко мъжделей там сирота звезда,
и тя без след стопи се пред моя молящ миг,
а тихо в кръгозора се дига черна птица...*

(„Прокажени слепец“)

Илюзиите за катарзисно изцеление и повторно себесъграждане са завинаги снети. Неслучайно именно в „Сонети“ с най-неудържим апломб е възвестено релативизирането на етичните категории, като, разбира се, инцестният мотив видимо ескалира, бележейки аксиологически стойности:

*Като престъпник минах през сетните предели,
загадъчни видения побягваха пред мен...*

(„Прокажени слепец“)

*там чашата ще хвърля, нектара с яд размесен,
и може би ще зърна очаквания покой...*

(„Раздвоена надежда“)

*Орисница жестока! Аз виждам твоите стражи,
те бдят над мен, ще екнат прокобните тръби,
но като бог възкръснал душа ми ще премаже
и клетвите всесилни на хиляди съдби.*

(„Върната царкиня“)

* * *

В отличие от „химните“ и „славословите“, „Сонети“ залагат на ефекта на отчуждението: Азът е представен като устремна цялост, която обаче напразно се опитва да се съприкоснови с околното.

* * *

Точно в „Сонети“ биват разиграни – чрез тезисна обистреност и еднотипност – вариациите в образа на прокажения, отхвърления, низвергнат владетел, на отритнатия син, на непризнатия пророк: „прокажения слепец“, „проклинат горко вестник“, „скиталец безподслонен“, „скиталец из неприветний ров“. Онова, което обединява тези образи и в известна степен ги шаблонизира, е нестихващото раздвоение у Аза между всесилие и прокълнатост – една продуктивна опозиция за Траянов, която тук бива драстично хиперболизирана и радикализирана. Въобще, декадентската нагласа е проникната тук от своеобразна агресия. Напорът по праволинейни внушения би могъл да обясни и странната донякъде визия във „Върната царкиня“, заглавие, което само по себе си е полемична отпратка към цикъла „Regina mortua“ и прокобно-мрачната му аура. В този финален сонет душата е описана чрез нагона, инстинкта, т.е. спиритуалното, метафизичното е видно, в своята първичност, обусловеност, породеност от усещането и физиологията, в своята тъждественост с плътта. Така действията на душата са предречени чрез алюзия за Апокалипсиса („ще екнат прокобните тръби“) – една устойчива визия у Траянов, конкретизирана по-сетне в знаменитата „Адамитска песен“:

*Не чуваш ли в простора
небесни тръбен глас?*

В „Сонети“ категориите *плът* и *душа* неочаквано се изравняват, достигайки идиосинкразно тъждество (да припомним поредното спускане на душата надолу, към дълбините на инстинктивното, в сонета „Пленница“). Това е и едно от същностните превъплъщения на *regina mortua* и с основание би могло да се твърди, че внезапното възкресение на *душата*, както и насподобяването ѝ с белези на физиологията е Траяновата лична иновация спрямо концепта, заимстван от Р. Демел. В този смисъл би могло да се твърди, че едва в книгата „Химни и балади“ (1912) Демеловото словосъчетание проработва сред Траяновите визии, изпълвайки се с оригинален смисъл и достигайки концептуална плътност.

Първи песни

Изпод ясения, тезисен, скрепен от паратактични връзки изказ (Л. Удолф) се проявяват мотивите, познати ни отпреди или – в „Първи песни“ отчетливо се долавят характерни отгласи и синтетични формули от късните текстове. Цикълът „Антология“ е замислен като необременена и непосредна артикулация на по-сетнешните поетически ядра: тук може да се наблюдава как кълнят и зрят неотменните резигнативни идеи.

* * *

Без усилие разпознаваме химнично, бравурно възвестената пролет и съпровождащото я витално пробуждане на Аза. Обсесивната мисъл за невидимо дебнешката есен и покруса на поривите прораства до антитегична рамка (стихотворенията „Скитнишка песен“ и „Облаци есенни“), в която е затворен целият цикъл. Любовта е мислена не като единяваща стихия, а най-вече като фаталистична сила, която стремително отдалечава и отчуждава влюбените един от друг („Дели ни всичко – бездна непристъпна – / и любовта самата ни дели!“), но, от друга страна, резигнативните текстове са уравнивесени от типичните за Траянов заклинателни, лишени от дълбочина построения „Вечно млади“ и „Прояснение“, които вещаят надломването на неумолимата съдба, на свой ред привидяна в парадоксалната си преходност:

*Люби! Над нас съдбата ни ще мине
кат бегла сянка в слънчова мечта.
(„Вечно млади“)*

Тази изрична декларативност не означава липса на концептуалност. И може би точно поради това тъкмо тези две творби стават по-сетне емблематични за своя автор – мислени са за непоколебимо антологични (в „Освободеният човек“ от 1929 г. са включени още във втория цикъл „Пролетна слана“).

* * *

На свой ред *заввението* е постулирано като трансцендентно състояние, като висш отвъден свят, достъпен единствено за прекомерно страдащите. Стихотворението „Траурен празник“ (по-късно преименувано в „Забрава“) е от малкото Траянови творби, в които символичната представа се изгражда по протежение на целия текст, а не е свита до размерите на конвенционалния образ. Всъщност целият цикъл изглежда неподправено вдъхновен от идеята за възможната забрава, от това дали артикулирането на миналото и неговата наративна обзримост са постижими („Малка балада“).

Поеми

„Поеми“ е една от най-загадъчните цялости в „Химни и балади“, още повече поради факта, че в антологията „Освободеният човек“ (1929) е категорично изтрита, неприпомнена, невъзпроизведена по никакъв начин. И навярно причината за непоколебимото заличаване на „Сянката на Саломея“ и „Бетховен“ се крие в това, че тъкмо тези две творби в

пълна мяра излъчват Траяновия афинитет към монументалност, по стилизиране на лирическите пози и жестове в особена застиналоост, която се превръща в повсеместен, определящ признак за поетиката на антологията от 1929 година.

* * *

Този псевдопарнасистици цикъл притежава своя интригуващ генезис, който заслужава да бъде припомнен. Мисленето на двата текста под знака на поемата се случва едва в „Химни и балади“, където жанровата доминанта е определяща за композицията на цялата книга и, разбира се, понякога е нанасяна и налагана доста произволно. „Сянката на Salome“ (не бива да подминаваме акцента върху чуждостта на културната реалия) и „Бетховен“ се появяват за първи път в сп. „Художник“²⁶, където заедно с още някои творби са включени в цикъла „Горящи хоризонти“. Въпреки че се открояват сред останалите творби с очевидно по-големия си обем, те досъграждат същата тайнствено-злокобна атмосфера, в която владеят упадък и рушителни инстинкти, която е доминирана от отчаяние и агония. Би могло да се твърди, че още с първата им публикация Траянов успява да постигне особената уедреност, мащабност, „неотменност“ на лирическите реалии: единствената стилистична промяна е на архаичното „дълга“ с „вълна“, както и изброяването „хиацинти и нарциси“ е заменено от сполучливата хипербола „хиацинтови полета“. Окончателният вариант („вълна приидва – морни дъх на хиацинтови полета“) усилва до възможния предел ефекта на монументална застиналоост, който по-нататък е поддържан от употребените глаголи в несвършен вид („пристъпва“, „разлива“, „покрива“, „замира“, „възпламва“), обозначаващи в много по-голяма степен състояния, отколкото действия с краен резултат.

* * *

Последният вариант на „Бетховен“ от „Химни и балади“ (1912) разкрива една същностна подмяна или трансформация, един внезапен пробив в индивидуализма. След публикуването в 1911 година стихотворения „Среднощно бдение“ и „Химнът на човека“ (първообрази на „Към майка си“ и на „Адамитска песен“)²⁷, Траянов вече е в плен на скитското

²⁶ Вж. „Художник“, г. I, 1905–1906, бр. 19–20, с. 15; 18.

²⁷ Първообразът на „Среднощно бдение“ се появява в цикъл „Балади“ (фр. 3). – *Слънчоглед*. 1909, кн. 2, с. 22. Вторият му вариант е от 1911, вече с познатото заглавие – *Наблюдател*, г. II, 1911, кн. 1, с. 7. Първата публикация на „Химнът на човека“ е също от 1911 г. – *Наблюдател*, г. II, кн. 2, с. 95–96.

начало, на мотива за „варварството“ – откритие, което несъмнено е довело до удължаване на гневния монолог на Бетховен от едноименната поема, до засилване на агресивната му интонираност. Превращението на „аз“ в „ний“ е наистина неочаквано:

*Теб зоват те моите мълнии,
творецо горд, при нас тук долу слез,
аз твоя дъх съм...*

*но иде миг, ръце си ще прострем,
проклетите от теб...*

„Ний“ е индивидуализирано чрез проклятието, основен декадентски белег на Аза. За първи път тук е проявена Траяновата склонност към генерализация, което при този поет означава механично пренасяне, прехвърляне, наслагване на личното, уникалното върху общото. В новия, нерепродуциран по-сетне вариант на „Бетховен“ може да се улови знаменателният преход от упадъчния, разломения Аз към устремния, виталния, цялостния колектив, извършен не без въздействието на публикуваните в Антон-Страшимировото издание текстове.

Химни и балади

Първото впечатление от този дял е за жанрова разноликост и еkleктичност. Това обаче е привидно – трябва да бъде съзряна, доловена зависимостта между текстовете, които подвеждат със своята тематично-образна неспоеност и чийто наслов – сякаш със странна настъпателност – дублира заглавието на самата книга. И тук уместен изглежда въпросът: дали „и“-то е апостроф, знак за контрапунктна връзка или по-скоро обозначава съчетаемостта, неусетното преливане на *химна* в *балада*, или може би загатва неотделимостта на „черните химни“ („Песен на изгнанника“, „Адамитска песен“, „Псалом“, „Славослов“) от баладните творения, пропити със злокобно-тайнствена атмосфера, излъчваща най-вече усещане за прокълнатост?

* * *

Като изключим заглавието „Химн на Астарта“, пренесено от „Южни цветове“ (1907), нито един от текстовете в този представителен за книгата дял не е дефиниран жанрово, не е обозначен като *химн* или *балада*. Или – не бихме могли да твърдим, че тази лирическа цялост е промислена през осезателна жанрова полярност, въпреки ескалациите на декадентския патос тук. Но все пак обединяващият ги наслов не би

могъл да е изцяло произволен, след като до момента се убеждавахме в каква висока степен книгата „Химни и балади“ е структурно промислена, антитетично напрегната, боравеща със светогледни опозиции.

Едно тривиално, но може би правдоподобно обяснение за подбора в този дял е, че творбите тук съставят основното ядро текстове, оформено сравнително най-късно, в периода 1909–1911 година, ако съдим по Траяновите публикации в списанията „Слънчоглед“ и „Наблюдател“. Цикълът „Балади“, печатан в няколко поредни книжки на сп. „Слънчоглед“²⁸, съдържа първообразите на „Себеотрицател“, „Медуза“, „Жрец“, „Песен на изнанника“, „Среднощно бдение“, „Пленник“. И именно тук се проявява характерната Траянова склонност да есенциализира фрагмента, извличайки и обобщавайки някаква тематична доминанта от него, която обикновено бива въздигната или постулирана в заглавие. Тази техника по оцелостяване на фрагмента, както и домогването (не всякога успешно!) до някаква емблематична формула, са водещи в по-късните преработки в антологията „Освободеният човек“. Бихме могли дори да твърдим, че е конститутивна в лирическото мислене на Траянов: първоначално изникналият, пределно синтезиран фрагмент се разгръща с течение на времето във все по-нарастващи текстови обеми, като окончателният резултат е семантичната размитост, убитата свежест и непосредност на образите.

* * *

Творбите, публикувани в сп. „Наблюдател“ през 1910–1911 година, неизменно се появяват под наслова „Избрани стихотворения“, който по-сетне се превръща и в подзаглавие на книгата „Химни и балади“. Авторът не крие намерението си да репрезентира част от завършено цяло, да оповести духа на новата си книга, създадена на принципа на подбора. Разширяването на журналната цялост на „Баладите“ от 1909 година, нейното контрапунктно обогатяване с „химни“ от 1907 година, както и прибавянето на някои съвсем ранни текстове от времето на „Regina mortua“ („Отпътуване“, „Орхидея“, „На една непозната“, „Хармония“, „Славослов“), които трудно бихме подвели под жанров белег, за пореден път доказва нестихващата необходимост на Траянов да преоткрива старото, разполагайки го в нови естетико-художествени контексти. Или – цялостната структура на „Химни и балади“ се крепи на принципа на редуцицията и пресемантизацията: *новото*, чийто обем спрямо старите творения е по-скоро незначителен, тук проработва като стилистичен коректив, който задава новия реторичен модел, новия рецептивен модус на отдавна създадените текстове.

²⁸ Вж. *Слънчоглед*. Г. I, 1909, кн. 2 (с. 22); 3 (с. 54); 5 (с. 68).

* * *

Говоренето за нови текстове у Траянов винаги издава своята относителност. Онова, което поразява като радикално нова светогледна позиция, почти винаги може да бъде разпознато в някогашния си фрагментарен, афористично свит, неразгърнат, неконцептуален, прототипен вариант.

Именно така възниква – чрез съчленяване и контаминация на два лирически къса от „Regina mortua“ – известната „Адамитска песен“, която по-късно е публикувана в познатата ни от 1912 година версия. Двата фрагмента, които я съставляват и които наистина тематично си съпринадлежат, разпознаваме последователно в циклите „Salve regina“ и „Суламита“ в книгата „Regina mortua“ (1908), където впечатлява изкуствената им отграниченост един от друг, неубедителното отстояние помежду им. Става дума за фрагменти, чиито начални стихове пределно ярко се открояват в рамките на съответните лирически цялости, в които са поместени, и които приключват също така ударно-синтетично, със сензационни формули, ненакърнени от Траянов в по-сетнешните редакции на текста:

*Нек богохулство
душите ни омае, –
грехът! Свещенно право
на мощния живот!*
(Salve Regina, 8/112);

*желанъето – омая
във блудство със душата,
грехът в свещен захлас.*
(Суламита, 2/115)

През 1911 г. за първи път тези два фрагмента са контаминативно слети в цялостен текст – „Химнът на човека“. Мимолетно задържалото се жанрово определение е важна податка за начина в издирването на заличената химничност от последния дял на „Химни и балади“ (1912). Конкретизирането на белега *адамитска* се извършва за пръв път именно в изданието на „Химни и балади“ и точно тази концептуализация, изведена в заглавието, е същностно новата развойна посока в лирическото мислене на Траянов.

* * *

Разбира се, инцестният бунт, инстинктът, необуздан в първичната си мощ, изобщо природността на човека, изначално заклеймена с прокля-

тие, ще бъдат значително просветлени, прояснени, конвенционализирани в класическия вариант на текста от 1929 година. Тук декадансът е „редактиран“, стилизиран посредством спортменски-каления, несломимо-волеви дух, доминантен в края на 20-те и началото на 30-те години на XX век. Именно в този вариант, на който изследователите неизменно се позовават и уповават в наблюденията си, се забелязват следните същностни трансформации: „над наши кърк проклет“ се преобразява в „над нашия светъл кърк“, както и типично декадентският жест („Ти немощна поглеждаш / в мъчителна омая“) прораста в телеологично целеустременото заклинание: „но земното упорство / небето нека смае...“

Траянов промисля ранните си визии под знака на една твърде изсушена, семантично бедна, схематична макросимволика. В тази посока вървят усилията му по непрестанно окрупняване на някои емблематични образи – показателен е примерът с „пилигрим в черно“, фигура, фиксирана за първи път в 1911 година и онасловила впоследствие цяла книга в антологията „Освободеният човек“, т.е. маркирала, ако се доверим на изповяданото от автора в послеслова, цялостен етап от творческото му съзряване. И е естествено тази фигура да породи като своя макроантитеза наслова „Приснодева“ – образ, спорадично изникнал към финала на Траяновата книга „Песен на песните“ (1923) и обединил през 1929 година меланхолично-съзерцателни, резигнативни текстове²⁹.

Ако се опитаме да обясним какво укриват тези демонстративни макроразграничения и схематични опозитивни схеми у късния Траянов, неизбежно бихме се докоснали до едно мощно инспиративно влияние – на ранните романи на Ст. Пшибишевски „Satanskinder“ („Деца на сатаната“)³⁰ и „Erdensöhne“, („Синове на земята“), писани на немски език в периода 1897 – 1905 година.

* * *

Всъщност, целият дял „Химни и балади“ е преизпълнен от злокобно-тайнствени предзнаменования, от инфернални видения. В този смисъл дори инцестно-вакханалните пориви в „Адамитска песен“ и „Маршът на варварите“ не успяват да разведрят тази пъклена атмосфера – те по-скоро са нейна вариация, допълнителен нюанс в осмислянето на черната прокоба. Може би поради това по-късното онасловяване „Пилигрим в черно“, под чиято егида попадат и „земните“ творби, има

²⁹ „на гръдна броня – образ на тъжна Приснодева / на бронзов щит – три знака: кръст, роза и стрела.“ Вж. Траянов, Т. Песен на песните. София. 1923, с. 12.

³⁰ Според Л. Удолф този роман на Ст. Пшибишевски е сред четивата на младия Траянов. Вж. Udolph, L. Op. Cit., S. 93.

своите по-дълбоки и интимни основания. И наистина не е необходимо върховно усилие, за да бъде съзрян последователно прокараният култ към *сатанинското* в последния резюмиращ дял на книгата „Химни и балади“:

*И мене ли очаква
тоз мрачен черен трон?
.....
Душата в смях раздира
свещени си саван;
.....
Под черната хоругва
вси дяволи зове!*
(„Песен на изгнанника“)

*На дявола химна хвалебна
възносям из светската пещ
(„Пилигрим в черно“)*

*За моите видения
във ада отражени,
за моя трон издигнат
при дяволския пир.
(„Пленник“)*

*Душата ми кристална
във повой чер пови я
и с кобен знак жигоса
тя нейните крила?
(„Към майка си“)*

*И химн-освобождение
безчислени демони
ще затръбят навред.
(„Маршът на варварите“)*

От тази поредица изключваме текста със заглавие „Дяволът“, заради баналната му поантираност. Освен това в него липсва така настойчивият култ към сатанинското, няма го подчертания ритуален елемент.

* * *

„Песен на изгнанника“ би могла да се възприеме като своеобразен конпендиум на всички предходни внушения от циклите „Regina mortua“, „Молитви“, „Пролетни химни и импресии“. Стожерните за мисленето

на Траянов символи – *трепет* и *чучулига* – тук красноречиво присъстват с „минусов“ знак: „тук всеки трепет смърт е“; „ранена чучулига“. Изобщо в този си автентичен, неподправен вариант текстът се отличава с яростен радикализъм във внушенията, долавя се една странна неотстъпност в порива към рушене и обругаване на духовните категории, която закономерно отвежда до зачестеното позоваване на *черния* цвят. Но тъкмо при тази доминантна символика у Траянов, застинала по-късно също в негова характерна емблема, би могла да се забележи известна диференциация. От една страна, *черното* твърде еднозначно е положено в тази поезия като знак на кобното, жигосващо, низвергващо проклятие. Но, от друга страна, то явно се съотнася към *земното* или към категориалния ред на инстинкта, енергията, витализма, живота. В късните преработки на Траяновите текстове именно *земното* тезисно е въздигано като етичен постулат в редица заглавия („Земно упорство“, „Земен стражник“, „Земен хорал“, в заглавието на последната книга на поета от 1941 година „Земя и дух“). В този смисъл твърде лесно би могло да се спекулира с обратата, настъпил в семантиката на *черното* у Траянов: пъкленият, адски цвят започва да указва, да обозначава инстинкта, който не само е рушителен, но и съзидателен. Уместно ли е обаче провиждането на подобни развойни линии у Траянов, особено ако приемем, че той несъмнено е изпаднал под могъщото влияние на „*Satanskind*“ (1897), където двете значения в символиката на *черното* присъстват сято, неразграничено и откъдето вероятно е проникнала в мисленето му неотклонната идея за сатанинска изстъпленост на емоциите? И после това упорито и донякъде клиширано наслагване белега на *земното* в късните версии на ранните текстове не е ли също отглас – и то преднамерен, осъзнат, целенасочен – от романа „*Erdensöhne*“ („Синове на земята“) на Ст. Пшибишевски?

* * *

Категорията *варварско* очевидно е производна на категориите *плът* и *грях*, които у Траянов неизменно биват аксиологизирани в плана на инцестно-бунтовното. В края на цикъла „Химни и балади“, както и във финала на книгата „Химни и балади“ триумфално се явява множественият, колективен образ на варварите, изместил от историческата сцена изтерзания Аз. Всъщност последното превъплъщение е това на изкупителя (в смисъла на Демеловото *Erlösung*), на обременения с всички грехове. И все пак новото във финала на Траяновата книга е тъкмо това повелително изместване на идеята за възвишено-изкупителното страдание от идеята за всепобеждаващия инстинкт.

* * *

Единичното, индивидуално проклятие е противопоставено на образа на нищите духом, убогите, низвергнатите. По-сетне самата идея за проклятието като знак на извисеност като че ли отпада: низвергнатите също са носители на проклятие, но при тях то е мощ, не омаломощност.

* * *

Мотивът *варвари/варварско* закономерно отзвучава в следващата книга на поета – „Песен на песните“ (1923):

*Послушай варварската лира
с бездънна и сурова реч
.....
Послушай възгласите диви
на първородния човек....*

Най-лесно би могло да се твърди, че Траянов тук споделя общия възторг по примитива, завръщането към земята и родното, че в някакъв смисъл се поддава на повика по оварваряване на литературата или че поне декларативно се опитва да го въплъти и изживее в новия си текст. „Песен на песните“ обаче е нова творба, доколкото наистина не е обработка и нова, разширена версия на стари творби. В отличие от текстовете, включени в антологията „Освободеният човек“ (1929), както и от тези, които изпълват книгата „Романтични песни“ (1926), чиито първообрази без усилие се разпознават в „Regina mortua“, книгата „Песен на песните“ синтезира миналия поетически опит, изграждайки нещо съвсем различно като замисъл и структура в творчеството на Траянов. Тук реминисцентно проблясват ред мотиви и образи (третата вигилия дори структурно наподобява ранната поема „Бетховен“), но това не означава, че тази поредна книга на поета е своеобразна редукция и пресемантизиране на сътвореното до момента. В „Песен на песните“ се долавят отгласи, понякога дори нескрити цитати от ранни текстове, но усилията на автора са насочени към конструирането на нова цялост, а не към оцялостяване на фрагмента. Този подчертано реминисцентен текст се отличава с медитативно-миньорния си изказ, което силно го сближава с тоналността на лирическите цикли от „Южни цветове“ (1907). И всъщност само тук, в тази единствена автореминисцентна Траянова книга се наблюдават ред характерни мотиви, срещащи се единствено в циклите от 1907 ги и „забравени“ по-сетне. В този смисъл директната отправка към „Маршът на варварите“, още в началните стихове на „Посвещение“-то, доказва колко същностно и съдбовно е това превращение на изтерзаността в първична мощ за Траянов, както и че витализмът е една изстрадана позиция в неговото мислене, преждевременно заявена в българската литература. Оказва се, че откриването на *варварите* (образ,

възприет едва ли не като откровение в творчеството на Ламар от началото на 20-те години на XX век) е извършено значително по-рано от Траянов, още в 1912 година, т.е. от набедения за най-правоверен и неотклонен символист. Още един нов повод за размисъл около манипулативността и дълбоката неистинност на някои критико-рецептивни и литературно-исторически установки³¹.

³¹ В този смисъл Траяновото обръщане към модерните времена съвпада с годината, постулирана от Яус. Вж. Яус, Х. – Р. Границата между епохите – 1912; Гийом Аполинер: „Зона“ и понеделник на ул. „Кристин“ – В: Исторически опит и характеристика. С., 1998, с. 418.