

Бисера Дакова, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

Institut für Slawistik – Universität Wien

ТРАЯНОВИТЕ ОЗАГЛАВЯВАНИЯ – КОНТЕКСТИ НА СЕБЕЗАЛИЧАВАНЕТО И НА СЕБЕСЪТВОРЯВАНЕТО

Резюме. При вглеждане в творчеството на Теодор Траянов се оказва, че повечето от неговите емблематични заглавия възникват много по-късно, едва през 20-те години на XX век. Изключим ли ярките орнаментални наслови от началото на XX век („Капката на възделението“, „Меланхолия на вкамененото“), както и малкото оцелели заглавия от тогава („Слънчоглед“, „Нов ден“), то късните заглавия на поета не са поставяни спонтанно с появата на текстовете, а са формули-квинтесенции, износвани продължително и нанасяни с оглед на определена естетическа тенденция. Така заглавията у Траянов бележат промените в неговата поезика: налице са или неголям брой устойчиви наслови, преосмислени от радикално нов контекст; или размножилите се *пролетни* заглавия, продукт от идеологическия формат на оптимистично-възхождащия български символизъм, наложен в началото на 20-те години на XX век. Към тях спадат и заглавията, свързани с езически-ритуалното начало („Костер“, „Бял жертвеник“, „Олтарни цветя“), също и насловите, произведени от себестилизирането в духа на немския романтизъм като „Синьо цвете“, „Теменуга“, „Нарциси“, както и всички наслови, изникнали като следствие от контекстуални обвързвания, съотнасяния и утвърждавания в сп. „Хиперион“.

Ключови думи: заглавие, Теодор Траянов, символизъм, сецесюн, поезика

Темата за заглавията у Траянов би могла да се окаже изключително обхватна и многоизмерна, тъй като неговите наслови, както и самите му поетически текстове и книги, не се явяват отведнъж и завинаги дадени, а претърпяват ред преображения във времето – модификации с оглед на променения културен контекст, значещи преломявания (например привнасянето на *българското* като доминантен белег в началото на 40-те години на XX век), като някои от емблематичните озаглавявания, през които обикновено се мисли поетиката на Траянов, се появяват едва през 20-те години на века, т. е. биват зададени като *формули-квинтесенции* на неговата поезика едва в периода на сп. „Хиперион“.

Това обаче не означава, че те изникват внезапно – в повечето случаи става дума за генезис, осмисляне, износване на тези наслови в поезията на Траянов и, както ще установим, повечето от тях могат да се открият като

зададени образни ядра, впоследствие концептуализирани в заглавия, както например е монументалното „Приснодева“, появило се като лирическа фигура в поемата „Песен на песните“ (1923):

*И новий ден ще сvari не ничком и в молитва,
а воин непреклонен – най-верния си син,
на гръдна броня – образ на тъжна Приснодева...*

И в случая е любопитно как спорадично являват се образ бива извисен до заглавие на макроцикъл, т. е. на значим дял от поезията на Траянов, който ще бъде включен в антологията „Освободеният човек“ (1929)¹. При други характерни наслови, възприемани като типично *траяновски*, се наблюдава устойчивост, неизменност във времето, но затова пък функциониране/преосмисляне в различни (дори радикално различни) контексти. Така прословутото „Regina mortua“ – пряка заемка, позоваване на Рихард Демел и до голяма степен отъждествяване с образността на популярния тогава немски поет, – работи на различни нива у ранния и у късния Траянов: първоначално като титулуване на дебютния цикъл² „Regina mortua“ от 1905 г., с който името на Траянов на шумява; сетне като заглавие на малко известно днес стихотворение, преименувано по-късно в „Славослов“ („И най-блажен е, който доизпие...“), за да се превърне през 1909 г. в емблематично заглавие на първата поетична книга на неумерения поет декадент (Божан Ангелов³), а по-сетне да бъде поставяно като неизменен, едва ли не аксиоматичен наслов, обозначаващ важен етап в Траяновата поезия. Или – това словосъчетание онасловава книга-макроцикъл в следващите стихосбирки „Химни и балади“ (1911) и „Освободеният човек“ (1929), т. е. в някакъв смисъл то бележи изминатия път, обозначава един вече надмогнат стадий в развоя на поета. Но, както е известно на изследователите на Траянов, още в ранния период на заявяване и избистряне на тази разгулно-екстатична, здрачнодушна поетика, проникната от декаданс и хипнотичен унес, поетът доразгръща заемката от Рихард Демел „Regina mortua“ в други латински, смислово кореспонди-

¹ Идеята за заглавие, съдържащо този монументален образ, е заявена още през 1924 г., при публикуването на цикъла „Балада за невидимия враг“ – сп. „Хиперион“, 1924, кн. 9-10, с. 463.

² Публикуван в сп. „Художник“, г. I, 1905–1906, кн. 3-4, с. 16–17. Благодарение на усърдната издирваческа дейност на Младен Влашки стана известно дебютирането на поета с по-ранни публикации в списанията „Летописи“ и „Българска сбирка“, така че тук условно боравим с понятието „дебютен“, обозначавайки уникалната художественост на цикъла „Regina mortua“.

³ АНГЕЛОВ, Б. Лириката ни през 1907 година. – *Мисъл*, XVII, 1907, кн. 9-10, с. 621. Божан Ангелов е първият критик, реагирал непосредно и непредубедено спрямо скандалната новост на Траяновата поезия. Той не употребява определението *декадент*, но се опитва да разнищи „един краен, безогледен символизъм и една чудата, ненормална чувствителност“, вглеждайки се детайлно в ред текстове на Траянов от „Художник“, „Наш живот“, „Южни цветове“, днес напълно забравени, поради изличените им или забравени заглавия, както и заради радикалната им преработка през 20-те години на миналия век.

раци ѝ наслови: „Regina martyrum“ (царица-мъченица), „Regina mortua et sempiterna“ (мъртвата и всевечна царица), „Salve Regina!“ (Здравей, царице!), които, въпреки превращението на Траяновата поетика от декадентска меланхоличност в монолитен, непроницаем, декламативен, стерилно-мажорен символизъм, почти всички оцеляват във времето⁴. В своя ранен период Траянов борави сякаш произволно с латинските заглавия: те отявлено се разминават със съдържанието на текстовете, излъчвайки все така декадентска опустошеност и унилоост, т. е. внушението за вечност, богопомазаност и избраничество им е несвойствено. Или би могло да се говори за някакъв вид титулна орнаменталност при младия поет, която вече в неговото зряло творчество ще бъде обосновавана и доутвърждавана⁵. При подобно изследване на съхранени и концептуално преобръщани наслови особено значеща става историята на позициониране, поместване, вписване на заглавията „Нов ден“ и „Слънчоглед“, на която ще се спрем специално по-нататък.

* * *

За ранния Траянов (1905–1907) са характерни подчертано обстоятелствените заглавия, които описват сложни психически състояния и в които се забелязва стремеж по монументално формулиране, но също и заявена съкровеност, ярък чувствен детайл⁶, например: „Запови на съкрушеното“, „Меланхолия на вкамененото“, „В бездната на тъмното страдание“, „Капката на възделението“, „Песни на просъницата“. Обикновено тези наслови обозначават и обобщават по-големи лирически цялости, където отделните текстове са неозаглавени фрагменти, подчинен елемент в цялото, в повечето случаи осамостоявявани в един по-късен поетически етап, превръщани в представителни текстове и отгук насетне възприемани от читатели и изследователи почти като изконни дадености в творческия път на Траянов. Тези заглавия имат живот единствено в периодиката (1905–1907), присъщи са най-вече на алманаха „Южни цветове“ (1907) и не са пренасяни, нито

⁴ Стихотворението със заглавие „Regina martyrum“ е повлияно от немската поетеса Dolorosa (Maria Eichborn) – BENZMANN, H. *Moderne deutsche Lyrik. Mit einer literaturgeschichtlichen Einleitung und biographischen Notizen*. Leipzig: Reclam, 1904, S. 162. Благодарение на това заглавие Траянов успява да създаде концептуално значим образ в поезията си: на грешницата мъченица, която чрез страданието надломва своята греховност. Другите две заглавия – „Regina mortua et sempiterna“ (1906, кн. 4, с. 15–17) и „Salve Regina“ (1907, кн. 9-10, с. 28–33), – първоначално именували журнални цикли в сп. „Наш живот“, – усилено апострофират утвърдили се емблематичен наслов „Regina mortua“, опитвайки се да отменят неговата категоричност.

⁵ През 1929 г. в антологията „Освободеният човек“ Траянов отново озаглавява свой цикъл „Salve Regina!“, концептуално подкрепяйки заглавието чрез включените, преработени в посока към пределно мажорното себепревъзможване творби: „Ти дойде“, „Извор“, „Галисман“, „Към любовта“, „Възход“, „Въплътени чудеса“, „Мадона“, „Земен път“.

⁶ Младият Людмил Стоянов също е повлиян от този тип озаглавяване: вж. цикъла „Шепот на неземното“ в сп. „Художник“, II, 1907, кн. 9-10, с. 2–3, където поместените творби са начело в броя.

съхранявани по-нататък в книгите на поета, които съдържат преработени версии на ранните му текстове – с една дума, те биват безостатъчно заличени от окончателния му текстови корпус. А именно този тип наслови се родеят най-силно, вписват се най-органично в онова, което мислим като *виенска* атмосфера, повлияност на Траянов от духа на *Fin-de-siècle*, като същински сецесионно в поезията му. Тоест ако се говори неспекулативно за вчувстване/вживяване/проникване на специфично краевековното у Траянов, то трябва да се търси и изследва именно в тази (по)забравена лирическа текстовост, която по всевъзможни начини е премодулирана в класическите му творби и заличавана с методично усърдие (или пък извеждана в огрубени постулати и речитативи). Този процес на себепренаписване естествено засяга и заглавията, които, както ще видим, маркират различни поетики, за да се достигне до един монолитен синтез от наслови. Освен че никъде по-късно в Траяновите книги няма да открием горечитираните заглавия (сякаш интимно приглушеният, интериорен, прочувствено-медитативен свят завинаги се е разпаднал или бива последователно заличаван), подобна мимолетност характеризира и заглавия с явен декадентски привкус⁷ от рода на „Звънлив усмех“, „Увяхнал мак“, „Мимоза“, „Смразен смях“ – всички те творби от впечатляващия цикъл „Regina mortua“ (1905). Знаменателно е как от този основополагащ за поетиката на Траянов период по-сетне оцеляват единствено заглавията (респ. и творбите) „Слънчоглед“ и „Нов ден“. Не обаче заради своята мажорност, нито заради възвествяването на нещо поетически програмно, както обикновено се смята (чрез внушеното от критика идеолог Иван Радославов⁸ относно втората творба!), а защото тези два текста, последователно преминавайки през различни контекстуализирания, достигат до оная своя неопровержима екстравертност в антологията „Освободеният човек“ (1929) и по този начин биват възприемани до днес. Двете стихотворения, станали по-сетне емблематични за поезията на Траянов, изцяло се вписват в зададения някога контекст на замъгленото световъзприятие, на потиснатите пориви, на халюцинаторното:

Звезди отскачат в пътя замъглен

(„Нов ден“)

*Замаяно поглежда
зад облак побледнялата луна –
посърнал слънчоглед навежда
загаснал поглед на страна .*

(„Слънчоглед“)⁹

⁷ В много силна степен съчинени в духа на скандално популярния тогава австрийски поет Феликс Дьорман, както проличава от съчетанието „Пред дишания труп“ (1906). Вж.: Т. Траянов. „Via dolorosa“ – сп. „Наш живот“, 1906, кн. 1, с. 3–7.

⁸ РАДОСЛАВОВ, И. В отговор на няколко недомислия. – *Хиперион*, I, 1922, кн. 4-5, с. 304.

⁹ Публикувани съотв. в сп. „Художник“, I, 1905–1906, кн. 3-4, с. 17; кн. 6-7, с. 22.

И тук подчертавам, че „Новият ден“ (т. е. заглавието с членувано прилагателно) е много по-късно преформулиране и привнесено постулиране на програмност: докато в някогашния журнален цикъл „Regina mortua“ (1905) става дума за *нов ден*, за плахо набелязана алтернатива на здрачното, „мъртвешкото“, знойно-еротичното – за един нов ден като излаз от гибелните екстази на плътта. В книгата „Regina mortua“ (1909), която се отличава със синтетично-фрагментарната си структура, която, с изключение на цикъла „Изкупления“ (вероятно концептуален наслов, изникнал не без мощното влияние на „Erlösungen“ [Изкупления/Спасения] на Рихард Демел) се състои от неозаглавени фрагменти, стихотворението „Нов ден“ е просто губещ се сред останалите, обезличен фрагмент, т. е. по никакъв начин не е изтъкната неговата програмност и емблематичност за поетиката на автора. (Това ще се случи едва през 1922 г. в антологията „Млада България“ и по-късно, вече закономерно, в Траяновата антология „Освободеният човек“, където текстът – с членувано/маркирано заглавие – е изведен начело, като първи в цикъла „Олимпийски ден и олимпийска нощ“.¹⁰) За разлика от него обаче, стихотворението „Слънчоглед“ не само е сред малкото озаглавени текстове в книгата „Regina mortua“ (1909), то е включено в споменатия цикъл „Изкупления“, съдържащ само озаглавени стихотворения¹¹, т. е. би трябвало да предположим, че жестът на озаглавяване тук изрично оразличава тези творби от останалите неозаглавени фрагменти в първата поетична книга на Траянов, откроявайки ги като надредни, или във всеки случай те са отграничени като творби със самостоеен статут. В този смисъл можем да твърдим, че именно „Слънчоглед“ е представителното за Траянов през този ранен период от творческия му развой – един текст, внушаващ раздвоението на Аза между реалност и съновидение. Като в първия вариант на „Слънчоглед“ определено доминира здрачно-халюцинаторната атмосфера, която ще бъде разбулена (и изличена) в окончателната версия на творбата от края на 20-те години. Забележителното е, че в книгата „Regina mortua“ (1909) дори скандално-предизвикателният текст „Демон“, заради своите садомазохистични мотиви, присъства като неозаглавен, неоткроен фрагмент в цикъла „Първи песни“, като допълнително в самия текст вече биват внесени поправки, намаляващи ефекта от неговата първоначална упадъчност:

¹⁰ В своята студия-равносметка от 1925 г. „Българският символизъм. Основи – същност – изгледи“ Ив. Радославов вече говори за възвестяващо-програмната творба „Новият ден“, подменяйки с това членувано, категорично заглавие действително публикуваното през 1905 г. „Нов ден“. Една подмяна, която далеч не е само граматически маловажна, а е от концептуално естество и която е игнорирана в литературната ни история. Вж. „Хиперион“, IV, 1925, кн. 1-2, с. 3.

¹¹ Става дума за физиономично открити текстове в следния ред: 1. „Прелюдия“; 2. „Слънчоглед“; 3. „Eros et Psyche“; 4. „Триолет“; 5. „Жажда“; 6. „Полонеза“; 7. „Regina martyrum“; 8. „Просъница“; 9. „Сянката на Саломея“; 10. „Тъмновиолетна орхидея“; 11. „Бетховен“; 12. „Regina mortua“.

*И призрака на твойта алчна младост
във мойта скръб отново потоци*

*Ела, жена, ела,
душа нек стене...*

Но както бе отбелязано, контекстуализирането на „Слънчоглед“ и на „Нов ден“ е прелюбопитно в по-нататъшните книги на Траянов: в „Химни и балади“ (1911) те попадат в пропития от декадентско-инволютивни настроения лирически раздел „Пролетни химни и импресии“, като и двете стихотворения явно са промислени през жанра *импресия* (през мимолетността на впечатлението, на убогивото възприятие за природата). Тук се налага да припомним, че *импресията* в тази книга на Траянов е именно жанрът на инволюция, на упадък и смърт, който съкрушително апострофира възторга и опиянението от природата. И така, на стихотворението „Нов ден“ през 1911 г. все още не е отредена непоколебимата челна, програмна, въвеждаща позиция. Това се случва, както вече стана дума, едва в антологията „Освободеният човек“ (1929), където и стихотворението „Слънчоглед“ – с нанесени значещи промени – попада в същинския *природен*, извърнат към естеството и външното цикъл „Полски отпеви“. Както става ясно, съградена е друга поетика, според която биват съчинявани и създавани съвсем друг тип онасловявания.

В добиващото все по-явна монолитност поетическо творчество на Траянов най-характерна става употребата на заглавия жанрове – особеност, проявила се още с циклите „Химни“, „Молитви“ и „Ноктурни“ от алманаха „Южни цветове“ (1907), по-сетне затвърдена със „Сонети“ (1909)¹², публикувани в сп. „Художник“. Развоят на поета е като че ли равнозначен на мислене в жанрове, на постигане художествената пълноценност на определени жанрови структури: например *химнът*, деклариран още в ранните Траянови текстове на различни нива, с присъщата му тържествено-апологетична интонираност, е най-мъчително изграденият жанр при младия, меланхолично настроен поет, комуто е далеч по-близка тоналността на *ноктюرنото*, на прискърбната *импресия* (отново заглавие, обозначаващо по-големи лирически цялости). С неизбежния риск от огрубяване, би могло да се обобщи, че Траянов, непрестанно откроявайки определени жанрове като заглавия, извървява сложния път от *ноктюرنото* и *импресията* (термини от разнородни области) през *химна*, *сонета* и *баладата*, за да достигне към края на творческия си път до своеобразния спрямо собствената му поетика жанр *заклинание*, превръщан често пъти в заглавие, обаче като изказов модус наложен изцяло в книгите „Освободеният човек“ (1929), „Пантеон“ (1934) и „Земя и дух“ (1941). В действителност *заклинанието* бива отявлено постулирано у Траянов още в неговата книга „Български балади“ (1921), където отделните текстове са онасловени или с термина „видения“, или като „за-

¹² Поместени в „Художник“, III, 1909, кн. 8-9, с. 18; кн. 10, с. 15.

клинания“, т. е. книгата демонстративно е разполовена между трагичните *видения* и мажорно-изстъплените *заклинания*, т. е. оня перформативен жанр, който възвестява изход и възмога из гибелта. Ала оная книга на Траянов, която изцяло се изгражда върху диференцирането, раздалечаването и противопоставянето на жанровете, е несъмнено „Химни и балади“ (1911). Нейното съдържание е раздвоено между възторжено-непоколебимата апотеозност на *химна* и покрусено-миньорната тоналност на *баладата*, като тук е обособен и разделът „Пролетни химни и импресии“, в който *импресията* (твърде актуален за тогавашния културен контекст жанр) играе ролята на апостроф – импресиите, тематизиращи смъртта, небитието, инволюцията, успешно опровергават бравурно-екстатичните химни. Самите лирически раздели¹³ в „Химни и балади“ са последователни жанрови дефинирания: *полонеза* (в случая текстът е равностоеен на отделен цикъл), *молитви*, *пролетни химни* и *импресии*, *сонети*, *поеми* (жанрово обозначение и жанрова реалност единствено в тази книга на Траянов¹⁴), *химни и балади*, *марш* (отново текст-рамка със статут на самостоеен цикъл). Както е очевидно от това изброяване, книгата от 1911 г. е представителен свод на жанрово кодифициране у Траянов, значим етап в развоя на поета, когато той се заема да дефинира сътворената до момента своя лирическа продукция. По протежение на тази жанрова онаслоненост се забелязват ярки опозиции – между химна и импресията, между химна и баладата, както и всеобхватно основополагащото за цялата книга противопоставяне между забавено-тържествената *полонеза* и устремно-агресивния *марш* („Полонеза“ е въстпителният текст в „Химни и балади“, докато финалното „Маршът на варварите“ категорично вещае разпада на индивидуалистичната светонагласа). Тук непременно трябва да отбележим и ролята на цикъла „Сонети“ (една компактна текстовост у Траянов, удържала се от журналните му публикации до антологията „Освободеният човек“). *Сонетът* е насловът, скрепяващ в едно не само текстове, структурирани като сонети, но също и текстове, отличаващи се с декларативност, със схематично обрисувани лирически фигури, които са лишени от диалогичност и са емоционално изсушени, точно обратното на *молитвите*, *импресиите* и *баладите*. В рано появилия се цикъл „Сонети“ (1909) за първи път биват набелязани различните превъплъщения на лирическият Аз (скитник, слепец, странник, пророк, прокажен и т. н.), чийто обseg ще добие неимоверна, потенциално безкрайна културна широта в книгата „Пантеон“ (1934), в която лирическият Аз се преобразява (т. е.

¹³ Определено трябва да се напомни, че в случая имам предвид оригиналната книга от 1911 г., която не е идентична с едноименния цикъл в „Освободеният човек“ (1929) и е пределно различна от редуцирания подбор на същия едноименен цикъл в познатите, силно съкратени, свободно променяни от редакторите, издания на Траяновата поезия от 1966 г. до наши дни.

¹⁴ Траяновите поеми „Бетховен“ и „Сянката на Саломея“ са публикувани за последен път в антологията „Млада България“ (съотв. с. 32–33 и 31–32), неотграничени жанрово сред останалите поместени там творби. По-нататък те са окончателно заличени от представителния корпус на „Освободеният човек“ (1929).

живвява се или се отъждествява) с именити творчески индивидуалности, извеждайки физиономичното от тяхното амплуа до емблематична културна роля (*изкупител, прометоид, прокълнат, умиращ лебед, иманяр* и т. н.), както и пределно абстрахирайки конкретното във встъпителните заклинания на „Пантеон“ в ролите на *венценосеца, мечоносеца* и други.

От друга страна, що се отнася до жанрово именуваните творби на Траянов, тук непременно трябва да се отбележи завидният брой заглавия, породени чрез позоваване на музикални жанрове: освен функционално натоварените в „Химни и балади“ *полонеза и марш*, у Траянов се срещат още ноктурни (изличено по-сетне ведно с премодулирането на лирически изказ на поета в оптимистична неотстъпност – *песен, запев, мелодия, романс*). С известна условност към тях може да присъединим *псалома, химна и хорала*, които се появяват в поезията му едва през 20-те години на ХХ век, т. е. определени текстове са жанрово промислени под егидата на тези понятия едва в периода на сп. „Хиперион“. Тяхната същност е зададена твърде късно от Траянов, или е осъзната (ведно с радикалната преработка на текстовете му от този период) едва ли не към края на 20-те години на миналото столетие, когато в българската литература мощно навлизат срещуположни естетически тенденции.

Към *заклинанията* у Траянов се отнасят и обръщения към определено лице (или към обобщено понятие – например към младостта и любовта), с ранна поява в поезията му („Към майка си“), впоследствие разраснала се до характерна, белегова употреба, най-вече в книгата „Пантеон“ (1934). Този род текстове въобще не са диалогични – те са именно перформативни на/заричания, интенционално насочени към даден лирически обект, повеляване на дадени качества, насподобяване на обекта с тях, своеобразни, мажорно преувеличени внушения. Към тоя дял текстове можем да причислим и творбите със заглавия, съдържащи културни фигури, въвеждащи определен духовен контекст, който бележи характерна промяна при прехода от един период на авторовото развитие в друг. Ако ранният Траянов, подобно на Александър Балабанов със стихотворението „Страшните очи“ например¹⁵, публикува разгърнат поетически текст по мотива *Саломе* – „Сянката на Salome“ (в книгата „Химни и балади“ от 1911 г. вече с побългареното заглавие „Сянката на Саломея“), то Траянов от началото на 20-те години на ХХ век вече не „помни“ това заглавие, както и жанра *поема* и предпочита да въведе, да изведе в заглавие други женски културни фигури, свързани с плодородието и майчинството: „Химн на *Астарта*“ (всъщност преработка на декадентски интонирани фрагменти от „Южни цветове“), *Суламита* от едноименното стихотворение¹⁶, и те не изглеждат спорадични наноси в поезията му, тъй като

¹⁵ Художник, II, 1906, кн. 1, с. 21.

¹⁶ Вероятно повлияно от заглавието „Суламит“ на Л. Стоянов (в цикъла „Горящо сърдце“ – сп. „Художник“, III, 1909, кн. 7, с. 10). Няма да е преувеличено твърдението, че двамата поети постоянно „обменят“ и изпробват в журналните си публикации различни заглавия. Така в този цикъл на Л. Стоянов се среща заглавието „Eros et Psihè“, несъмнен

още в периода 1911–1912 година, т.е. във времето на конципиране на книгата „Химни и балади“ Траянов вече търси и набляга на културни позовавания, обърнати към миналото и историята. „Адамитска песен“, контаминиран текст от два ранни, неозаглавени фрагмента, чийто първообраз може да се открие в „Южни цветове“, се появява през 1911 г. в сп. „Наблюдател“ под наслов „Химнът на човека“¹⁷. По-късното преименуване на текста в „Адамитска песен“ подсказва тенденцията, разгърната в творчеството на Траянов от 20-те години на XX век – да стилизира в историческа перспектива своите заглавия (например „Кръстоносци“, „Старобългарски псалом“).

Що се отнася до стилизирането на Траяновите заглавия в определена посока, до тяхната, едва ли не тематична монолитност, то трябва да обърнем специално внимание на две натрапливи доминации: на *земните* и на *пролетните* наслови. Честотата на тяхната употреба е толкова настоятелна, че със сигурност води до семантично обезсилване, до своего рода автоматизъм и обезсмисляне, до абсурд¹⁸. Тази своеобразна нароеност на *земни* и *пролетни* наслови в поезията на Траянов обаче не е органична черта на поетиката му. Макар и притеглен от земното и пролетното, ранният Траянов е определено поет на есенната покруса, на здрачния интериор, на херметизма, на опустошителните плътски страсти и стилизираните по-късно заглавия с повтарящия се епитет *есенен* („Есенни терцини“, „Есенен ден“, „Пред есенната нощ“, „Есенен сън“, „Последна есенна вечер“, „Ноемврийски път“, „Есенният вятър“) потвърждават именно тази нагласа. И *земята*, и *пролетта* при Траянов (до появата на „Химни и балади“ от 1911 г.) са реалии от сферата на бляна, на пожеланото, на екстатичното мечтание. Затова толкова характерните *земни* и *пролетни* наслови¹⁹ се появяват, биват усърдно нанасяни в поезията му едва от началото на 20-те години на XX век, т.е. те са привнесен, вписан елемент в редактираните варианти на ранните му текстове, или – в окончателните версии на стихотворенията му, така, както са известни те на читателите, респ. на изследователите на Траянов.

Последователната употреба на *земни* и *пролетни* наслови изглежда един вид аберацио, странност, лека вманиаченост в изказа на поета, обаче тя е обусловена, (пред)зададена, предопределена от следваната линия в изданието „Хиперион“ – т.е. от линията на т. нар. *български символизъм*: мажорно-изстъплен, „пълнокръвен“ (по определението на Иван Радосла-

отглас от „Eros et Psyche“ на Траянов (от цикъла „Горящи хоризонти“ – „Художник“, II, 1906, кн. 19-20, с. 15; 18).

¹⁷ Вж. сп. „Наблюдател“, II, 1911, кн. 2, с. 95–96.

¹⁸ Показателно е едно редакторско недоглеждане в изданието „Избрани творби“ от 1981 г. (ред. Ив. Сестримски), където в съдържанието на книгата стихотворението „Земен път“ е погрешно изписано като „Зимен път“ (с. 353) – според мен възможен ефект от размножаването на *земни* и *зимни* заглавия у късния Траянов, което води до абстрахиране, обеззначаване и взаимозаменяемост на тези определители.

¹⁹ „Пред саркофага на пролетта“ е ранно заглавие, което явно протовостои на по-късната насилено жизнуетвърждаваща тенденция в „Освободеният човек“ (1929).

вов), един вид перформативен витализъм. Появата на първите заглавия у Траянов, съдържащи компонентите *земя* и *пролет*, неизменно е обвързана с журналино-идеологически контексти: първото по рода си озаглавяване на някогашен фрагмент като „Земен зов“ („Хиперион“, 1923, кн. 3) е жест на приобщаване към *земния* контекст (идеологията на *земното*, на чернозема в сп. „Хиперион“, независимо дали произлиза от недоизживяното влияние на Пшибишевски („Erdensöhne“ [Синове на земята]), или е, както се твърди в нашата литературна история²⁰, етап на отрезвяване след потресните събития от Войните, т. е. своеобразно „приземяване“ на символизма). В случая правя важното уточнение, че напорът по *земното* и възпроизвеждането на виталистичните пориви е градивен елемент от естетическата платформа на самия български символизъм, те са постулирани от Ив. Радославов и Л. Стоянов още в първите годишници на изданието. Всички *земни* наслови при Траянов („Земен зов“, „Земна радост“, „Земно упорство“, „Земен стражник“, „Земен хорал“) се вписват в общия контекст на заземяване, в груповата тематизация на *земното*, проведена в това издание, в огрубяването и прозаизирането на поетичните реалии, което може да се забележи съвсем отчетливо (дори мистикът Иван Грозев е приобщен към този устрем по *земното*) на фона на миньорно-есенните текстове на Ат. Далчев²¹, появили се успоредно с преמודулираните в „искрометен“ витализъм Траянови стихотворения.

В този смисъл и болезненият копнеж по пролетта се превръща у късния Траянов в пролетна възмога, в опиянение, шемет, екстаз, не без влиянието на налагания бравурен, възхождащ символизъм. Знаменателно е, че в книжка 4-5 на сп. „Хиперион“ от 1923 г., посветена на Д. Дебелянов, от самия Дебелянов са публикувани, заедно с „Кръстопът на бъдещето“, не дотам известни негови творби, чийто лайтмотив е заплепеността на лирическият Аз от пролетта („Пролетно утро“) и на които е присъщ ведрият поглед към битието, т. е. творби, отявлено противостоящи на *елегичния* Дебелянов от изданието „Стихотворения“ (1920). Именно към тях се присъединяват публикуваните в същия брой на списанието „Химни на пролетта“ на Т. Траянов, и не просто присъединяват – преработените текстове на Траянов, където *пролетното* е изведено като основен императивен белег, наподобяват така зададената – привидно от Дебелянов – лирическа тоналност, пригласят на възторга от битието, стремят се спонтанно да го изпишат. В този смисъл „Химни на пролетта“ са несъмнено поетическо постижение за Траянов, знак за обрат в поетическото му мислене, пренагласеност на лирата, което обаче е предначертано от контекста и само по себе си е несамостоятелно, отгласяващо. Че заглавията и оформянето на определени лирически цялости

²⁰ ЛИКОВА, Р. *Проблеми на българския символизъм*. София: Български писател, 1985, с. 125–127.

²¹ Вж. напр. стихотворението на Ат. Далчев „Есенно завръщане“, встъпително в кн. 6-7 на сп. „Хиперион“, II, 1923, с. 289, както и цикъла „Есенна поема“, включващ стихотворенията „Вятърът“, „Път“, „Вратите“, „Коли“ – „Хиперион“, III, 1924, кн. 4-5, с. 188–191.

у Траянов са контекстуално обвързани и производни на онова, което непосредно ги обкръжава, свидетелства цикълът „Поход“ („Хиперион“, 1924, кн. 4-5), съхранен и в антологията „Освободеният човек“, който включва по-рано публикуваните творби „Себеотрицател“, „Среднощно бдение“, „Маршът на варварите“²². Една лирическа цялост, която отгласява и трябва непринудено да окръгли, довърши, затвърди внушенията от преводния текст на Николай Гумилев „Варвари“, както и да предопредели, от своя страна, заявената ярка теза в статията на Ботьо Савов „Скитско и славянско в българската литература“, която пряко следва стихотворенията на Траянов. Тоест този представителен брой на сп. „Хиперион“ е идеологически единен, той прогласява идеологията на варварството на различни нива, фундаира я всячески²³. Такова наблюдение потвърждава силната контекстуална споеност на Траяновите преработени произведения – произхода на техните заглавия именно от подобен род връзки, идеологемни съотнасяния и закрепености. Тъкмо тези обвързвания биват по-късно пренесени и в антологията „Освободеният човек“ (1929), както и в книгата „Романтични песни“ (1926). Ала най-важното, което трябва да се подчертае относно автоматизма на *земните* и *пролетни* наслови у Траянов, е, че всички те, без изключение, са вписани в поезията му едва през 20-те години на ХХ век – те не са изначално свойствени на неговия тип лиризм, а са една изработена впоследствие тематична верига, част от Траяновото радикално себепреосмисляне и себеподмяна. Така концептуално ярки заглавия от рода на „Земен хорал“, „Свята пролет“, „Земно упорство“ (израз от стихотворението „Адамитска песен“, изведен в заглавие) са резултат, последица, характерност от 20-те години на миналия век и не бива да се тълкуват като експоненти на краевековния период, защото са промислени в тази своя насока едва във времето след Войните. Тук изниква и проблематичното питане – на кое време собствено принадлежат Траяновите поетически текстове, във версията, в която биват четени и познати? Питане с различни отговори, според мен безкрайно продуктивно.

Към регистъра на *земните* и *пролетните* заглавия се отнасят и насловите, свързани с езически ритуалното начало, също появили се постскриптум, също така плод на късно концептуализиране („Костер“, „Бял жертвеник“, „Олтарни цветя“, „Причастие“, „Златен съд“, „Бели мирти“). Стигайки до заглавията „Олтарни цветя“ и „Бели мирти“, веднага трябва да отбележим, че популярните Траянови титулувания на текстове с име на цвете също произхождат едва от 20-те години: „Синьо цвете“, „Теменуга“, „Нарциси“ са заглавия, добити или чрез възвеждането на даден мотив до наслов, или поро-

²² От тях стихотворението „Себеотрицател“ е публикувано и в сп. „Везни“, I, 1919–1920, кн. 12, с. 439.

²³ Програмният брой на сп. „Хиперион“ непосредствено следва статията манифест на Гео Милев „Поезията на младите“ (*Пламък*, I, 1924, кн. 2, с. 70), със станалата популярна констатация-възглас „Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот – за да ѝ дадат живот“.

дени от речитатива, от повторението на рефрен в текста, както е например случаят с „Нарциси“ (късната речитативна поезика на Траянов е произвела не едно и две такива заглавия с късна дата – „Засмей се пак“, „Последен остатък“, „Ти дойде“, „Жестока красота“ и много други). Ако трябва да се направи обобщение за Траяновите заглавия, свързани с название на цвете, то емблематичните за неговия натюрел „Синьо цвете“ и „Теменуга“ са продукт на преднамереното стилизиране в духа на немския романтизъм – една привнесеноост или ретроспективно себеоткриване в този изказ. От ранните заглавия, носещи име на цвете, оцеляват единствено „Тъмновиолетна орхидея“ и „Слънчоглед“, чиито контекстуални позиционирания вече бяха обсъдени, докато насловите „Увяхнал мак“ и „Мимоза“ са напълно изличени от набора цвета в поезията на Траянов, вероятно заради производността им от декадентската поезика.

Към настойчиво повтарящите се заглавия у късния (христоматиен) Траянов се числят и насловите, съдържащи съставката *ден* („Първият ден“, „Смъртта на деня“, „Елегия за деня, който няма да се върне“, „Българският ден“) – една тематика, бележеща възходите и пропаданията на *дневното*, отново заглавно формулирана едва през 20-те години на ХХ век и несъмнено произтекла от обявяването на „Новият ден“ за манифестна творба на българския символизъм²⁴. В поредицата от *дневни* именувания на поетически текстове може да се проследи беглата, краткотрайна поява например на заглавието „Шеметен ден“ (Хиперион, 1925, кн. 4), преназовано окончателно в „Май“ („Романтични песни“, 1926). Но възвестването на *дневното* – като излаз и перспектива – е отсечено категоричният жест в книгата „Земя и дух“ (1941), където е обособен цикъл със заглавие „Българският ден“, т. е. *денят* участва като елемент в един надреден, концептуален наслов. Споменавайки последната, издадена приживе на Траянов книга „Земя и дух“ (преработен вариант на „Български балади“ от 1921 г.), непременно трябва да изтъкнем ударното, императивно постулиране на определението *български* в ред заглавия от стихосбирката („Български видения“, „Българска песен“, „Български заклинания“, „Старобългарски псалом“, „Старобългарски химн“, „Победният марш на българите“, „Българският лес“)²⁵. Това би могло да се възприеме като отклик на тогавашния политически момент с породени конкретни очаквания от изхода на Втората световна война, ала *българското* като доминантен белег сред заглавията на последната книга е просто вид ескалиране, идеологизиране, размножаване, налагане, свръхотчетливост на националноетническият признак, който е изведен първоначално в „Български балади“ (1921)²⁶,

²⁴ Както бе отбелязано, ретроспективно от Ив. Радославов в „Българският символизъм (Основи–същност–изгледи)“ – *Хиперион*, IV, 1925, кн. 1-2, с. 3–27.

²⁵ Първоначалният замисъл за заглавие на книгата „Романтични песни“ (1926) е именно „Български песни“ – *Хиперион*, IV, 1925, кн. 8, с. 373–374.

²⁶ С явно опозитивен, антипатриотарски смисъл надарява Гео Милев определителя „*български*“ в „Български балади“ (1921). Вж.: МИЛЕВ, Г. „Български балади“ от Теодор Траянов. – *Везни*, III, 1921, кн. 6, с. 108.

а във времето от началото на 40-те години добива ярка маркираща стойност. Не бива да забравяме, че в кръга „Хиперион“ националното е идеологически остойностено: Ив. Радославов онаслювява антологията на символизма „Млада България“ (1922) и неизменно дефинира литературното явление символизъм *български*, въпреки съзнанието, че корените на този феномен са чуждоземни, небългарски, закономерно пресадени на родна почва. В този смисъл „Земя и дух“ (1941) е книга, в която по-късно прибавеният белег *български* работи като преекспониране, окончателно затвърждаване на заявеното в началото на 20-те години, но вече като го окрупнява и се стреми да му придаде нови мащаби.

От друга страна, както бе заявено, още от началото на творческия си път Траянов проявява склонност към монументални съчетания, и то когато пресъздава в поезията си съкровени психически състояния (например „Меланхолия на вкамененото“, „В бездната на тъмното страдание“). Тази негова склонност търпи развитие през годините и се превръща в отчетлив напор по абстрахиране, обобщаване, уголемяване на фигурите и на психическите състояния в неговите наслови: нека да припомним двата представителни персонажа *Приснодева* и *Пилигрим в черно* с генезис в ранната лирика на поета, които израстват до уедрени, универсализирани образи-заглавия на дялове от антологията „Освободеният човек“ (1929). Това би могло да обясни и появата на заглавието на последната книга „Земя и дух“ като израз на пределна антитетична обобщеност и абстрахиране и в немалка степен – на декларативна изчистеност. Ала за да достигне тази универсална и като че ли безлична формулировка, Траянов последователно изнамира – по протежение на цялото свое преработвано творчество – наслови от този стерилно-херметичен, непрозрачен, безизразен, абстрахиран, клиширан, лишен от конкретика тип („Приветствен зов“, „Неуловима сянка“, „Неземно обещание“, „Лазурен запев“, „Възлитнала песен“, „Небесният път“, „Свещен запев“, „Светъл славослов“, „Празничен химн“). Тук отбелязвам и много решаващата подмяна на заглавието „Демон“ (1905) с „Призрак“ (1929), което всъщност напълно съответства на преработения, стилизиран в „мраморна уравновесеност“ и лишен от някогашните упадъчни ексцесии текст:

*Възлез, жена, макар душа да стене,
в смъртта ѝ ти насита потърси,
тогаз вземи на мраморни колене
главата ми и шемет поръси!*

Така че надареният с мазохистични черти *демон* се е превърнал в обуздан, донякъде предвидим и безобиден *призрак*. Подобна значеща подмяна на ранния текст и заглавие е аналогична например с преформулирането на ранното, запомнящо се заглавие „Обагрен вир“ в неизразителното „Далечно ехо“.

У късния Траянов обаче заглавията, колкото и да изглеждат рутинни, израз на обиграност в абстрахираната стилистика, целят да създадат единна, непротиворечива семантична система, което обяснява както безвъзвратното заличаване на някои ранни физиономични наслови с физиологично-натуралистични

тична отсянка (да напомня отново фрапантното „Пред дишащия труп“), така и доловимите отгласи, повторения от концептуално естество в някои от заглавията на книгата „Пантеон“ (1934): например „Рицарят на синьото цвете“ (Новалис) отправя към стихотворението „Синьо цвете“ от книгата „Романтични песни“ (1926); „Нарцис“, посветено на Стефан Маларме, (не)волно се свързва с текста „Нарциси“, чийто наслов е поставен едва през 20-те години; „Изкупител“ е неслучайно избраното амплуа за поета Рихард Демел, което отвежда към Демеловото заглавие „Erlösungen“ (1891), т. е. *изкупления*, към някогашния цикъл с озаглавени фрагменти и в Траяновата книга „Regina mortua“ (1909), или в случая става дума за промисляне във времето и за извеждане на есенциална същност от творчеството на поета Демел. Да спомена и наслова „Вечен пилигрим“, посветено на Алфонс де Ламартин в „Пантеон“, което няма как да не бъде асоциирано с „Пилигрим в черно“ (1911), с една донякъде парадна еμβлематизация на мъжкото начало в антологията „Освободеният човек“ (1929).

В процеса на активно себепресъздаване през 20-те години на ХХ век, процес, на който Траянов подлага ранното си творчество, той сътворява – именно чрез характерната си поетика на постулиране – ред заглавия на текстове, които очевидно тематизират психически състояния (сред тях попада и латинското „Eros et Psyche“, както и стихотворението „Ужас“, което съдържа нескрита реминисценция от Никола Фурнаджиев). Доколко обаче тези текстове притежават психологическа дълбочина, в отличие от ранните изповедно-медитативни творби на поета, и до каква степен насловите им са подвеждащи, би могло да бъде обект на друго отделно изследване. Тук само би могло да се обобщи, че категоричните, констативни наслови произлизат от тази поетика на „намирането“ и проясняването, като все пак понякога поетът спонтанно „се завръща“ към забравената си изповедност и неразрешими антиномии от началото на ХХ век, изписвайки формули(ровки), които съвсем незабележимо подронват изнамерения императивен изказ, например: „На странна обич ледните вълни“ („Обречени“); „сърца, в самата обич отчуждени“ („Спомняш ли си“); или например привнесеното с късна дата „тигровите лапи на миг недоживян“ („Вълшебство“). Подобни сентенциозни формули са незаличимата следа на *себе си* – „последният остатък“ от ранния Траянов, чиято декадентско-резигнативна поетика е превърната през 20-те години на ХХ век в единствено познатата днес хладна, емоционално изчислена, пресметната стилистика, внушаваща възхода, очистването, освобождаването от пагубните страсти и помисли, постигането на непоколебимите стойности.

ЛИТЕРАТУРА

- АНГЕЛЮВ, Б. Лириката ни през 1907 година. – *Мисъл*, XVII, 1907, кн. 9-10, с. 612–642. [ANGELOV, B. Lirikata ni prez 1907 godina. – *Misal*, XVII, 1907, kn. 9-10, s. 612–642.]
- ЛИКОВА, Р. *Проблеми на българския символизъм*. София: Български писател, 1985. [LIKOVA, R. *Problemi na balgarskiya simbolizam*. Sofia: Balgarski pisatel, 1985.]
- МИЛЕВ, Г. „Български балади“ от Теодор Траянов. – *Везни*, III, 1921, кн. 6, с. 103–111. [MILEV, G. „Balgarski baladi“ ot Teodor Trayanov. – *Vezni*, III, 1921, kn. 6, s. 103–111.]

МИЛЕВ, Г. Поезията на младите. – *Пламък*, I, 1924, кн. 2, с. 67–70.
[MILEV, G. Poezijata na mladite. – *Plamak*, I, 1924, kn. 2, s. 67–70.]

РАДОСЛАВОВ, И. В отговор на неколко недомислия. – *Хиперион*, I, 1922, кн. 4-5, с. 300–305. [RADOSLAVOV, I. V otgovor na nekolko nedomisliya. – *Hiperion*, I, 1922, kn. 4-5, s. 300–305.]

РАДОСЛАВОВ, И. Българският символизъм. (Основи–същност–изгледи). – *Хиперион*, IV, 1925, кн. 1-2, с. 3–27. [RADOSLAVOV, I. Bălgarskiyat simbolizam. Osnovi–sastnost–izgledi. – *Hiperion*, IV, 1925, kn.. 1-2, s. 3–27.]

BENZMANN, H. *Moderne deutsche Lyrik. Mit einer literaturgeschichtlichen Einleitung und biographische Notizen*. Leipzig: Reclam, 1904, S. 149–154.

VLASHKI, M. Teodor Trajanov als Vermittler zwischen der Wiener und der bulgarischen Moderne. – *Zeitschrift für Slawistik*, 2020, Vol. 65 (3), S. 382–440.

TRAYANOV'S TITLES – CONTEXTS OF SELF-ERASURE AND SELF-CREATION

Abstract. Looking into the work of T. Trayanov it turns out that most of his emblematic titles appeared much later, only in the 1920s. If we exclude the vivid ornamental titles of the early twentieth century (“The Drop of Desire”, “Melancholy of the Petrified”), as well as the few surviving titles from then (“Sunflower”, “New Day”), the poet’s later titles were not spontaneously placed as the texts appeared, but were formulaic quintessences, used over a long period of time and applied with a particular aesthetic tendency in mind. Thus, Trayanov’s titles mark the changes in his poetics: there are either a small number of persistent titles, reimagined from a radically new context; or the proliferation of *spring* titles, a product of the ideological format of optimistic upbeat Bulgarian symbolism imposed in the early 1920s. These include titles associated with pagan-ritual origins (“Pyre”, “White Altar”, “Altar Flowers”), also titles produced by self-stylization in the spirit of German Romanticism such as “Blue Flower”, “Violet”, “Daffodils”, as well as all titles that emerged as a consequence of contextual links, correlations and affirmations in the magazine *Hyperion*.
Key words: title, Theodor Trayanov, symbolism, secession, poetics

Bisera Dakova, Assoz. Prof., Dr. Ph.
Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences
52, Shipchenski prohod Blvd, Bl. 17, Sofia, Bulgaria
Institut für Slawistik, Universität Wien
Spitalgasse 2-4, Hof 3, Wien 1090, Österreich
E-mail: biseradakova@yahoo.de; bisserka.dakova@univie.ac.at