

Пламен Антоф, проф. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

МУЗИКАЛНИЯТ ПРИНЦИП: ТРАЯНОВ—ЯВОРОВ, ТРАЯНОВ—ЛИЛИЕВ, ИЛИ КРАЯТ НА БЪЛГАРСКИЯ СИМВОЛИЗЪМ КАТО ОТЛОЖЕНОСТ В ЕЗИКА

Резюме. Студията следва два паралелни, но сплитаци се сюжета. Единият е линейното развитие на Траяновата поезия като процес на херметизация на поетическия език, т. е. последователно, целенасочено изчистване на всяка референциалност към реалността. Така поетическият език на Траянов стига максимално близо до музикалния, а референциален по природата си. Това е и вторият акцентиран сюжет в студията. Процесът достига крайния си вид в книгата „Пантеон“ именно защото тук концептуално се предпоставя максимална отвореност към външна реалност; тя обаче е елиминирана. Поетическият език на Траянов е разгледан като противоположен на Лилиевата „музикалност“; музикализацията на Траяновата поезия е от коренно различен – не мелодичен (песенен), а структурен (симфоничен) тип. Личният онтогенезис на Траяновата поезия е проектиран в литературноисторически: именно чрез нейния структурен, силно рационален, математически „симфонизъм“ българският символизъм постига своя абсолютен край/телос.

Ключови думи: Т. Траянов, символизъм, сецесион, поетически език, музикализация

1.

1. Ще предложи една най-едра идея за мястото на Теодор Траянов в големия литературноисторически – но и поетологичен! – сюжет на българския символизъм, на неговото пораждане, развитие и залез. При което не само не мога да отделя едната страна в този сюжет, развойно-историческата, от другата, поетологическата, но същността е тъкмо в тяхното сливане.

Мястото на Траянов тук е двояко. Обикновено присъствието му се търси в началото на сюжета, в спора около появата на символизма в българската поезия. По-малко се говори за другия, противоположния край. Тъкмо върху него аз ще съсредоточа усилията си.

Що се отнася до преекспонирания казус около началото – „Нов ден“¹ contra „Песен на песента ми“², той може да е значим само като част от об-

¹ Художник, I, 1905–1906, бр. 3-4, с. 17.

² Мисъл, XVI, 1906, кн. 4, с. 225–227.

щата картина. Пораждането на символизма – или на определени условия, които предпоставят появата му – не е еднократен акт, а кумулативен процес. Границата между началото и подготвящите го натрупвания не е толкова лесно определима. Символизмът зрее в поезията на Яворов в целия период между 1900 и 1904–05–06 г., в неразривна връзка с една нова, декадентска чувствителност. Но това зреене също така има както своята теоретико-философска основа в цялостната естетическа платформа на сп. „Мисъл“ през 1890-те, и по-точно в психологизма на д-р Кръстев (както великолепно показва и последната книга на Румен Шивачев), така и в някои външни, наглед случайни, ала подчинени на скрита закономерност предпоставки, като шестмесечния престой в Нанси през 1906–07 г.

Изобщо за автохтонен произход на явлението можем да се говори само в относителен смисъл, и то не заради рефлекторната презумпция за принципната вторичност на българския културен процес спрямо европейския – елементарно и лесно обяснение. А преди всичко заради наличие на един общ „дух на епохата“ във вид на констелация от разноредови фактори, в които българският литературен процес се развива, съзнавано или не, като част от общоевропейския, в състояние на динамично равновесие, на активен, двупосочен обмен между „външни“ и „вътрешни“ фактори

Именно за да тушира „външните“ контекстуализации, където приоритетът несъмнено принадлежи на Яворов, Иван Радославов предпочита да наблегне върху автохтонния характер на явлението *като дух*, за да изтъкне първенстващата роля на Траянов: символизмът като органично, закономерно възникнал в логиката на българското национално битие, чийто есенциален израз е тъкмо поезията. Точно тук, между външните влияния-натрупвания и същинското „българско“, национално начало той поставя границата между предходника Яворов (българският Бодлер) и същинския символизъм в лицето на Траянов. Концепцията на Радославов е безкомпромисно телеологична – не само Яворов, а всичко състояло се в българската поезия до този момент съставлява само поредица от стъпала, изкачващи към Траяновата поезия: „Дълго време се говори за екзотичността на движението. Обаче времето показва, че то съставя в своя дух една органическа проява на националната ни същност, въпреки привидната му отчужденост. Българският символизъм е приемник на заветите в предшествващата българска литература. Той изхожда и е кръвно свързан с Ботева, Пенча Славейкова и Яворова – най-непосредствените и близки нему.“³

Освен телеологична, концепцията на Радославов е и ретро-конструирана: разбира се, самоестествено и дори неизбежно е да се говори за национална същност и национален дух през 20-те и 30-те години – това са ключови концепти в колективния речник на епохата. Но това също така е и *собствената, вътрешна* същност на епохата; и тъкмо там обективно е мястото на Траяновата поезия в „големия“ разказ на българската литература и в

³ РАДОСЛАВОВ, И. *Българска литература (1880–1930)*. София: Ст. Атанасов, [1935], с. 195.

по-малкия на българския символизъм.

И с това стигаме до по-важния проблем, който ще ни интересува тук – за *края на българския символизъм*, за *изхода*.

Но неговият изход в абсолютен, субстанциален – не в историко-развоен смисъл. Не в онзи външен, литературноисторически план, който отдавна е изяснен: „оварваряването“ на българската поезия в периода на войните и непосредствено след това, „завръщането“ при изгубената реалност, при корените, „към първичните сили на земята и народа ни“, както заявява една важна статия на Фурнаджиев⁴ (впрочем пряко насочена срещу Траянов и фаворизирането му от кръга „Хиперион“). Тук, на това равнище, символизмът има много краища в отделни персонални поетски, но всички водещи, общо взето, в една посока: Дебелянов, Гео Милев, Людмил Стоянов, Фурнаджиев, Разцветников, Смирненски; в един специфичен аспект и Лилив, Далчев...

Мястото на Траянов тук е особено; то е от друг ред. А именно: *краят на българския символизъм вътре в рамките на собствения му език*. Не като акт на излаз от него, на напускането му, а точно обратното – като навлизане все по-навътре в езика, все по-надълбоко. Като изпадане в езиков херметизъм. (Би могло да се каже също мумифициране в езика, или *езиковизация* – понятие, вече използвано от мен.)

Краят като отказ от край, като безкрайно отлагане. Като *отложечност* в езика, и в двете значения на думата – времето и субстанциалното: отлагане във времето и утаяване в дъното на езика.

2. Поетиката на Траянов продължава и довежда докрай един процес, въведен в модерната българска поезия от Яворов и теоретически назован с формулата „минаване по моста на декадентството“. А именно – херметизация на поетическия изказ, т. е. довеждането му до ареференциалност спрямо реалността – „външна“, веществена, историко-социална, и „вътрешна“, психологическа. (Делението е условно, доколкото спрямо самия език всички те са „външни“.)

Поетическият изказ като формулно стилизирана езикова структура, състояща се от образи-клишета – свръхличен език, израз на едно общо, витаещо във въздуха усещане за модерност, както е разбираана тя в епохата, когато едва е преодолян наивният („вазовски“) начин на разказване на света и човека.

Микроструктурата („азбуката“) на този език (който в книгата си за възникването му у Яворов⁵ наричам „езика-Безсъници“) е сецесионна по своята образност, а психологическата му основа – декадентска. Той води към силно опосредстване и дори скъсване на референциалните връзки с реалността – основна черта на модерното изкуство, чиято природа е а-природ-

⁴ ФУРНАДЖИЕВ, Н. За новата поезия. – *Днес*, I, № 25, 15 апр. 1925.

⁵ АНТОВ, П. *Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика*. София: Просвета, 2009.

на, т. е. немиметична, символична.

От друга страна, тъкмо тази пределна формализация на изказа прави този тип поетика много лесна за имитиране и версификация. – Като прибавим и аурата на „новото“ и „модерното“, която излъчва, става ясно бързото му избуяване – ситуация, в която почти се сливат „оригинал“ и „копие“: епигоните плъзват навред из литературните издания почти едновременно с Яворовата поезия.

Механизма на въвеждането на този свръхезик от Яворов през 1904–06 г. съм се опитал подробно да разгледам в посочената книга от 2009 г. Тук ще ме интересува ролята на Траянов в по-нататъшното разгръщане на този вътреезиков сюжет, в довеждането му докрай, до възможния предел.

Защо казвам „вътреезиков“?

Сюжетът има, разбира се, своята процесуалност във времето, която неизбежно е и литературноисторическа. Тя обхваща цели три десетилетия, каквото е отстоянието между наченките му в Яворовата поезия и книгата „Пантеон“ от 1934 г., която бележи връхната точка в този процес на херметизация на езика.

Но точно в този случай, когато говорим за херметизация, овечностяване, времевата протяжност е относителна, тя практически е блокирана, доколкото всичко се случва *вътре в параметрите на езика* като абсолютна, затворена в себе си структура. – Езикът като *модус* на това блокиране, на отстраняване на Историята (във всичките ѝ проявления) като външна референциална реалност.

3. Би могло да се каже и другояче – че това е сюжетът за *музикализацията* на модерната поезия. Стремещт за максимално приближаване към чистата абстракция на музиката. Свеждането на всяка външна реалност до едно настроение, *Stimmung* – есенциалност, изчистена от миметични референции. Лирическият изказ, за разлика от епическия, въздейства пряко върху съзнанието на читателя, без посредник⁶, и с това се доближава максимално до музикалния принцип. А от всички видове лирически изказ/език най-близо до него е символистичният.

Миметичната природа на лириката в собствените рамки на литературата, на литературния език, е музикална (или максимално близко), доколкото неин субект е един „вътрешен“ Аз, идеално съвпаднал с „външния“ свят-природа. (За да „сочи“, да реферира към нещо, музиката не е принудена да го имитира, както правят това други изкуства, например литературата или живописата.)

Тъкмо този собствено езиков аспект на въпроса ни е важен тук – процесът на *музикализация* на поетическия език у Траянов. При което музика-

⁶ Теза, подробно разгърната от Атанас Натев с оглед на дискурсивната отлика между трите рода: лирика, епика и драма (вж.: НАТЕВ, А. *Подстъпи към теория на драмата*. София: Наука и изкуство, 1972).

та е разбираана не като *мелос* (мелодичното, песенно начало в музикалния език), а в питагорейското ѝ сближаване с математиката, като „езика“ на космическата хармония. (В този смисъл са важни изказванията на Радославов за „сизелирания“, „математически точен“ стих на Траянов.⁷)

С оглед на отношението между външния свят-природа и вътрешния свят на Аза, този развоен процес може да бъде определен като преход от Аз към език. Най-напред като напускане на пряко професионалния, психо-биографично определен Аз. Но още повече – на една следваща степен – като преход от романтичния, органично избликващ Аз-природа към една хипертрофирала езикова структура, функционираща в собствените си параметри, без излаз навън, към някаква външна определеност, към психо-биографичното, разбираемо като природа.

Такъв процес на *езиковизация*, т. е. на максимално приближение към математизирания език на музиката, претърпява модерното изкуство във всичките си езици. Подобно на отчетливо дупериодния Яворов, и младият Моне е лиричен, докато постепенно, със сурова самодисциплина се освобождава от лиризма в името на похвата, разтваря напълно собствената си личност в него (индивидуалното напълно „се слива с програмата и може почти изцяло да бъде изложено и описано чрез нея“, по думите на един теоретик⁸); още по-пълно, по-съзнателно целенасочено във вид на „програма“ е това сливане/разтваряне при Съора, където живописният език, сведен до математическа формула, напълно прогонва природата от творбата, т. е. сюжета и чувството (а преди Съора сме минали през зачатъчния кубизъм на Сезан или безобемното живописване с чисти цветни петна у Гоген).⁹

Докато при Яворов процесът е сравнително ясно обособен от една граница – прословутото „минаване по моста на декадентството“, то у Траянов движението, така да се каже, е постепенно ускорително, по линия, която става все по-стръмна. Това става чрез постоянно и целенасочено преработване на ранните творби в името на все по-пълно изличаване на всяка „външна“ и „вътрешна“ референциалност, докато в един момент, в края на пътя през 30-те години, в творбата не остане нищо освен език. По подобен начин у късния Моне, автора на сериите с Руанската катедрала, скалите в Етрета, лондонския Waterloo bridge или баналните купи сено, сюжетът е напълно елиминиран като несъществен заради живописния ефект: той просто е очертаван върху платното с предварително изрязан шаблон, за да се пести време. Сходен в същността си, макар и противоположно насочен – не към

⁷ РАДОСЛАВОВ, И. Цит. съч., с. 190, 191, 206. В личностен, психо-биографичен план можем да припомним тук и впечатляващите способности на шахматист, които има Траянов.

⁸ ШАЛДА, Ф. Импресионизмът: развите, резултати и наследници. – В: Ф. К. ШАЛДА. *Безсмъртие на творчеството*. Варна: Георги Бакалов, 1984, с. 142 (прев. Ст. Бошнаков).

⁹ Развойната линия, водеща от Ван Гог към фовизма и експресионизма, обаче е различен, паралелен и дори противоположен сюжет, доколкото „вътрешният Аз“ тук не е потиснат заради „технизацията“ си в езика, а се слива с него: самата експресия на съзнанието е *този* език.

импресионистичния ефект, а към дълбоката структура (и затова по-близо до Сезан, отколкото до Моне), е похватът на Траянов в „Пантеон“, където ни е дадена цяла галерия от исторически образи, биографии, епохи, които обаче безлично се развиват в математическата универсалност на артикулиращия език. – Но в основата на този процес на езиковизация стои прогонването на *артикулиращия* поетов Аз.

Езикът на модерното изкуство, това е езикът на математиката: доколкото е модерен, той се стреми към максимално доближаване-сливане със синтетичния език на математиката, и по-точно – на геометрията. Според Галилей (и след Галилей) езикът, на който човекът е длъжен да общува с природата и да получава нейните отговори, са кривите линии, кръгът и триъгълникът, а не езика на здравия смисъл, нито този на чистите символи¹⁰; не наивната, *органична* спонтанност на „душата“. Линията, кръгът и триъгълникът – това е елементарната „азбука“ в езика на Сезан. Промяната в езика на модерното изкуство следва цялостната тенденция на позитивистка „технизация“, „машинизация“ на науката под знака на математическия чист *logos*, която не е нито „практическият разум“ на буржоазния житейски прагматизъм и утилитаризъм, нито „чистият“ символ на средновековно-платонисткия номинализъм. Този математико-геометричен език във времеви-те изкуства – това е езикът на музиката, „чистият“ език. Именно към него върви поезията – не само в антибуржоазния си апрагматизъм (социалният свръхжест на декаданса), но също като абстрахира *органичния* свят на „душата“, на Аза в конкретното му „вътрешно“, психологическо, и „външно“, социално-историческо, битие в един пределно изчистен, математически-музикално структуриран език – крайната, абсолютна фаза на символизация, на пълното поглъщане-разтваряне на органичното естество в една чиста символна структура, която го замества и стилизира.

4. Да припомним двойния модус на разглеждания тук сюжет – развоен, литературноисторически, и същевременно субстанциален, абсолютен (именно доколкото се разгръща *вътре* в собствените параметри на поетическия език). – Заслугата за това прещракване от Аз към език в историко-развоен аспект е на Яворов, макар че самият той докрай отказва да приеме пълната херметизация в езика, която го застига в лицето на сонм епигони. Херметизация, която самият той свързва с поезията на Траянов (известният експеримент, фиксиран в анкетата на Арнаудов¹¹), при това – на младия Траянов; още по-силно този процес на „езиковизация“, който Яворов пародира (той го нарича физиологизъм), се

¹⁰ Александър Койре („Галилей и Платон“). Цит. по: КОЙРЕ, А. *Очерки истории философской мысли*. Москва: Прогресс, 1985, с. 129.

¹¹ АРНАУДОВ, М. *Към психографията на П. К. Яворов*, § 20 (София: Държавна печатница, 1916, с. 33–34). За съжаление, от тази импровизация не остават следи. Но по-късно Михаил Кремен – един от епигоните впрочем – повтаря експеримента от свое име, прилагайки резултата в двуметрия си епос на епохата (вж. „Романът на Яворов“, т. 1, 1959, с. 289–290).

засилва и фундаментализира в късната поезия на Траянов.

Точно в този случай експериментални импровизации като тази на Яворов, а по-късно и на Кремен, са важни по ред причини. Те преди всичко са „оголване на похвата“ във високия смисъл на руския формализъм (Гинянов). Но още повече „оголване на занаята“ в смисъла, в който Колингууд прави подробно разграничение между същността на творческата дейност (като такава, *творческа*) и онова първично умение, сръчност на занаятчията, което етимологично лежи в *τέχνη* и *ars*.¹²

И така, когато изследваме процеса на „езиковизация“ на поетическия език, не бива да изпускаме от поглед общия план на модерното изкуство в още по-общия контекст на модерността, която във всичките си аспекти – в т. ч. и езика на изкуството – се разгръща под знака на техниката и технизацията. Калкирайки опита на европейския модернизъм от втората половина на XIX в., Яворов задава една посока в българската поезия, която ще бъде доведена до възможния си предел. В този процес на доразвитие, едновременно историко-развоен и субстанциален, мястото на Траянов е специално, непобиращо се в определението „епигон“ (макар че тъкмо десетките епигони, масовизирайки процеса, му придават обем и видимост).

Още по-показателно е, че самият Яворов сам категорично се дистанцира от този процес, който сам волно или неволно е стартирал, при това съзирайки най-опасната, образцовата му крайност тъкмо у Траянов. У Яворов „техническата“, собствено езикова страна на проблема се слива със социално-психологическата – освен „физиологическа“ (т. е. лишена от психологическа дълбочина, от вътрешен обем), той нарича тази поезия декадентска. С това предоставя силен аргумент както на Радославов, за да свърже той същинското начало на „новата“ (символистична) поезия с Траянов, отправяйки автора на „Безсънници“ сред предходниците, така и на Кремен, който ще равнопостави и двамата като нейни създатели в едно общо поле на „декадентско“ и „езиково“, където езикът е израз, артикулация на една нова, болезнено модерна чувствителост, имаща едновременно вътрешен, психологически, и външен, социален, статус.

2.

5. Да се върнем към най-ранния цикъл на Траянов „Regina mortua“ в сп. „Художник“ от края на 1905 г.¹³, и по-точно към третото стихотворение в него, „Демон“, за да очертаем една езикова ситуация и да направим анонс към бъдещото ѝ преобразуване. Ето го цялото:

Ах, остани! И твоята дива радост

¹² Вж. бълг. прев.: КОЛИНГУД, Р. Дж. *Принципи на изкуството*. Б. м.: Канев музик, б. г., с. 65 и сл.

¹³ Художник, I, 1905–1906, бр. 3-4 (31 октомври 1905 г.), с. 16–17.

*у мойта кръв отново потоци...
Но смъртната на щастието сладост
налей в душата ми... нека тя заспи.
Тогаз ела!... хапи, с ногте жестоко
със смях раздръфвай моето сърдце,
очи в очи ми впирай пак дълбоко...
Но обгърни ме с трепетни ръце!*

*С настръхналото щастие подйеми ме,
с кръвосмукаците му пипала,
в предсмъртен вихър понеси ме
на твоите черно-пламнали крила.
Разкъсвай моя труп, сърдце нек стене,
и в мойта смърт насита потърси...
Тогаз вземи на твоите колене
глава ми... в устни сладост поръси.*

Това стихотворение е интересно ако не със собствените си качества, то с други неща. Включително и защото то парадоксално контаминира две емблематични Яворови творби – едната чрез сюжета, другата чрез наслова си. Това са „Угасна слънце“, публикувано малко преди това в сп. „Мисъл“ (кн. 6 от лятото на същата 1905 г.), и едноименното „Демон“, което ще се появи през следващата 1906 в „Мисъл“ (кн. 4). Женското хтонично чудовище от „Угасна слънце“, чиято доброволна жертва е мъжкият лирически Аз, е погълнало (чрез наслова) властващото мъжко демонично начало.

Половата определеност има своята езикова модалност. Женското чудовище-демон, обект и адресат на лирическия изказ, е в модуса на плътта, то е разточително изобразено в цялата си органична телесност. Мъжкият Аз е запазил духовната си модалност, но тя е инверсирана: сведен до глас в състояние на халуциноподобна изстъпленост, той призовава към собственото си похищаване-убийство.

Стихотворението на Траянов е създадено между тези на Яворов. Това блокира всякакви питання за възможни персонални влияния. Размива ги в сферата на общия „дух на епохата“, който има своята езикова артикулация, в която индивидуалните поетички се разтварят.

Приликите и отклоненията са от граматическо естество. Стихотворението на Траянов се явява силно сгъстен образец на един общ, колективен език в българската поезия около 1905 г., който приехме да означим като „езика-Безсъници“, отчитайки заслугата на Яворов за въвеждането му, но не и без известна условност. Този колективен език е силно формулен, състои се от набор образи-клишета, „внесени“ от западната модерна поезия след Бодлер, които се комбинират и прекомбинират в различни, не много на брой варианти. Точно това наблюдаваме в трите творби: комбинации на отделните елементи, вариращи един архетипов сюжет в рамките на общия език.

Но в ранната поезия на Траянов се вихрят и различни, точно обратни „стихии на пола“, по думите на Моис Бенароя: половият антагонизъм е решен в духа на крайния мизогинизъм на Стриндберг и Вайнингер. Демоничният мъжки дух е трансформиран в противоположна посока, към органичното: мъжът-звяр, който властва над жената (отвъд „конвенционалното чувство за порядъчност“)¹⁴, докато женската фигура, обратно, е серафизирана, както у Яворовото стихотворение „Демон“, където, символ на невинност и чистота, гълъбицата съдържа християнски конотации със Светия Дух.

Ще видим по-нататък как се променя мъжкият Аз. Промяна, която – ако разтворим собствено поетологическия („езиков“) сюжет в поетико-развоен – означава еманципиране на зрелия Траянов от сецесионния „език-Безсъници“, от сянката на Яворов.

б. Пресилено би било – но и не невярно – да се каже, че Траянов се появява в българската поезия като един от епигоните на Яворов, и същевременно мястото му сред тях е особено (в сравнение с поети като Л. Стоянов, Ем. Попдимитров, Тр. Кунев). М. Кремен специално изтъква ефекта от появата на младия, никому неизвестния поет в „Художник“; за него въпросът за основоположника на модерната поезия не стои – те са двама.¹⁵

Първият цикъл, който изведнъж налага името му – „Regina mortua“, – е изпълнен в отявлено „нова“, декадентско-сецесионна образност¹⁶. Той борави с целия образен репертоар, започнал да навлиза в „големия разказ“ на българския модернизъм чрез Яворовата поезия след 1903 г., който очарова с аурата на новост и модерност и по това време вече се е превърнал в „общо място“ (все демони, вампири, хищници, змии, нощни сенки и безплътни духове, все проклетия, ридания, луди кикотения и крясъци или голготи, ковчези и некролози и т. н., както го описва Кремен¹⁷, сам в групата). Започнал е да придобива статута на „колективен език“, съставен от формулни образи-клишета, едновременно „пасивни“, интазни, израз на морно-меланхолна резигнация („нецъфнала мечта“, „сънна младост“, „молящи сълзи“¹⁸), и „активни“, екстазни, стихийно-демонични: предсмъртен вихър, черно-пламнали крила, кръвосмукащи пипала, или мазохистични вопли от типа: „Тогаз ела!... хапи, с ногте жестоко / със смях раздръфвай моето сърдце...“.

¹⁴ „Всеки може би неволно ще изтръпне, когато се натъкне на най-безумното буйство на звяра у Траянова: – а туй става, защото бива накърнено конвенционалното чувство за порядъчност“ (БЕНАРОЯ, М. *Теодор Траянов и неговият мир*. София: Книгоиздателство Хиперсион, 1926, с. 43, 45).

¹⁵ КРЕМЕН, М. *Романът на Яворов*. Т. 1. София: Български писател, 1972, с. 564.

¹⁶ Накратко, в първото понятие влагам по-едро, психо-социално значение, а във второто – строго езиково: онзи поетически, образно-метафоричен език, който артикулира декадентската чувствителност, декадентското отношение към света. (По-подробно вж. в посочената книга „Яворов–Ботев: модернизъм и мит“, Трета част.)

¹⁷ Цит. съч., с. 561.

¹⁸ Стих. „Звънлив усмех“ от цикъла „Regina mortua“.

Тази силно пластична природа предполага лесна визуализация. Същия тип конвенционална образност разпознаваме и в оформлението на самото списание: заглавките и канцовките, винетките, илюстрациите – и те, подобно на образите, съставляващи поетическия език, са внесени от Европа (включително и от „репертоара“ на сп. „Югенд“, според спомените на издателя Павел Генадиев¹⁹). Френската дума ‘клише’ (cliché) тук е особено важна, доколкото в първото си значение тя означава способ в типографията в най-пряк, технически смисъл, а във второто води към метафоричен пренос в поезията: словесно-образни конструкти, чиято фреквентност в най-голяма степен създава колективния характер на определен литературен (поетически) език – разкрива го именно като *език*. Онази крайна формализация, граничеща с формулност, която го стилизира максимално, затваря го в собствените му рамки, понижавайки до минимум референциалните му възможности спрямо всяка „външна“ реалност.

Сецесионният език, от който тръгва Траянов в първите си публикации, се включва в един вече разработен, в разгара на налагането си, колективен език, който в конкретния контекст на сп. „Художник“ лесно прелива във визуалния си аналог в ситуация на насрещен „превод“ – „клишетото“ в двете сливащи се значения на думата. (Изобщо сливането на живопис и поезия в общ визуално-словесен „език“ е концептуална кауза за „Художник“, предмет и на теоретично осмисляне.²⁰) Шедьовър на това сливане ще стане книгата „Безсъници“, чието оформление от художника Христо Станчев калкира стила на австрийския *Sezession* и френския *Art nouveau*, също както самите стихове на Яворов правят с френски, немски и белгийски (Метерлинк) образци. При цялата си изкуственост – във вид на кошмарни видения и халюцинации – репертоарът на Яворовата сецесионна образност (черепи и скелети, държащи коси, купища мъртъвци, сфинксове и чудовища, демони с размахнати криле) е веществено зрим, конкретен в своята фактура. Илюстрациите на Хр. Станчев предизвикват не едно възражение със своя предметен реализъм; но те реализират една потенция, обективно – и същностно – налична в самата поезия на Яворов, в „езика-Безсъници“. (Този генеративен сюжет обаче е двупосочен: илюстрациите на Хр. Станчев към Яворовите „безсъници“ и „прозрения“ възпроизвеждат в обратна посока един възможен начин на възникване на тяхната поетическа образност не само и дори не толкова от самата поезия на Бодлер, колкото от илюстрациите към нея на художника Тони Жорж Ру, според едно досещане на Г. Найденова-Стоилова²¹.) Въпреки резервите на

¹⁹ ГЕНАДИЕВ, П. *Кратки характеристики и спомени за художниците-сътрудници в списанието ми „Художник“*. Спомени и факти за създаването и разпространението на литературно-художественото списание „Художник“ (1905–1909). София: б. и., 2016, с. 169, 149. Останалите винетки са специално изработени от български художници: Хр. Станчев, Ал. Божинов, С. Скитник, Хар. Тачев, Н. Петров и др. (пак там, с. 161–166).

²⁰ Вж. напр. едноименната статията на Рикарда Хух „Модерна поезия и живописство“ (бр. 19-20 от юни 1906, с. 19–22; прев. Ал. Балабанов).

²¹ СТОИЛОВА-НАЙДЕНОВА, Г. *Пътят към драмата*. София: Наука и изкуство, 1962, с. 239. Вж.

мнозина, а и на самия Яворов²², оформлението (заедно с необичайния формат in quarto и луксозната хартия) допринася в огромна степен за „модерното“ впечатление, което книгата прави: новият полъх, който тя внася в българската поезия. Впечатление, съизмеримо само с „На Острова на блажените“, когато книгата работи по тотален начин, като Gesamtkunstwerk, като взаимодопълващо се съзвучие на текст и оформление.²³

Налагането на този нов език става през първото десетилетие на века – разцветът на позакъснялата българска Belle Époque, изискваща *собствения си* език, в който декаданс, сецесион и символизъм са по-скоро съставки на една обща смес, отколкото строго разграничени явления. Лаборатория на този нов език са литературните издания, където визуалното оформление в идеалния случай се слива с литературното съдържание. Сред тях на първо място се откроява „Художник“. Показателен е самият факт, че списанието, еkleктично по природата си, се оказва първата трибуна на „модерното“ в най-младата българска поезия случайно, неволно – не в резултат на определена естетическа „програма“; то приютава един колективен език, спонтанно избуяващ в този момент.

Невъзможно е при създаването на този нов език да се отнема приоритетът на Яворовата поезия, но тя не бива и да се абсолютизира. В лабораторния кипез трудно може да се отдели една посока на въздействие: дори „връстни“ поети като Яворов и Кирил Христов са се повлекли да подражават на по-младите, според една прочута фраза на П. П. Славейков, претопени в анонимното войнство на „дечурлигата“, сред които по това време е и Траянов (наред с Ем. п. Димитров, Людмил Стоянов, Николай Райнов, Трифон Кунев, С. Скитник, Хр. Ясенов, Дебелянов, Лилиев). Отношението е по-скоро дифузно, отколкото на еднопосочно влияние, например от зрелия поет Яворов към младия Траянов, ако персонализираме сюжета (включително и с оглед на добре известната реактивност на Яворов, доказал уменията си да заема чужди мотиви и похвати и прекарвайки ги през силния си темперамент, да ги превръща в „свои“: случаят с „Лист отбрулен“ е само най-известният, но съвсем не единствен).

В тази ситуация тъкмо с мощната си индивидуалност, а и със своята известност по това време, Яворов е този, който олицетворява, буквално дава лице и име на новата поетика. На новия език, който постепенно е започнал да се ражда след 1903 г., т. е. след рухването на социалните и революционните илюзии на поета, но определящ фактор несъмнено е четенето на европейски поети. И същевременно роля в изработването на този език

също: АНТОВ, П. *Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика*, с. 207 и др.

²² КРЕМЕН, М. Цит. съч, с. 150.

²³ В тази връзка би могло да се изрази съжаление за пропускането на едно друго, трето след „На Острова на блажените“ и „Безсъници“ явление–Gesamtkunstwerk в българската поезия от този период, а именно книгата „Сън за щастие“ във вида, в който е била създадена в напълно готов вид от художника Харалампи Тачев. За съжаление, П. П. Славейков не приема визуалното решение на Х. Тачев и книгата остава нереализирана.

имат и необистрените налучквания на най-младите („рошавите дечурлига“), самите те, от своя страна, импулсирани, наред с европейските образци, и от Яворовите открития след 1903 г., а в един по-широк, собствено *декадентски* смисъл – и по-ранни, след „Нощ“ (1900). Този колективен език, сецесионен по своята образност, нарекох „езика-Безсъници“ не толкова защото едноименната книга на Яворов е неговата единствена родина, а защото (и това е леката корекция, която тук правя) тя, плюс цикъла „Прозрения“, най-пълно и най-престижно го олицетворява, възплъщава.

7. А сега ще се върнем към поетиката на Траянов с един дълъг скок напред във времето.

По подобен начин, в търсене на словесно-визуален синтез, ще бъде оформена третата книга на поета „Български балади“ (1921): илюстрациите на Сирак Скитник имат равностойна роля с поетическото слово в съизграждането на езика ѝ.²⁴ – Но това е съвършено друг, различен език.

В книгата се забелязват трансформации, които я правят особено важна, прагова в развитието на Траяновата поетика. Тук поезията е близо до една *разпознаваема* „външна“ политико-историческа реалност. Но тази реалност е абстрахирана в езика на артикулацията си – един нов поетически език, който отгук насетне ще става все по-*разпознаваемо* „*траяновски*“; заличени са всички следи от предишния.

Отгук насетне Траянов последователно ще преработва ранната си поезия, ще я „превежда“, или по-точно ще я пренаписва, често пъти до пълно скъсване на връзката, до създаване на различна творба.²⁵ Целта е абстрахиране и стилизиране на поетическия език, очистването му от декадентски формули и фразеологизми, от „визиите на патологичното“ и екстатичния физиологизъм в духа на Пшибишевски и модното вайнингеранство, по думите на Б. Дакова²⁶. Тоест – премахване на всички елементи, съставлявали „азбуката“ на сецесионния език.

Така, в кризисната точка на пречупване след Войните Траяновата поезия осъществява своя изход от индивидуализма и болезнения психологизъм на предишната епоха във вид на систематичен междуезиков превод: *замяната на визуалната природа на колективния „език-Безсъници“ с музикален*. Изобразителната „нагледност“ на орнамента, характерна за сецесиона, е отстъпила на „музикалната“ абстракция.

²⁴ Вж. за този синтез пунктуалното изследване на Мирослав Дачев „Слово и образ“ (София: НБУ, 2003).

²⁵ Процесът на последователна и целенасочена замяна е прецизно проследен/реставриран в ред изследвания на Бисера Дакова, най-цялостно в монографията „Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache“ (Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 2009).

²⁶ Цит. по едноименната статия, пораждаща за посочената книга: ДАКОВА, Б. Неантологичният Траянов. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 153. Авторката подробно разглежда образа на декадентската жена и мизогинните мотиви в ранната поезия на Траянов.

Но музикалният принцип на Траяновата поезия е от изцяло нов, неяворовски тип. Няма нищо общо с неравноделните, задъхани синкопи на Яворовия стих, бил той от квазифолклорен тип („Калиопа“) или от „модерен“, какъвто е в книгата „Безсъници“ (стихотворения като „Две хубави очи“, „Блян“, „Ледена стена“, „Дни в нощта“, „Без път“, „Демон“, „А ти умираш“) и още повече в цикъла „Прозрения“ („Аз страдам“, „Стон“, „Слова“, „Не бой се и ела“, „Все пак“, „Две души“, „Молитва“, „Призраци“, „Покаяние“, „Шепот насаме“, „Да славим пролетта“, „Молете неуморно“ и др.).

Неравноделният ритъм на Яворовата лирика се бори с мелоса, насича го и го взривява. У Траянов базисното напрежение между мелос и ритъм, структуриращо музикалния език, е елиминирано; музикалното в неговата поезия след „Български балади“ работи в друга плоскост, на друго равнище.

8. В най-ранната си поезия Траянов е във връщаното гърне на колективния „език-Безсъници“, наред с епигони като Балабанов, Кремен, Борина, Victus, Пепо, Скитник, Неволин, Лютаков, Йотов, Йовков, Бабеv, Булев, Дулев (имя им легион). – Но Траянов е самостоятелна, паралелна творческа фигура. Мимолетното докосване на неговата поезия до Яворовия „език-Безсъници“ само маркира точката на отгласване – онова езиково статукво, което оттук насетне ще подлежи на активно, целенасочено преодоляване. Поезията му изразява един следващ етап в саморазвитието на символистичния език и тъкмо това я прави важна за „големия“ метасюжет на българския символизъм. Оттук насетне, в протежение на няколко десетилетия, поетиката на Траянов ще търпи развитие, но това развитие ще е все повече в посока *навътре* – на затваряне в езика: стихотворението като херметическа, затворена в себе си езикова структура със силно понижена, практически анулирана – или близко до нулата – референциалност, „вътрешна“ и „външна“.

Доколкото този процес прогресивно ескалира, за да достигне краен интензитет в късната поезия, именно късният (и „средният“, „преходният“) Траянов ни интересува тук – последната фаза, когато сецесионната екстатика на равнището на отделния образ е напълно преодоляна посредством противоположен процес на охлаждане, статизация, монументализация. Този процес на охлаждане е подчинен на един нов принцип, който не е изобразителен, а музикален; и в същото време не е музикален по начина и в смисъла, в който Яворовата лирика оперира с музикалния ритъм.

Ще поставя акцент върху две книги, в които този процес е особено изразен, но по различен начин, по своему доведен до предела си. А именно „Песен на песните“ (1923) и „Пантеон“ (1934).

3.

8. „Песен на песните“ е по-скоро преходна творба. Тя бележи „превключване“ към един свръхезик, който, подобно на космическа антима-

терия, поглъща всякаква „външна“ реалност, блокира всяка референциалност.

Това „превключване“ минава през *дълбок синтез* между индивидуалния Аз/глас, относително експлициран в най-ранната Траянова поезия, концептуално събрана в „Regina mortua“, и „външното“ колективно-историческо битие, каквото го имаме в „Български балади“. Но тази тенденция към синтез е диалектическа: в процеса на реализацията си тя е преодоляване на вътрешни хетерогенни енергии. Ако по-късно поетът е склонен да се откаже от „Български балади“ в полза на „Песен на песните“ (изказване пред Владимир Русалиев²⁷), то е навярно защото в нея балансът все още е нарушен в полза на Аза и в ущърб на Езика.

Именно забулването, изличаването на „външния“ план ще се състои оттук насетне, неговата стилизация и монументализация в една херметически затворена езикова структура. Процесът ще протича в два лирически сюжета. За пръв път те се срещат в „Песен на песните“, макар все още обособени един от друг. Но тъкмо тук е зададена тенденцията на синтез, който в пълния си вид ще бъде реализиран в последната книга на поета – „Пантеон“.

Въпреки езиковата хомогенност, в книгата (цикъла, поемата) „Песен на песните“ се забелязва относително ясна двуделност: Трета вигилия стои обособено, сякаш прикачена към Първа и Втора, съставляващи първия дял, който е композиционно рамкиран от две стихотворения – „Посвещение“ и „Chorus mystikus“.

Тази скрита, графично неозначена двуделност в композицията възпроизвежда журналната публикация на петте творби в сп. „Хиперион“ малко по-рано през същата година: първите две вигилии плюс двете рамкиращи стихотворения – в кн. 8; третата вигилия самостоятелно в следващата кн. 9-10.

Но по-важно е, че композиционната двуделност има своите основания в лирическия сюжет: въпреки близкия стил и език, се разказват два различни сюжета, интерфериращи помежду си, телеологизирани в обща посока. Общият, номинално зададен ключ към тази хомогенно-разривна ситуация е Соломоновата „Песен на песните“, гдето действащи фигури са мъжът и жената, в ролята на жених и невеста, а над тях стои Бог. Този първи план (пласт) на лирическия сюжет, богато импрегниран със символика, се разгръща в първата част на творбата, в Първа и Втора вигилия. Тук властват фигурите на Мъжа и Жената, на мъжкия лирически Аз-глас и един женски ти-обект, и въпреки че отношението помежду им е силно серафизирано, в основата, също както в песните Соломонови, разпознаваме затаен еротичен елемент, който ретроспективно ни спомня ранната, сецесионно декорирана лирика на поета. – В Трета вигилия този любовен сюжет придобива второ, символично решение, ключ за което може да е тълкуването, което св. Атана-

²⁷ В разговор от 25 септ. 1929 г. в кафене „Охрид“ признава (макар и не без известна поетическа поза), че не цени „Български балади“ и не би искал да е техния автор: „Само „Песен на песните“ чувствавам най-дълбоко, най-силно“ (РУСАЛИЕВ, Вл. *Мемоари*. София: Български писател, 1977, с. 82).

сий Велики дава на Соломоновата „Песен на песните“ като разказ за венчането на Царя Исус Христос с Божията Църква в човечеството. Но библейският код тук се прегласува в национален, под егидата на една колективна свръхценност, припомняйки ни книгата „Български балади“: индивидуалният дух на поета се слива с националния Дух под формата на профетичния, тържествено пророкуващ глас на лирическият Аз.

Ще разгледаме двата сюжета – интимния и колективния – поред.

9. Главен „дейтел“ в първия дял е лирическият Аз – демонична „мъжка“ фигура, чийто модус на активност е сведен до глас. Негов обект-адресат е една полиморфична „женска“ фигура, едновременно дева и майка, образ на „вечната женственост“ (das Ewig-Weibliche)²⁸, символ на освобождаване от плътското според Ив. Радославов²⁹. Особено силно е присъствието му в Първа вигилия.

Този лирически сюжет продължава лирическата ситуация от ранната еротично-демонична поезия на Траянов, но в напълно различна перспектива. Двойката „мъж-жена“ е подложена на многостепенна трансформация. Женската фигура е силно сакрализирана. Телесно-природният начин, по който е обрисувана жената-чудовище/демон в цикъла „Regina mortua“, е преобразен в духовно-серафичен. Във втория план на метафората старозаветният код е заменен с евангелски: докато в книгата „Regina mortua“ половият антагонизъм е решен през парадигмата „Ева-Адам“, тук доминиращ образ вместо Ева е Мадоната: грехът е заменен със светостта.

Мъжкия лирически Аз е преобразен в силна, демонична фигура, носител на сюжетното действие, което – в библейския код на творбата – е сведено до глас. Демонизмът тук е силна духовна трансформация на онзи мъж-звяр (но и драговолна жертва), който властва в ранната поезия на Траянов. Запазил е абстрактния си модус на глас, но в един пределно едър, титаничен мащаб, където е придобил едновременно богоборчески черти (на Луцифер?) и на самия Бог-демиург. Тази мъжка фигура – на лирическият Аз-глас – е абстрахирана до своята воля (Wille), която намира израз в един креационистки сюжет, разказван от творбата, и в собствено езиковия модус на този разказ, перформативно разгръщан в протежение на самата творба.

Този креационистки сюжет е важен, затова ще му обърнем внимание.

10. Следвайки една интерпретативна линия, тръгнала от самия Траянов и закрепена от Радославов, можем да прочетем „Песен на песните“ като титаничен акт на „ословесяване на мирозданието“, по думите на Р. Ши-

²⁸ Немски по произхода си, тъкмо този образ, от друга страна, особено сближава „Песен на песните“ с руския символизъм (Вл. Соловьев, Ал. Блок). Вж.: РУСЕВ, Р. Траяновата „Песен на песните“ и поезията на руските младосимволисти: интертекстуални диалози. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 40.

²⁹ РАДОСЛАВОВ, Ив. *Българска литература*, с. 200.

вачев³⁰ – първоначалното му от лирическият Аз, което означава създаване на света. – Назоваване-действие, имащо реализацията си не във вид на постигнат краен смисъл, а именно като процес на борба, който перформативно съвпада с разгръщането на самата поема като разказ – артикулация на тази борба: самата поема в словесното си ставане е *тази* борба-разказ. Модусът (наративното „тяло“) на този разказ е Езикът.

Тъкмо в този езиков модус перформатизмът е *отрицателен*. Не се достига до някакъв изтръгнат от материята смисъл – ясен, сигурен, окончателен. Креационисткият акт е „нулев“, блокиран вътре в модуса на собствения си инструмент – езика.

Това е така, защото явяващото назоваване става на език, който не е *logos*, а бълнуване, халюцинация, езотеричен говор. Силно омекотен език, който бяга от твърди, стабилни значения (каквото изобщо е визионерското, пророкуващо слово).³¹

Разказът е във вид на езотерично говорене, което назовава/ражда света във вид на аморфно сугестивно поле на много дълбоко, подрационално равнище, където границата между индивидуално и колективно съзнание е изличена, а психологическият статус на Аза – аморфен, размит.

Самият разказ е *битка* на назоваващото слово с материята, преди да е постигнат краен смисъл, когато из хаоса се мяркат само неясни очертания – отделни късчета смисъл, сглобяващи се в мимолетни, аморфни, мигновено разпадащи се констелации. Налице е сънеподобност на лирическата ситуация (при това постоянно изтъквана чрез думи като „загадъчност“, „тъма“, „призрачност“, „мъгла“, „сянка“³²).

Потопени сме в необуздало многословие, което постоянно забулва смисъла, вместо да ни води към него във вид на „твърда“ реалост отвъд себе си.

Нарцистично многословие с нулев коефициент на референциалност. – То демонстрира, *назовава* единствено референциалната импотентност на езика да назовава.

Пример за това би могъл да е образът на Девата-Мадона, който се откроява в тази първа част, но също така се изплъзва от определено описание, *гесп.* от същност, сменя *фóрмата* си в поредица въпроси: „не знаех аз какво си, подобие чие си, / зла сила или ангел, жена или дете?“ – поредица образи-маски на „вечната женственост“ (въведени по абсолютен начин в българската поезия от Яворовия „език-Безсъници“), между които блуждае и губи чертите си адресатът на лирическият изказ.

³⁰ ШИВАЧЕВ, Р. *Ракурси към ранната модерност: психологизъм и символизъм*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2022, с. 284.

³¹ Самият Траянов по-късно ще признае изключително ирационалния начин на създаването на „Песен на песните“: „И аз сам още не мога да разбера тая моя книга. Тя дойде като вихър в душата ми и аз я написах само за девет дни. Какво търсех в тия вигилии – не зная. Но зная, че след като ги написах, почувствувах душата си свършено пуста. И сега нищо не мога да работя“ (РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 73). Това заявява поетът през лятото на 1926 г., когато стои пред прага на бъдещия „Пантеон“.

³² ШИВАЧЕВ, Р. Цит. съч., с. 280.

11. Същото се отнася и до самия назоваващ Аз като модус на артикуляция, т. е. като притежател на езика – сечивото, създаващо света: самият той е *това* сечиво (доколкото не притежава друга реалност освен гласа). Не бихме могли да определим този Аз само като лирически, защото той обладава неопределената всеобхватност на един абсолютен дух демиург; и все пак в рамките на творбата изпълнява „техническата“ функция на лирически аз-говорител. Сведен до глас, слово, този Аз е лишен от определеност, субект и обект е на същата блокирана референциалност. Сам той се самохарактеризира по същия отрицателен, нулев начин:

*Не съм аз нито смъртен, нито безсмъртен образ,
а дремеция отглас на вечно чакащ зов;
ни край, нито начало, а възела на всичко,
което ще да бъде, което е било.*³³

Кой е този Аз, чий е неговият глас – Луцифер³⁴, Deus creator или нещо трето? И още повече – носи ли, та макар и относително, чертите на някакъв професионално разпознаваем Аз? Трудно бихме отговорили положително: налице са силни чувства, но те са толкова уедрени³⁵, че не се побират в определена човешка „душа“.

Изкушени сме да разпознаем тук мрачно-студения силует на Яворовия Демон. Също като у Яворов, Траяновият Аз-глас тук, в първата част на цикъла (поемата), се самопозиционира спрямо една женска фигура-обект. Половата антиномия по линията „дух–плът“ е пряко заявена („Аз сила на духа съм, ти – усет на плътта“³⁶), както и доминантната позиция на мъжкия демоничен персонаж (чрез анафората „Властувах аз над тебе...“³⁷, т. е. над женския ти-обект в творбата). – Това, разбира се, е романтически архетип, locus communis. Но зад Яворовия Демон, при цялата му условност и „литературна“ вторичност (Лермонтов), стои разпознаваема психо-биографична основа (сюжетът „Яворов–Мина“), чиято проекция е лирическият сюжет. Такъв референциален план у Траянов не съществува, или ако съществува, той е без биографична основа, затворен в идеалната сфера на поетическото (поетово) съзнание, реално единствено чрез гласа на лирическият Аз и съвпаднало със самия изказ. Луцифер, Deus creator или нещо трето – реалността на този Аз е само езикова.

³³ Втора вигилия (с. 14). Всички цитирания са по самостоятелното книжно издание.

³⁴ Образът на Луцифер, най-красивият сред ангелите, възгордял се и възжелал да заеме мястото на Бога – любим романтически образ, символизира непомерния, непризнаващ граници стремеж на Аза към познание или към властване.

³⁵ „Титанизъм на чувствата“, според добре намерената формула от Иван Младенов (МЛАДЕНОВ, Ив. *Теодор Траянов в рзвитието на българския символизъм*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1997, с. 76).

³⁶ Първа вигилия (с. 10).

³⁷ Пак там.

Този демоничен и същевременно абстрахиран, сведен до глас и дух мъжки Аз властва в цялата творба, и в трите вигилии; фигурата му е в космически мащаб, а духовната му извисеност – студена и романтически самотна. Езикът, на който той се изговаря-създава („над кратери бълнувах, обвити в снегове, / преплитах танца строен на сферите надземни“³⁸, „безцарствен и без име, небесен първенец“³⁹), е коренно различен от езика на лирическия Аз-глас в ранната поезия на Траянов, където преобладава *живописният код*, органичен в същността си, непосредствено свързан с тялото – с една хипертрофирала телесност на женското тяло, адресат на изказа. Лирическата ситуация в ранното стихотворение „Демон“, както си спомняме, е силно екстатична, във вид на халюцинация; но дори фантастична, тя е доминирана от телесни образи: кръв, нокти, очи, сърце, ръце, колене, криле, пипала, труп... Тези натуралистични микрообрази съставят, буквално съ-членяват фигурата на женското чудовище-демон. – Точно обратно е в „Песен на песните“; тук чудовищната фигура на демона е пресекуализирана в мъжка, а това променя собствения ѝ статус от телесен в духовен.⁴⁰

Ако женският демон в едноименното стихотворение е изграден като телесна органика и посредством визуалния език на сесесионната образност, то мъжкият демон в „Песен на песните“ е дух, с метафизично моделирани и затова плуващи в убогива небулоза черти; единствен модус на присъствието му е гласът – той е Аз-глас.

Езиковият код в първия случай е живописен, във втория – музикален.

„Песен на песните“ е разгърната метафизична версия на ранното стихотворение „Демон“, а отстоянието между тях бележи смяна на сесесионната парадигма с неоромантическа, която е музикална, симфонична.

12. И така (продължавайки с обобщенията), ако лирическият сюжет тук в „Песен на песните“ е космогоничен креационистки акт на назоваване на света, призоваването му да се яви, то за този акт е необходим съответният инструмент. Този инструмент е езикът.

Но актът на назоваване е обърнат наопаки: назоваването става на език, който не е *logos*, а бълнуване, халюцинация, изплъзване от твърди значения. Езотерично говорене, което ражда/създава света във вид на аморфно сугестивно поле, на много дълбоко, подрационално равнище, където границата между индивидуално и колективно е размита.

³⁸ Втора вигилия (с. 14).

³⁹ Трета вигилия (с. 18).

⁴⁰ Да припомним първоначалното значение на ‘демон’ (δαίμων): етимологически понятието предполага преди всичко духовна, т. е. нетелесна същност (свр̀хестествена, външна на човека и влияеща му сила), а след това, на втори план – и божествена. Християнската интерпретация по-късно (а още повече полужезическата представа на масовото „народно“ християнство) закономерно преобръща значението, привнасяйки отрицателна конотация, като сближава демона с дявол, който е със силноизразена чудовищна телесност.

И тъкмо тук, по този начин, се озоваваме в сферата на *музиката*: този силно омекотен, сугестивен език с аморфни, префигуриращи се значения, без твърд референциален план отвъд/извън себе си – това е език, пределно близък до музикалния.

Но това е само една „външна същност“ на музикалното, с оглед способността му да означава *за нас* нещо извън себе си. В собствената си същност музикалният език, както знаем, е чист, математически *logos*. И в същото време в крайния си вид този математически *logos* – додекафоничният атонализъм в модерната музика (Шьонберг, Веберн, Берг, Хиндемит) – отрича „естествения“ тонален строеж на музиката. Но преди всичко Стравински, който отива дори отвъд правилата на додекафонизма, в истинския модернизъм на ХХ век, когато музиката напълно е лишена от „човешки“ сантиментализъм, престава да е израз на чувства. Колабира в дисхармоничното, като саботира мелодично-хармоничната основа на музикалния език в сферата на един музикален абстракционизъм, който изглежда ирационален, но собствената му *езикова* същност е строго рационална, математически конструирана.

Поезията на Траянов е „музикална“ от този тип.⁴¹

И първият откривател на Траянов Константин Величков, и най-силният му апологет изтъкват наличието на органична стихийност в неговата поезия.⁴² Но у зрелия, същинския Траянов тази стихийност е привидна; това не е ирационалната, хтонична екстатика на тъпання ритъм (каквато е в „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев), тя е математически конструирана.

Това означава, че музикализацията на поетическия език тук не е в обичайния мелодичен („вокален“) аспект, например във вид на лекокрила песенност, където сюжетът води към поезията на Лилиев и там спира, постигайки абсолютния си предел, но – без да губи референциалната си способност да сочи, назовава света. Лилиевата поезия е музикална („песенна“) в крайна степен, но тя никога не губи ясната си референциалност – да сочи „навън“ към определена реалност. В нея винаги е налице ясноочертана „външна“ картина-свят, предмет на артикулацията. Нещо повече, тази картина е очертана с най-фината словесна четка и тъкмо тази изящност, изтъкването на детайла, на най-дребните отсенки, е същността на свършената ѝ музикалност:

*Съмна в сънните градини,
всяка капчица роса
отразява ведросини,
ведросини небеса.*

⁴¹ Аналогията има и исторически основания: атонализъмът е музикалната версия на немския експресионизъм, а додекафонизъмът – негово продължение, което се разгръща през 20-те и 30-те години.

⁴² „...в него има нещо почти стихийно“ (ВЕЛИЧКОВ, К. Т. Траянов. – Цит. по: *Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков*. Т. VIII. Български писатели. Под редакцията на Ив. Вазова. София: Ст. Атанасов, 1914, с. 221; първа публикация в сп. „Летописи“, 1905); „Траянов е стихийна, непосредствена повече, отколкото рефлексивна натура“ (РАДОСЛАВОВ, И., цит. съч., с. 197).

Поезията на Лилиев, това е романическата полифония, която лесно може да бъде тананикана на излизане от концертната зала (според израза на един идеолог на изкуството⁴³). Додекафоничната поезия на Траянов не подлежи на тананикане; тя има основанията си в самата себе си, а не защото „описва“ един външен свят, една природна гледка, сиреч – чувствата, които тази гледка поражда или би породила у нас, читателите. Модерната музика след Дебюси е заклеймявана тъкмо заради „неспособността си“ да изрази „цялата палитра на човешките чувства“⁴⁴, задето се основава на абстрактни математически съотношения, също както модерната живопис след Сезан (Съора, Пикасо, Мондриан, Полак) представя абстрактни математически структури, вместо разпознаваеми предмети и природни „гледки“.

Музикализацията у Траянов е *структурна*. Работи не на фонично, а на гносеологическо равнище, където езикът губи дескриптивните си способности – качеството да е отражение на света. – Езикът на музиката като абсолютния, затворен в себе си език, който казва, без да показва, без да сочи навън от себе си, към някаква определена, разпознаваема първореалност. Не природа, а математика.

Но дали не можем да отидем и крачка по-нататък. – Структурната аналогия с атонализма в немската музика през 20-те и 30-те години ни помага да съзрем затаен, скрит експресионизъм в поезията на Траянов. А това е един от историко-развойните изходи от българския символизъм (Фурнаджиев, Гео Милев). Така късният символизъм на Траяновата поезия (извънistoricalен, консервиран) частично се синхронизира с „естествените“ тенденции в българската поезия през този период, в частност и доколкото стилизира патоса на „родното“ в един „симфоничен“ език, структурно (т. е. собствено езиково) по-близък – при цялата си противоположност! – до късносимволистичния експресионизъм на Фурнаджиев например, чрез сходно блокиране на логоса в референцията, отколкото до „чистия“ символизъм на Лилиев.

13. Темата за „родното“ зазвучава – мажорно, тържествено – в Трета вигилия. Езиковият код се променя. Оставайки в същия пределно едър, космически мащаб, се появяват емблематични реалии, които пазят спомен за метафизично-родното, географски и исторически (по-точно мнемонично) означено пространство на „Български балади“. Тази последна част на цикъла едновременно е реверс към „Български балади“ и отправяне към „Земя и дух“ (1941), където ще бъде осъществен синтезът между тях.

В едно късно интервю за в. „Пробуда“ поетът пряко свързва „Песен на песните“ с „Български балади“, като изрично заявява, че двете книги „съвсем не са продукт на националните катастрофи, а са выплъщение на българската историческа съдба от 13 века насам“⁴⁵ (или казано по Бодлер –

⁴³ Жданов. Цит. по: КУНДЕРА, М. *Завети и предателства*. София: Колибри, 2011, с. 59.

⁴⁴ Пак там.

⁴⁵ Цит. по: ВАЛАБАНОВА, В. *Теодор Траянов*. София: Наука и изкуство, 1980, с. 155.

„овечносттаване“ на политическата ефимерност в непреходната трайност на националния дух). Особено силно тази идея е разгърната в Трета вигилия. Един мотив, който до този момент е прозвучавал случайно и периферно – за колективната „душа“ на „скръбната земя“ („Свържете ме с душата на скръбната земя“⁴⁶), – тук заема централна позиция, основни носители на смисъла стават образи като „племя“, „род“, „бащин праг“, „братя по кръв“, „бунт“:

*В тревожний сън вживях се на мойто странно племе,
обручих се с земята, с безкрайния му гроб,
във възходи лъчисти и в заниците тъмни
видех трагичен образ на род избран, суров.
Той с първото си слово завета на Голгота
през тъмен век препрати на братята по кръв,
но с второто си слово към Тебе бунт подкладе...⁴⁷*

Всичко сякаш ни води към родното пространство на „Български балади“, очертано от низ образи-емблеми. Но в следващия стих кодът внезапно е превключен: „...и раздели небето на зло и на добро“: родното, българското се разтваря в универсален (библейски) архетип, по същия начин, както се размива идентичността на говорещия глас/Аз.

И така, „Песен на песните“ заема особено, средищно място; това е книгата, която – включително и чрез двуделната си структура – събира в едно досегашните езици на поезията на Траянов, за да ги сплете в единен език.⁴⁸ Може да се каже: интуитивното и случайното започва да се рационализира и подчинява на цялостна, единна концепция. Това, от друга страна, е необходимата езикова основа за един процес от различен – външно-биографичен, литературно-митологичен – характер. А именно за изграждането на „мита Траянов“, който по това време, след появата на кръга „Хиперион“, вече е в ход.⁴⁹ Изминатият път от „Regina mortua“ до „Песен на песните“ е разчетен именно като път към себе си, като постигане на себе си от Иван Радославов в едноименното му есе от 1925 г. (сп. „Хиперион“, кн. 7). Оттук нататък това самоизграждане на поета чрез планомерно конструиране

⁴⁶ Първа вигилия (с. 7).

⁴⁷ Трета вигилия (с. 21–22).

⁴⁸ Като кръстопътна, превключваща творба, включително и относно сливането на поетовия Аз с колективни, племенни ценности, вижда „Песен на песните“ и меродавният критически наратив: чрез нея „поетът следва естествения път на развитието си, което го води от осамотението до вчера – в единението с общността“ (РАДОСЛАВОВ, Ив. *Българска литература*, с. 203).

⁴⁹ За литературния мит Траянов вж. текстове на Михаил Неделчев, включително и класическата статия за възникването на Траяновия мит contra мита Яворов (кн. „Социални стилове, критически сюжети“, София: Български писател, 1987, с. 140–159). Същият поетико-биографичен сюжет е преразказан от Бисера Дакова с езика на генеративата критика – като целенасочено самомоделиране на авторската фигура (за сметка на професионалния поетов Аз).

на собствен език (включително и чрез радикално пренаписване на цялата му ранна поезия) ще продължи, за да постигне завършен вид в автоантологичния тритомник: „Освободеният човек“ (1929) „превежда“ ранната поезия от колективния „език-Безсъници“ на собствения „език-Траянов“; „Земя и дух“ (1941) прекодира езика на „Български балади“ – и двете с посредничеството на „Песен на песните“. А „Пантеон“ (1934) се вмъква в този автоконструиращ сюжет по особен начин – като отделен, но есенциално концентриран фокус.

4.

14. Така в проследяване на езиковия развой у Траянов стигаме до книгата „Пантеон“, където той е в крайната си форма.

Всъщност цялата екскурзия сред природата на символистичния език дотук ни бе нужна като подстъп към една следваща – последна и крайна – фаза на анихилиране на външната реалност едновременно в рамките на лирическия сюжет и в акта на неговата артикулация, в модуса на езика.

В развитието на българския символизъм процесът на „скриване“, загуба на реалността в Езика достига крайната си форма в поезията на късния Траянов. А книгата „Пантеон“ бележи абсолютния, символичния край на този процес тъкмо защото по самата си концепция тя предполага много силен, ясноизразен план на референциалност – наличие на една „външна“, обективно налична сфера, едновременно *историческа* и *абсолютна*. А именно разгръщане на човешкия дух, персонифициран от свои конкретни носители, „исторически фигури“ и творци, концентриран израз на Абсолютния Дух на историята, както е мислена тя от модерната епоха (Хегел). Или казано в романтически ключ – от своите гении (Карлайл).

„Пантеон“ не само е хронологически последната книга на Траянов.⁵⁰ Тя е последна и в абсолютен, поетологически смисъл, като завършваща процеса на езиковизация, т. е. на „скриване“ на реалността, който неговата поезия последователно извървява в своя развой.

Книгата „Пантеон“ приключва едновременно и двата основни сюжета, присъщи на Траяновата поезия. От една страна, тя се явява продължение и довеждане докрай на онази есенциализация на актуалната, собствено политическа проекция на историята в колективния (национален) „дух на

⁵⁰ Като том трети, тя концептуално завършва автоканоничния тритомник, макар да излиза по-рано от втория том „Земя и дух“, който представлява редакция на по-ранни книги, докато стихотворенията в „Пантеон“ са създавани именно с оглед на концептуалната идея за тази книга. Те са публикувани в печата между 1924 и 1934 г., т. е. веднага след излизането на „Песен на песните“. За пръв път поетът публично оповестява, че работи по книгата „Пантеон“ през 1932 г. в интервю за в. „Литературен глас“ (БАЛАБАНОВА, В., цит. съч., с. 153), но още през 1929 г. Вл. Русалиев е отбелязал това в дневника си (с дата 20 май – цит. съч., с. 76). Тази предистория на книгата е проследена от Петър Велчев (ВЕЛЧЕВ, П. Книгата „Пантеон“ – един културно-исторически синтез. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*, с. 244).

Историята“, чието развитие до този момент е по линията „Български балади“ – „Песен на песните“. Краен, концентриран израз на този сюжет сам по себе си е книгата „Земя и дух“, вторият том от автоканоничния тритомник. В „Пантеон“ националният дух е универсализиран, разтворен в поредица концентрични кръгове: общославянския, европейския („западния строителски дух, с неговото Хамлетовското-Донкихотско-Фаустовско-Манфредовско начало“⁵¹), а оттам световния.

От друга страна, книгата „Пантеон“ разгръща, макар и скрито, но за това пък докрай, *in extremis*, и другия основен сюжет в Траяновата поетика – за индивидуалния лирически Аз от „Освободения човек“, първият том от тритомника. Той се съединява с първия, националния, и същевременно в акта на това съединяване се универсализира в духа на немския философски идеализъм, на Хегеловата идея за единичното като всеобщо и всеобщото като единично („Ich, das Wir, und Wir, das Ich ist“⁵²). Романтически, демоничен по природата си, този Аз в „Пантеон“ се слива с един универсален, общочовешки творчески Дух/гений, който има обективациите си в поредица творчески фигури, гении на човечеството, в „търсене на универсалната синтетична личност“, при което творческото начало е неотделимо от героичното в най-широкото, национално-колективното значение на понятието („расовата орфичност и необятност на магичния славянски гений, с неговата млада героичност в разните народности прояви“). Дори неперсонифицираните типови фигури, чиито възслави съставляват композиционно необособения първи дял на книгата (Поета, Мечоносеца, Венценосеца, Апостола, Свободния, Победителя, Младия, Витязя, Родосъздателя, Неспokoйния), са само отделни черти на общ архетип – Героя. Налице е, тоест, пределна универсализация на човешкия дух, която – напълно в духа на Романтизма – пророчески води напред-и-нагоре към абсолютното Бъдеще на Човечеството, и същевременно „се връща“ назад, към монументалния универсализъм на мита, където всички сфери, дори човешкото и божественото, са единна цялост, имаща своето върхово проявление в титаничното усилие – подвиг или саможертва – на Героя, например Прометей или Христос. – Герой, чиято модерна, постромантична проекция се явява фигурата на Поета, включително и като свръхедра стилизация на конкретния поетов/лирически Аз – онзи, който *скрито* присъства и в книгата „Пантеон“, напълно разтворен в нейната поетическа материя, едновременно като лирически модус, като възпяващ глас/дискурс, но и като *обратна, скрита* проекция на номиналните, собствено епически – или лиро-епически – ге-

⁵¹ В Послеслова към кн. „Пантеон“ (София: Стоян Атанасов, 1934, с. 156). И още: „В тържеството на европейската култура гласът на славянското сърдце ще трябва да зазвучи още по-силно и предопределено, като най-братски призив. Това велико славянско сърдце е туптяло, с историческа значимост, и у нас българите, не само при епохалното родоначалие на славянската писменост и на богомилството, а и в богатырските непреклонни натури на нашето възраждане“ (пак там).

⁵² Вж.: ХЕГЕЛ, Г. В. Ф. *Феноменология на духа*. София: Наука и изкуство, 1969, с. 166–167.

рои на книгата: „герои“ не само в литературния, но и в митологично-историческия смисъл на думата – като „хероси“.

Но в собствената онтогенеза на Траяновата поезия, на саморазвитието на езика ѝ, този Герой-Поет пази в родословието си – чрез фигурата на Демона от „Песен на песните“ – и гените на мъжкия звяр от книгата „Regina mortua“, описан от Бенароя в ницшеански маниер („Но поетът – силният човек – не държи и по никакъв начин не иска да държи сметка за общоприетия морал, и със силата на първичното, с еруптивността на своя темперамент дава израз на безумното вилнеене на звяра у човека“⁵³).

Колективният герой на „Пантеон“ е архетипов. Това е силно монументализираният, абсолютен или близък до абсолютното човешки дух-Geist едновременно във вътрешния мащаб на лирическият Аз и във външната си проекция в мащаба на историята като саморазгръщане на човешкия Дух в нея в лицето на отделни негови персонални проявления – гениите на духа, които в своята духовна абстракция са само проекции на Абсолютния Дух, изгубили психобиографичната си, собствено *историческа* определеност. В модуса на тази пределна абстракция, като проекции на Абсолютния (човешки) Дух, всички те се сливат помежду си и в същото време се явяват проекции на собствения (квазипоетов) лирически Аз, сам той абстрахиран и уедрен до степен на крайна психобиографична неразпознаваемост, до пълна загуба на психобиографична определеност – онова, което наричаме *загуба в езика*).

Единичният Аз-субект е едновременно уголемен в гигантски мащаб – в мащаба на Историята – и абстрахиран в архетипа, изгубен.

Но има и един втори, паралелен процес на загуба – в перформативния акт на самата артикулация и в абстрактната материя на Езика като неин инструмент.

15. И така, защо смятаме, че самозатварянето на „езика-Траянов“ в собствената му езикова структура, без референциални пробиви навън (освен дотолкова, доколкото позволява музикалната природа на този език), достига крайната си фаза, *non plus ultra*, в книгата „Пантеон“? – Отговорът: защото тъкмо в тази книга това се разкрива по краен, абсолютен начин едновременно в езика и в сюжета, доколкото самата концепция на книгата като „проект“ (именно като книга) предполага уникалност на референциалния план, отвореност към една външна реалност – българската и световната История, есенциализирана като „дух“ (Geist) в лицето на отделни творчески фигури, върхови персонификации на този дух.

В акта на реализацията си обаче „проектът“ саботира тази външна реалност, най-напред в сюжетен план. Тенденциозно са игнорирани всякакви разграничения – както „хоризонтални“, междунационални, културни, така и „вертикални“, между епохите, но също между реалния план на историята и метафоричния план на митологията: Спартак и Ботев, Байрон и

⁵³ БЕНАРОЯ, М. Цит. съч., с. 45.

Франсоа Вийон са един до друг, в един ред, заедно с Прометей, Сатаната, Нарцис, Мадоната, Ленора; Вазов е до Хьолдерлин, Рембо – до Некрасов, Осиан – до Илия Иванов-Черен, Лермонтов – до Уитман.

Всяка „историческа“ референциалност е претопена до неразличимост в акта на езиковата си артикулация – зад имената не стои никаква История, епоха, култура, лична биография. Името (в различните посвещения) не реферира нищо отвъд самото себе си. Вместо да е знак на определена биографична или историческа първореалност, самото то често е такава първореалност, като е подложено на метафорично удвояване-заглъхване в определена митологична фигура – културен знак (Лермонтов–Прометей, Бодлер–Сатана, Маларме–Нарцис или Ботев–Спартак). Властва самият Език. Извън езика не стои никаква История.

Налице е деконтекстуализирана редоположеност на имена от различни епохи и националности. Тя е постигната чрез максимална абстракция на представящия ги език, изличаващ всякакви частни отлики помежду им, които да ги характеризират по определен начин, като част от определени външни (собствено исторически, национални, биографични и дори ментални/психологически контексти). – Такова е всеобщото възражение, което книгата „Пантеон“ предизвиква сред читатели и критици – неразпознаваемостта на съставляващите я портрети до степен, че евентуална размяна на посвещенията с нищо не би повлияла върху възприемането на самите творби, на представяните от тях герои. Впрочем постоянната смяна на посвещенията, пренасянето им от едно стихотворение към друго, е част от самата работа върху книгата. Отново според свидетелствата на Вл. Русалиев „Лейлюлим“, един от шедьоврите в сбирката, първоначално е посветено на Сведенборг, а в окончателния вариант е „в памет на викинга Алмквист“; „много си приличат“ в поетовите представи също Пушкин и Андре Шение; стихотворението „Спартак“ е препосветено на Христо Ботев, „защото Ботев е брат на Спартак“.⁵⁴ Очевидно в съзнанието си поетът оперира с най-едри архетипови структури, в които определена „функция“ (по Проп) може да бъде олицетворена от различни конкретни, собствено „исторически“, герои от различни националности и различни епохи, ситуирани в различни исторически контексти. А с това – в параметрите на самия език – е доведен докрай музикалният принцип. Така персоналните посвещения на отделните стихотворения изпълняват роля, близка до тази на задължителните синопсиси в операта, набавящи „външния“ сюжет (незначителен сам по себе си), които са безусловно необходими за адекватно „разчитане“ на казаното от музикалния език: една и съща музикална творба, например драматичната Девета симфония на Бетовен, би могла да има за референт както една революция, така и едно любовно чувство и само съпровождащият синопсис е този, който би могъл да ни даде „правилния“ код за разчитане на смисъла,

⁵⁴ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 89–90, 87, 86.

доколкото такъв изобщо съществува (а истината е, че не съществува – не само в музиката, но изобщо в изкуството).⁵⁵

Максималното реализиране на този принцип става в книгата „Пантеон“, която по замисъла и структурата си е епическа и одическа, близо до „Епопея на забравените“ например (сбирка „възпевателни поеми“, по собственото му жанрово определение⁵⁶). Тя е лирическа, но в един специфичен смисъл, доколкото тук поетовият Аз присъства само като *отношение* към една собствено епическа героика, без сам да е обект на лирически изказ. Отсъства онази самонасоченост на изказа, която отъждествява субект и обект в „чистата“ лирика.

16. Можем да предположим, че в съзнанието на поета съществува смислово-генетична свързаност на книгата „Пантеон“ с предхождащата я „Песен на песните“, включително и през свързващия фокус на „Епопея на забравените“ – като концентриран израз на националния дух, който в „Песен на песните“ все още не е персонифициран в отделни творчески фигури, негови индивидуални изразители, а е в общото, „колективното“ си състояние в лицето, или по-точно в гласа на единичния поетов Аз, уголемен в пределен мащаб (отново в признание пред Вл. Русалиев: „Тази книга [„Песен на песните“] е песента на историческия творчески дух, специфициран в нашия национален дух. Тя е заветът към идващите поколения“⁵⁷).

Имаме основания да смятаме, че в основата на книгата „Пантеон“ стои новозаветният *сотериологичен код*, доколкото намерението на поета е за създаване поредица образи на „световни поети – гении изкупители“⁵⁸. Така можем да възстановим първоначалната идея като секуларна множествена версия на сотериологичния архетип (Христос): творческият индивидуален гений като изкупител на „соматичното“ колективно битие на човечеството в Историята. При което обаче – една стъпка по-нататък – се разпознава разделяне между политическата история като „външното“ битие на световноисторическия човек във вид на колективен индивид и индивидуалните творчески „гении“ като морално-духовно метасъзнание на това политическо „тяло“ – като негови висши индивидуални репрезентации (еманации в смисъла на Гео Милев). (Същият новозаветен код, но в строго национален мащаб, в „свещената история“ на националното колективно битие, работи в най-сърцевинните пластове и на Вазовата „Епопея на забравените“.) От друга страна,

⁵⁵ Докато самият Бетовен посвещава своята Трета („Героична“) симфония за Наполеон, то век по-късно Гьобелс и Фуртвенглер ще видят в нея – точно обратното – израз на величието на немския народ и немския дух (ГЕК, М. *Бетховен*. София: Жануа’98, 2022, с. 28). Известен е и спорът дали финалът на Седма („Ленинградска“) симфония на Шостакович е възхвала на Сталин или не. – Но такива спорове биха се отнасяли само до намеренията на композитора, не да езика на самата музика, който „казва“ всичко с еднакво основание.

⁵⁶ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 79 (14 юни 1926).

⁵⁷ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 82 (6 юни 1929).

⁵⁸ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 73–74.

между дълбинните митосъздаващи, сугестивно-иррационални енергии на поетическото слово и самия героичен живот-мит не съществува строга граница („Човек не знае кое е по-великото – дали смъртта на Ботев сред Врачанския балкан, или саможертвеният му пример – при най-страшни обстоятелства да пее песни и да стане отправна точка на цялата българска поезия“⁵⁹).

В модерната епоха фигурата на политическия водач (на героя в неговия чист вид, като *ἥρως*, *heros*) е изместена от тази на поета – проекция на древния аед или жрец, носител на словото, обладаващо сакрална перформативна енергия (т. е. сила да произвежда реалност). И същевременно Поетът в модерната епоха е аналог-заместител на Героя. Но фигурата на поета, за разлика от тази на героя, е двумодална – освен като „външен“ сюжет, тя неизменно присъства и иманентно в творбата, като „глас“, чиято материална, структурна видимост е езикът на творбата. Самият поет-автор се слива с героите си, „влиза“, така да се каже, вътре в художественото пространство на собствената си книга (сам Траянов вижда своята „Балада за неблагословения син“ от „Освободеният човек“ като израз на „трагедията и на Ботева, и на Яворов, и моята трагедия“⁶⁰ – своеобразен анонс към „Пантеон“), което не е нескромност, а същностна черта на поетическия език, силно индивидуален, личен и едновременно с това дълбинно колективен, израз на дълбоки колективни енергии; затова строго „личното“, индивидуалното, изповедното в него лесно се слива с архетипа (така фигурата на сюжетния „външен“ исторически герой Хаджи Димитър в Ботевата балада се слива с тази на самия поет).

17. Извън асиметричното родство с „Епопея на забравените“, подобни „портретни галерии“ като структуриращ принцип не са изключение нито в българската, нито в световната поезия⁶¹, най-често във вид на подвижни, нетрайни цикли *ad hoc* (един случаен пример сред многото: цикълът „Почти епитафия“ в автоантологичната книга на Иван Цанев „Седмоднев“, 1987), но също и на цели, пространно промислени книги-проекти от рода на Траяновата (например „Медальони“ на Игор Северянин, 1934⁶²). Диапазонът на модела е широк – от патетично-пиететна възхвала на делата на „великите“ исторически деятели и творци, световни и национални, до интимен диалог със съмишленици и приятели. Но при

⁵⁹ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 79.

⁶⁰ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 82. Първата самостоятелна публикация на цикъла (без посл. стихотв. „Старобългарски псалом“) е в сп. „Везни“, III, № 11 (24 дек. 1921).

⁶¹ Дори да изключим най-строгите параметри на модела, например добре известните цикли на Рунеберг и Юго, използвани като образец от Вазов, или ясно структурирани цикли-книги на Ив. Динков (1963) и Хр. Банковски (1971), за които самата „Епопея на забравените“ е възможен образец.

⁶² Последният „портрет“ в книгата е на Хр. Ботев, написан при посещението на Северянин в София в края на 1933 г. (Вж.: ЕВТИМОВА, Р. Портрети с думи, или няколко „медальона“ на Игор Северянин. – В: Р. ЕВТИМОВА. *Рецепции и рефлексии (Руска литература XX век)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2019, с. 94).

всички случаи ударението, предположено от вътрешния смисъл на самия модел, доминиран от портрета, е върху уникалното, индивидуално характерното. – Точно то е силно, тенденциозно изличавано у Траянов. И това – да подчертаем очевидното – не е израз на творческа недостатъчност, а рационално избрана и последователно отстоявана стратегия, основана в дълбоката си структурна същност на музикалния принцип в езика, на начина, по който езикът на музиката функционира.

Тук поезията, оставайки в собствените си граници, се е доближила максимално до абсолютната символизация на симфоничния език, който не е ареференциален, но неговата референциалност работи на друг принцип – тя е немиметична, сугестивна; такава е дори когато „цитира“ относително разпознаваеми късове от реалността, както обича да прави бароковата музика, но и след това (например Хайдн в „Часовникът“, Бетовеновата Пета симфония или речитативите на басите в четвъртата част на Девета).

В своята структурна концептуалност и в езиково-артикуляционната си реализация книгата „Пантеон“, изградена от кратки лирически поеми-оди, може да бъде определена като *лироепос*.

Предпоставена е външна референциална основа – историческа, културна, биографична, към която *активно* е насочен лирическият изказ. Но в акта на изказа тази външна основа е суспендирана, потискана, разтваряна в езика до пълна ареференциалност, на каквато само езикът на музиката е способен сред времевите изкуства. – Иначе казано, епическият компонент е погълнат от лирическият, най-близък до езика на музиката; при което обаче лирическото иманентно, в собствените си езикови параметри, се трансформира в посока към реторичното, а то – към граматическото.

18. В зрялата поезия на Траянов човешкото във всичките си измерения е подложено на последователна, ескалираща монументализация. Властва една питагорейска стилизация в кристални схеми, по-близки до пределно абстрактния език на музиката или математиката, отколкото до „живата“ референциална реч, част от природната материалност, включително и във вид на определена история, на събитийна референциалност.

Книгата „Пантеон“ кулминира и завършва този процес. Всяка референциална определеност – от биографично-исторически, биографичен и дори психологически характер – е последователно елиминирана, стилизирана, ако и на сюжетно равнище концептуално да се предполага разказ на конкретни, номинално персонифицирани биографични сюжети, а чрез тях – и „частни“ национални истории, персонифицирани от тях. Всичко това присъства в един абстрахиран, музикално „снет“, така да се каже, начин. Тук повече от всякога поетическият език на Траянов се е отдалечил от литературния и се е доближил до този на музиката, който за да „каже“ нещо или да го „покаже“, не е нужно да го имитира, както правят литературата или живописата.

Оставени са ни свидетелства за това как късният Траянов непрестанно кара приятелите си да му четат на глас собствената му поезия, за да я слушал как звучи⁶³, т. е. самият той я е възприемал *като музика*, като *чист*, надмогнал референциалните си качества език/реч/разказ. Още по-важно е едно свидетелство в дневника на Дора Дюстабанова – че докато работел над книгата „Пантеон“, Траянов всеки ден отивал в дома на Моис Бенароя, който имал грамофон, за да слуша Вагнеровата „Валкюра“. Другояче не би могло и да бъде, простосърдечно коментира Д. Д., защото „в новите работи на Тодора като че ли звучат само фанфари и тромпети“⁶⁴. Всъщност влюбената Д. Д. само повтаря един *locus communis* в „колективния език“ на кръга „Хиперион“ за Траяновата поезия.

Именно книгата „Пантеон“ бележи предела на музикализация, т. е. на музикално абстрахиране на езика на българския символизъм. Това става по траектория, осъществяваща двоен преход от *символистично* към *романтическо* и от *романтическо* към *символистично*. А именно музикалността, разбрана в духа на Немския романтизъм и на немския философски идеализъм – като „студена“, т. е. дехуманизирана по един тотален начин, кристална езикова структура. Не като мелодичност (песенност) на фразата, чийто ненадминат образец е Лилиевата поезия, обичайно смятана за връх в „музикализацията“ на българския символизъм и на българската поезия изобщо. Аналогията по контраст е извънредно продуктивна. Макар и окачествена като „мъртва“ в една прочута статия, поезията на Лилиев в модуса на собствения си език е много „топла“, органична, близко до природата в най-първичния – образен – смисъл; тя е веществено конкретна, зрима, наситена с цветове и звуци, макар и неинтензивни, приглушени („всяка капчица роса / отразява ведросини, / ведросини небеса“, „Тихият пролетен дъжд / звънна над моята стряха...“). Тя е не по-малко и „човешка“, не само заради ясно долавящото се човешко присъствие сред природата („с тихия пролетен дъжд / колко надежди изтляха“), а защото самата природа е само „образ“, отражение на една определена, разпознаваема душа – поетовата. Лилиевата поезия е конфесионално „стоплена“, зад нейния лирически Аз лесно се разпознава „душата“ на самия поет (включително и скандалното „признание“ за „ужаса да бъдеш девствен“). Светлата есенна меланхоличност (Ив. Радославов) на тази поезия не само отразява, изразява поетовата „душа“, но свързването е и пряко, номинално (макар и във вид на генерично „ти“): „Какво ти слушааш, Николай, / сред тия есенни ридания...“⁶⁵ – Нищо подоб-

⁶³ Ако отново се ограничим само в свидетелските показания на Вл. Русалиев, надеждни поради своята опора върху дневникови записки: „Ти – каза той, – Дора [Дюстабанова] и Кисимов много хубаво четете и в тия минути аз разбирам какво съм написал“ (20 май 1929, с. 78); „Знаеш ли защо те повиках? Да ми прочетеш „Романтични песни“ в новата преработка“ (21 юни 1938, с. 95); „Искам утре да дойдеш към два часа и петнадесет минути в квартирата ми. Искам да прочетеш най-новите ми балади“ (31 окт. 1940, с. 96).

⁶⁴ ДЮСТАБАНОВА, Д. *Венчани духовно*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2000, с. 60 (7 септ. 1937).

⁶⁵ РАДОСЛАВОВ, Ив. Цит. съч., с. 217.

но у Траяновата – там властва „студена“, геометризирана структура: пределно стилизиран, езикът не отпраща към никаква реалност отвъд себе си, дори към определена „душа“; самата музикалност е една математическа структура. Траянов не може да бъде „открит“ по никакъв начин в своята поезия, не само номинално, но и във вид на небулозно разтворена в нея „душа“.

В музикалния ключ, диференциален маркер на модерната символическа поезия (Верлен, Рембо, Маларме), лириката на Лилиев, казано с шипка сол, е от латинско-медиетерански тип – типът на италианското *bel canto* (вокално-изпълнителски стил, изискващ „лекота и приятност в звученето, плавност на мелодическата линия, изящност и съвършенство на музикалната орнаментика“, както гласи популярното речниково определение⁶⁶). Всички тези качества поезията на Лилиев притежава до съвършенство. Тъкмо поради това тя е близо до човешката органика: „инструмент“ е човешкият глас, който е непосредствено свързан с човешкото тяло и в отделеността си от него продължава да съдържа, в музикално „снет“ вид, неговата материалност. – Или както бе казано, поезията на Лилиев е музикална в своята *песенност*, като *мелос*.

От съвършено друг тип е музикалността на късната поезия на Траянов, когато поетиката му е постигнала завършения си вид – тя е от немски, симфоничен тип. Музикалността тук не е мелос, не е „песенност“, глас, отделящ се от човешкото тяло, а хармонична, математически изградена структура – студеният математически *logos* на модерния атонализъм. Тя е напълно дехуманизирана не в сантименталния, а в един *технически* смисъл на понятието: човешкото като „външна“ природа, която подлежи на референция с езика на изкуството, символен в собствената си същност. Поезия, сведена до езикова структура, която е изличила ако не напълно, то до възможния предел, който самият език позволява, миметичните си претенции към „външната“ (извънезикова, извънартикулационна) реалност във всичките ѝ проявления: конфесионални по отношение на психо-биографичния лирически (поетов) Аз, описателно-разказвателни по отношение на природната материалност. Но също и по отношение на Историята, национална или „световна“, разбирана като определена, собствено *политическа* събитийност, но и като „дух“, персонифициран от определени („исторически“) личности-творци.

При целия си видим, понякога и тематично заявен романтизъм, Траяновата поезия е антиромантическа в езика си; тя е модерна, не сантиментална. Е поезия на мозъка, не на сърцето; на разума, не на чувствата. Тя е по-абстрактна от хулиганските елегии на Марангозов, защото от нея е прокуден всякакъв „реален“, чувствено изразим „аз“ („вътрешен“ или „външен“, поетов или чужд), докато музикалният компонент в езика е запазен и дори фундаментализиран.

В своя концептуално завършен вид поезията на Траянов бележи абсолютния предел в езика – или езиковата самоартикулация – на българския модернизъм, ако под „модерно“ разбираме онзи принцип на математизация, който се

⁶⁶ *Речник на чуждите думи в българския език*. БАН, Институт за български език. София: Издателство на Българската академия на науките, 1993, с. 131.

налага след Декарт. Или пък питагорейско „завръщане“ към платонисткия приоритет на ума *vóos* над *eikasía*, над подражанието, уподобяването, изобразяването.

19. И така, в „Пантеон“ всяка „историческа“ референциалност е претопена до неразличимост в акта на артикулация – зад имената не стои никаква епоха, култура, лична биография. Самият Език е този, който властва. Името (в отделните посвещения) не реферира нищо отвъд самото себе си. Извън езика не стои История.

Затова именно в късната поезия на Траянов – тежка и монолитна, гранито-подобна, подобна на мраморен монумент, отлята от бронз (обичайните определения за нея) – музикализацията на символистичния език е постигнала своя предел, а не в ефирната, лекокрила, пеперудена, органично „жива“ лирика на Лиливев.

Но това, което Траянов прави в „Пантеон“ по отношение на своите „епически“ герои, преди това е направил по отношение на самия себе си – на собствения си „лирически Аз“. Траянов изобщо е най-малко разпознаваемият в езика на поезията си български поет.

Траянов целенасочено върви към концептуално „окупняване“ (М. Неделчев), към синтез на творческото си дело в цялостен философско-поетически „проект“, при това в крайност, каквато нито един друг подобен опит в българската поезия не притежава – нито Яворовата автоантология от 1910 г., нито Пенчо-Славейковите автоантологийни жестове на жанрово-дискурсивно окупняване през 1906 („Сън за щастие“), 1907 („Епически песни“) и 1910 г. („На Острова на блажените“), а още по-малко Лилиевите „Стихотворения“ от 1932 г.⁶⁷ В разговор с Вл. Русалиев от 15 май 1930 г. поетът сам определя своите зрели книги като части от обща цялост: „Български балади“ са българската историческа съдба, „Романтични песни“ са българският мит, „Песен на песни“ – колективният български дух, а „Пантеон“ ще е последният том от този „проект“, след който не би могло да бъде прибавено нищо повече („Няма вече накъде. Аз излязох на моя връх. Казах това, за което бях извикан на земята“⁶⁸).

Още по-уникален е Траяновият тритомник в друго отношение: освен есенциална редукция на цялото творческо дело, той същевременно е и радикален акт на пренаписването му. Елемент от това пренаписване е целенасоченото му „умъртвяване“, т. е. изличаване на „живия живот“ – личен, „вътрешен“, и „външен“, колективно-национален, исторически. Стилизирането му в Езика, доведен до предела си, до границата, отвъд която словото преминава в музикална абстракция.

Но този финален стилизиращ жест е адресиран не само към собственото поетическо дело, но и към „големия разказ“ на българската поезия. И то

⁶⁷ Друг такъв силен жест в българската поезия е томът „Стихотворения“ на Разцветников от 1942 г.

⁶⁸ РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 84–85. Изненадващо поетът допуска оттук насетне възможност единствено в смяна на жанровия дискурс – преход към по-обективистичния изказ на романа („Може би някога ще напиша един роман“), подобно на Яворов, който също, достигнал крайния синтетизъм на езика в „Безсънници“ и „Прозрения“, преминава към противоположния, пределно обективистичен език на драмата.

българската поезия, разбираана дълбоко, като есенциален израз на колективния (племенен) „български дух“, както самият Траянов постоянно използва това понятие в маниера на самата епоха на 30-те. – Поезията като онзи мощен, дълбинно-митологичен език на „българското“, за чийто най-силен изразител, след Ботев и Яворов, Траянов без излишна скромност смята себе си (включително и в разработването на неговия „инструмент“ – поетическия език⁶⁹).

Дори да не сме съвсем убедени в основателността на подобни претенции, можем да се съгласим, че това, което без съмнение се постига, е *краят на българския символизъм*. – Неговият край, разбираан не толкова в линеен, литературноисторически смисъл, като етап в българската поезия. А в един абсолютен смисъл на „край“ – като довеждане на херметизма на символистичния език до възможния предел, non plus ultra.

ЛИТЕРАТУРА

АНТОВ, П. *Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика*. София: Просвета, 2009. [ANTOV, P. *Yavorov–Botrv: modernizam i mit. Atavistichnata pamet na ezika*. Sofia: Prosveta, 2009.]

АРНАУДОВ, М. *Към психографията на П. К. Яворов*. София: Държавна печатница, 1916. [ARNAUDOV, M. *Kam psihografiyata na P. K. Yavorov*. Sofia: Darzhavna pechatnitsa, 1916.]

БАЛАБАНОВА, В. *Теодор Траянов*. София: Наука и изкуство, 1980. [BALABANOVA, V. *Teodor Trayanov*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1980.]

БЕНАРОЯ, М. *Теодор Траянов и неговият мир*. София: Книгоиздателство Хиперион, 1926. [BENAROYA, M. *Teodor Trayanov i negoviyat mir*. Sofia: Knigoizdatestvo Hiprion, 1926.]

ВЕЛИЧКОВ, К. Т. Траянов. – В: К. ВЕЛИЧКОВ. *Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков*. Т. VIII. Български писатели. Под редакцията на Ив. Вазова. София: Ст. Атанасов, 1914, с. 221–226. [VELICHKOV, K. T. Trayanov. – V: K. VELICHKOV. *Palno sabranie na sachineniyata na Konstantin Velichkov*. Т. VIII. Balgarski pisатели. Pod redaktsiyata na Iv. Vazova. Sofia: St. Atanasov, 1914, s. 221–226.]

ВЕЛЧЕВ, П. Книгата „Пантеон“ – един културно-исторически синтез. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 242–248. [VELCHEV, P. *Knigata „Panteon“ – edin kulturno-istoricheski sintez*. – V: *Teodor Trayanov i negovata epoha*. Sofia: Boyan Penev, 2008, s. 242–248.]

ГЕК, М. *Бетховен*. Прев. М. Мавродиева-Ридл. София: Жануа'98, 2022. [GEK, M. *Bethoven*. Prev. M. Mavrodieva-Ridl. Sofia: Zhanua'98, 2022.]

ГЕНАДИЕВ, П. *Кратки характеристики и спомени за художниците-сътрудници в списанието ми „Художник“*. Спомени и факти за създаването и разпространението на литературно-художественото списание „Художник“ (1905–1909). София: б. и., 2016. [GENADIEV, P. *Kratki harakteristiki i spomeni za hudozhnitsite-*

⁶⁹ „Преди двадесет и пет години се пишеше на недостатъчно разработен език. Едва Пенчо Славейков и Яворов и след тях аз се домогнахме до това, което вие [т. е. по-младите поети] имате наготово“ (РУСАЛИЕВ, Вл. Цит. съч., с. 75).

satrudnitsi v spisaniето mi "Hudozhnik". Spomeni i fakti za sazdavaneto i razprostranieneto na literturno-hudozhestvenoto spisanie "Hudozhnik" (1905–1909). Sofia: b. i., 2016.]

ДАКОВА, Б. Неантологичният Траянов. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 151–162. [DAKOVA, B. Neantologizhniyat Trayanov. – V: *Teodor Trayanov i negovata epoha*. Sofia: Boyan Penev, 2008, s. 151–162.]

ДАЧЕВ, М. *Слово и образ*. София: НБУ, 2003. [DACHEV, M. *Slovo i obraz*. Sofia: NBU, 2003.]

ДЮСТАБАНОВА, Д. *Венчани духовно*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2000. [DYUSTABANOVA, D. *Venchani duhovno*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2000.]

ЕВТИМОВА, Р. Портрети с думи, или няколко „медальона“ на Игор Северянин. – В: Р. ЕВТИМОВА. *Рецепции и рефлексии (Руска литература XX век)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2019, с. 91–105. [EVTIMOVA, R. Portreti s dumii, ili nyakolko “medalyona” na Igor Severyanin. – V: R. EVTIMOVA. *Retsepsii i refleksii (Ruska literature XX vek)*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2019, s. 91–105.]

КОЙРЕ, Ал. Галилей и Платон. – В: Ал. КОЙРЕ. *Очерки истории философской мысли*. Прев. Я. А. Ляткер. Москва: Прогресс, 1985, с. 128–153. [KOYRE, A. Galiley i Platon. – V: A. KOYRE. *Ocherki istorii filosofskoy mysli*. Прев. Ya. A. Lyatker. Moskva: Progress, 1985, s. 128–153.]

КОЛИНГУД, Р. Дж. *Принципи на изкуството*. Прев. Хр. Карагъзов. Б. м.: Канев музик, б. г. [KOLINGUD, R. D. *Printsipi na izkustvoto*. Прев. Hr. Karagyozov. B. m.: Kanev myuzik, b. g.]

КРЕМЕН, М. *Романът на Яворов*. Т. 1. София: Български писател, 1959. [KREMEN, M. *Romanat na Yavorov*. Т. 1. Sofia: Balgarski pisatel, 1959.]

КУНДЕРА, М. *Завети и предателства*. Прев. Р. Ташева. София: Колибри, 2011. [KUNDERA, M. *Zaveti i predatelstva*. Прев. R. Tasheva. Sofia: Kolibri, 2011.]

МЛАДЕНОВ, Ив. *Теодор Траянов в рзвитието на българския символизъм*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1997. [MLADENOV, Iv. *Teodor Trayanov v razvitiето na balgarskiya simvolizam*. Sofia: AI “Prof. Marin Drinov”, 1997.]

НАТЕВ, Ат. *Подстъпи към теория на драмата*. София: Наука и изкуство, 1972. [NATEV, At. *Podstapi kam teoriya na dramata*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1972.]

НЕДЕЛЧЕВ, М. Траянов срещу предходните литературни митове, срещу мита Яворов. – В: М. НЕДЕЛЧЕВ. *Социални стилове, критически сюжети*. София: Български писател, 1987, с. 140–159. [NEDELICHEV, M. Trayanov sreshtu predhodnite literaturni mitove, sreshtu mira Yavorov. – V: M. NEDELICHEV. *Sotsialni stilove, kriticheski syuzheti*. Sofia: Balgarski pisatel, 1987, s. 140–159.]

РАДОСАВОВ, Ив. *Българска литература (1880–1930)*. София: Ст. Атанасов, [1935]. [RADOSLAVOV, I. *Balgarska literatura (1880–1930)*. Sofia: St. Atanasov, [1935].]

РЕЧНИК на чуждите думи в българския език. (Второ фототипно издание.) БАН, Институт за български език. София: Издателство на Българската академия на науките, 1993. [RECHNIK na chuzhdite dumi v balgarskiya ezik. (Vtoro fototipno izdanie.) BAN, Institut za balgarski ezik. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite, 1993.]

РУСАЛИЕВ, Вл. *Мемоари*. София: Български писател, 1977. [RUSALIEV, Vl. *Memoari*. Sofia: Balgarski pisatel, 1977.]

РУСЕВ, Р. Траяновата „Песен на песните“ и поезията на руските младосимволисти: интертекстуални диалози. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2008, с. 36–47. [RUSEV, R. Trayanovata “Pesen na pesnite” i poeziyata na ruskite mladostimvolisti: intertekstualni dialozi. – V: *Teodor Trayanov i negovata epoha*. Sofia: Boyan Penev, 2008, s. 36–47.]

СТОИЛОВА-НАЙДЕНОВА, Г. *Пътят към драмата*. София: Наука и изкуство, 1962. [STOILOVA-NAYDENOVA, G. *Patyat kam dramata*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1962.]

ХЕГЕЛ, Г. В. Ф. *Феноменология на духа*. Прев. Г. Дончев. София: Наука и изкуство, 1969. [HEGEL, G. V. F. *Fenomenologiya na duha*. Prev. G. Donchev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1962.]

ШАЛДА, Фр. Импресионизмът: развитие, резултати и наследници. – В: Фр. Кс. ШАЛДА. *Безсмъртие на творчеството*. Прев. Ст. Бошнаков. Варна: Георги Бакалов, 1984, с. 141–169. [SHALDA, Fr. Impresionizmat: razvitie, rezultati i nasledstva. – V: Fr. SHALDA. *Bezsmartie i tvorchestvo*. Prev. St. Boshnakov. Varna: Georgi Bakalov, 1984, s. 141–169.]

ШИВАЧЕВ, Р. *Ракурси към ранната модерност: психологизъм и символизъм*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2022. [SHIVACHEV, R. *Rakursi kam rannata modernist: psihologizam i simvolizam*. Sofia: Boyan Penev, 2022.]

ДАКОВА, В. *Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2009.

THE MUSICAL PRINCIPLE: TRAYANOV-YAVOROV, TRAYANOV-LILIEV OR THE END OF BULGARIAN SYMBOLISM AS SEDIMENTATION IN LANGUAGE

Abstract. The study follows two parallel but intertwining storylines. The first is the linear development of Trayanov’s poetry as a process of increasing hermetism of poetic language, i.e. a consistent, purposeful removal of all referentiality to reality. In this way, Trayanov’s poetic language comes as close as possible to the musical language, which is non-referential in nature. This is also the second highlighted plot in the article. The process reaches its final form in the book *Pantheon* precisely because maximum openness to external reality is conceptually assumed here; but that reality is eliminated. Trayanov’s poetic language is viewed as opposed to Liliev’s “musicality”; the musicalization of Trayanov’s poetry is of a radically different type – not melodic (song), but structural (symphonic). The personal ontogenesis of Trayanov’s poetry is designed as a literary-historical one: it is through the structural, highly rational, mathematical “symphonism” of this poetry that Bulgarian symbolism achieves its absolute end/*telos*. *Key words:* T. Trayanov, symbolism, secession, poetic language, musicalization

Plamen Antov, Prof. DSc.

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchenki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

ORCID ID: 0000-0002-7156-7536

E-mail: plamenantov@mail.bg; plamen.antov@abv.bg