Елка Трайкова

ЛИТЕРАТУРНОИСТОРИЧЕСКИ И КРИТИЧЕСКИ СЮЖЕТИ

ВТОРА ЧАСТ

Elka Traykova

LITERARY-HISTORICAL AND CRITICAL PLOTS

PART TWO



Книгата се издава по проект BG16RFPR002-1.014-0011 „Устойчиво развитие на Център за върхови постижения „Наследство БГ“, финансиран по процедура за предоставяне на безвъзмездна финансова помощ № BG16RFPR002-1.014 „Устойчиво развитие на Центрове за върхови постижения и Центрове за компетентност, в т.ч. и на конкретни инфраструктури или техни обединения от Национална пътна карта за научна инфраструктура.“







The monograph is a result of the implementation of project BG16RFPR002-1.014-0011 Sustainable Development of the Center of Excellence “Heritage BG”, funded under the grant aid procedure BG16RFPR002-1.014 “Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure”.

Елка Трайкова

ЛИТЕРАТУРНОИСТОРИЧЕСКИ И КРИТИЧЕСКИ СЮЖЕТИ





София
2026

Научни рецензенти
Проф. д-р Михаил Неделчев
Доц. д-р Мариета Иванова-Гиргинова

На кориците:

„Вечният път“ (1925 г.), автор Борис Георгиев (1888–1962).
Изображението представлява дигитална интерпретация на оригиналната картина.

© 2026 Елка Трайкова – автор
© 2026 Гергана Николова-Арабаджиева – дизайн на корицата
© 2026 Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература към БАН

ISBN 978-619-7838-01-5

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

Въведение 9

ЛИТЕРАТУРНОИСТОРИЧЕСКИ СЮЖЕТИ

Литературни визии и реконструкции

Сюжетът Иван Вазов – Евгения Марс.
Малко известни и непознати писма и спомени 17

Българската културна идентичност през XX век
между *родно* и *чуждо* 35

В сянката на канона – текстове на късния
български модернизъм и авангард.
Литературноисторическа реконструкция 47

Войната: екзистенциална и творческа травма,
отразена в спомени и писма на български писатели 63

Началото на XX век – случване на женското
в българската литература 79

Детската литература – от скучните дидактични
модели до високите художествени образци 91

Власт и литература – как литературната критика
чете „Боеве“ на Йордан Вълчев 103

Фрагменти от критическата рецепция на Радой Ралин
през 50-те и 60-те години на XX век 113

Историите на българската литература през XXI век
и преподаването по литература 127

Антологичните проекти на Светлозар Игов 141

В полето на литературния печат – полемични сюжети и стилове

Полемиката между Елин Пелин и Йордан Йовков.
„Гераците“ и „Боряна“ – близости и оттласквания 155

„Мисъл“ 1906 – полемистът Яворов 173

Текст и визия в смеховата култура на вестник
„Българан“ 185

Списание „Хиперион“ и митът Теодор Траянов 197

Полемичният стил на Гео Милев – начин на
употреба 211

Наблюдения върху художествените полемики на
„Философски преглед“ 225

Българо-украински пресичания
в социокултурния контекст на 20-те години на XX век
(списание„Украинско-българскипреглед“).....239

ЛИТЕРАТУРНОКРИТИЧЕСКИ СЮЖЕТИ

Неограничените възможности на *не*/възможните сравнения 251

Пътуване през времето и неговите истории 259

Духовните послания на романа „И аз слязох“ 267

Literary-historical and critical plots.
Part two. Summary 273

Библиография 277

Въведение

Книгата е продължение на търсенията на разнородната, противоречива същност на литературната история в поредица от сюжети. Колкото и различни да са моделите, по които се изграждат отделните сюжети, въпреки разпластяването им в много исторически времепространства и варианти на интелектуални биографии, тяхната цел е да се превърнат в общ, макар и фрагментарен разказ. Концептуалният замисъл настоява на равнопоставеност между документалната достоверност и аналитичните прочити на тематичните полета, в опита да се реконструират не само отделни литературни случаи, а да се изгради по-плътна концептуална рамка. В нейните граници се разглеждат важни за културния развой теми, но и за маргинални автори и събития, с убедеността, че те са еднакво значими за реконструкцията на една литературно-историческа панорама, която няма претенциите да бъде напълно описана и изчерпателно анализирана, а по-скоро да създаде основа, която може да се допълва и надгражда. Такова вглеждане дава възможност за проследяване на различни траектории, по които се развива българската литература с нейните възходи, преломи и погроми по дългия *път през годините* на XX, а и в първите десетилетия на новия век. Книгата изгражда плетеница от завършени и отлежали в културната история сюжети, към които се добавят нови документални щрихи и критически оценки и все още живи, подвластни на промяна творчески и екзистенциални истории; защото културната памет не би трябвало да бъде застинал в своята недосегаемост пантеон, а мост между времена и личности.

Без да спазват педантично хронологичната последователност отделните текстове маркират някои важни жалони във времето през оптиката на полемиките, спомените, писмата, архи-

вите, критическата рецепция, естетическите и идеологическите тенденции. Но целта е да се премине отвъд конкретиката на детайлите, за да се предложи една възможна стратегия на литературноисторическа реконструкция, която носи познание както за монолитността на литературното битие, така и за яркия колорит на личностите, които го творят. В това, разбира се, е заложен риск да бъде нарушен балансът между големите масиви от информация и многопластовите, многопосочни смисли, които се съдържат в тях. Опитвайки се да изчерпи повечето от сюжетите до предела, книгата продължава да търси отговори каква трябва да бъде литературната история днес, за да намери път към съвременните читатели, повлияни от изкуствения интелект, да маркира мястото на критиката в необозримия диапазон между личното пристрастие и обективността. Това *питащо познание* може би е разгадката на устояването на литературноисторическото спрямо неочакваните и непредвидими, но лавинообразно връхлитащи технологични предизвикателства на нашата съвременност. Фокусирайки се върху различни пластове от социокултурния контекст чрез автентичните публикации в периодичния печат и през естетическите сблъсъци в литературните полемики, отделните сюжети имплицитно оспорват натрапването на нови клишета и стари митологеми в конструирането на културна идентичност.

Творческата памет свързва поредица от микросюжети в хармонична цялост, в която мозайката на външния свят се подрежда по логиката на мемоарния текст, а писмата дават онази пролука към биографичното, която понякога пропуква каноничните образи. Именно затова те са важен градивен елемент в подреждането на литературноисторическия пъзел и в книгата. Епистоларната комуникация между Иван Вазов и Евгения Марс, както и нейните спомени, ни позволяват да навлезем по-радикално в интимното пространство на техните отношения. Това е и призмата, през която се анализира екзистенциалната травма, която предизвикват бомбардировките над София, поведението и творческите рефле-

ксии на българските писатели, разнопосочните пътища, които те поемат след това.

Полемичната парадигма „Боряна“ срещу „Гераците“ наслагва гласовете на свидетелите, сблъсква оценките им, за да уплътни достоверността в един от класическите литературни конфликти, който не само личностно противопоставя Йордан Йовков и Елин Пелин, а изтегля нишките на същностни проблеми като мигрирането на теми и герои от литературата в театралната естетика на 30-те години. През интерпретативния ключ на литературните дискусии са маркирани щрихи от неканоничните образи на П. К. Яворов и Гео Милев, разчетени са механизмите за създаване на мита Теодор Траянов, за маргинализиране или за тотална забрава на ярки текстове на късния модернизъм и екстремни художествени реализации на българския авангард.

Фокусът в критическата рецепция на опозицията *родно – чуждо* е поставен върху еволюцията в образа на другия – от заплаха, разочарование, отхвърляне в началото на отминалия век през имплантиране в модела на националната идентичност през 20-те години и връщане към автентичния български стил в музиката, живописта и литературата през 30-те години с движението „Родно изкуство“. Измеренията на тези сблъсъци, оттласквания и близости, на преодоляването на границите на националната самобитност, на сложното сдвояване с европейската културна визия са разчетени в смеховата култура на в. „Българан“, в лабиринтите на утвърждаване на женското присъствие в литературата, на трансформациите в творчеството за деца – от скучната дидактика към високите художествени образци.

В книгата са проследени както болезнените и трудни пътища за постигане на синхрон с европейското културно пространство до 1944 г., така и последствията от политическите репресии върху свободата на интелектуалните избори и насилствено наложената идеологическа норма на социалистическия реализъм след това. Критическата рецепция на лириката на Радой Ралин през

50-те и 60-те години и на първата книга на Йордан Вълчев „Боеве“ са характерни примери при разчитане на механизмите, с които комунистическата власт императивно очертава границите на новия литературен канон и безпрекословно налага политически *правилната* поезия и проза.

Разцепването на българското политическо и културно пространство след демократичните промени през 1989 г. задава и нова парадигма за осмисляне на литературната история. Вълната на *новите прочити* люшкаше литературознанието от крайното отрицание до безкритичното и безгранично отваряне на канона. В поляризираното обществено-политическо пространство и литературата, и историята се творяха като поредица от алтернативни сюжети – старомодни или постмодерни, но освободени от идеологическите клишета и партийните ограничения. Това изследователско поле осъществява една от тематичните връзки между първата част на „Литературноисторически и критически сюжети“ (2021) и настоящата книга, която прави синтезирана реконструкция на литературните истории през XXI в., насочвайки вниманието към възможните и невъзможните методи за преподаване в българската образователна система.

Трите критически сюжета са своеобразни знаци на движението между художествената литература, публицистиката и приложенията на интертекстуалността, които заличават границите между малките и световните литератури, между жанровете и времената, за да покажат именно това равнополагане, което отказва йерархии между текстовете, контекстите и методологиите. А това е и посланието на книгата – отвореност към нови интерпретации на творби, събития и автори, които търсят различното, непознатото, понякога и скандалното, за да възвърнат онази фрагментарна, позабравена, но по-автентична картина на българската литературна история.

ЛИТЕРАТУРНОИСТОРИЧЕСКИ СЮЖЕТИ



Литературни визии
и реконструкции

СЮЖЕТЪТ ИВАН ВАЗОВ – ЕВГЕНИЯ МАРС. МАЛКО ИЗВЕСТНИ И НЕПОЗНАТИ ПИСМА И СПОМЕНИ

Обръщането не към творческите, а към личните сюжети от живота на Иван Вазов, не е продиктувано от вкус към пикантните истории, а от литературноисторическо любопитство как големият писател твори себе си в най-интимната форма на публичното общуване – писмата. Те са изповед, моментна картина, приятелско споделяне. Те изразяват автора им чрез възвишени любовни послания или чрез ежедневни битови проблеми и все пак в тях остават едни тайнствени, неразбираеми за нас полета, които могат да бъдат разчетени и емоционално преживени единствено от адресата. Съхранени в архиви или публикувани, писмата се използват като илюстративно-доказателствен материал за дадена теза, разказват биографични истории, допълват с важни щрихи социалната роля на литературната личност, създават персоналистични генеалогии. Писмата подреждат фрагменти от пъзела на автентичната литературна история.

В хронологията на честванията през 2020 г. на 170 години от рождението на Иван Вазов се случва и едно събитие, което извън медийната публичност и ритуалните знаци на почит има важно културно-историческо значение. Държавна агенция „Архиви“ получава като дарение от семейство Елмазови безценния семеен архив, в който се пазят и познати, и непознати писма и спомени на Евгения Марс. Няколко от сюжетите, които се разгръщат в тях, ще бъдат разказани в този текст, като пред литературноисторическия анализ ще предпочета автентичния глас на писателката. Народният поет последователно е изграждал представата за монументална творческа фигура, на достолепно и някак недосегаемо от житейските превратности лично присъствие. И ако той е бил уверен, че неговите песни „все ще се четат“, въпреки превърат-

ностите на времето, то вероятно е подозирал, че и неговите писма няма да останат скрити от любопитни читатели, така че дори след съкровено-любовни словесни жестове към Евгения Марс, той се подписва „И. Вазов“, а понякога „Иван Вазов“, като рядко прибавя „твой“ или „предан“, а още по-рядко „най-сърдечни поздрави и целувам ти ръката“. Същата ритуалност във всеки жест на личното общуване показва и обоготворената жена, „с лъчезарния лик“, „омаен поглед“ и „нежна усмивка“. Но тя не се разкрива така саморазрушително и изповедно като „любвеобилното сърце“ на поет, а ясно и прагматично очертава границите на интимното, семейното, битовото пространство на срещите, многократно редактира информацията, която носи всеки детайл.

В апогея на своя житейски и писателски път Вазов среща за пореден път красивата, омъжена, току-що дебютирала писателка Евгения Марс. Този „хубав есенен ден на 1905 г.“[1], както тя го описва в спомените си, се оказва съдбовен. Тяхното приятелство е било обществено достояние повече от десетилетие, то е устоявало въпреки предразсъдъците, консервативните екзистенциални избори, традиционните морални норми, злословията и интригите. Вероятно най-съществената част от общото им време е била отдадена на духовната близост и интелектуалната хармония. Един по-различен щрих към прецизно изградената в културната памет картина на платоническата им връзка, на „лучезарното чувство“ от тяхната „идеална дружба“, дава непубликувано писмо от 16 декември 1913 г. След безлично-любезното обръщение „приятелю“ Евгения Марс нарушава така последователно спазвания от нея завоалирано интимен и натрапливо информативен епистоларен стил в публикуваните писма. Това не е стриктно подбиращата думите си почтена съпруга, съграждаща публичния си образ обществена деятелка или утвърждаваща се писателка. Това е разгневената, болезнено чувствителната,

[1] **Марс, Е.** *Извън сянката на Вазов.* София: Издателска къща „Труд“, 2015, с. 243.

емоционално ранимата жена: „Аз ти пиша пак. Вие ме заставихте да наруша своето вчерашно обещание. Искате да се срещнете с мен! Защо? За да турите захар върху отровата? Не, приятелю, горчивото си остава горчиво. Вашите четири думици в записката Ви туриха край на всичко. Магията изчезна! Чудно! Аз не съм била никога магесница, никога двоелична. Не съм употребила никакви изкуствени средства, за да спечеля Вашето приятелство. Напротив, Вие сам сте казвали, че аз съм безизкуствена и дори сама се клеветя. Понякога дори грубо… Защо това? Защото исках да ме виждате не съвършенство, а човек с всички слабости и недостатъци“[2].

Малко трудно е да повярваме, че идеалният образ, който Вазов е създавал на своята любима, е бил такава тежка тегоба, защото пропукването му очевидно е непоносимо за нея. Заживяла в аурата на неговото обожание, Евгения Марс не може да се върне в реалността без висока патетика и драматични заклинания. Ето как тя продължава своята обвиняваща изповед: „Вие съборихте моя кумир, Вие убихте моето божество. Сега, аз плача над изстиналия труп. Сърцето ми изкопа нов гроб, душата ми е разрушен храм. Умря и жрицата, която кадеше тамян на своя Бог“.

Тук определено проличава и талантът на първата жена драматург на Народния театър и автор на две пиеси[3] – приети благосклонно и от капризната столична публика, и от критиката. Гневният тон към съгрешилия Народен поет набира още по-голяма енергия и се превръща в патетична обвинителната пледоария: „Вие се страхувате, че аз ще страдам от Вашата рязкост и откровеност. Напразно. Недейте плака над моята скръб. В разстояние на две години аз много горчиви минути преживях, каквито човек е рядко изпитал, Бог ще ми даде сили да преживея и още едно.

---

[2] **Марс, Е.** *Личен архив*, ЦДА, ф. 69 К, оп. 2, а. с. 210.

[3] „Божана“ (1912) – първата пиеса от жена, поставена на елитната сцена на Народния театър, и „Магда“ (1918), с режисьор Кръстьо Сарафов, в главната роля – Адриана Будевска.

Жалко ми е, не мога да изкажа колко ми е жалко, че изгубих своя стар приятел, пред който можех да откривам душата си, болките си и радостите си. Нищо… И сега аз не оставам сама – остава ми още една предана душа – моя другар – отреден ми от съдбата, който никога през живота си не е намерил горчива дума за мене“.

Със сигурност това е наранило влюбения мъж, но още по-дълбока психологическа травма е предизвикало признанието, което следва, въпреки добре поддържания публичен образ на близка и безпроблемна семейна близост. В ранната си младост съпругът на Е. Марс се озовава в Пловдив и става суфльор на първата българска театрална трупа. В артистично-литературния кръг на Румелийската трупа Михаил Елмазов се запознава с Вазов, а когато съдбата отново ги събира в Одеса, те стават приятели. И двамата са отявлени русофили, които не крият своята ненавист към режима на Стамболов, но това, което истински ги сближава, са общите им духовни интереси. Преди да получи диплома от Имперския университет „Св. Владимир“ и да остане в обществената памет като първия дипломиран български зъболекар, Михаил (Миша) Елмазов също има своите литературни изкушения – пиесата му „Павлинка или примирената любов“ е издадена през 1887 и е поставена на Софийска сцена от трупата „Сълза и смях“ през 1892 г.

И след това отклонение нека се върнем към епистоларния сюжет на този очевидно болезнен и съкровено интимен конфликт с всеопрощаващите думи на жената, която познава своята безмерна власт и манипулираща сила: „Не тъжете за онова тъжно чувство, което изпитах от писмата Ви. Аз ще се помъча да забравя, ще ви простя и ще си спомням за Вас само с благо чувство. Искате да се срещнем. Недейте! Това би ни причинило само болка!“

И все пак във финала на писмото се оказва, че не само вратата на литературния салон остава отворена, но и душата на неговата царствена домакиня: „Аз ви обещах, но вие разсъдете, и

ако намирате за необходимо – дома съм! Ние се разделихме… Не тъжете за това. Ако нашите души са сродни, те и през пространството ще се търсят и духовните ни очи отдалеко ще се гледат. Вие ме разбрахте“.

Очевидно поетът много добре е разбрал това послание, защото той продължава да бъде най-редовният посетител на изисканите вечери, музикалните срещи и оживените литературни дебати в дома на Елмазови, да поддържа и задълбочава духовната си близост с утвърждаващата се писателка Евгения Марс, с нестихваща страст да обсипва с обич и да посвещава все по-интимни стихове на своята муза и вдъхновителка – Женичка.

Но времето безмилостно отминава и въпреки безспорното литературно признание и все по-тържествената обществена почит, които обгръщат твърде суетната фигура на Патриарха, той става житейски все по-самотен, изпитва все по-голяма нужда от всекидневна топлота и съпричастност. Те неизменно преливат от натрапливи самосъжаления за живота, който води: „тъй пуст и скръбен, без топлинка на предана душа“, през трепетно очакване на поредната среща и смирена молба за „няколко думици – те действат на мен най-вълшебно“[4], до неочаквани и непремерено щедри жестове. Отбелязвайки творческия юбилей на поета, българската общественост го дарява със символични и материални знаци на непозната, а бих казала и нехарактерна за народопсихологията ни всеобща любов и признание. Един от тях е сребърна лира със златни струни. Върху нея е положен филигранен венец с изписано на всяко листенце заглавие на негова творба. Този безценен сувенир е дар за Народния поет по повод 25 години творческа дейност, отбелязан през 1895 г. По-късно той решава да го подари на своя „ангел-хранител“, на своето „божество и идол“ – такъв възвишено каноничен образ е за него „жената с лъчезарния

[4] **Вазов, И**. *Събрани съчинения*. Т. 22. Писма 1909–1921. София: Български писател, 1979, Писмо № 938, с. 222.

лик, която съм обоготворявал, която обоготворявам“[5]. Тук няма да се спирам на публичния скандал, разразил се през 1937 г., провокиран от обвиненията на Анна Карима към председателката на Клуба на българските писателки, че поругава паметта на Патриарха и продава лирата на Народната библиотека за 30 000 лв., на последвалото заклеймяване на достолепната светска дама и обедняла вдовица – Евгения Марс, на съдебния процес и криминалния сюжет с изчезването и откриването на лирата едва през 1987 г.

Автентичното слово на писателката, съхранено в непубликувано писмо до Вазов може би е онази липсваща частица от многократно подреждания пъзел на този литературноисторически разказ. Той е наситен с благодарност, уважение, реторични въпроси, обещания – редактирани и задраскани в текста и неспазени в живота. В тези редакции е събрана онази непростима вина и тежка морална отговорност, която очевидно Евгения Марс носи до края на своя път. Писмото е и една флиртуваща игра със словото, която вероятно е била оценена от Вазов, но с фината си психологическа проницателност авторката със сигурност е знаела, че трябва да остане в тайната зона на тяхното интимно общуване, която не трябва да бъде осветена при първото публикуване на кореспонденцията им през 1947 г. А може би това е късен жест на покаяние, лишен от времеви координати, оставен като маркер безпристрастните поколения да търсят истината.

Ще цитирам фрагменти от ръкописа: „….Ще намеря ли думи в бедния български език, толкова силни, за да предадат радостта ми? Зная, че не. Трябва да кажа благодаря! Колко бледна е тази дума! Колко малко тя съдържа в себе си. При незнанието що друго да кажа аз вдигам очи към небето и го моля то да ви предаде чувствата ми на признателност и благодарност. Казват: „поетите са с велики, необятни души“. Мен се падна голямото щастие да проверя това“[6]. Следват признанието и оценката, която е ласкаела самочувствието

[5] Пак там, Писмо № 957, с. 237.

[6] **Марс, Е.** *Личен архив*, ЦДА, ф. 69 К, оп. 2, а. с. 209.

на писателя ментор и на авторитетната личност – Иван Вазов: „Аз имам приятелството, истинското, трайното приятелство на най-великия българин, на най-богатото и топло сърце. А има ли по-свято от приятелството?“

И тук стигаме до повода за тази апология, но под воала на славословието и в зачертания текст на ръкописа прозира самочувствието и властната сила на жената: „Сега обаче, когато аз съм нейната стопанка и имам право да разполагам с нея, както казвате, но ако един миг се разкаете, ако ви домъчнее, остава една дума да кажете и ще я имате“. Целият този пасаж е задраскан от Е. Марс. Остава обаче ритуалното обричане, че „най-скъпият юбилеен подарък – лирата…. ще бъде пазена от мене като залог на нашата дружба, като спомен, най-скъп в живота ми“. И наивно-сантименталното колебание във финала „хилядите благодарности“ дали трябва да бъдат отправени към учителя или към приятеля, но със сигурност Евгения Марс съвсем конкретно фиксира своята екзистенциална позиция: „вашата предана ученичка и приятелка“.

Спомените на писателката за Вазов са мозайка от фрагменти, които много умело балансират между наложения каноничен образ на Патриарха на българската литература и субективните впечатления, създадени в разговори, разходки, пътешествия у нас и в чужбина, в периоди на изпитания и моменти на споделено щастие, в делници и празници от 1905 до 1921 – годините на интензивно общуване. Тези текстове, публикувани в различни периодични издания, са тематично и жанрово добре промислени и подбрани. В тях най-отчетливо проличава колко внимателно Е. Марс прецизира хронологията, ситуациите, главните действащи лица и собствената си роля на свидетел. Думите са внимателно обмислени, емоциите са максимално туширани, за да внушат обективна дистантност и историческа достоверност.

Спомените са особено пространство в паметта за времето, огледало, пред което авторът сваля своите маски или се опитва да създаде убедителна автомитология. Те са медиатор между минало и настояще, между фикция и реални факти. Наслагвайки интимността

на личното време върху обективните исторически случвания, те се опитват съзнателно или интуитивно да преподреждат чуждия живот или да го форматират в матриците на собствените си представи. Е. Марс много добре е осъзнавала коварните клопки на този предизвикателен и труден жанр. Точно такъв – сложно конструиран е и ръкописен вариант на нейни спомени: „Не исках да пиша спомените си за поета пред страха да не бъда обвинена в суетност, защото в тия спомени пробвах да бъда съвсем искрена и трябва да спомена много негови впечатления, думи, възторзи и чувства за мен самата“. Освен „силното настояване на приятели по перо“, освен мисията, която тя смята, че е длъжна да изпълни „да хвърли малка светлина върху човека и поета, който беше толкова непроницаем за чуждо око. Той беше голям егоист към своя интимен живот и никому не се доверяваше“[7]. Тя приема спомените и като благодатна възможност сама да съгради своя образ на грижовна и предана спътница, облекчавала самотата на поета, най-близък довереник на неговите духовни радости и телесни страдания. В публикуваните текстове авторката поставя строги етични граници, като държи да бъде по-скоро загадъчен силует зад завесата дори когато представя различни сцени от своя живот. Тук обаче тя рязко сменя оптиката и чрез много и различни микросюжети ни въвлича в семейните взаимоотношения на Вазовата фамилия. „… сред своите братя, снахи и сестри, той не веднъж се бе оплаквал, че е самотен. Той рядко ги виждаше, оправдаваше се с думите: „Секи си има свое семейство и свои грижи – нямат време за мене“. Пресътворявайки чрез слово и емоции чуждата семейната история, тя не само внушава многолетна съпричастност и интимно съпреживяване, но неусетно я превръща в собствен автобиографичен разказ. Особено отчетливо това се случва в подробното описание на неоднозначните отношения между поета и майка му – разпънати между силната привързаност и егоизма – твърде субективно интерпретирани от Евгения Марс. Навлизайки в дебрите на бита, тя хаотично наслагва

[7] **Марс, Е.** *Личен архив*, ЦДА, ф. 69 К, оп. 2, а. с. 142.

чужди разкази, споделени преживявания и публични събития от несполучливия брак на Вазов и Атина Болярска. С претенция за документална достоверност, но с твърде много колоритни детайли, които снижават разказа до градската мълва, писателката демитологизира личността на поета, сваля го от пиедестала на неговата монументалност и го показва като съхраняващ собствената си самодостатъчност и егоизъм човек. „Когато чуя – казваше той, да пъшка мама, сърцето ме боли – не мога да удържа сълзите си. Но не мога и да влизам често при нея, случва се по два или три дена да не я видя, защото видя ли я как пъшка и охка, разваля ми се настроението, изгубя спокойствието си и не мога да спя“. В този текст, вероятно затова останал непубликуван, тя не успява да създаде една интригуваща социокултурна панорама, а доста успешно ни въвлича в клишето на тривиалното, в ежедневно-битовия контекст от интимния живот на Вазов, макар и споделен през призмата на тревогите и разочарованията на майката. И една трагикомична илюстрация на обтегнатите отношения между свекърва и снаха – типични за патриархалния свят и класически за българската литература: „А тя (Атина) беше зла. Ще ти приведа един малък случай. Разболяла се бях. Иван ѝ казал да ми направи супа от пиле. Тя ме мразеше и не ѝ била приятна тая услуга. Турила пилето в тенджерата заедно с чирвата, наблъскала сол и така ми го поднася. Когато видя това сина ми в ужас изпадна“.

Подвластна на изкушенията на художествената фикция, Е. Марс знае, че връщането към миналото неизбежно е обременено от натрупания опит, познанията и мотивациите на настоящето, че личната памет е подборна и деформираща. Но в този текст тя не съумява да изпълни експлицитно заявената си мисия – да изчисти спомените за Вазов от наслоенията на пошлото и грозното, на лъжата и клюката. Деликатна, чувствителна интелектуалка, без да е високообразована, Е. Марс е разполовила битието си между дълга на майка и съпруга и порива за успешна творческа реализация; между суетата на красивата и елегантна жена, която магнетично привлича възхищението на почитатели и амбициите на светската дама за публична отдаденост

на значими обществени каузи. Тя безспорно е сложна личност, която все още остава в сянката на Вазов и писателка, която вероятно винаги ще бъде в пространството на *неслучилия* се канон на българската литература.

Змей Горянин посвещава стих на Евгения Марс, в който не само очертава нейното загадъчно-красиво, трагично-достолепно излъчване, но и виртуозно играейки със заглавия на нейни емблематични произведения, я приобщава към елитарния кръг на жените творци през първите десетилетия на XX век.

Повдигам завесата: четири кулиси
И маса. На масата БЕЛИ НАРЦИСИ;
отдясно прозорец; зад него проспект;
За ЛУННИТЕ НОЩИ той прави намек.
Пред масата дама в черно седи,
Сломена от
Буря и много беди.
Безгрешна е тя, като ГРЕШНИЦА страда
Завесата пада.
Таз сцена е тъжна, аз зная,
Но какво ли бих могъл да дам,
макар като скромен почтителен дар
На милата дама ЕВГЕНИЯ МАРС.[8]

[8] **Змей Горянин**. Пъстроцветен кокетен поетен букет. – В: **Симова, Ж**. *Обичана и отричана. Книга за Евгения Марс*. София: Дружество „Гражданин“, 2004, с. 143.

ПРИЛОЖЕНИЯ

I

ЦДА, ф. 69 К, оп. 2, а. с. 142
(Ръкописът не е публикуван)

Не исках да пиша спомените си за поета, пред страха да бъда обвинявана в суетност, защото в тия спомени трябваше да бъдат съвсем искрени и трябва да спомена много негови впечатления, думи, възторзи и чувства за самата мен.

Силното настояване на добри приятели по перо ме принуди да опиша спомените си за великия българин, които ще хвърлят една малка светлина върху човека – поета, който беше непроницаем за чуждо око. Той беше голям егоист към своя интимен живот и никому не се доверяваше. Винаги почти сам, ~~(затворен в себе си~~ Е. М.), той рядко приближаваше хора до себе си, неговите приятели бяха съвсем малко, а сред своите братя, снахи и сестри, той не веднъж се бе оплаквал, че се чувства самотен.

Той рядко ги виждаше, оправдаваше се с думите: „Секи си има свое семейство и свои грижи – нямат време и за мене. У брата си генерал Георги Вазов биваше канен 2–3 пъти през годината на обяд или вечеря, а у брата си Бориса, той не бе стъпвал в къщата му, цели пет години от женитбата му, при все, че хранеше, малко по-топли чувства към него. Жената на Владимир Вазов – Мара, той много ценеше и уважаваше. Сестрите си обичаше повече, особено г-жа Вълка, най-малката в последните години той прибра при себе си и често ѝ е поверявал – както той ми казваше някои свои интимни мисли, но някак я държеше на известно разстояние от себе си, при мисълта, че тя е по-малка и че той се чувстваше като неин баща.

Поетът обичаше беззаветно майка си. За нея винаги говореше с възторг и страдаше за нейните страдания. Тя дълги години пази стаята, не можеше да ходи, оплакваше се от много недъзи и това измъчваше поета.

– Когато чуя – казваше той, да пъшка мама, сърцето ме боли – не мога повече да държа сълзите си. Не мога да влизам често при нея, случва се по два-три дена да не я видя, защото видя ли я как пъшка и охка, как се оплаква, разваля ми се настроението, изгубя спокойствието си и не мога да спя.

А майка му мислеше, като че ли само за него. Два месеца преди смъртта ѝ, аз бях отишла да я навестя. Тя, както сама ми казваше, много ме обичаше и често изказвала възторга си от мен пред поета, та вероятно по тая причина, споделяше с мене своите интимни мисли.

Тоя ден тя ме прие много сърдечно, целуна ме няколко пъти и изказа желания да остана по-дълго при нея.

– Да, болна съм, иде моя край, но едно ми е мъчно, че оставям моя Иванча, не нареден. Всички други са добре, а той е сам, стар, болнав, кой ще се грижи за него след мене. Много, много мисля за него, клетият. Докато съм жива братята и сестрите се събират около мене, но умра ли, кой знае дали ще се срещат и виждат. Аз викнах един ден всичките си синове и им завещах да се имат и обичат през цял живот.

Сетне тя ми заговори за неговата женитба.

– Не беше Вазов щастлив с тая жена. Тя е невъзпитана, лоша, груба. Той се разочарова от нея още първия месец. Казват, че аз съм виновницата да се женитбата разтури… Не е истина – изповядвам го пред теб, като пред мое дете. Аз много пъти настоявах да я прибере, но той беше непреклонен. А тя беше зла. Ще ти приведа един малък случай, разболяла се бях. Иван ѝ казал да ми приготви супа от пиле. Тя ме мразеше и не ѝ била приятна тая услуга. Турила пилето в тенджерата заедно с чирвата, наблъскала много сол и

така ми го поднася. Когато видя това сина ми в ужас изпадна. Това е само един случай. При все това един ден на мене ми мина щастливата мисъл да я прибера. Иванчо и тогава страдаше от неврастения. Аз го повиках и дълго му говорих. Казах му: „Хората мислят, че аз съм причината за вашата раздяла. Мене това ме тъжи, аз исках докато съм жива да я прибера“. След мой настоявания той каза: „Прави каквото знаеш, но не забравяй, че тая жена ми е противна, аз я мразя.“ Пратих да ѝ кажат, че я вика дъщеря ми Вълка да ѝ каже нещо. А тая отвърнала „нека тая дойде тука, ако има нужда от мене“. Разбира се, никой не отиде. След два дена Иванчо ме пита: „Какво направи?“. Аз му обясних. Той се извърна към иконата, прекръсти се и рече: „Господи, благодаря ти, че ме спаси от едно голямо зло!“ И като се извърна към мене каза: „Мамо ти щеше да извършиш най-голямото престъпление към мене, ти щеше да ме убиеш. Заклевам те да не ми споменаваш повече за тая жена.“

Загубата на своята майка поетът горчиво оплака.

Запознанството ми с поета. Първите ми впечатления от него. Идването му у мене на чай в четвъртък, заедно с други писатели. Какво се говореше там?

Желанието му да работи. Написването на драмите. Защо пишеше и желаеше да има слава и успех? Разболяването му. Отиването в Букурещ.

Общите ни разходки. Получаването на много ръкописи и даването им да ги прочета. Четенето на разни списания и докладването им. Отиването в Белоградчик и скалите с овчарчето.

Поетът почва да става модерен човек и купува цветя. Обръща внимание на себе си…

Мнението на П. П. Славейков. Как се вълнуваше когато пишеха за него, при все че даваше вид, че не се тревожи. Как го отминаваха с мълчание…

Той винаги трябваше да мисли за утрешния ден и никога не е могъл да седне да хапне и пийне без да го е страх, че не (~~днес ще го одумват~~ – Е. М.), че няколко дена през месеца ще оскудува. Страданието и юбилея му. Парично дарение….

II

ЦДА, ф. 69 К оп. 2, а. с. 210 – София, 16. XII. 913
(Ръкописът не е публикуван)

Приятелю,

Снощи ви написах няколко реда в отговор на писмото Ви. Тия редове бяха по-скоро чужди, отколкото мили, защото душевното състояние, в което се намирам не ми позволяваше да сложа на книга никакви мисли.

Аз ти пиша пак. Вие ме заставяте да наруша своето вчерашно обещание. Искате да се срещнете с мен! Защо? За да турите захар върху отровата? Не, приятелю, горчивото си остава горчиво. Вашите четири думици в записката Ви туриха край на всичко… Магията изчезна (подч. Е. М.) Чудно! Аз не съм била никога магесница, никога двуелична. Не съм употребявала никакви изкуствени средства, за да спечеля Вашето приятелство. Напротив, Вие сам сте казвали, че аз съм безизкуствена и дори сама често се клеветя. Понякога дори грубо. Защо това? – защото исках да ме виждате не съвършенство, а човек с сички слабости и недостатъци.

Вие съборихте моя кумир. Вие убихте моето божество. Сега, аз плача под изстиналия труп. Сърцето ми изкопа нов гроб, душата ми е разрушен храм.

Умря и жрицата, която кадеше тамян на своя Бог. Вие се страхувате, че аз ще страдам от Вашата рязкост и откровеност. Напразно. Недейте плака над моята скръб. В разстояние на две години аз много горчиви минути преживях, минути, каквито човек рядко изпитва, Бог ще ми даде сили да преживея и още

едно. Жалко ми е, не мога да изкажа колко ми е жалко, че изгубих своя стар приятел, пред който можех да откривам душата си, болките си и радостите си. Нищо… и сега аз не оставам сама – остава ми още една предана душа– моя другар – отреден ми от съдбата, който никога през живота си не е намерил горчива дума за мене.

Не тъжете за онова тежко чувство, което изпитвах от писмата ви. Аз ще се помъча да забравя, ще ви простя и ще си спомням за Вас само с благо чувство.

Искате да се срещнем. Недейте! Това би ни причинило само болка. Аз ви обещах, но Вие разсъдете, и ако намирате за необходимо – дома съм.

Ние се разделихме. Не тъжете за това. Ако нашите души са сродни, те и през пространството ще се търсят и духовните ни очи отдалеко ще се гледат.

Вие ме разбрахте!
Евг. Марс

III

ЦДА, ф. 69 К, оп. 2, а. с. 209
(Ръкописът не е публикуван)

Взимам перото, за да ви напиша няколко думи, с които да изразя благодарността си и голямата радост от ~~най~~ (Е. М.) толкова скъпия и ценен дар ~~досега~~ (Е. М.) дар ~~получен~~ (Е. М.) от Вас. Ще постигна ли това? Ще мога ли да опиша чувствата, които вълнуват душата ми? Ще намеря ли думи в бедния български език, толкова силни, за да предадат радостта ми? Зная, че не. Трябва да кажа благодаря! Колко бледна е тази дума. Колко малко съдържа тя в себе си. При незнанието що друго да кажа, аз вдигам очи към небето ~~и моля то да ми предаде~~ (Е. М.) и го моля то да Ви предаде чувствата ми на признателност и благодарност.

Казват: „поетите са с велики, необятни души“. Мен се падна голямото щастие да проверя това. Аз имам приятелството, истинското, трайно приятелство на най-великия българин, на най-богатото и топло сърце. А има ли по-свято от приятелството..

Вие ми подарявате най-скъпия си юбилеен подарък – лирата. Вие не се замислихте нито за миг колко е голяма щедростта Ви, а това говори най-красноречиво колко високо цените моята дружба. ~~Сега обаче, когато аз съм нейната стопанка и имам право да разполагам с нея, както казвате , ако един миг се разкаете, ако Ви домъчнее не остава освен една дума да кажете и да я имате.~~ (Е. М.)

Тя ще бъде пазена от мене като залог на нашата дружба, останало като спомен най-скъп в живота ми. Приемете драги ~~учителю~~ (Е. М.) приятелю хилядите благодарности от Вашата предана ученичка и приятелка.

Евг. Марс

IV

ЦДА, ф. 69 К, оп. 2, а. с. 208
(Ръкописът не е публикуван)

Ето трети ден земам перото да Ви пиша и ~~не зная~~ (Е. М.) се пак ~~се колебая~~ (Е. М.) ме мъчи мисълта трябва ли да Ви пиша при такова душевно състояние, при каквото се намирам. Тогаз, когато човек е доволен, безгрижен, далече от светските суети – щастлив, ако щете, престъпно е чини ми се да го занимавам с тежък кръст, който носят хиляди същества. Ако пак и днес не Ви пиша, зная че ще ми се сърдите, най-малкото недоволен ще бъдете. Десет дена нямам от Вас писмо, освен една единствена картичка. Но…. Нищо. Благодаря и за нея. Там сред такава разкошна природа и толкоз. Хубави разходки, зная, малко време

ви остава за писма.. но аз съм уверена, че се така си спомняте за мен, по-често от писмата.

Аз не съм добре. Страдам от ревматизъм в коляното. Не мога да ги прегъвам, да слизам по стълбите. Така и още грижи са потиснали духът ми и се намирам в едно състояние, което не бих желала и на неприятеля си. Сега съм пред прозореца и слушам как с камбанения звън на католишкия храм и на душата ми е тежко-болно. Тъгата, тая неразделима моя другарка и днес е при мене по-близо от секи друг път. Сърцето ми болно се свива до скъсване. В очите ме са заседнали сълзи, които държа да не потекат. Напразно викам философията на помощ. Очите ми се спират на кръста храмов, който е високо забит в висинето. Кръстът е най-символа на човешкото страдание. Не сам ли Христос, знаейки изкупленския дял на секи човек е дал пример с своето страдание как ~~трябва да се понася сичко~~ (Е. М.) секи човек е длъжен да носи своя голготски кръст търпеливо безропотно. Но има минути, когато горчивата чаша се препълва и иска се човеку да махне на сичко и…

Но по дяволите, защо ви занимавам с сичко това. ~~Може би тая мъка ще мине~~ (Е. М.) Ето, до ушите ми долита дивната ария на „Аве-Мария“. Свещеник свири и пее в църквата, върволица монахини с наведени глави притихват на молитва. Моля се и аз Богу. Моля го, да ми върне душевното равновесие – да даде мир на измъчената ми душа.

О, приятелю, колко тежък дял ми бе отреден в живота….

Сега е по-тихо в душата ми. Какво благотворно действие има молитвата.

~~И не само в тежки минути, човек трябва по-често да се обръща към Бога.~~ (Е. М.)

Михайловски – Стоянко преди седмица умря. Отиде си и той. Прости се с несгодите и борбата в живота.

С лека му пръст!

Ако обичате драги приятелю, пишете ми по-често. Вашите писма ще ми бъдат една опора в тия тежки за мен минути.

Сърдечни привети от Вашата приятелка!

Ев.

БЪЛГАРСКАТА КУЛТУРНА ИДЕНТИЧНОСТ ПРЕЗ XX ВЕК МЕЖДУ *РОДНО* И *ЧУЖДО*

Текстът ще се опита да създаде синтезирана хронологична реконструкция на сложните, динамични и противоречиви процеси на зараждане, утвърждаване и разколебаване на българската културна идентичност, положена между *родното* и *чуждото*. Социокултурните граници неизбежно носят и политически конотации, затова формално 1878 е годината, която смирява острата напрегнатост между многовековното чуждо робство и очакваната и възжелана свобода на родното. Съграждането на националната идентичност във всички нейни измерения е основополагащ акт за всяка нова държава. В България европейските културни и политически модели се приемат като добър и работещ пример, който се усвоява естествено и безболезнено. През по-голяма част от XX век срещата между *родно* и *чуждо* не е полемично напрегната, а по-скоро съществува като постоянно духовно взаимопроникване, което не обезличава, а популяризира националната самобитност и травестира нейната автентичност в едно европейско и световно идейно-естетическо пространство.

Сакралните теми на Възраждането, стила, проблематиката, езика, художествения метод на реализма, които властно маркират пътя на новата българската литература, предполагат конфликта *млади* срещу *стари*. „Мисъл“ налага не вертикалното, в смисъл на догонване и подражания, а последователното, равностойното и навременно общуване с модерните художествени тенденции. Списанието толерира движението на културните знаци *отвън навътре*. Теоретичната платформа, реализирана в творчеството на *Кръга* и задавана на сътрудниците като норма, предполага разширяване на философските и естетическите пространства на род-

ната литература чрез натоварване на фолклорните архетипове с душевните колизии на съвременния човек, чрез експониране на моралните и психологическите проблеми на личността, разчупвайки социално-политическите парадигми на реализма. Обръщането на модернистите от началото на века към фолклора обозначава не само романтичното търсене на национален колорит в митовете, легендите, преданията, а създаването на новата *висока* литература върху най-неоспоримия фундамент на традицията. Това е културата на модерността, която няма комплекси за малоценност и категорично отказва капсулиране само в регионалното. Тя е отворена, създаваща и неординерните послания на *своечуждия*[1] модернизъм, и усвояваща предизвикателните жестове на авангарда. Парадоксите, концентрирани в първите десетилетия на века, се превръщат в норма през следващите.

Символизмът като основополагащо естетическо направление в българската литература – с ярки поетически реализации и с огромен брой изтощаващи оригиналността на поетиката му епигонски подражания, е и първото художествено явление осмислено в манифести и критически текстове. То поставя началото на множеството *модернизми*, които вече никой не посреща със сарказма и откровената грубост на П. П. Славейков: „… умопомраченият символизъм – цяло едно войнство дечурлига, които, види се, си въобразяват, че всяка написана безсмислица е поезия, всяка разчорлена коса фризура“[2]. Културната среда става все по-толерантна към новото и чуждото, към неговото духовно и всекидневно битие. То не се репродуцира механично, не е само обект на откровено творческо плагиатство или екзистенциално подражание, а се надгражда, без да разрушава устоите на все още крехката уникалност на родното.

---

[1] Терминът е на Александър Йорданов. – Вж. **Йорданов, А.** *Своечуждият модернизъм*. София: Софийски университет „Св. Климент Охридски“; Военноиздателски комплекс „Св. Георги Победоносец“, 1993, 292 с.

[2] **Славейков, П. П.** Българската поезия II. Сега. – *Мисъл*, XIV, 190, № 6–7, с. 353–375.

Когато Владимир Василев създава „Златорог“ (1921), българската литература е преодоляла периода на „национална самодостатъчност“ и е навлязла в години на духовен разцвет, синхронизиран с европейските художествени процеси. Амбициозната програма на списанието аргументира не само навременното общуване с актуалните естетически тенденции, а толерира критическата им интерпретация и осмисляне без полемична напрегнатост и естетически драматизъм спрямо вече утвърдената родна традиция. Опозицията *родно* срещу *чуждо* е по-скоро омекотена, успокоена, подложена и на оригинални, и на скандални синтези. Като критерий за ценност се приема не естетическият бунт срещу нормата на *родното* като художествен стил, език и проблематика, а пораждането на нови смислови значения, които се вписват като оригинални орнаменти в художествената тъкан на утвърдената литературна традиция. В контекста на общоевропейския естетически синхрон трябва да отбележим и мястото на превода. През 20-те години той функционира не като побългаряване или адаптиране на чуждите текстове, които информират една малобройна четяща публика, той е конструктивен посредник, подпомагащ и обогатяващ развитието на националната култура. На мястото на твърде популярния дотогава колаж от случайно подбрани художествени, научни произведения и развлекателни четива, всяко от авторитетните периодични издания оформя тематични кръгове, чиито проекции се търсят в дълбочина. Това ново отношение към превода като посредник е предопределено от променените комуникативни връзки със световната (вече) литература. Те са преки, динамични, естествени. Хаотичното просветителство е изместено от тематично концептуализирано познание и аргументиран критически коментар на актуалните естетико-философски тенденции. Прецизно подбраните преводи – обемни или кратки, публикувани в „Хиперион“ (1922–1931), „Везни“ (1919–1922) „Стрелец“ (1927), „Философски преглед“ (1929–1943), „Изкуство и критика“ (1938–1943) и др., служат не за огрaмотяване, както често е

дори в „Мисъл“, те битуват като равнопоставен факт в духовното битие на българската интелигенция, която без особен драматизъм приема или отхвърля моделите на чуждото. Характерен пример за това е европейският авангардизъм, който носи катастрофичното усещане за времето след Първата световна война. В междутекстуални диалози с чужди литератури, влиянията и оттласкванията от екстремните художествени жестове на техни автори българските поети, художници, артисти и критици се оказват не по-малко склонни към експериментални творчески опити, към скандални естетически манифести и към разгулни бохемски преживявания. Тези неформални интелектуални общности взривяват елитарното столично общество, защитено от своята морална недосегаемост и естетическа консервативност. Но това се случва и в Ямбол, въпреки че авангардисткият литературен кръг, създаден от Кирил Кръстев около списанията „Лебед“ (1921–1922) и „Crescendo“ (1922) е слабо познат през 20-те години на XX в. и напълно забравен много десетилетия след това. Затова е важно в една национална литература да се проследява не само класическият, хронологично подреден исторически наратив или авторите, заели неоспорвано място в канона, а да се наслагват много и различни сюжети, които остават в дълбоката историческа сянка на периферията.

Сложните механизми, по които се конструира културната памет, могат да бъдат разчетени и в творческата съдба на Гео Милев. Той безспорно олицетворява личностната персонификация, популяризиране и налагане на експресионизма в културния контекст на *родното*. В този смисъл неговата поезия, полемичните фрагменти, манифестите, двете списания, които издава, се ситуират повече в европейския, отколкото в българския художествен контекст. Според него обаче основният корпус от литературни текстове, в които са вложени същностни кодове на националната идентификация не пречат на експериментите, на стиловите игри, на радикалността в мисленето и изказа на авангардните направления. Коментирайки платформата на популярното тогава

дружество „Родно изкуство“, Г. Милев убедително аргументира своята теза: „Творчеството на всеки художник – поет, музикант, живописец – е национално по силата на това, че художникът принадлежи на известна националност и носи духовните отличия на тази националност като национално подсъзнание в душата си. Нашето българско изкуство ще бъде българско – национално – „родно“– не благодарение на битовия елемент или националната гордост, с които би могло да бъде обременено, а благодарение на българската душа – с всички нейни качества, която го твори. Дори когато българският художник заема или подражава, или копира елементи от чуждо изкуство – те стават български, стават българско изкуство, по силата на това, че минават през българска душа“[3]. В тази статия по онзи магически начин, по който само гениалнопрозорливият творец може да го направи, Гео Милев очертава елитарна концепция за *родното* като храм на универсалната духовност. Той прецизно улавя тенденциите на изкуството без ограничения във време-пространството, в което колоритът на националното маркира онези сложни творчески обвързаности между чужди художествени влияния и самобитна оригиналност, които са вложени не само в литературата, а и в картините на Сирак Скитник, Иван Милев, Дечко Узунов, Константин Щъркелов, Иван Пенков, Владимир Димитров – Майстора, в скулптурите на Иван Лазаров, карикатурите на Александър Божинов, музиката на Панчо Владигеров, Панайот Пипков и др.

Друга перспектива към *родното* търсят в литературния кръг „Стрелец“[4]. Техният разноезичен и амбивалентен проект утвърждава модерното, но не за сметка на рязкото и категорично отрицание на традиционното и национално самобитното, а чрез опит за доближаване на противоположностите. Идеите на Ос-

---

[3] **Милев, Г.** Родно изкуство. – *Везни*, II, 1920, № 1, с. 40–50.

[4] Опозицията *родно – чуждо* е изследвана в книгата на **Христов, И.** *Кръгът „Стрелец“ и идеята за родното*. София: Карина М, 2009.

валд Шпенглер, вложени в нашумелия тогава, а сега приеман за класически труд „Залезът на Запада“[5], са продуктивно работещи за *Кръга* и неговата естетико-философска представа за *родното* като сложен феномен, побиращ в себе си контраста, но и симбиозата между западната и източната култура. Именно „Човекът на кавала, на „Рибния буквар“, на Балкана“ [6] според Константин Гълъбов е призван да създава без комплекси, но и без високомерие продуктивен етнокултурен синтез между традиционния колорит и европейската модерност.

Рязкото и категорично разпадане на този синкретичен културен модел, който поражда едни от най-талантливите творби на българската литература и изкуства, се случва след промяната на политическия режим през 1944 г. Идеологическите трансформации деформират паметта за отминалото време, за да наложат нова визия за бъдещето. Идеологически конотираният метод на социалистическия реализъм репресивно налага *родното* да се разтвори в идеята за *пролетарския интернационализъм*. В името на комунистическия идеал започва властно овладяване на културното поле. Идеологическата доктрина през 50-те и 60-те отрича буржоазния идеал за „културна идентичност от национален порядък“[7], за да утвърди една аморфна като смисъл и вредна като политически последствия интернационална идентичност. В този контекст проблемът за националното своеобразие на литературата предизвиква продължителни дебати[8] през 70-те години.

---

[5] **Шпенглер, О.** *Залезът на Запада*. Т. 1. 1918; Т. 2, 1922.

[6] **Гълъбов, К.** Човекът на кавала, на „Рибния буквар“, на Балкана. – В: *Зовът на родината. Културният път на българина. Литературни опити.* София, 1930, с. 43.

[7] **Вачева, А.** *Под знака на модерността*. София: Полис, 2002, с. 73.

[8] Дискусията се структурира около два основни доклада и множество изказвания, публикувани по-късно в сборника: *Националното своеобразие в литературата.* София: Български писател, 1966.

Текстът „Национални особености в литературното развитие“[9] разпалва полемичното напрежение. В него Тончо Жечев развива своята теза за регионалната затвореност и почти трагичната изостаналост на българската литература, която може да бъде преодоляна „държейки се твърдо и достолепно за корените на своята история и самобитност“. Той обозначава този процес като болезнено продължителен и консервативен. Без да абсолютизира ролята на „котловината“, образ-метафора на уникалността на националното време-пространство, критикът извежда формулата „през регионалното към националното и през националното към общочовешкото“.

Концепцията на Т. Жечев с патриархална носталгичност настоява българската литература по-скоро да запази своята фолклорна автентичност, отколкото свободно да се отвори към световните естетически тенденции. Абсолютизирането на националната самодостатъчност по-скоро би предизвикало едно капсулиране на художествените процеси, които, вместо да привлекат вниманието на света със своята автентичност, биха задълбочили културната изолация. Произведенията на писатели като Иво Андрич и Йордан Радичков са важни аргументи в подкрепа на неговата теза, но регионалността, изведена като основополагащ знак на една литература, а не на едно творчество, неизбежно предполага нейното ситуиране в един затворен и ограничаващ я периметър.

Темата за националната самобитност се интерпретира почти до точката на самоизчерпването. Това, което оразличава тази дискусия от други, провеждани през 60-те и 70-те години, е, че дори крайните противопоставяния предизвикват преоткриване или ново тълкуване на различните концепции чрез диалогично общуване, а не чрез взаимни обвинения. Това предполага оформянето на две основни тематични ядра. Писателите, участващи в дискусията, са

[9] **Жечев, Т.** Национални особености в литературното развитие. – В: *Националното своеобразие в литературата.* София: Български писател, 1966, с. 33.

по-близо до разбиранията на Т. Жечев. Те виждат своето творчество като социокултурна мисия, чрез която светът ще приеме българската литература като равностойна. Тезата на Васил Попов[10], без да е оригинална, твърде убедително настоява, че анализът на съвременните явления, опознаването на съвременната личност са кодифицирани в миналото. Той разглежда историята като информационна банка, която носи не само знание, но и поука. Като пример за блестящ синтез на съвременни културни и исторически пластове писателят също посочва произведенията на Йордан Радичков.

Поставянето на проблема за *родното* в центъра на художественото творчество доминира в писателските мнения. Интерпретациите на темата, направени от Богомил Райнов, Людмил Стоянов, Димитър Димов и др., са по-консервативни, по-регресивни, настояващи за пречупване на националните характеристики през идеологическата призма на интернационализма. Лишени от самочувствие и информация, с деформирани идеологически и естетически критерии, по-възрастните писатели и критици приемат като твърде подозрителни амбициите на младото поколение да създават произведения, които пряко се съизмерват с европейските художествени тенденции, без ограничения се превеждат и популяризират не само в социалистическото, а и в световното културно пространство. Това е поредно репродуциране на спора между *млади* и *стари*, но в случая той е лишен от перспектива, защото класово-партийният подход предопределя рамките, в които трябва да се впишат и националното своеобразие, и общочовешките послания на българската литература.

В хода на дискусията, приемайки по-скоро като задължителен ритуал подчертаването на опасността, която крие „буржоазната пропаганда“, се очертава и втората концепция. Тя настоява българската поезия, проза и критика да преодолеят тесните рамки на

[10] **Попов, В.** История и съвременност. – В: *Националното своеобразие в литературата.* София: Български писател, 1966, с. 206.

своята изолираност и затвореност, за да участват в световния културен диалог на времето. Тази теза блестящо е обоснована в статията на Цветан Стоянов „По повод „духа на мястото“[11]. В нея той поставя *родното* в максимално разширените координати, в които принадлежността към дадена *котловина* е само неизбежен знак в житейската биография на автора. Не регионалните, а универсалните смисли в произведенията трябва да предопределят мястото на писателя в духовното пространство. Когато не идентификацията с *духа на мястото* (термин на К. Куюмджиев) стане значеща, а актуалната, невъзпирана комуникация с културните случвания в света, когато националният колорит не се превръща в стил, а в щрих, който подчертава оригиналността, тогава според Ц. Стоянов една литература, без да губи своята идентичност, се равнопоставя с другите. Парадоксално, но тази теза, наложена още в началото на XX в. от д-р Кръстев и кръга „Мисъл“, през 70-те години се приема катонедопустимо еретична и прекалено смела. Но фактът, че проблемът за *родното* отново започва да се разглежда през различни оптики, прави полемиката твърде важна за разглежданата тема.

И един любопитен щрих. В дискусия за националното своеобразие на литературата участват съветски критици и писатели. Борис Бурсов прави опит аналитично да интерпретира темата, изтегляйки нишките на българо-съветските литературни взаимоотношения в една неочаквана посока. Авторът патетично благодари на България, че когато руската литература създава образа на своя нов положителен герой, той се оказва българинът Инсаров[12]. Ако този реторически жест може да се приеме като израз на добри чувства, то съществено в неговия текст е отграничаването от популярния тогава модел на Геор-

[11] **Стоянов, Ц.** По повод „духа на мястото“. – В: *Националното своеобразие в литературата.* София: Български писател, 1966, с. 305.

[12] Дмитрий Инсаров е харизматичен герой от романа на И. С. Тургенев „В навечерието“, многократно превеждан и издаван в България.

гий Гачев[13] „за ускореното, закъсняло развитие на литературата“. Според Бурсов неговата концепция за историческия развой поставя българската литература в унизителното положение да преповтаря всички процеси, характерни за руската, лишава я от национални характеристики, от собствена история и от свободата сама да прави естетически избор. Ако не познаваме политическия контекст, това би могло да се разчете и като еретичен призив за дистанциране от културно-политическата зависимост на съветския режим, но всъщност е една добре планирана атака срещу силното влияние, което имат в България новаторските теоретични тези на Гачев[14], които не са в синхрон с официалното съветско литературознание.

Поставянето на тези проблеми в хода на обсъждането, съпоставителният анализ между традиция и съвременност, между регионално и универсално може да се мисли като нов концептуален подход към литературата. Той не е нито еднозначен, нито монолитен, но е симптоматичен за търсенето на нови измерения в опозицията *родно – чуждо*. Опитите за актуална комуникация със световните тенденции в литературата и изкуствата са все по-активни, въпреки творческата цензура и житейските репресии, когато се

---

[13] **Гачев, Г.** *Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы первой половины XIX века).* Москва, 1959, 1964, 1989. В България преработен и допълнен вариант на книгата излиза със заглавие *Ускорено развитие на културата. Върху материали от българското литературно и културно Възраждане през XVIII–XIX век.* София, 1964, 1979.

[14] Г. Гачев развива теоретично добре аргументирана и документално плътно обоснована концепция за промените в книжовните процеси и личностни нагласи през Българското възраждане, проследявайки прехода от фолклорно-религиозното мислене към осъзнатото творческо присъствие. Всъщност руският литературовед с български корени разглежда националното ни развитие не само в контекста на руската литературна традиция, но и като част от европейския културен модел тогава, въвеждайки спорната, но много популярна и масово прилагана и за други литературноисторически етапи опозиция *забавено – ускорено* развитие.

нарушават политическите граници на позволената свобода или се подлага на усъмняване доминиращата идеологема на социалистически реализъм. Един интелигентски елит, които има право лично да общува със западната култура и наука осъзнава, че разравянето на дълбинните пластове на *националното своеобразие,* традиционната митология и фолклора е свръхзначимо само за едно затворено общество, което не може да се откъсне от наложените клишета за *родното.* Тези идеи, безспорно смели за 80-те, са началото на едно завръщане към културно-историческата нормалността през 90-те години на XX век.

Приемането на 1989 като година граница в съвременната история на България обозначава приключването на един етап в политическия и обществения живот, но тя се превръща и в преломна точка за културната идентичност. Промяната провокира интереса към непознати литературни наративи, към нови естетически интерпретации, към екстравагантни творчески изяви. Този най-често продуктивен, но в някои свои изяви и комичен стремеж за навакс-ване на изгубеното време поражда както талантливи творчески жестове, така и грубо и арогантно отричане на националното като ценност. Културното поле е отново сложно разслоено, конфликтно и губещо се в безкритично приемане на всичко модерно и *чуждо* или обсебено от болезнени носталгии по *родното* като олицетворение на загубеното славно и светло минало.

Но това е отворена тема, защото българската културна идентичност не е завършен сюжет дори за отминалия XX век. Тя може да бъде разглеждана през различни изследователски парадигми, защото творческите ѝ измерения са многозначни и многопластови, с динамично променящи се посоки на влияние *отвън* и *отвътре,* а всички нейни творби, създадени от конфликтната или толерантна среща на *родното и чуждото* оставят писмена следа в културната памет, а вероятно и в екстремно налагащото се информационно поле на изкуствения интелект.

В СЯНКАТА НА КАНОНА – ТЕКСТОВЕ НА КЪСНИЯ БЪЛГАРСКИ МОДЕРНИЗЪМ И АВАНГАРД. ЛИТЕРАТУРНОИСТОРИЧЕСКА РЕКОНСТРУКЦИЯ

През последните десетилетия тази тема е обект на засилен изследователски интерес[1], както и на редица литературноисторически реконструкции – теоретични и критически интерпретации, създаване на корпуси от автентични текстове – антологии на класически манифестни и художествени творби на българския модернизъм, но и такива, които изваждат от сянката на забравата периодични издания, литературни кръгове и мемоарни текстове. Освобождаването на литературата ни от обричащите я на изолация и самодостатъчност идеологеми на социалистическия реализъм предпостави ситуирането на българския модернизъм и авангард в европейска художествена среда, очерта междутекстуални диалози, влияния и оттласквания с чужди литератури и емблематични автори. Не по-малко привлекателни за литературния историк са и онези докосвания до талантливи текстове на писатели и критици, останали в тъмните зони на забравата поради сложните и често несправедливи механизми, по които се конструира културната памет. Наричаме ги *бели полета*, но всъщност това са реални личности, събития, книги, които свързват върховете и проломите, елитарното и триви-

[1] Важно значение в изследването и съхраняването на автентичните текстове на българския модернизъм имат изданията: **Сарандев, И.** *Български литературен авангард. Антология*. София, 2001; *Критическото наследство на българския модернизъм*. Т. I–IV. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2007–2011; *Българско и модерно* Т. I–II. Съставител: **Е. Димитрова**. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2014–2015; *Български поетически авангард. Антология***.** Съставители: **М. Неделчев, Е. Трайкова, М. Иванова-Гиргинова**. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2018.

алното, предвидимата линейност на художественото всекидневие и неговите екстремни творчески избухвания. Авангардизмът е точно такова предизвикателство, което се ражда от естетиката на късните модернизми. Но не от всички и не с всяко направление той воюва така ожесточено, както със символизма, защото в самата му същност се наслагват образи, мотиви, стилистични похвати от масово разпространената, изхабена от подражания поетика на символизма. Това е една от причините и за неговото дълголетно съществуване в българската литература. Въпреки амбициите на късните модернизми да преосмислят и да събуждат нови значения в наложени клишета, яростно да отричат дори блестящи поетически образци. Нека припомним, че през 1925 г. Атанас Далчев и Димитър Пантелеев обявяват в „Развигор“ поезията на Николай Лилиев за мъртва[2], тази поетика непрекъснато възкръсва, намира в „Хиперион“ (1922–1931) своето суверенно пространство, аргументирано защитавано от най-верния си критик Иван Радославов. Не е терминологична грешка, че в своите обзорни текстове през 30-те години на XX в. той използва като синоними символизъм и модернизъм. Това е теоретично аргументирано и в нашата съвременност, ако споделяме възгледа на Фредрик Джеймисън[3], че няма единствена, синхронно развиваща се модерност дори в рамките на една национална традиция. Тя винаги е разслоена, многозначна, носеща различна смислова натовареност във всеки етап от своето създаване, утвърждаване и разпад. Но ако модерността е наситена преди всичко със социокултурни конотации, то модернизмите и авангардът са естетическите изяви, които не спазват ясно очертани времеви периоди. Техните граници са лабилни и пропускливи и за външни влияния, и за усвояване на вече наложени естетически модели, въпреки ярост-

---

[2] **Далчев, А., Д. Пантелеев**. Мъртва поезия. – *Развигор*, V, № 188, 12 юни 1925.

[3] **Джеймисън, Ф.** *Единствена модерност. Есе върху онтологията на настоящето*. София, 2005, с. 184.

ната им полемична съпротива срещу тях и стриктно очертаните им послания в манифестните текстове[4]. Експресионизмът, дадаизмът, футуризмът, конструктивизмът и в европейски, и в роден контекст се оказват с много по-малко усвоено историческо време. Те както и всички останали проявления на авангарда се явяват като ярък фойерверк, но и доста бързо преживяват своите екстремни творчески кулминации, осъзнавайки колко уязвими са в неизбежната си преходност. Една от причините за тази напрегнатост в амбицията за налагане, агресивност към вече утвърдените и към зараждащите се нови естетики е, че в културния хронотоп те се настигат, застъпват и взаимно изтласкват.

Скандалните прояви на френския сюрреализъм, публичните жестове на футуризма, провокациите на дадаизма не се превръщат в екзистенциално поведение на българските творци, въпреки че много достоверно се отразяват в периодичния ни печат. Но това са информативни материали или критически анализи. Малко са периодичните издания, които са създадени, за да следват и отстояват последователно и неотклонно естетиката на конкретно направление. Определено най-христоматийният пример за личностна персонификация, популяризиране, налагане като издателска мисия на естетическата платформа на експресионизма е Гео Милев и неговите списания „Везни“ (1919–1922) и „Пламък“ (1924–1925). Четенето на част от неговите произведения през политическата оптика на трагичната му смърт му отрежда почтено място в строго охранявания периметър на литературния канон. Но неговата многостранна, комплексна творческа реализация, осмислена без предубеждения, го превръща в най-яркото, емблематичното олицетворение на българския авангард.

---

[4] Литературноисторическото утвърждаване на българския литературен модернизъм е изследвано в концептуалната студия на Елка Димитрова – вж. **Димитрова, Е.** Българският литературен модернизъм. – В: *Българско и модерно. Към изучаването на новата българска литература*. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2014, с. 12–47.

Важно значение в случването и на други авангардистки направления имат списанията „Новис“ (1929–1932) на Ламар и неговите съмишленици, „Лебед“ (1921–1922) и яркото, макар и регионално присъствие на „Crescendo“ (1922). Именно тук започваме да навлизаме в тъмните полета на литературната ни история, която и досега много упорито, въпреки заявени изследователски интереси, продължава да отхвърля творчески присъствия и естетически процеси, може би не толкова доминиращи и влиятелни както в други литератури, но определено присъстващи и в родната културна действителност.

Защо това се случва и кои са тези значещи отсъствия. Един от най-очевидните отговори е, че провокациите, радикалните жестове и в творчески, и в житейски план са присъщи на младостта. А почти всички български писатели, които имат дълъг и достолепен литературен живот, не просто укротяват своя младежки бунт, изявен в стилови, езикови, тематични експерименти, а дори се отказват – по принуда или като личен избор, от ранните си творби. Съзнателно или не, следвайки своя път, те се съизмерват с онзи корпус от текстове, които създават достолепната картина на една национална литература. И тук не малка роля имат и образователните програми от Освобождението досега. Всяко усъмняване, пародиране, разрушаване на класическия фундамент, абсурдните игри с думите, образите и смисъла, новите тематични полета, разчленяването на езика са всичко онова, което литературната традиция отхвърля и нито един учебник или христоматия не включват в своето съдържание. Например стихосбирката „Нула. Хулигански елегии“[5] на Николай Марангозов се оказва почти непозната дори за просветените читатели. Тя излиза под псевдонима Н. Янтар, измислен от Гео Милев, и създава конгломерат от експресионистични, сюрреалистични и дадаистични елементи, които българ-

[5] **Н. Янтар [Николай Марангозов]**. *Нула. Хулигански елегии*. София, 1923.

ската публика през 1923 г. приема като смел експеримент, но литературната история въобще не припознава. Парадоксално е обаче, че от нея се отказва дори самият автор, за да остане, макар и в периферията на литературната памет, с късната си поема „На повратки в село“[6]. Без да бъде личен избор на Гео Милев, такава несъизмеримост в масовата ценностна йерархия важи и до днес за неговото творчество – поставяйки на пиедестал поемата „Септември“[7] и маргинализирайки „Панахида за поета П. К. Яворов“[8]; „Жестокият пръстен“[9] или „Експресионистично календарче“[10].

Тази традиционна, но несправедлива подреденост на литературното поле в различни периоди на XX в. създават както авторските истории, написани в различни периоди и с различни методологии, които налагат пристрастни естетически или идеологически критерии: Малчо Николов[11], Иван Радославов[12], Георги Цанев[13], Пантелей Зарев[14], така и многотомната колективна история[15] на Института за литература, институционализирала деформираната и осакатена картина на българската литература. На границата между двете столетия историята на Светлозар Игов[16] прави опит да създаде максимално

---

[6] **Марангозов, Н.** *На повратки в село*. София, 1940.

[7] **Милев, Г.** *Септември*. – *Пламък*, I, 1924, № 7– 8, с. 112–114.

[8] **Милев, Г.** *Панихида за поета П. К. Яворов*. София, 1922.

[9] **Милев, Г.** *Жестокият пръстен*. София, 1920.

[10] **Милев, Г.** *Експресионистично календарче*. София, 1921.

[11] **Николов, М.** *История на българската литература от Петка Славейков до наши дни*. София: Хемус, 1941 (Второ издание 1943; Трето издание 1947).

[12] **Радославов, И.** Българска литература. 1880–1930. София, 1936 (Второ издание 1947; Трето издание 1993).

[13] **Цанев, Г.** *Страници от историята на българската литература*. Т. 1–4. София: Наука и изкуство, 1967–1975.

[14] **Зарев, П.** *Панорама на българската литература.* Т. 1–5. София: Наука и изкуство, 1966–1976.

[15] *Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година*. Т. 1–2. София: Издателство на БАН.

[16] **Игов, С.** *История на българската литература*. София: Ciela, 2002.

обективна картина и с това да провокира наложената консервативна монолитност на литературноисторическия канон. Изследването на автентичната, документална картина на българската литература, чрез увлекателно разказани микросюжети, което се наложи през първите десетилетия на XXI в. попълва знанието за малко познати или табуирани полета в големия исторически наратив.

Авангардът обявява своето съществуване с манифестни текстове, които заявяват уникалната му различност спрямо другите направления, аргументират посланията, чертаят посоките и целите на неговото утвърждаване. Обикновено те предшестват художествените произведения, които изпълват със съдържание все още празната естетическа черупка. Но при българските авангардистки проявления естетическите програми се оттласкват от характерните за жанра публицистичност, премерена рационалност и ефектно разиграна програмност. Те преминават в лирическа проза, която заменя критическия стил с художествена фикционалност и с това се превръщат в по-силни и радикални изяви, отколкото поетичните или прозаичните произведения, самоназовали се като авангардни. Има едно своеобразно припокриване, което прави невъзможно поставянето на категорични граници между критическия и художествения дискурс, защото в българския случай авторите най-често са едни и същи лица. Манифестите всъщност са високи художествени образци, които създават и налагат запомнящи се литературнокритически формули. Есето „Зеленият кон“[17] на Чавдар Мутафов не само аналитично деконструира поетиката на авангарда, то се превръща в емблема на неговия хамелеонно променящ се, скандален, експериментален стил.

Кой обаче е авторът на тази ефектна метафора? В края на 1920 г., след продължителен и унизителен престой в Турция, у нас пристига Московският художествен театър. Цялата интелигенция обгражда гостите с обич, грижи, топлина и възхищение. Народният театър

[17] **Мутафов, Ч.** Зеленият кон. – *Везни*, II, 1920, № 3, с. 129–130.

сваля обявената програма и им предоставя неограничено време и възможно най-добри условия за репетиции и представления. Тодор Боров, съвременник на това събитие, си спомня: „Те пристигнаха със свои декори. Когато се вдигна завесата, за да се играе „Вишнева градина“ – хората ахнаха. За първи път тогава видях такова нещо – публиката изръкопляска на декорите. Ефектът от представлението беше поразителен. Те създадоха празник на измъчената, отчаяна след двете национални катастрофи българска интелигенция“[18].

И точно в този момент на всеобщо възхищение и опиянение излиза статията на Балабанов „Художествен театър или „Вишнева градина“[19], която става изключително популярна със скандалната фраза: „Стига, за Бога! Покажете ми човек с шест ръце, теле с две глави, **дайте ми зелен кон**, избавете ме само от тази естественост!“. Обществото е шокирано – предизвикателството на професора е недопустимо, защото той не просто отрича, а пародира художествената школа на Станиславски, която вече има признанието на европейската театрална критика и публика. Често са обвинявали Балабанов, че е написал статията само от суетно желание да бъде оригинален, да отрече това, което всички приемат като нов театрален стил, за да се превърне в шумна сензация. Със сигурност скандалната популярност го е привличала, но естетическите му аргументи всъщност защитават класическия театър, който е най-близо до античните измерения на това изкуство. Въпреки че професорът се е утвърдил като критик толерантен към провокациите на литературния модернизъм и авангарда, той е прекалено консервативен към новите методи и школи в театралното изкуство. В периодичния печат излизат повече от 15 публикации, които коментират, анализират, оспорват, ругаят и дори го заплашват. Полемиката се репродуцира много пъти и през следващите

[18] **Боров, Т.** Разговор на 7 декември 1983, София, Бояна.

[19] **Балабанов, А.** Художествен театър или „Вишнева градина“. – *Зора*, № 436, 27 октомври 1920.

години. За безпрецедентната популярност на статията говорят и абсурдните в своята несъвместимост употреби на „зеления кон“ – като заглавие на „експресионистичната гротеска“[20] на Чавдар Мутафов и име на една от най-посещаваните кръчми в София, с което епикуреецът проф. Балабанов много се е гордеел.

Ефектното сплитане на художественото и критико-теоретичното е характерно и за „дадаистично-футуристичните манифести“[21] на Кирил Кръстев: „Манифест на Дружеството за борба против поетите“[22], „Неблагодарност“[23], „Началото на Последното“[24], „Витрините“[25]. Тяхната ярка екстремност в отричането на тривиалното и общоприетото, ситуирана в една провинциална действителност, привлича погледа на Томазо Маринети, но не ги прави толкова популярни в родния контекст, колкото манифестите на Гео Милев, Сирак Скитник, Константин Гълъбов или Людмил Стоянов. В програмните текстове на българския авангард могат да бъдат разчетени знаците на сецесиона и декоративната орнаментика (Чавдар Мутафов), диаболистичната ирационалност (Светослав Минков, Владимир Полянов); драматичните видения на поклонника на италианския футуризъм Боян Дановски, който се опитва да създаде нова българска драма – синтетична и алегорична; блестящият ерудизъм в статиите на Николай Райнов, в които хармонично се срещат библейското и мистичното, митофолклорното и екзотичното.

---

[20] **Атанасова, Ц.** Към идеологията на българския модернизъм. – В: *Българският модернизъм*. София: Рива, 2017, с. 27.

[21] Пак там, с. 29.

[22] **Кръстев, К.** *Манифест на Дружеството за борба против поетите.* Ямбол, август, 1926.

[23] **Кръстев, К.** Неблагодарност. – *Лебед*, III, 1922, № 1, с. 2–16.

[24] **Кръстев, К.** Началото на Последното. – *Crescendo*, I, 1922, № 3–4, с. 2–16.

[25] **Кръстев, К.** Витрините. – *Crescendo*, I, 1922, № 2, с. 9–10.

При тези толкова разнопосочни тематични доминанти и оригинални стилове в българския авангард има и периферни направления с малко познати творчески присъствия. В българската литература сюрреализмът няма манифестни изяви, няма и свой изявен представител. Той не се оформя и като школа, което се случва не само във Франция, но и в съседните ни страни – Сърбия и Румъния. Неговите проявления са наистина творчески избухвания, които са останали в „неосветените дворове“ на литературата. През 30-те години един изискан и прозорлив познавач на авангарда, с вещ критически анализ припознава като талантливи сюрреалистични образци стиховете на Яна Язова и поемата „Бурени“[26] на Александър Балабанов. Ето какво пише Кирил Кръстев: „Големият смисъл на „Бурени“– това особено поетическо творение, расте от почти страшното и безпощадно разиграване на тия освободени душевни феномени – с едно самовластие, което е абсолютно ново за духа на българската култура. „Бурени“ – романтична ирония и можем да го наречем „дадаизъм“, сиреч проституиране на благородното поетично начало, или дори „сюрреализъм“: свободно отваряне на подсъзнанието – остракизъм на художествените измерения“[27].

Драматичната, скандална връзка с твърде младата и красива Яна Язова или търсещият, непримирим дух тласкат професора по антична литература да направи този авангардистки поетичен опит? Отговорът не е еднозначен. Но така или иначе поемата „Бурени“ е един непризнат, брутално иронизиран и определено неразбран от съвременниците, но несъмнено класически образец на сюрреалистичната българска поезия като промислена фрагментарна структура, като взривяваща смисъла емоционална и интелектуална енергия, сътворяваща плетеница от сложна асоци-

[26] **Балабанов, А.** Бурени. – *Алманах Литературен глас*, 1931, с. 13–15; *Александър Балабанов. Из един живот. 1898–1934*. София, 1934.

[27] **Кръстев, К.** Бурени. – *Литературен глас*, IV, № 119, 4 април 1931.

ативна образност. За нея любимата на професора, поетесата Яна Язова пише: „Тая океанска свобода, тия сатанински премятания, тия сантиментални меланхолични пламъци и тоя внезапен, рязък смях, всред най-приятното затишие на поемата, те са дните на един богат живот, пълен с борба и най-дълбоки противоречия“[28]. А ето и неговия автопортрет във финала на поемата:

И мраз,
и жар,
и роб,
и цар,
и гроб,
и ден,
и лъв,
и мек.
За всеки час!
Такъв човек съм аз.

Дебютът на Яна Язова в литературата е под знака на творческата близост и на любовта с проф. Балабанов – коментирана, карикатурно осмивана, шокираща консервативното софийско общество. Това е добре познат литературноисторически сюжет, защото скандалното е атрактивно и винаги оставя следи в колективната памет. Но малко литературни изследователи са склонни с подобаваща сериозност да коментират стихосбирките „Язове“[29], „Бунт“[30], „Кръстове“[31], които рязко се оттласкват от тривиалната любовно-сантиментална проблематика, характерна за женската поезия през 30-те години. Сюрреалистичната мощ на поетичната

[28] **Язова, Я.** Александър Балабанов. – В: *Из един живот. Юбилеен сборник в чест на проф. Александър Балабанов.* София, 1934, с. 78.
[29] **Язова, Я.** *Язове.* София, 1931.
[30] **Язова, Я.** *Бунт.* София, 1933.
[31] **Язова, Я.** *Кръстове.* София, 1934.

образност, бунтарският дух, оголената социална рефлексия, болезнените видения, странната ритмика, нарушаването на жанрови норми и обеми типични за българската поезия, превръщат нейните стихове в оригинални авангардистки експерименти. Именно с това поезията ѝ шокира и читателите, и тогавашната критика, а литературната мълва дори привижда ефектна мистификация на авторството, разбира се подозирайки Балабанов. Заедно с всички мрачни, дори зловещи в своята трагичност моменти от житейската съдба на Яна Язова и тези ранни талантливи творби остават слабо проучени. Един кратък откъс от „Голямата песен“[32]:

Дори трудът на хората отвън бе мълчалив, безсмислен, безнадежден.
От земното мъртвило изтласкана съм аз… Вълни!... отвред стихии ме достигат.
Задавят ме!… ръце, нозе, глава ми се разтапят!... в ревът ми страшен, ужас леден.
Разливам се…вълна огромна. Веднага силно други ме повдигат.
…..
Дори за теб аз нямам сила през сънищата да помисля.
И няма аз да се разбудя, до теб да дойда. Прегорява
Душата ми във сън – без теб и без живот – за всякога така;
Аз сън съм само, мисля.

Българският футуризъм е основополагащо маркиран от близостта – лична и творческа, с Филипо Томазо Маринети, но като направление има интересни, макар и епизодични

[32] **Язова, Я.** Голямата песен. – *Язове*. София, 1931, с. 62–64.

осъществявания. Скандалният италиански идеолог на това направление прави редица жестове на почит към българските си последователи в късни спомени и в ранната абсурдистка възхвала на „чудото“, което лети ниско над Одрин със зашеметяващата скорост от 70 км. в час и от два привързани към него коша, пълни със слама, пилотите хвърлят гранати над изумените войници и граждани. И ако това не е акт, достоен да вдъхнови Маринети – италианския кореспондент на фронта, да възхвалява българския аероплан в поемата си „Zang-Tumb-Tumb“, то какво друго би могло да бъде. През 1922 г. младите тогава ямболски авангардисти публикуват в „Crescendo“ „Българският аероплан“, част от споменатата поема, правят обща снимка, която изпращат на своите кумири – Гео Милев и Маринети[33]. И самият Кръстник на футуризма не само отговаря на тяхното писмо, но и решава да посети България, макар и почти десет години по-късно. Възторжени български интелектуалци запечатват това в ритуална снимка, но идеологът на ямболския авангард – Кирил Кръстев, отказва да се срещне с обожавания някога футуристичен **папа**, защото той вече е поетът на Бенито Мусолини.=Непредвидими, но и много поучителни са пътищата на българския авангард[34].

Футуристичният експеримент „Към Маринети“[35] на Георги Динев, един от ямболските авангардисти, напълно забравен у нас, но доста известен в румънската литература с името Стефан Рол, визира именно сюжета с прословутия български аероплан.

---

[33] **Кръстев, К.** *Спомени за културния живот между двете световни войни*. София: Български писател, 1988, с. 23–48.

[34] Историята на ямболските авангардисти е представена документално прецизно, аналитично и увлекателно от Георги Господинов – вж. **Господинов. Г.** *В пукнатините на канона*. Пловдив: Жанет 45, 2021, с. 46–63.

[35] Цит. по: **Сарандев, И**. *Български литературен авангард. Антология*. София, 2001, с. 217.

Ще караме ски със самолети,
за да се забавляваме,
ще запалим съзвездия от кокс, за да пишем стихове
и да предизвикваме мачове по бокс.
Лети, лети!
За да забравиш скърби и неволи,
за да скъсаш всички връзки и вериги.
Тук горе има: две стрелки –
Височина и скорост,
Едно сърце – сърцето на мотора,
Една съдба – ръцете на пилота…
А долу –
Какво сте вие, тъмни върхове планински,
Какво сте, дребни селища човешки,
И вие тънки нишки, земни пътища?
Къде са границите и държавите,
Приятелите, неприятелите?
– *Една земя,*
– *Едно небе над нея!*

Историята на българския авангард изобилства от забравени имена на поети, писатели и техните творби. Затова си позволявам да насоча вниманието не толкова към елитното и елитарното, към безспорното и познатото, а към непрепознатото, отхвърленото от литературната памет. Марко Бунин (псевдоним на Майер Исак Леви) е един от тях. Той е автор на една поетична книга „Сигнали“. Предговорът ѝ е образец за стила на авангардните манифестни послания от 20-те години: „Днес, когато знамената на вечния поход са прекършени и когато се разнася от край до край подземния, глухия ропот, сподавен под тежкия пласт на стомана и щикове, душата на поета трябва да заиграе и се развее като понесено знаме... Колко ми се иска да викна под ушите на галантните, ми-

личките „поетчета, поети и гении“: жалка сган шутове, спретнала се да издава литература – песнопойки за деца на „Цар Освободител“. Бих казал: герои на книгата, книжни герои, книжни хора“[36].

За съжаление, в паметта на поколенията Бунин не остава като бунтуващ се, скандален, създаващ нови експресионистични светове „книжен“ човек. Литературната история много рядко отделя място в канона на автори само на една книга, но и многотомните съчинения не са гаранция за това. За такъв писател авангардист е последният разказ. Малко изследователи биха си спомнили днес името на Владимир Русалиев (псевдоним на Ангел Маринов Пенков), а съвременните читатели едва ли имат интерес към неговите повече от 20 книги, които отдавна не са преиздавани и със сигурност трудно могат да бъдат открити. В поемата „Бунтовник – 1876“[37] той обаче създава широк спектър от метафорично разгърната образност, от сложно наслагване на фолклорно-митологични реалии в трагичния контекст на събитията от 1923 г. Без да е сред емблематичните творби на този период, тя талантливо се вписва в контекста на авангардистките търсения, ефектно сближава септемврийската поетика с образи и мотиви от националноосвободителното движение:

Камбани –
Разлюляни
С любов
И със закани: –
За слънце
И хлеб!
Бий
Съдбоносна,
Велика,

[36] **Бунин, М.** *Сигнали.* София, 1924, с. 1.
[37] **Русалиев, В**. *Бунтовник – 1876*. София, 1929, с. 19–22.

И бяла камбана!
Бий
От Балкана
Люляна –
Бим
Бам
Бум!
Дин
Дан
Дум!
Бий!
Бий!
Бий!
За зора
И за ден
И за радост,
Над майката
Свята, Мадона –
Земя
Бий!

Текстът представи една възможна литературноисторическа реконструкция на сюжети и творби, поставяйки акцент върху единичното, странно, различно, избухващо като ефектен поетичен експеримент или манифестен текст в българския авангард. Но всъщност нали и самият авангард е точно това – рязко, категорично оттласкване от естетическата норма и от канона на традицията. Надниквайки в тъмните полета на българската култура, те се оказват населени със съкровища, които макар и многократно преравяни с всякакви помисли, крият още много предизвикателства и тайни. И те със сигурност не разказват само за литературния авангард.

ВОЙНАТА: ЕКЗИСТЕНЦИАЛНА И ТВОРЧЕСКА ТРАВМА, ОТРАЗЕНА В СПОМЕНИ И ПИСМА НА БЪЛГАРСКИ ПИСАТЕЛИ

Мемоарните свидетелства

Фикционалният неутралитет създава измамна илюзия за българското общество, че страната ни е защитена от трагичната съдба на Европа през 40-те години на XX век. След обявяването на символична война на Великобритания и САЩ реалността се оказва неочаквано жестока, а лишенията, неудобствата, неуютът, които София е изпитвала от купонната система за храни и дрехи, се превръщат в носталгичен спомен за погледа отвън и отдалече на военното битие. Летящите крепости, които преминават над града, за да бомбардират петролните находища в Румъния, са наблюдавани спокойно и безпристрастно от софийското общество, с масово усещане за недосегаемост: „Те плуваха горе в дълга колона, спокойни, сигурни, на такава височина, че движението им изглеждаше бавно“ – разказва Петко Венедиков[1]. Вера Мутафчиева допълва: „Първите бомби над София не я стреснаха твърде, те ни приличаха на безцелен налет. Няколко десетки едва, врагът беше ги посял над най-малозначещите части на града – из калните предградия с едностайни съборетини“[2]. Столицата започва да чувства апокалиптичната близост на войната, но и това не пречи спокойно и празнично да посрещне новата 1944 година. Градът, опитващ се да поддържа ежедневния си делови ритъм, живее във

[1] **Венедиков, П.** *Спомени.* София: Издателска къща „Проф. П. Венедиков“, 2018.

[2] **Мутафчиева, В.** *Бивалици. Книга първа*. София: Анубис, 2000.

все по-напрегнато очакване на бомбите с черните хартии по прозорците, с оскъдните светлини и предупреждаващия вой на сирените.

Спомените на български писатели и интелектуалци реконструират събитията с информация, която стилистично, тематично и жанрово се вмества в матрицата на документалния биографичен разказ. В тяхната сложна композиционна структура функционират поне два наративни пласта – емоционалната травма от преживения кошмар съпътства хронологията на обществено-политическите и житейските събития. Но разказите не остават само на това равнище – дистанцията във времето провокира експлицитни или подтекстови политически коментари, културно-исторически интерпретации и прогностични анализи. Целта на тези спомени е не само да припомнят, да споделят, да се превърнат в своеобразно покаяние за оцелелите, но и да оставят знак в историческата памет. В това подчертано документално или художествено поле най-отчетливо се очертава фигурата на автора, който наслагва достоверни, наситени с емоционалност, парченца от общия пъзел на войната.

Началото на трагедията

Десети януари е граница между измамната самозаблуда, че апокалипсисът, сполетял Европа е далечен и невъзможен. Бомбардировките над София заличават за секунди домовете, отнемат сакралността на личното пространство, нанасят непреодолими психически и емоционални травми на няколко поколения. Столицата се превръща в град на пожари, пепелища, със затрупани и осакатени хора, на скитащи бездомни сенки. В този контекст детайлите имат значение, защото показват различните оптики, през които всеки възприема трагичните случвания и индивидуалните позиции спрямо тях. Разказът обикновено се съсредоточава върху конкретното време-пространство, като в него се сплитат свиде-

телската позиция на очевидеца и субективната оценка за фактите, пречупени през силни емоционални конотации.

За Анна Каменова, ежедневната ритуалност на деня не предполага онази фаталност на събитията, която ще доведе не само до разрушаване на дома – патриархална крепост на семейството и духовен храм за безценни културно-исторически свидетелства, но и до ужаса от смъртта на най-близките. „На 10-ти януари към 12 часа се готвехме да обядваме. Моят племенник Петко Войников обядва преди нас, защото бързаше за работа. Тъкмо когато се готвеше да излезе, пристигна запъхтяна неговата съпруга и каза, че научила, че се задава ято германски бомбардировачи. Върнахме моя племенник и след като набързо се посъветвахме решихме да слезем в нашето мазе, уж за по-сигурно. Още нямахме представа за силата на въздушните нападения. Баща ми (достолепният Михаил Маджаров – бел. Е. Т.) тръгна неохотно. Струваше му се недостойно да проявява страх.“[3]

В нейните спомени има строга хронологичност на събитията, дистанцирана, хладна регистрация на фактите. В тях няма патетика, нито опит за предизвикване на емоционална споделеност или съпреживяване. Трагизмът на случилото се е толкова силен, че той би могъл само да бъде припомнен лаконично и точно, за да не бъде забравен от оцелелите.

За Вера Мутафчиева*:* „Тази дата пресече живота ми на две. Не само моя естествено, а и на хиляди тогавашни софиянци, които през глава напускаха града си, сякаш се отказват от него, от всичко свое всъщност. А подир девет месеца, когато пълзешком, хептем одрипавели се прибраха, за да узнаят, че са и бездомни“. При нея автентичността на разказа е пречупена през оптиката на юношеските чувства, на острия политически коментар на следващите политически събития, на травмата, белязала екзистенциал-

[3] **Каменова, А.** *Откъснати страници*. София: Издателска къща „Дамян Яков“, 2008.

ния ѝ път в годините на комунизма. Нейните спомени са достоверен фундамент, в който неизбежно прозира тенденциозността, разчитана като подбор и интерпретации, вплетени в увлекателен художествен наратив.

Спомените на българските писатели за бомбардировките са особено пространство, в което, наслагвайки интимността на личното време върху обективните исторически случвания, се създава една ярка, силно въздействаща картина. Чрез словото те подреждат фрагментите на своите преживявания, без манипулации, деформации, автомитологии, съзнателно или интуитивно създават и завладяват историческата памет. В този контекст е важен още един щрих: „Десети беше прекрасен слънчев зимен ден“ – разказва проф. Венедиков. И продължава кинематографично да монтира кадрите на връхлитащото бедствие в ритмичната последователност, в която отекват оглушителните взривове: „... бомбите, които отгоре се спущат на равномерни, много кратки интервали. Един след друг гръм, всеки по-силен от предния, но изведнъж чуваш, че новият е малко по-слаб: аеропланът не е улучил зданието, където сме. Все по-слаби, по-далечни гърмове, но сирените не дават все още дългия равномерен звук на отбой. И ето, че бученето на моторите се доближава наново: аеропланите са направили кръг и се връщат над нас“. Именно паралелното четене на различните текстове създава плътната, обективна картина не само на този фатален ден, но и на последвалите, които носят:

Разрушенията, смъртта, болката

Творческата памет свързва многото и различни микросюжети в хармонична цялост, в която мозайката на външния свят се подрежда в логиката на мемоарния текст. Спомените на Анна Каменова са фрагменти за смъртта – спасението – живота на няколко поколения. В тях чувствата са потиснати, за да отстъпят място на ежедневните събития преди бомбардировките, на малките де-

тайли от големите разрушения след тях, които историята в своите едри мащабни наративи пропуска. Нейният разказ не е подвластен на художествената фикция, стилът стига до оголена публицистичност, до бруталност в описанията на кошмарната действителност, в която неизбежно се сплитат болката по хармоничната, устойчива цялост на родовото пространство и невъзможността живите да я съградят отново. Разпиленият архив на Михаил Маджаров и погубената библиотека на семейството – не по-малко болезнен акт от разрушения дом, рефлектират в по-късни коментари с доза неприкрито огорчение. Ето какво разказва писателката: „Веднъж след 9 септември Георги Караславов ми носи в редакцията на „Литературен фронт“ 3 книги в хубава подвързия, на гърба името на баща ми. „Купих ги от един антиквар с количка, дадох 3 000 лева. Доволна ли сте?“ А друг наш общественик – Симеон Радев беше ме укорил: „Не очаквах, че Анна Каменова ще продава книгите на баща си“.

В преломни исторически периоди животът на отделната личност се превръща в коварна съдбовна игра, непредсказуема в своите екзистенциални последствия. Споделено ненатрапливо, без намек за самосъжаление, семейната трагедия на Анна Каменова и нейното лично, непреживяно страдание, носят смирение, но те са белязани и с дълг към мъртвите и с обричане на живите. „Бомбардировката на 10 януари 1944 над София отне живота на 5 души от нашето семейство, а ние бяхме едно много сплотено семейство, много привързани един към друг. Останахме живи само ние двамата (тя и съпругът и Петко Стайнов – бел. Е. Т.) и двете останали без родители момиченца, които станаха наши дъщери. В продължение на 10 години не написах почти нито ред, не помислих за творчество. Цялата ми грижа беше да отгледам нашите дъщери.“

Въпреки дистанцията във времето, в „Бивалици“ Вера Мутафчиева преживява със същата емоционална болезненост разрушенията и смъртта след бомбардировките над София. Те оставят траен знак в капризните лабиринти на паметта, провокират съп-

ричастието на читателите, необременени от тези спомени, въвличат ги в процедура на духовна съобщност. Затова те възприемат с респект, но и с доверие фигурата на авторката. Тя убедително изгражда своята идентичност, въпреки че в текста е в двойствена позиция – на детето свидетел и на зрялата писателка, която, умело трансформирайки през художественото слово документалните свидетелства, ги превръща в литература. Динамичната смяна на гледните точки, на визуалните картини от разрушена София създават синтеза между преживяното и наблюдаваното; между чувствата и обективните свидетелства. Те се наслагват в концентрични кръгове, за да създадат едно наративно пространство с динамично променящи се действия и емоции, което обединява обективното и фикционалното; историята на времето и на духа, осмисляйки трагичната положеност на човека в антихуманния механизъм на войната. „Нещо непристойно, нещо срамно съзирашe човек от две страни надничайки без да ще, в осквернената интимност на чуждия дом. Развяваха се над главата ти – нелепо окачени на голи дървеса – плетени на една кука завеси, недосъхнало бельо и пелени; търкаляха се пред стъпките ти немити тенджери и цукала, бродирани покривки, разбит трапезен порцелан. … По тухлите лежаха трупове или живи хора, или ранени – неизвестно. Просто някой, който като нас търсеше близките си след отбоя, бе заварил на тяхно място купчина пепелак. Не можеш да се приберeш в дома след такова откритие, да струпаш на пружината денк и деца, за да я потътриш към гарата.“

Убежищата на спасението

Когато изтерзаната от смъртта и страха човешка маса търси спасение, следва разказът за пътя между изпепелена София и убежищата край града. Оцелелите от сипещия се от небето ад бягат по всички възможни и абсурдни начини в провинцията, намират подслон при близки и състрадателни непознати. Евакуацията раз-

места социалните пластове, нарушава йерархиите, разкъсва интелектуалните и писателски общности. „Птица над пожарищата“[4] е онази метафора, която побира всички измерения на безумието на войната. Заглавието на книгата подвежда читателя, че това ще бъде текст, роден от въображението, но повествованието, щрихирайки отделни сюжети, придържайки се към документалната акцентност на кинорепортажа, през личното преживяване на автора и неговите случайни спътници, в мъчителната повторителност на тяхното битие, създава многото зловещи лица на войната. В тях Константин Константинов влага страданието и преболяната мъдрост; саморефлексията и политическите прозрения; народопсихологическата проникновеност и екзистенциалната самотност. Това е книга за топосите, които маркират реалността на спомените и за хората – без имена и биографии, които ги населяват. Войната превръща града в призрачен, „обвит в сивата, студена мъгла, над която няма никакво небе, в далечен и мъртъв като съвършено друг свят“, а селцето – „дрипаво, нечисто, хлътнало в заледена кал“, в убежище. Но този текст не е наситен с грубостта и високомерието, характерни за лични и публикувани в пресата епистоларни послания на някои български писатели, намерили закрила и храна в провинцията. Това са споделените лични записки и бележки, които създават „сборник късове за 1944“ – годината, разполовена между трагични погроми над човешката участ и преломни политически събития, които властно налагат едно не по-малко тревожно бъдеще. Ето как я описва Константин Константинов: „Тая година – хаотична, разлюшкана, изпълнена със страшно напрежение, имаше сама по себе си обликът на недействителност и стигаше до халюцинации“. Именно това хаотично, необозримо, зловещо лице на войната би трябвало да носи познание, да провокира нова мъдрост и „едно ново пречистване чрез простота“. Това не е дидактично послание, а пътят на възкресението от пепелта,

[4] **Константинов, К**. *Птица над пожарищата*. София, 1946.

на надеждата, че „Човек е създаден за радостта. Тя е негово право по всички земни и небесни закони“. Но истинската радост се ражда от „голямата скръб“, но и от смирението и намерения смисъл да продължиш към чистите хоризонти на свободата. Именно това прави тази книга толкова неудобна и задълго забравена[5].

Войната, отразена в епистоларната комуникация на български писатели[6]

В писмата и пощенските картички на български творци, разпилени от бомбардировките, могат да бъдат очертани няколко основни сюжета, които реконструират събитията, провокирали конкретната личност и нейното семейство да напуснат столицата. Но най-отчетливо се очертава фигурата на адресата, който търси своята нова идентичност в едно нетипично, много често неуютно битово пространство, прави опит да се впише в един много семпъл или дори липсващ културен хоризонт. Общата драматичност на ситуацията се пречупва през оптиката на личното възприятие и това наслагва малки, но колоритни парченца от общия пъзел на историческото време. Разказът обикновено се съсредоточава върху конкретното време-пространство и субективната оценка, самосъхранително игнорирайки или съвсем бегло маркирайки чуждите лични нещастия и общонационалната колективна трагичност. В това епистоларно поле се сплитат свидетелската позиция на очевидеца, преразказаните факти и мълвата, които търсят опровержение или потвърждение.

---

[5] Книгата става част от съвременното литературно пространство 74 години след първото издание: **Константинов, К**. *Птица над пожарищата*. София: Издателска къща „Коралов и Сие“, 2020.

[6] Документалната основа на текста е кореспонденцията на Георги Цанев със сътрудници на списание „Изкуство и критика“ и близки приятели, публикувана в книгата му със спомени „Срещи с миналото“, тематично обособена в раздела „През Втората световна война“.

Писмата, които днес четем не са предназначени за масова публика. Тяхната основна функция е била да осъществяват контакт по време на войната и връзка между адресатите. Писателите се търсят активно и създават епистоларна мрежа, но голяма част от тези послания са загубени или унищожени както много архиви и ценни библиотеки. Те обаче изпълняват основната си функция да удостоверят най-важното тогава, че кореспондентите са живи и да дадат информация за други адресати, да възстановят разкъсаните нишките на толкова липсващата духовна общност.

Писмата на Христо Радевски създават своеобразна документална поредица от колоритни детайли на ежедневното му битие в родния Белиш, Троянско. Героите на тези малки провинциални сюжети като че ли живеят в странна капсула на спокойствие и охолство, далече от разрушителните бомбардировки и смъртта в столицата. Заразени от това абсурдно безвремие са и наивните му опити да прави геополитически анализ на военните действия, примесен с абстрактни патетични отклонения и елементарни оценки.„Теоретически ми е много ясно, че това е логиката на войната, че тук няма място за никакви сантименталности, но все пак не мога да се примиря с това, което стана. Това нападение, всъщност завинаги ще си остане като един гангстерски акт. Ако бяха били, ако бяха дирили само военните обекти, па макар и с много жертви да беше – тогава е понятно и приемливо. Но сега… Всъщност аз не знам какво точно е положението.“[7]

Друг е епистоларният дискурс на Богомил Райнов. Смирение, самоирония и състрадание бележат личното му преживяване, въпреки потискащата атмосферата в изпепелена София, в която „след следующата бомбардировка ще останат само паметниците“ и разрушеният му дом. Писмото – моментна снимка на преживяното, не се вмества в по-късната идеологически

[7] **Цанев, Г.** *Срещи с миналото.* София: Български писател, 1977, с. 402.

конотирана представа за властната му, студена, лишена от съпричастност фигура през 50-те години. То, както и други негови епистоларни послания от този период, са знак и за това колко по-искрено и автентично се разказва преживяната история, спрямо по-късните художествени интерпретации или мемоарни манипулации. Хладно, информативно, но и с нотка горчива ирония той споделя с Георги Цанев: „Апартаментите (нашия и на бабалъка) отлетяха благополучно във въздуха, но здраве да е. Жал ми е само за библиотеката. Повече от 3 000 книги ми отидоха. При това напоследък бях накупил сума нови. Но и това е нищо. Хората си изгубиха главите, та ние ще жалим за някоя и друга дрипа (па била тя от литературно естество)“[8].

Във военновременната кореспонденция житейската болка прониква във всяко писмо, въпреки по-овладяната или напълно прикрита емоция. Големите изпитания, които войната създава в живота на Валери Меворах, неминуемо се отразяват в писмата му. Без да са експлицитно заявени, те прозират в тона, в подробностите, които издайнически говорят за страха и заплахата (смененото име), за унищожения дом, за липсата на житейска и творческа мотивация. Ето какво споделя той през 1944, когато семейството му се евакуира в Хасково: „Твърде големи нещастия станаха и преобърнаха мисленето и интересите. А при това едва сме усетили дъха на войната. Струва ми се, че този, който е живял истински 5 години във война, ще иска още 10 години всички изкуства да му разправят само за нея. … Към мен – нищо особено. Заловил съм се в учебниците, които все още не ме интересуват, всред хора, които не разбирам. Остана само радиото – слушам концерти, джазове и др., които изпълват сърцето ми с огромни радости и надежди“[9].

[8] Пак там, с. 425.
[9] Пак там, с. 431.

Писателят и другите

Във времето на ограничени възможности за комуникация писмата съхраняват частица от автентичната същност на времето, на истинските емоционални преживявания на автора, на споделеното без задръжки отношение към другите, към трагичността на родното и агресията на чуждия свят. Писмата не са просто медиатори в общуването, те са сложен синтез от гласове, които отстояват позиции, полемизират, коментират, споделят. Ако пишещият *Аз* не си наложи автоцензура, те безспорно се превръщат в пространство за автономна изява, в което разчитаме на непреднамерена искреност и откровеност. Това споделяне, което най-често не е предназначено да бъде публично достояние, означава доверие във възможността адресатът да бъде разбран. Но това е и вменена отговорност към кореспондента да даде своевременен отговор, ако е необходимо, да предложи убедителна вербална помощ или съвет, да бъде морален коректив.

Характерно за писателската кореспонденция, особено по време на войните, е, че тя съдържа ценна информация за осъществени или нереализирани творчески проекти. Писмото е онзи неофициален, но изключително важен текст, в който се срещат първите критически оценки и все още непубликуваните стихове, разкази, дори части от романи. В писмата на Павел Вежинов войната е по-скоро фон, бомбардировките, разрушенията – статистика, загубата на колеги от „краставото ни племе“ не е травматичен акт. Той е обсебен от романа си „Синият залез“ и най-вече от хонорара, който би могъл да „изкрънка“, от разказ без заглавие с еротичен привкус – среща между немски офицер и българска монахиня, който би искал да бъде публикуван в „Изкуство и критика“ и за който, разбира се, също очаква аванс: „Идиотско пада да се труди човек и да трупа камари от листове без някаква реална полза за себе си. Та най-после несгодата да плаща аванс без договорено задължение е много по-малка, отколкото – да речем

– да обрекат договарящия на гладна смърт“[10]. Както знаем, този злочест жребий не само е отминал автора на писмото, но малко по-късно неговото творчество се превръща в източник на твърде добри доходи и път към висока кариера в писателската йерархия.

Епистоларните откровения на Вежинов са един добре режисиран спектакъл, в който той не се старае да бъде положителен герой. В едно от тях той сътворява шедьовър на злобата към Константин Петканов, обвинен в „скудоумие“, наречен без свян и угризения „човешко нищожество“[11]. Младият писател е искрено възмутен „какъв недъг на нашата литература е позволил виреенето и налагането на това … явление Коста Петканов“, след като той – Вежинов, вече се е явил в българската литература. Тя също не е пожалена: „За мен лично простотата в българската литература е най-големият ѝ порок – толкова е проста, че ми напомня първобитните общества – то не е простота, а удивителна бедност на средствата и оръжията за борба с художествените образи. Тая простота е причина задето нашата литература е така първобитно повърхностна и нищожна откъм съдържание, така примитивна и наивна“[12].

Евакуацията – начин на употреба

Срещата между литературното и битовото има различни измерения в писмата на българските писатели. Особено отчетливо това проличава в отношението им към манталитета на хората и начина на живот в провинциалните градове и села, в които са се евакуирали. Павел Вежинов високомерно се разграничава от хората, които са дали подслон и храна на него – градския човек. „Бай Коста (тук отново визира Константин Петканов – бел. Е. Т.)

[10] Пак там, с. 451.
[11] Пак там, с. 449.
[12] Пак там, с. 446.

и сега ако не види селяните – като го заскубят с хилядарка за кисело масло – кьорав ще си остане цял живот, защото кьорав ми се вижда по рождение. Дано бъде от полза на добрите мъже със селска тематика – на мене – градското чедо ми е зле тука – затова ми е по-лесно да пиша за Априлия или Беневенто, отколкото за Оряхово“[13]. Той е получил убежище в дома на родителите на съпругата си, но не желае нито да се вписва в тази „ниска“ среда, нито да проявява благодарност за гостоприемството. За разлика от него, Богомил Райнов мечтае да бъде някъде далече от София: „Спя в Банкя със семейството на бабалъка и тъй като сме наблъскани 6 души в 2 съвсем малки стаички, условията за работа съвсем не са блестящи. Но няма що – дългът ни зове“[14]. И коментарът на Цанев на това писмо: „Богомил си беше изработил – сигурно под влияние на баща си – една примиренческа философия, с която понасяше по-лесно бедите“. Вероятно и това е част от сложния и противоречив характер на Богомил Райнов и определено този образ е по-симпатичен спрямо малко по-късните му лични избори и политически позиции.

Връщането към корените – село Борован, където критикът живее със семейството, не е драматична ситуация. В неговите писма има интелигентско намигване към бита, традициите и психологията на селския човек, но и едно щастливо удовлетворение от припомнянето на ароматите, цветовете и звуците на природата, от безкрайността на времето, в което може да се отдаде на четене, да слуша „говора на нашите селяни – не полуинтелигентите, които се мъчат да говорят литературно, а ония, които си приказват естествено и непринудено със своята проста селска реч. Слушахме ги с Любо Пипков с интерес. Езикът им ни правеше впечатление със своите богати изрази и редки хубави думи, които се канехме дори да записваме. Като наблюдавахме селяните често си гово-

[13] Пак там, с. 436.
[14] Пак там, с. 426.

рехме колко бедна и книжна е все още нашата селска белетристика“[15]. Обхванат от възрожденски ентусиазъм Георги Цанев се отдава на преподавателското си амплоа и изнася курс „Беседи по българска литература“ пред „учениците от най-горните класове, цялата борованска интелигенция и по-събудените селяни“. Тази достойна просветителска мисия намира възторжено признание не само в кореспонденцията с неговите приятели и сътрудници на списанието, но и с отзив във вестник „Зора“.

Съизмервайки се с художествения наратив, който е присъщ на спомените, епистоларното слово е по-автентично и по-естествено, разказвайки както за всекидневното и битовото, така и когато акцентът е поставен върху литературното. В писмата на Радевски хармонично се срещат или остро противопоставят и двете линии. С присъщия му полемичен хъс, той реагира на оскъдните културни вести, възмущава се от снобски „Писма от село“, превърнали се в постоянни рубрики в политическите вестници. В епистоларното поле той вмества микроесета по теми, които го вълнуват, експлицира аргументите си – по-скоро емоционални с народопсихологически привкус, отколкото литературоведски. Като водопад от обвинения се излива неговият гняв към „всички тези „интелектуалци“, които като че ли не са набити селяндури в най-просташкия смисъл на думата, та ще ми пишат те „писма от село“. Санким де, те идат от културния град, ходят на баня веднъж на седмицата, чистят си зъбите с нокти и смятат, че връзките на вратовете им и скодумните антрефилета из вестниците им осигуряват някакво морално предимство над чичото“… Но тук поетът се сепва и сам се апострофира „Но млъкни злобо!“ Неговото пълно сливане и с делничния, и с празничния ритъм на селския живот предизвикват шеговито стихотворно послание от Цанев:

[15] Пак там, с. 408.

Ах, Христо, драги Христо,
Не ти е работата чиста:
На сватби ходиш в махалата –
Главата нещо ще ти пати.
Най-после братко престраши се…
Щом има брачна епидемия,
реши въпроса ти големия.[16]

Класическото писмо е ритуал, уникален акт на творчество, защото е предназначено за конкретен адресат. То е част от един цялостен процес на комуникация, който, ако се проследи в хронологична последователност, разгръща собствен сюжет, създава свой завършен или отворен разказ. Писмото е най-диалогичният жанр, защото в неговата същност е заложено очакването на отговор. Затова най-продуктивен и интересен е кръстосаният прочит на кореспонденцията между писатели. Така личните писма се превръщат в „литературен факт“ (по Юри Тинянов), а в отделни случаи, когато биват публикувани, те започват да функционират в културното пространство като епистоларна литература. Такъв статут имат писмата между Яворов – Мина и Лора; Пенчо Славейков и Мара Белчева; Александър Балабанов и Яна Язова и др. В тези сложно разклонени истории реалността доминира над фикцията, коригира и опровергава художествените интерпретации. Писмата се превръщат в рентген, през който внимателният читател може да улови как обществено-политическите обстоятелства оставят отпечатък върху личността.

Проучването на литературното епистоларно наследство е своеобразна детективска работа, която през оставените по-ярки или завоалирани следи се опитва да събере и подреди документален наратив с двама или повече герои. Жалко, че през XXI век това споделяне на хартия или картичка, което понякога е дръзко

[16] Пак там, с. 412.

или свенливо; информативно или интимно; изповедно или полемично, но винаги създаващо автобиографични разкази, които оставят знак в културната памет, вече безнадеждно е захвърлено в миналото, заменено от бързо изтривани и забравяни имейли, фейсбук съобщения и социални комуникации. Писмата са и своеобразна форма на воайорство, защото в своя акт на създаване те не са мислени като публичен факт. Без тях обаче, без този интимен знак на споделяне, литературната история би била по-бедна, не толкова цветна, интересна, пикантна и най-важното по-малко автентична.

Вместо заключение: надежда за бъдеще

В контекста на войната, която все по-кърваво се разразява около нас, на фона на бомбените килими, които дроновете сипят върху градове и хора, в памет на жертвите и тогава, и сега, посланието на Константин Петканов носи и поука, и предупреждение: „Човек диша чистия въздух, свежите струи на небето, и живее. Само това безвъзмездно благо е достатъчно да го смири пред Бога и да го накара да се разбунтува срещу войната. Синьото небе е апотеоз на мира, защото на него има облаци, слънце, луна, звезди, но няма червеи“[17].

[17] **Петканов, К.** *Бележник на писателя*. София: Прозорец, 2017.

НАЧАЛОТО НА XX ВЕК – СЛУЧВАНЕ НА ЖЕНСКОТО В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

„Мъжът и жената не са само физически и духовно различни. Жената трябва да прилича на себе си и когато твори. Колкото по-голяма е разликата, толкова по-богата е литературата и нейното излъчване“[1]. Субективното, емоционално конотирано мнение на Дора Габе всъщност задава универсалната матрица за оразличаването на литературата, създадена от жени, в началото на XX век. Положена в социокултурния контекст на феминизма, през оптиката на екзистенциалната философия и модерните критически парадигми през следващите десетилетия тя многократно е проблематизирана и отричана, защото не полът, а талантът би трябвало да предполага устойчивото вписване на автори и творби в оспореното или настойчиво охранявано пространство на литературния канон. Нека маркираме историята на това утвърждаване в българската литература.

Въпреки строгата патриархална регламентираност на обществото във все още несвободната българска държава, има високообразовани жени като Елена Мутева, Станка Николица, Карамфила Стефанова и др., които остават във възрожденската книжовна традиция с творческите си опити. В началото на новия век Мара Белчева, Екатерина Ненчева и Дора Габе въплъщават в стихове порива на жената за любов, романтика и независимост. Е. Ненчева е първата българска поетеса, която, макар и под псевдоним[2], се осмелява да споделя интимните чувства на жената. В единствена-

[1] **Кралева, С.** *Докосване до Дора Габе*. София, 1987, с. 145.

[2] Поетесата публикува основно в елитарното сп. „Мисъл“ под псевдоним Велерина.

та си стихосбирка „Снежинки“ (1909) тя поставя по един болезнено-съкровен начин екзистенциалните проблеми – за смисъла на живота и за смъртта[3], за сложната вселена на мъжко-женските отношения, за всеотдайната обреченост на майчината любов.

Личността и творчеството[4] на М. Белчева остават в сянката на монументалната фигура на Пенчо Славейков. Поетичният свят на тази забележителна жена, запомнена от съвременниците си като една от най-интелигентните и красиви дами на софийското общество, е изпълнен с християнски добродетели, с размисли за непреходните ценности на битието, за любовта като сакрална духовна връзка, за болката от загубата на любимия. Това е свят на страдание, на вярност и стоицизъм, на висока нравственост и копнеж по хармония.

Дебютът на Д. Габе е под знака на силното поетическо влияние, стигащо до откровено съавторство на П. К. Яворов. „Теменуги“ (1908) е в контекста на сецесионната поетика, характерна за началото на века, наситена със сантиментално-наивни преживявания. Очевидно такава е творческата визия не само на младата поетеса, но и на нейните ментори[5] за поезията, създадена от жена. Емоционалната памет на Д. Габе обаче пази като свещен спомена за тази екзистенциална и творческа обвързаност, многократно разказвана и описвана от нея, маркирана в редица посвещения в късните ѝ стихове. Ранно признание за Д. Габе е включването на нейни творби в антологията „Нашата поезия от Вазова насам“ (1910), съставена от Димчо Дебелянов и Димитър Подвързачов, превърнала се в елитарен модел на българската поезия от нача-

[3] Екатерина Ненчева умира от туберкулоза твърде млада – само на 35 години.

[4] Едва през последните години, благодарение на проф. Милена Кирова – съставител на два тома (автор на бележките и коментар към тях А. Вачева), беше издадено книжовното наследство на поетесата: **Мара Белчева.** *Поезия*. Т. 1, София, 2018.; **Мара Белчева**. *Проза и преводи*. Т. 2. София, 2018.

[5] Редактор на книгата е Яворов, а съставител Боян Пенев.

лото на XX в. В случая това не е само личен успех, а началото на духовната еманципация на българската жена творец, акт на преодоляване на предразсъдъците, излизане от маргиналната зона на литературата и своеобразната „анонимност“[6].

През 20-те и 30-те години определено се променят социокултурният статус и ролята на жените. Те преодоляват затвореното, консервативно пространство на семейния бит и се реализират успешно в обществената и духовната сфера, приоритетно принадлежащи дотогава на мъжете. Спрямо извоюваните права на жените в другите европейски страни, българката все още няма статут на равнопоставена личност. Едва през 1937 г. се приема закон, който дава избирателни права на жените, но без възможност те да заемат политически позиции. Въпреки че законът е твърде закъснял, ролята им в социокултурното пространство става все по-осезаема и за това важно значение имат женските дружества, които в началото на века са двадесет, а през 1925 г. – вече шестдесет. Характерно за тези клубове, сдружения и съюзи е, че се сформират по интереси или на регионален принцип. Активна дейност в социалната, културната, политическата сфера, в утвърждаването на определени феминистични позиции, непознати за българското общество, развиват: „Клуб на софийските жени“, „Тракийски женски съюз“, „Дружество на българките с висше образование“, „Сдружение на жените интелектуалки“ и др.

Периодичните издания също активно участват в дискусиите за еманципация на жените, в подкрепа на правото им за професионална и лична реализация. Вестниците и списанията публикуват много материали от български автори и преводни текстове, които представят актуални изследвания за социалното, икономи-

[6] Съществен принос към проучването през документални материали и архиви на творчеството на малко познати или незаслужено забравени авторки има и разработваният в Института за литература научен проект „Жените в българската литература – извороведски изследвания, дигитална платформа“ с ръководител доц. Л. Малинова.

ческото, правното положение на жените, разкриват през призмата на психоанализата характерни черти на техния духовен свят, обсъждат табуирани проблеми от интимния им живот. Каузата на женското равноправие в културно-исторически, сексуален, битов аспект е тема на сказките – много популярна форма за общуване на интелектуалците с широката публика. Темата се разглежда в публичните лекции на проф. Ал. Балабанов, който търси генезиса на проблема в контекста на античната литература, но и аналитично оценява мястото на „Българката като лирически поет“[7]. Кирил Кръстев се опитва да подреди сложния пъзел на отношенията между „Новият мъж и новата жена в любовта“, неговите възгледи са разгърнати и в книгата му с есета „Съвременната любов“ (1939). Провокативна с откритото поставяне на въпроса за свободния сексуален избор на жената, въпреки традиционните морални ограничения и консервативни възгледи на обществото, е студията на Найден Шейтанов „Сексуалната философия на българина. Увод в нашия неофициален фолклор“[8].

През този период периодичният печат получава невиждан разцвет. Издавани са над петдесет списания и вестници за жени с различна тематична и идейна насоченост, някои от тях с мимолетно съществуване, но други с дълготрайно и авторитетно присъствие в културния живот. Най-популярен, най-четен и с най-силно въздействие не само върху бита на българката, но и с осезаемо влияние върху литературните тенденции през двете десетилетия на своето съществуване е „Вестник на жената“ (1921–1944), с редактор Христо Чолчев. В това издание на достъпен език се разискват от актуалните теми на модата, кулинарията, семейните отношения до задълбочени политически анализи. Изданието об-

[7] **Балабанов, А**. Българката като лирически поет. – *Пряпорец*, № 102, 7 май 1914.

[8] **Шейтанов, Н.** Сексуалната философия на българина. – *Златорог*, XXII, 1932, № 3, с. 342.

хваща целия спектър на женския свят – от ежедневието на домакините до борбата на феминистките за извоюване на нови права; от готварски рецепти и модни съвети до подбрани с изискан художествен вкус литературни творби. В този смисъл „Вестник на жената“ е институция – в него сътрудничи интелектуалният елит на времето, но суверенно място на неговите страници имат творбите на жените писателки и с това той изиграва изключителна роля за легитимирането им в културното пространство. Но талантливото женско присъствие е характерно и за всички други творчески сфери. Все повече българки преподават в Софийския университет. В Народния театър играят актриси, които със своите роли оставят ярки следи в неговата история – Адриана Будевска, Зорка Йорданова, Марта Попова, Олга Кирчева и др. През 1928 г. българските художнички (Елисавета Консулова-Вазова, Руска Маринова, Вера Лукова, Ана Балсамаджиева, Мара Цончева и др.) организират своята първа самостоятелна изложба, открита от Д. Габе. Те получават признание не само у нас, но и на големите художествени изложения в центровете на европейското изкуство – Рим, Париж, Виена, Лондон, Лайпциг. Забележителен е и триумфът на българските оперни певици. Христина Морфова, Мая Христова-Фратева, Лиляна Добри Христова и др. завладяват европейските сцени и поставят началото на изключително плодотворната, световно призната българска школа в оперното изкуство.

Но ако се върнем към изявите на жените писателки от 20-те до 40-те години[9] на XX в., към тяхната все по-нарастваща популярност сред читателите, към все по-възторжените оценки, които техните книги получават от авторитетни критици, би трябвало да добавим и институционалното признание. Награди на Министерството на Народното просвещение получават Д. Габе (1922), Е.

[9] Изключително ценни са изследванията на Людмила Малинова в книгата **Малинова, Л.** *Български поетеси между двете световни войни*. София: Издателска къща „Ваньо Недков“, 1999.

Багряна (1924), а „Сонети“ (1925) на М. Белчева е удостоена с приза *най-добра стихосбирка на годината.* Творбите им, а през 30-те години и тези на Магда Петканова, Анна Каменова, Яна Язова, Мария Грубешлиева, Фани Попова-Мутафова и др., са включени в антологии, издавани в чужбина[10]. Българските писателки получават международно признание с преводи на техни поетични и прозаични книги, високо оценявани в рецензии на английски, френски, полски, италиански, немски, сръбски и други европейски езици. А у нас те осъществяват огромна като обем, много прецизна като творческо пресътворяване преводаческа дейност. Читателската публика се запознава с поезията на Анна Ахматова и Марина Цветаева (Е. Багряна), със съвременна и класическа руска проза (М. Грубешлиева), с творчеството на Ян Каспрович и други полски поети (Д. Габе), представени са Десанка Максимович и Иржи Волкер (Бленика). Особени заслуги към рецепцията на немската философска мисъл и класическа литература у нас има М. Белчева с превода на „Тъй рече Заратустра“ на Ф. Ницше и „Потъналата камбана“ на Г. Хауптман и много други преводи, печатани в литературните издания. През 1921 г. Дора Габе издава „Антология на полската поезия“, която се превръща в културно събитие.

Знакова за българската литература, създадена от жени, е 1927 г. Вера Бояджиева и Санда Йовчева издават „Литературен сборник. Наши писателки“[11]. Обединяващото в него е женското светоусещане, специфичният поглед на жените към света, сложните вибрации на женската емоционалност, всичко онова, което прави тяхното творчество не само талантливо, а и различно в

[10] През 1938 г. Густав Хайнзе издава антология на българската литература, в която са публикувани стихове на Елисавета Багряна.

[11] Важно културно-историческо значение имат и двете издания на Клуба на българските писателки сборниците „Сноп“ (1934) и „Сноп“ (1937), които не само събират най-добрите творби, създадени от жени, но са и своеобразен ритуален акт на тяхното публично утвърждаване.

полето на художествената словесност. През същата година своя дебют в литературата прави и Магда Петканова с „Македонски песни“[12]. В тази стихосбирка, а и в по-късната си поезия тя пречупва през оптиката на обичащата и очакващата жена, опазваща сакралността на семейния уют, революционно-романтичните жестове и социалния драматизъм. Темата за майчинството като дълг и отговорност, като тревожно изпитание и всеопрощаваща обич, преминава като червена нишка през цялото ѝ творчество. В късните стихове на М. Петканова оголената чувствителност, сантименталната обагреност на преживяването се трансформират в аналитично, философски вглъбено отношение към екзистенциалните и нравствено-етични въпроси. Постоянни теми в поетичния ѝ свят са сблъсъкът между илюзии и реалност, преходността на младостта и щастието в самотната зрялост, любовта като болка и несбъднати очаквания. Нейната лирическа героиня е раздвоена между обременяващите задължения на бита и амбицията на модерната жена да бъде независима и свободна личност, между стремежа за духовна реализация и ограничаващите норми на патриархалния дом. Поетичният стил на М. Петканова е силно повлиян от фолклора, затова някои нейни стихотворения се възприемат и изпълняват като народни песни, най-популярната от тях е „Ако зажалиш някой ден...“.

Краят на 1927 г. е триумфалното начало на дългото творческо присъствие на Е. Багряна в българската литература. Дебютната ѝ книга „Вечната и святата“ не просто е възторжено приета от критиката, тя заема неоспорвано място в литературния канон – пространство, в което дотогава не е допускана жена. И още – тя превръща Багряна във всепризнат класик на българската поезия. „Вечната и святата“ създава висока мяра, спрямо която не само другите поетеси, но и самата тя трудно се съизмерва в неравния си творчески път. Този огромен творчески успех е конотиран с

[12] Стихосбирката излиза с името Магда Минева.

дълбок личен трагизъм – смъртта на нейния любим – проф. Боян Пенев, през същата година. Лирическата героиня на Багряна е модерната жена със свободна воля и право на избор, която дръзко отхвърля предразсъдъците и прекрачва традиционните ограничения. Тя е волна, непокорна и предизвикателна вакханка. Тя е скитница, която носи паметта за други жени и за други съдби. Тя е жената – обичана и обичаща, отдадена на любовта – трагично прекъсната или драматично невъзможна. Тя е личност, която нарушава тривиалните норми за уседналост и дом, разколебава традиционните представи за съпруга и майка. Тя е обречена на пътя и пътешествията. Градовете – екзотични и любими, са споделени интимни пространства – Бретан или Париж. Тя пътува по света с отворени сетива не само за да провокира творческото си въображение, а и да опознае себе си чрез предизвикателствата и изкушенията, които той ѝ предлага.

Преживяванията на героинята са ситуирани в подвижни темпорални пластове. Те са метафорична картина на човешкото битие, в което се срещат миг и вечност, спомен за отминали животи и мечти за нови хоризонти, за да подредят пъзела от разпилени парченца копнеж по криле и корен, дом и необятни простори, да съберат в абсурдно единство доброто и злото, красивото и грозното, да примирят любовта и смъртта. Всевластващата сила на смъртта, на болката и разочарованията, предполага осмислянето на живота като творба – красива, примамлива, жестока и неповторима. Точно тази сложна и многолика реалност характеризира поетичния свят на Багряна в „Звезда на моряка“ (1932) и „Сърце човешко“ (1936). Тези стихосбирки разширяват тематичните хоризонти на българската поезия от 30-те години. Но те кодират и променената женска самоличност. Пътят вече не е изпълнен само с чудеса, не води само към щастливи брегове. Лирическата героиня е по-мъдра, интелектуално по-вглъбена, социално по-критична. Виталността отстъпва място на отговорността, страстта на амазонката на самотата, мистичният порив на потомката за веч-

ност се изправя пред невъзможността на духа да опази тленното тяло. Поезията на Багряна поставя не само модерните за 30-те години екзистенциално-философски проблеми, тя моделира духовната самоличност на еманципираната жена.

През 1928 г. излиза и книгата на Д. Габе „Земен път“. Лирическата героиня е зряла жена, оттласнала се от сантиментално-наивните илюзии, от декоративната орнаментика на външния свят, за да съсредоточи своите емоции и интелект към опознаването на нови духовни пространства. В тази сложна, кръстопътна ситуация тя е безприютна и нечута, обременена от спомени, осъзнала преходността на любовта, задаваща си тревожните въпроси за смисъла на земния път, който неотклонно води към онова неизбежно, плашещо, но и мистично привличащо *отвъд.* И все пак това не е травматично песимистична поезия. Лирическият свят на Д. Габе е населен с малките чудеса на делника, с красивите багри на надеждата и красотата на постигнатата хармония. Силното въздействие на нейното поетично слово се дължи не само на подчертаваната от критиците откровена изповедност, а и на сложните тематични и стилови синтези, които тя осъществява. В стиховете ѝ се наслагват психологически, културни, философски пластове, които не са просто маркирани, поетесата прониква в тяхната дълбинна същност, за да направи своя опит за разгадка на тайните на битието.

Поемите от стихосбирката „Лунатичка“ (1937) са емблематични именно за тези филигранни синтези, които сплитат фолклорни архетипове, социални жестове, вглъбено самопознание, интимни изповеди. Образите, метафорите, асоциациите, характерни за поетиката на 40-те години, оттласкваща се от доминиращата естетика на символизма, образуват своеобразни концентрични кръгове. Поетичните фрази не само звучат в напевен музикален ритъм, в тях се наслагват цветове и фигури като шевица, за да сътворят магията на женското светоусещане и да споделят изстраданото женско познание.

Все по-налагащото се талантливо присъствие на жените в българската литература предполага и реализирането на обговаряната многократно в периодичния печат идея за създаване на женски писателски съюз. Със съдействието на Дружеството на българките с висше образование на 24.01.1930 г. се създава *Клуб на българските писателки*. Сред основателките са Д. Габе, Е. Багряна, М. Петканова, М. Белчева, Евгения Марс, Анна Каменова, Фани Попова-Мутафова и др. Програмата на Клуба предвижда да подпомага творческата реализация на българските жени творци, да популяризира техните произведения у нас и в чужбина, да открива и насърчава нови дарования, да реализира обществена и културна дейност, да организира сказки, литературни вечери и юбилейни чествания. Активната и много талантлива вълна на женското творчество в литературата, театралната критика и публицистика (най-изявени са Анна Каменова, Лидия Шишманова, М. Петканова), на пътеписа (А. Каменова, Яна Язова, Вера Бояджиева), на философската есеистика (Жана Гълъбова, Весела Василева), е забелязано от изследователите на културните процеси през 30-те и 40-те години не само у нас, но и в чужбина. В този период излизат ценни книги, които осмислят присъствието на жените в духовния живот. Някои от тях са на: Антон Страшимиров „Жени и мъже в живота на литературата“ (1930); Соня Вичева „Нашите писателки“ (1939); Петър Горненски „Вдъхновени жени“ (1938) и др. Публикувани са и редица аналитични текстове, осмислящи в теоретичен и исторически аспект тенденциите в литературата, създадена от жени.

В социокултурния контекст на този период една от най-продуктивните писателки е Фани Попова-Мутафова. Високообразована – завършва специалност пиано в Мюнхен, тя е част от интелектуалния елит не само у нас, но и в Германия. Именно връзката ѝ с немската култура – организиране на изложби на немската книга, активна работа в Европейския писателски съюз, а и неприкритите ѝ симпатии към нацистката идеология

са основания на Народния съд, който я обвинява в подривна фашистка дейност. Писателката е осъдена на две години затвор, а книгите ѝ в продължение на десетилетия (след 1944) са под знака на строгите идеологически забрани за издаване. През разглеждания период обаче романите на Ф. Попова-Мутафова са много популярни. М. Кирова я определя като първата авторка на исторически бестселъри у нас. Характеризирани като масова, тривиална литература, нейните романи всъщност вплитат във фикцията на художественото пространство достоверни исторически факти, някои от тях малко познати, защото авторката прави задълбочени проучвания на исторически документи, архаични хроники и научни изследвания. Историческите сюжети на „Солунският чудотворец“ ч. I–II (1929–1930), „Дъщерята на Калояна“ (1936), „Цар Иван Асен II“ (1937), „Боянският майстор“ (1939) и други нейни романи са разказани увлекателно и интригуващо. Повествованието е динамично, с резки драматични обрати, във всяка фраза личи високата култура на интелектуалката, която търси философските смисли на историческото случване. Словото за Ф. Попова-Мутафова е съдба, то носи онази висока степен на самоосъзнаване на жената творец, която, макар и трудно, е извоювала своето достойно място в българската литература. Романите ѝ, които най-често рисуват епичното платно на една героико-романтична или трагична епоха са прецизно композиционно структурирани и в тази сюжетна рамка писателското въображение търси пресечените точки между легендарното, което неизбежно съпътства далечното минало, и реалните черти на историческите персонажи, между каноничното в образите на националните герои (Христо Ботев, Васил Левски, Ангел Кънчев) и посланията, забравени или пренебрегвани, които тези личности и събития пренасят във времето. В този смисъл националното в нейните романи има много по-сложни и дълбоки измерения от патетичния национализъм, в който не веднъж е обвинявана.

Дебютната книга на Яна Язова „Язове“ (1931) е под знака на творческата близост и любовната връзка с проф. Ал. Балабанов. Четени обаче не през оптиката на литературния скандал, а на поетиката на авангарда, радикално и ярко нахлул в българската литература, стиховете на младата поетеса са един сполучлив сюрреалистичен експеримент. Амбициозният проект на дебюта ѝ, който упорито и добре промислено подготвя нейният ментор и любим, остава неразбран от читателите, но с всяка от следващите си книги – „Бунт“ (1933) и „Кръстове“ (1934) – Яна Язова се утвърждава като едно от оригиналните творчески присъствия. Тя става олицетворение на поетеса, която смело експериментира с образите и ритмиката; опитва се да наложи като стил алогичното и енигматичното; провокативното се оттласква от тривиалната тематика на битовото и интимно-сантименталното, извеждано като акцента в критическите анализи за женската поезия през 30-те години.

Този текст щрихира метаморфозите в концепта за жената – творец и личност, през оптиката на различни житейски истории и талантливи литературни постижения, положени в социално-политическия и културен контекст на един период, в който макар и трудно, но необратимо настъпват важни екзистенциални, социални и институционални промени в женската идентичност, светоусещане и позиции. Време, в което поезията и прозата, създадени от жени, се случват предизвикателно, но получават и заслужено публично признание, въпреки че все още малка част от тях намират място не само в тясното пространство на канона[13], но и в съвременните учебни програми.

[13] Важна роля за изследване на литературата, създадена от жени, имат както личната научна отдаденост на тази тема на Милена Кирова, така и съставителската ѝ работа в сборниците: *Неслученият канон: Български писателки от Възраждането до Втората световна война.* София: Алтера, 2009. *Неслученият канон: Български писателки от 1944 година до наши дни.* София: Алтера, 2013.

ДЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА – ОТ СКУЧНИТЕ ДИДАКТИЧНИ МОДЕЛИ ДО ВИСОКИТЕ ХУДОЖЕСТВЕНИ ОБРАЗЦИ

Началото на българската литература за деца е под знака на подчертания дидактизъм, с натрапливи възпитателни елементи, използващи фолклорни мотиви и сюжети от традиционния бит и празничния ритуален календар. Такава е тематичната и стиловата парадигма, в която се вписват детските стихове на Петко Славейков, Цанко Церковски, Иван Вазов, Елин Пелин. Друг кръг от поетични сюжети, интерпретирани назидателно или шеговито са свързани с ценностната система на българския човек – любовта към знанието, възпитаването на трудови навици, почитта към дома и семейството като сакрално пространство, обичта и уважението към майката. Постепенно тези емблематични за патриархалния морал проблеми и топоси разширяват своите смислови значения, периметърът на личното не просто се променя, а се идентифицира с националното като исторически реалии и образи, които се превръщат в универсални олицетворения на родното – език, природа, земя, герои. В единствената си детска книжка – „Стихотворения за малки деца“[1], Иван Вазов носталгично споделя спомени за уюта на дома, за майчината ласка, за труда като отговорност, за детската игра като забавление. Цялата пъстра палитра на ежедневния живот е интерпретирана не толкова от позицията на знаещия и поучаващия лирически Аз, а през призмата на детското светоусещане, с гласа на детето, което описва своя свят и чувства.

Чичо Стоян (Стоян Михайлов Попов) е авторът, който трайно налага този стил в поезията за деца. Това обаче не означава, че

[1] **Вазов, И.** *Стихотворения за малки деца.* Пловдив, 1883.

създава инфантилни или елементарни като послания стихове. Напротив, те отразяват детското въображение, в тях е вложена страстта към играта, желанието за пакости и лудории, бунтът на малкия човек срещу строго регламентирания живот на възрастните. Авторът го прави забавно, с добронамерен хумор, но и с малко тъга по безвъзвратно отминалото време на детството. Заслугата на Чичо Стоян е, че създава високи художествени образци, които дават нов статут на литературата за деца. Тази тенденция се утвърждава и от творчеството на Васил Ив. Стоянов. Неговите книги пресътворяват детския свят, проникновено и с въображение. Той е изпълнен с усмивка, тъга и деликатно поднесено познание. Детето е равнопоставено на възрастния, затова диалогът между тях не носи внушението на назидание – той е интересен и провокативен.

Безспорна е заслугата на Елин Пелин за превръщането на творчеството за деца в дял от българската литература, който критиката не просто забелязва, а и започва високо да оценява. Малките герои в неговите стихове са в хармонична връзка с природата, те са част от селския бит, но той не е обременен от тежък труд, той е фон на забавни случки, които съпътстват делника или подсилва с митологични или фантастни образи техните емоционални преживявания. Детският свят в поезията на Елин Пелин е оригинален и неповторим, той е вселена от малки чудеса и много смях. От началото на XX в. до Първата световна война детската поезия от затворена в своята поучителна нормативност и учебникарска каноничност се отваря към диалог с читателите. Това дава възможност на малкия човек да опознава себе си естествено и с лекота, с мъдрата ирония и мекото благородство на възрастния, ненатрапливо внушаващ познанието, което носи натрупаният житейски опит. Разбира се, развойните процеси в поезията за възрастни са много по-динамични и сложни, затова е трудно, а и ненужно да се правят естетически съпоставки.

Детската проза през този период изминава също дълъг и труден път на развитие и утвърждаване. Засиленият публицис-

тичен рефлекс, характерен за Възраждането, отстъпва място на художествената фикция, която трансформира реалистичната еднозначност на случките от съвременния бит или традиционните фолклорни мотиви в усложнени психологически и екзистенциални послания. В началото на века се смята за естествено побългаряването на текстове, които се превръщат в база за надграждане на родните художествени опити – преминаващи през заимстване на сюжети, наливане на автентични истории в чужди жанрови форми, травестирането на популярни герои от други литератури или буквалното им вкарване в български нравоучителни схеми. Така са изглеждали читанките и христоматиите, активно използвани в педагогическата практика тогава. Постепенно обаче те се превръщат в авторски литературни помагала с текстове, подбрани или написани от писатели, които днес без колебание наричаме класици – Елин Пелин, Николай Райнов, Ангел Каралийчев, Асен Разцветников, Цанко Церковски.

Важна роля за утвърждаване на творчеството за деца има и литературната критика. Александър Теодоров-Балан, Славчо Паскалев, Александър Балабанов, Георги Цанев и др., противопоставяйки се на прекаления дидактизъм, настояват детската литература да се оценява със същите строги естетически критерии, както поезията и прозата за възрастни. Не липсват и радикални критически текстове като този на Славчо Паскалев[2], който отрича деленето на литературата по възрастови критерии, противопоставя се на необходимостта от четене в ранна детска възраст. Авторът стига до крайност – твърдейки, че това е вредно за нормалното развитие на децата. В имплицитен диалог с неговата влиза статията на Стилиян Чилингиров „Детската литература“[3]. Без да

[2] **Паскалев, С.** Нашата детска художествена литература. – *Мисъл*, XVI, 1906, № 5–6.

[3] **Чилингиров, С**. Детската литература. – *Ученически преглед*, XI, 1904, № 3–5.

се стига до публична полемика, тези становища всъщност обозначават две противоположни концепции за значението и мястото на детската литература в духовния живот. Писателят убедително аргументира своята теза, че талантливата поезия и проза за деца не просто имат право да съществуват, те са същностна част от всяка национална литература, защото изграждат добър естетически вкус, възпитават нравствени и морални ценности, създават интелектуални мостове към другите изкуства.

Между полюсите на отрицанието и възторжената подкрепа, в началото на XX в. литературата за деца трудно, но уверено заема своето суверенно място в социокултурното пространство. Българското общество постепенно осъзнава нейната мисията, която може би най-точно е формулирана от един забравен днес автор – Виолино Примо (Цонко Василев Попов): „Днешното българско дете – това е утрешна България“[4]. Днес тази фраза звучи като клише, но в един различен социокултурен контекст тя се приема като формула, която синтезира отговорността на литературата пред подрастващите. И докато творчеството за деца все още отстоява своя статут на равнопоставен дял в самото литературно поле, то детската литература вече е политически институционализирана. През 1920 г. правителството на Александър Стамболийски приема закон, с който подпомага издаването на книги, поредици и списания за деца, набелязва мерки, които да поощряват четенето. Един далновиден законодателен акт, който поощрява създаването на емблематични издания, които в своя дълголетен живот имат основополагащо значение за създаването на класически творби за деца, вписани в устойчивия канон на българската литература. Такива са: „Детска радост“ (1910–1947), дълги години редактор е Ран Босилек; „Венец“ (1911–1944); „Светулка“ (1904–1947), редактор Александър Спасов и Елин Пелин; вестниците „Пътека“

[4] **Виолино Примо [Цонко Василев Попов].** За детето. – *Развигор*, VI, № 227, 30 октомври 1926.

(1933–1947) и „Весела дружина“ (1933–1947) – в това издание за първи път се публикува комикс, който събира много почитатели. Интересна тенденция, която маркира засилващата се роля на литературата за деца, е, че много от българските писатели, които пишат за възрастни, започват да създават талантливи творби и за малки – Дора Габе, Георги Райчев, Елисавета Багряна, Никола Фурнаджиев, Николай Райнов, Емануил Попдимитров, Ангел Каралийчев, Асен Разцветников, Константин Константинов и др. Въпреки че са творци, официално признати от литературната критика, авторитетни членове на Съюза на българските писатели, част от тях решават да учредят своя творческа организация – Общество на писателите, приятели на децата[5] (1928), по-късно преименувана на Дружество на детските писатели – до 1944 г. в него членуват 80 писатели. Дружеството издава годишник „Детска книга“, с който се отбелязва Денят на детето, а през 1933 г. неговите членове са съставители на първата антология с творби за деца „Огнище“.

През 20-те години се променя и критическият дискурс към детската литература. Тя става обект на много рецензии, публикувани в популярните тогава издания като „Златорог“, „Хиперион“, Развигор“, „Изкуство и критика“, „Литературен глас“ и др. Автори на текстове, аналитично представящи художествените процеси в поезията и прозата за деца са Е. Пелин, Р. Босилек, Г. Цанев, Д. Б. Митов и др. Издадено е и първото цялостно изследване върху литературата за деца – „Нашата детска литература. Част I“[6]. Авторът Петър Димитров, въпреки че не е оставил забележителна следа в историята на литературната критика, прави много точни оценки на стиховете за деца като естетически тенденции и като лични творчески постижения, маркира интересни паралели с по-

[5] Съучредители са и Е. Попдимитров, Ем. Станев, Р. Босилек, В. Паспалеева, Л. Станчев и др.

[6] **Димитров, П.** *Нашата детска литература. Част I.* София, 1927.

езията за възрастни. Една от основните теми, които неизбежно се поставят в критическите текстове тогава е за спецификата на детските възприятия в различните възрасти, за проблемите при психологическата адаптация на детето към променящите се социално-битови реалности, за самотността, но и страховете му, за сигурността в семейството и уязвимостта му от външния свят. За това как литературата влияе върху твърде ранимата детска душа и доколко талантливо отразява емоционалните вибрации на тази сложна и крехка вселена. В своята статия „Детска душа и детска литература“[7] Дора Габе поставя именно тези проблеми и прави един от най-проникновените анализи на мисията и отговорността на писателите, които творят за деца.

Смяната на художествената парадигма през 30-те и 40-те години провокира литературна полемика, която поставя на обсъждане проблема нужен ли е *умисъл* в детската поезия. Ключов термин в статията на Атанас Далчев „Нашата съвременна детска поезия“[8], поставила началото на един твърде дълъг и остър дебат. Поетът аргументира своята теза за вредните последствия от предпоставените идеи в поезията за деца, които я лишават от спонтанност и искреност. Опонентът му Христо Радевски защитава убеждението си, че наличието на голямо количество слаби поетични творби не се дължи на *умисъл*, а на липсващ талант, така както е и в творчеството за възрастни. Около този спорен термин се завихря полемичното напрежение и именно той предизвиква голям брой текстове, в които се очертават същностни естетически характеристики на българската литература за деца, обозначава се преходът от ежедневните битови, традиционни морално-етични теми към психоаналитичното вглеждане в детския свят. За първи път открито се поставят въпросите за

---

[7] **Габе, Д.** Детска душа и детска литература. – *Изкуство и критика*, I, 1938, № 7, с. 364.

[8] **Далчев, А.** Нашата съвременна детска поезия. – *Изкуство и критика*, V, 1942, № 4–7; № 9–10; VI, 1943, № 1–2.

мястото на малкия човек в семейството, за обичта и уважението на членовете му към него, за доверието, но и за ревността, за страха и травмите, които съпътстват ранната възраст, за трансформацията в поведението и чувствата, които порастването предизвиква. Значението на полемиката е, че обсъжда детската литература не само като художествени качества, а поставя важни проблеми свързани с отглеждането, възпитанието, обучението, физическото и психичното здраве на децата.

В периода до края на Втората световна война основните жанрове, в които творят детските писатели са поезията и кратките белетристични форми – разказът и приказката, но предизвикателствата на повестта и романа привличат все повече автори. Така закономерно в българската литература се появява първият роман за деца „Златно сърце“[9] на Калина Малина. Той разказва трогателната история на едно изоставено и намерено дете, което научава тайната на своя живот. Сюжетът, издържан в художествения стил на сантименталното, приказно-романтичното и фикционалното, проследява перипетиите по пътя към истината, който е труден, но и осеян с добротворство и срещи с хора, готови да му помагат безкористно и всеотдайно. Историята провокира у читателя съпричастие, християнско смирение и състрадание. Тя учи децата да бъдат силни, да устояват в трудните житейски изпитания, да не се поддават на отчаянието. В този смисъл това е мъдър роман за деца и възрастни, който талантливо поставя началото на богата романова традиция в българската детска литература.

Поредицата на Ран Босилек (Генчо Негенцов), обединена по-късно под издателското заглавие „Патиланско царство“[10], най-категорично се оттласква от нравоучителната възпитателна

[9] **Калина Малина**. *Златно сърце.* София, 1929.

[10] Поредицата „Патиланско царство“ на **Ран Босилек (Генчо Негенцов)** включва книгите: Патиланчо“ (1926); „Патиланско царство“ (1927); „Бате Патилан“ (1927); „Патиланчо Данчо“ (1929); „Патиланчо на село“ (1935); „Патиланско училище“ (1942).

норма, превръщайки пакостите, играта и смеха не в повод за санкции над детето, а в творчески импулс, в привлекателен модел на подражание. Детският свят тук е забава, изпълнен с остроумни реплики, примамливо чувство за свобода, подвластен на желанията и на инстинктивния импулс за нарушаване на установени правила, на освободеност от задръжки и ограничения. Именно това оттласкване от консервативните възпитателни модели, които налага литературата за деца, правят патиланските истории любими на много поколения български деца. Те отварят художественото пространство и към сюжетните предизвикателства на романите на Елин Пелин „Ян Бибиян. Невероятните приключения на едно хлапе“[11] и „Ян Бибиян на Луната“[12]. Те също се радват на читателски интерес и от деца, и от възрастни вече почти век. Със своите класически за българската литература творби, писателят въвежда непознати дотогава тематични полета, категорично противопоставящи се на реалистично-социалните тенденции в прозата за деца. Повествованието е динамично, завладяващо, то е пречупено през погледа, емоциите и въображението на детето. В сюжета се наслагват препятствия, изпитания, приключения. Героят се бори, за да се превърне от чаровен непослушник в добро и примерно момче. Неговият свят от битово ежедневен се превръща във фантастен, населен с чудеса. Ян Бибиян и дяволчето Фют са весели, забавни, пакостливи двойници на всяко дете. Жестовете на неподчинение, техните хитрости и изобретателност, с които се опитват да опазят своя свят от правилата и деформациите на възрастните, ги превръщат в своеобразен модел на подражание. Именно обърнатата сюжетна матрица, в която героите са отрицание на очакваните идеални представи за послушното дете и лошото дяволче, прави романа толкова популярен.

[11] **Елин Пелин.** *Ян Бибиян. Невероятните приключения на едно хлапе.* София: Хемус, 1933.

[12] **Елин Пелин.** *Ян Бибиян на Луната.* София: Хемус, 1934.

Истинска художествена фантастика е вторият роман на Е. Пелин. Приключенията на Ян Бибиян на Луната са отражение на мечтата на всеки юноша да завладява нови пространства, да прави открития, да търси нови предизвикателства, но и да отстоява своите мечти, да се научи да опознава и себе си, и другите. Асоциациите с актуалните проблеми на земния свят са очевидни, без да са натрапливи, те подсилват пародийния стил на изображение. Писателят не желае да създава назидателно нравоучително повествование. Той се възползва от всички нюанси на смешното като изказ, образи, сюжетни обрати. Хуморът е жизнерадостен, но провокира у читателя не само усмивки, а и порив към свободен избор, с естественост и лекота внушава на детето увереност и амбиция да преодолява житейските изпитания.

Страстта към приключенията на Тошко от романа на А. Каралийчев „Тошко Африкански“[13] – с прекрасни илюстрации от Илия Бешков, е провокирана от любопитството му към света, от желанието да го опознае, но и да го подреди без забрани, според своите представи за добро и лошо. Това прави и него, и героите на Елин Пелин и Ран Босилек устойчиви символи на детството, на бунта на малкия човек срещу лицемерието и агресията, на стремежа му да провокира възрастните не само да го обичат, но и да подкрепят мечтите и смелия полет на въображението му, да ги въвлече в спомените, че и те някога са били деца.

През разглеждания период като основополагащ жанр се утвърждава авторската или авторизираната народна приказка, защото дава неограничени възможности за етични и морални поуки, вложени в познати сюжети и чрез обичани от децата герои. Елин Пелин е първият български писател, който творчески интерпретира народни приказки, публикувани в редактираните от него списания „Веселушка“ (1908–1910) и „Светулка“ (1920–1932). Те са събрани в няколко сборника, издадени през 20-те години

[13] **Каралийчев, А.** *Тошко Африкански*. София, 1940.

– „Гори Тилилейски. Приказки за деца, наредени в стихове“[14]; „Сладкодумна баба“[15]; „Правдата и кривдата“[16]. Към неговата мисионерска отдаденост на сладкодумен разказвач на приказки за деца в българската литература трябва да добавим и Ран Босилек. В увлекателните сюжети той умело сплита оригинален творчески подход с блестящо познаване на фолклорните архетипове, деликатни поуки с колоритен художествен стил, фини наблюдения за детската чувствителност и травматичните сблъсъци със света на възрастните. Преразказаните или по-скоро пресътворени приказки от А. Каралийчев са приобщили възрастни и малки читатели към българската и световната традиционна култура. В това поле фундаментално е делото и на Н. Райнов, който събира и издава 30 тома „Приказки от цял свят“. Писателят прави литературни обработки на много фолклорни сюжети, което дава основание на критиката да го определя като най-популярния и най-продуктивния приказен разказвач у нас. Сборниците с приказки на Константин Константинов „Приказки за тебе“[17], „Приказки за щурчето“[18], „Приключенията на котарака Мър-мър“[19], както и неговите класически авторски приказки „Захарното петле“, „Меденa та питка“ и много други, провокират малките читатели да се идентифицират с различни герои, да споделят или отхвърлят техните избори, да бъдат състрадателни и да даряват добро, да са любознателни откриватели и неуморни мечтатели. Те разкриват пред тях ежедневния свят, който е изпълнен с малки чудеса и големи предизвикателства, с красиви мечти и несбъднати желания, с любов и

[14] **Елин Пелин.** *Гори Тилилейски. Приказки за деца, наредени в стихове.* София, 1919.

[15] **Елин Пелин.** *Сладкодумна баба*. София, 1919.

[16] **Елин Пелин.** *Правдата и кривдата*. София, 1920.

[17] **Константинов, К**. *Приказки за тебе*. София, 1924.

[18] **Константинов, К.** *Приказки за щурчето.* София, 1927.

[19] **Константинов, К.** *Приключенията на котарака Мър-мър.* София, 1925.

омраза. Характерно за приказните сюжети на А. Разцветников е романтичният художествен стил. Те са по-скоро поеми или римувана лирическа проза, в които традиционните герои дискретно внушават актуални за децата тогава, а и сега, нравствено-етични послания, провокирайки техния интелект и емоционално съпричастие. Хумористичната интерпретация на познати фолклорни мотиви, забавните словесни игрословици правят неговите приказки много популярни.

Първата повест в литературата ни за деца – „Малкият добруджанец“[20], създава плодотворна тенденция в утвърждаването и развитието на този жанр. В книгата на Д. Габе социално-политическият контекст[21], битовите реалии на живота в чифлика, легендите, традициите, пречупени през въображението на главния герой – Петьо, създават уникалната картина на родовия космос с неговите по-скоро трагични, отколкото щастливи и хармонични измерения. Любопитството към света като непозната, но примамлива територия, изпълнена със загадки и приключения, сблъсъкът между порива към добротворство и зломислието, трудните решения, пред които животът изправя порасналото дете, изпитанията, които трябва да преодолява, напускайки защитеното и сигурно пространство на родния дом. Това са универсални екзистенциални теми, които писателката поставя както в по-ранната си книга „Някога“[22], така и в късната си автобиографична проза. Това са проблемите, които без груб дидактизъм обговаря и А. Каралийчев. В повестта „Ането“[23] писателят създава образа на детето, което възприема света с широко отворени сетива, опитвайки се да го опознае и да разгадае неговите тайни. Разказът е забавен, интригуващ, но и с ироничен подтекст за коварните изненади, които

[20] **Габе, Д.** *Малкият добруджанец.* София: Хемус, 1927.

[21] Окупирането на Южна Добруджа от Румъния след Първата световна война.

[22] **Габе, Д.** *Някога*. София, 1924.

[23] **Каралийчев, А.** *Ането.* София, 1938.

поднася човешката двойственост, проявена дори в най-ранна възраст, за наивността, но и за инстинктивната мъдрост на детето, което, вървейки по своя път, стоически приема трудните уроци на съдбата, които тя му носи.

Друга е художествената парадигма в анимистичните разкази на Е. Станев. „През гори и води“[24] не се вписва в жанровата рамка на повестта, композиционната структура на книгата е по-скоро цикъл кратки разкази, които въвеждат в света на животните и дават възможност на читателите да го опознаят чрез весели и тъжни случки. Писателят разказва за суровите условия в природата, при които борбата за надмощие между нейните обитатели ги прави понякога жестоки. Той не се придържа към приказните модели за положителния герой и за щастливия край, без да преминава тънката граница между реалистичния и натуралистичния рисунък, показва как в тежката борба за оцеляване побеждават силните, дори това да е несправедливо.

Между дидактичните текстове и високите художествени образци, след остри полемични сблъсъци в началото на XX в., отстояващи правото на поезията и прозата за деца да съществуват, през 40-те години те не само се утвърждават в националното културно пространство, а с редица класически творби стават неоспорима част от историята на световната детска литература.

[24] **Станев, Е.** *През гори и води*. София, 1943.

ВЛАСТ И ЛИТЕРАТУРА – КАК ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА ЧЕТЕ „БОЕВЕ“ НА ЙОРДАН ВЪЛЧЕВ

През 50-те години на XX в. социалистическият реализъм сковава литературата в строги идеологически норми и с това превръща прозата в скучно четиво, обременено от политически декларации и банални работническо-селски сюжети. Но все пак през гъстата мрежа от забрани, понякога се промъкват и книги, които нарушават тази стерилност на културното поле. Сборникът с разкази „Боеве“ (1946) е именно такова предизвикателство за институциите и критиката. Текстът ще припомни знакови статии срещу книгата на Йордан Вълчев, които провокират паметта за репресиите на политическата власт над литературата.

За да бъде заличено културното ни минало или най-малко да бъде деформирана представата за него марксистко-ленинската критика далновидно съсредоточава вниманието си към създаване на героична национална митология. Статията на Емил Петров „В плен на реакционните идеи и натурализма“[1] е идеален пример за пълната идентификация между литературна критика и партийна идеология. Това е може би най-блаженното време за тоталитарната власт, в което почти се заличава границата между творчество и политически декларации, между критическа статия в „Литературен фронт“ и уводен материал на вестник „Работническо дело“. От медиатор в срещата творба – читател, осъществена в едно отворено комуникативна пространство, критикът се превръща в партиен бюрократ, който прави подробен опис на качествата вместващи се

[1] **Петров, Е**. В плен на реакционните идеи и натурализма. – *Литературен фронт*, № 22, 15 февруари 1947.

или недопустимо стърчащи от тесните калъпи на идеологемата. След един доста елементарен преразказ на съдържанието на книгата синтезирано в сакралната формула „политически правилно отношение към Отечествената война“ и обилно илюстрирано с цитати, Емил Петров преминава към мисията на своя текст – да покаже зловредното влияние на тези разкази, които създават „хипертрофирано изображение на ужасите, на страданията и кръвопролитията, като елементи в общата картина на войната“. Като че ли да бъдеш на фронта, да виждаш най-бруталното лице на смъртта всеки ден, всяка минута, би могло да бъде само източник на патриотичен възторг, а жестоката, реална действителност е непростима „злоупотреба със страшното“ и „ужасяващото“. А още по-опасното, е че: „Това отрицателно пацифистично украсено, пораженческо отношение към Отечествената война, което прокарва Йордан Вълчев в разказите си, не може да не се отрази и върху специфично литературната, художествена страна и стойността на неговата книга – повечето разкази в „Боеве“ са всъщност примитивно, повърхностно фиксирани случки и моменти от войната.“[2]

Все пак критикът е склонен да прояви доза милост и дори снизходително да оправдае младия автор за творческата му незрялост, но не би могъл да не алармира читателите за „химическия начин“, по който той е изличил антифашистката войнишка маса от своите сюжети, което все още съществуващата опозиционна преса посреща „с ръкопляскания и хвалебствени отзиви“. Това е новият стил на литературната критика, която се превръща в система от строго регламентирани клишета, вложени в скучни съчинения, в които анализът се трансформира в политически обвинения и явни закани. В конкретния случай посланието към Йордан Вълчев е еднозначно в своята императивна категоричност и не подлежи на оспорване и промяна: „ако в общия процес на демо-

[2] **Петров, Е**. *Поезия и псевдопоезия*. София: Български писател, 1956, с. 113–119.

кратизация на нашата литература, той реши да се обособи като един писател в служба на реакцията, враждебно настроен към стремежите и интересите на народа ни“ – той безмилостно ще бъде низвергнат от литературното поле[3].

Исторически несправедливо ще бъде, ако за тези превъплъщения на критиката – от аналитичен интерпретатор в политически цензур, не отдадем заслужена почит и на друг автор – Богомил Райнов. Неговата книга „Против изкуството на империализма“[4], предизвиква изумлението на днешния читател с абсурдното четене на тенденциите в изобразителното изкуство, на литературните творби и естетическите процеси през политически декларации и речи, но това помага на автора да създаде свой уникален мракобесен критически стил. Защитен от доспехите на цитата, със зашеметяващи идеологически еквилибристики, той утвърждава принципите на класово-партийния подход. Позовавайки се на не подлежащите на усъмняване постулати на съветския и родния политически елит (Йосиф В. Сталин, Владимир Ленин, Васил Коларов и Вълко Червенков), Райнов първо разобличава „антинародните“ и „антимарксически възгледи“ на сп. „Балкански преглед“ и неговите сътрудници Любен Цветаров и Малчо Николов. От възможно най-догматични идейни позиции заклеймява „плодоносния“ фашистки период, за да се насочи към автори и творби от българската литература и изкуство, в които той привижда зловредното влияние на западната култура и крайно реакционните тенденции и възгледи на „космополитизма“. В достойната компания – от днешна гледна точка, но много опасна в онези непредсказуеми времена, на Константин Константинов,

[3] Това неизбежно се случва и Йордан Вълчев не само стоически приема забраната да публикува повече от десетилетие, но и достойно преживява жестоките изпитания като враг на народа и Комунистическата партия в лагера „Куциян“, в Плевенския и в Старозагорския затвор.

[4] **Райнов, Б**. *Против изкуството на империализма*. София: Наука и изкуство, 1953, с. 400.

Георги Константинов, Иван Радославов, Атанас Илиев, Никола Мавродинов, Александър Жендов, Сирак Скитник и др., попада и Йордан Вълчев със своята първа книга. Тя е удостоена с „честта“ да бъде „извънредно типична проява на мракобесие“, а позицията на автора е категорично идентифицирана като фашистка. След като издава най-страшната и не подлежаща на обжалване присъда: „Ако Вълчев говори за себе си, той е безспорно прав – между него и фашиста няма никаква разлика и двамата са еднакви“, Райнов го обвинява, че „се е заел с клеветническа роля да доказва, че героичната Отечествена война на народа ни била безсмислена и …. жестока“. Партийният фанатизъм може да заслепи дотолкова паметта на интелектуалеца, че да вменява травматичното преживяне от апокалипсиса на войната[5] като непростим грях. „Колко страшно е да погледнеш противник в очите и той тебе – до лудост виждаш, че и двамата сте еднакви и като че ли всичко друго пада“ – така Вълчев описва ужаса, страха и смирението пред смъртта. И това поразително напомня трагизма на Дебеляновия стих:

И нима под вражи стяг
готвил е за нас пощада? –
Не, той взе, що му се пада,
мъртвият не ни е враг! [6]

Изтласквайки в периферията на духовния живот литературната традиция, чрез създаването на деформирана и тенденциозно невярна представа за нея, политическата власт превръща художествената творба от естетически факт ситуиран в социокултурното

[5] Без идеологически конотации, споделящо личните травми е отношението към войната в епистоларната кореспонденция на Б. Райнов с Георги Цанев и други близки приятели – вж. статията *„Войната: екзистенциална и творческа травма, отразена в спомени и писма на български писатели“.*

[6] **Дебелянов, Д**. Един убит. – В: Съчинения. Том първи. Лирика. Хумор и сатира. Стихотворни преводи. София, 1983, с. 84.

пространство, в идеологически фактор манипулиран от комунистическите доктрини и пропаганда. В статията „За социалистическия реализъм в литературата“[7] Стоян Каролев също отделя внимание на „Боеве“. Правилната употреба на тези критически поръчки го прави не само неуязвим, но и го удостоява с правото да санкционира всички идейни отклонения от официално наложените тематични полета и догматични рамки на художествена интерпретация в съвременната проза. В по-късната обзорна статия „За някои черти на съвременната ни художествена литература“[8] неговата бдителна критическа съвест открива една опасна тенденция за „открито, грубо, реакционни книги, изопачаващи напълно жизнената правда, каквито бяха писанията на фашизираните автори в миналото“. В този упадъчен контекст, на все още прилаганата като коректив литературна традиция, той поставя и дебютната книга на Йордан Вълчев. Според Каролев тя „няма място в нашата действителност“, защото „освободителната Отечествена война против германския фашизъм е изобразена като жестоко и вредно дело“. Един пасаж в статията структурираща официалния, идеологически правоверен канон е достатъчен, за да бъде прекъснат за много дълго творческият път на един млад писател, но пък да отвори високи кариерни хоризонти на един млад критик.

Животът наистина е коварна и непредсказуема игра, когато имаш достойнството да не правиш морални и естетически компромиси и вместо да заклеймиш народния враг и да възпееш положителния безсмъртен герой на фронта, устремил лъчезарен поглед към светлото бъдеще, си позволяваш да показваш брутално, натуралистично, обезобразеното от шрапнели човешко тяло, обсебеният от ужас и болка човешки дух.

---

[7] **Каролев, С.** За социалистическия реализъм в литературата. – *Работническо дело*, № 298, 18 декември 1948.

[8] **Каролев, С.** За някои черти на съвременната ни художествена литература. – *Литературен фронт*, № 23, 9 февруари 1950.

Павел Вежинов през 1946 г. също е млад писател, но със самочувствието на автор на две книги – „Улица без паваж“ (1938) и „Дни и вечери“ (1943). Той се ползва и със сериозен политически авторитет като военен кореспондент по време на Втората световна война и главен редактор на вестник „Фронтовак“. Именно от тези позиции Вежинов публикува най-коварната рецензия за книгата на Йордан Вълчев – „Военните разкази на един млад писател“[9], в която чете разказите през догматичната партийна оптика, напълно игнорирайки тяхната художествена стилистика. Това е едно добре изпълнено политическо поръчение, което е двузначно маркирано – от една страна твърде успешно осъществява своята функция, хармонично вписвайки се в контекста на организираната наказателна акция с добре известен край, а от друга имплицитно конструира посланията на бъдещите си военни разкази и повести, удостоени с популярност, критическо признание и престижна *Димитровска награда*. Те са всичко това, което реторически перфидно е не просто обозначено, а яростно разобличено и разгромено в „Боеве“. От текста става ясно, че Йордан Вълчев е превърнал в герои някакви анонимни, измъчени хора, които се бият само в „прилив на биологична дързост“ или бягат, защото ги е страх. А каква е ролята на „техния храбър офицер, който ги спира и връща назад“ – пита Вежинов и вдъхновен от една странна анималистична естетика отговаря от името на нищо не подозиращия писател: „Защото, излиза според автора, такава е неговата длъжност – да се бие като коч – без да помисля, какъв е смисъла на тая работа“. И за да го просветли и назидателно упъти в правилната посока, а и да не остане „вечна тайна за читателите и бъдещите историци“ посочва истинските примери за героизъм и подражание – най-пламенните, най-активните отечественофронтовци, командири, културни дейци и разбира се „Червената армия

[9] **Вежинов, П**. Военните разкази на един млад писател. – *Литературен фронт*, № 6, 26 октомври 1946.

и нейната братска помощ и закрила“. С това обаче не се изчерпват нито патриотичните, нито интернационалните прегрешения на Вълчев, който внушавал, че българските войници са обичани от унгарското население, „защото били кротички, безобидни мухльовци, които не могли дори на мравката зло да направят“. Не е пожален и „нещастният унгарски народ“, който посреща с радост българските войници вместо да прави революция и със желязна воля и устрем към възмездие да установява комунистическата власт.

Въвличащата експресия на словото в „Боеве“, сгъстената динамика на наратива от наслагването на глаголи, бруталните реалистични образи, свободното сплитане на документалното и художественото, рисуват реалистичната картина на войната, в която няма героична патетика, а агония на ранените тела в очакване на неизбежната смърт. Именно с това дебютната книга на младия писател е предизвикателство за партийните институции и за обслужващата ги литературна критика. С типичния за онова време императивен стил те обвиняват автора, че принизява високия патриотичен смисъл на войната до ежедневна битовост. Неговите войници не са страхливци, но не са и героите, които комунистическата власт настоява литературата да създава. Участниците в кървавите боеве убиват и те самите са жертви, те побеждават и са отвратени от своите победи, не само техните тела, а и душите им са осакатени от страданията и смъртта. През оптиката на психологическите травми, на поруганата хуманност, каквито предизвиква всяка война, Константин Петканов анализира разказите на Й. Вълчев. В рецензия с неутрално, дори безлично заглавие: „Йордан Вълчев: „Боеве“[10], с прикрито под псевдоним авторство, утвърденият писател без да се включва в злостната ругателна кампания алегорично формулира своята критическа оценка: „Хубавото се съхранява

[10] **Проданов, К. [Константин Петканов]**. Йордан Вълчев: „Боеве“. – *Балкански преглед*, № 1, 1947.

в човешката душа, но се изявява чрез духа. В разказите на Вълчев има душа, но няма дух. И тук е най-страшното.“

В рецензията „Боеве“ – разкази от Йордан Вълчев“[11], авторът Т. х. Н. (Тодор Хаджиниколов) аргументирано и доста смело в контекста на времето, се противопоставя на зловещия механизъм на класово-партийния подход в литературата. Той категорично опровергава обвиненията в непростими идеологически грехове, които Емил Петров отправя към писателя, скандално престъпил границите на позволената свобода и идеологическия канон на социалистическия реализъм със своите лично преживени военни сюжети. Критикът е убеден, че: „… сборникът с разкази „Боеве“ заслужава да бъде прочетен от всеки, който се интересува от проявленията на най-младите български белетристи“.

В късни спомени и разговори[12], Йордан Вълчев споделя убеждението си, че възходящата кариера на Симеон Султанов получава важен тласък с двете статии, публикувани в органа на Работническата социалдемократическа партия в. „Народ“. В обзорната статия[13] за 1946 година, той само маркира явяването му в литературното поле, без коментар или оценка на току що издадената книга с разкази. Във втората статия[14] обаче критикът като че ли си е поставил за цел да опровергае собственото си мнение за „прекрасните възможности“, за „белетристичния дар“ на младия писател, да се откаже от наблюденията си, че Й. Вълчев има „изтънчен усет към чистотата на фразата и грижа към стройната композиция, а на места, завладяващо поетическо вдъхновение“. А каква е целта на това критическо себеотричане? Тя е да бъде в

---

[11] **Т. х. Н [Тодор Хаджиниколов]**. Боеве. Разкази от Йордан Вълчев. – *Нов живот*, № 5, март, 1947.

[12] **Радев, И**. *Йордан Вълчев. Личност и дело. Време и съвременници*. Велико Търново: Слово, 2005, с. 272–277.

[13] **Султанов, С**. 1946 литературна година. – *Народ*, № 686, 1946.

[14] **Султанов, С**. Двама млади разказвачи. Йордан Вълчев. – *Народ*, № 783, 1947.

синхрон с тежките идеологически обвинения, които Емил Петров и Павел Вежинов вече са наложили в литературното и общественото пространство. В градиращ порядък се изреждат не толкова художествените недостатъците на разказите – те служат само за илюстрация на идеологическите провинения на Й. Вълчев. Един от непростимите му грехове, е че представя „Отечествената война като чужда на народа сила, която иска само „да биеш, да убиваш и да мреш“. Всъщност, точно това налага войната, която съвсем справедливо не е припозната като „Отечествена“ от обикновените, но с колоритна индивидуалност, герои на „Боеве“. Абсурдна е характеристика на критика, че те са безлични „геометрични фигури, които нямат никаква индивидуална пъстрота, а приличат досущ на своя автор“.

Какъв точно е подтекстът, какво е явното послание на тази оценка? Реторичен въпрос, които има своите литературноисторически проекции разпънати между тежките политически репресии, които следват в живота на писателя и закъснелите лични разкаяния на критика. Но през 50-те години на XX в. за твореца, който страда от „социална малограмотност“ и се „върти в идеен хаос“ няма милост, такава не се предвижда и за личността, която смело прекрачва границите на позволената политическа свобода. Съдбата на Йордан Вълчев и на първата му книга са важна част от историческата памет за епохата на тоталитаризма и за идеологическата власт над литературата в НР България.

ФРАГМЕНТИ ОТ КРИТИЧЕСКАТА РЕЦЕПЦИЯ НА РАДОЙ РАЛИН ПРЕЗ 50-ТЕ И 60-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК

Литературната критика през 50-те и 60-ти години на XX век е сложно, драматично пространство, в което властва догматична система от правила, наложени от идеологията, предубедено и политически обременено четене на художествените творби. Това предполага положителни оценки за автори и произведения, които се вписват в новия художествен метод – социалистическия реализъм, и заклеймяващи, равнозначни на присъди отрицателни рецензии за тези, които остават извън неговите тесни рамки. Много рядко по страниците на литературния периодичен печат се срещат критически текстове, които маркират обективна, аналитична дистантност, предпоставена от естетически критерии. Този текст няма амбицията да очертае и проблематизира последователно и изчерпателно критическия дискурс в тези десетилетия като история, полемики и поуки. Той ще провокира паметта, изваждайки от праха на забравата статии на критици, чиито имена вече малцина си спомнят. Това от една страна ще сглоби малка част от пъзела на сложната критическа рецепция на творчество на Радой Ралин, а от друга, ще припомни как политиката управлява литературата и как критиката обслужва идеологията.

След 9. IX. 1944 г. марксистко-ленинската критика си поставя амбициозната задача да бъде заличена част от литературната ни история или най-малкото да бъде деформирана представата за нея. За тази цел тя далновидно съсредоточава вниманието си към императивно очертаване на границите на новия литературен канон и безпрекословно налагане на политически *правилната* поезия и проза. Петър Пондев самоотвержено поема тежката мисия да покаже на младите поети какви *трябва да бъдат* те като

личности и *какви не трябва* да бъдат техните стихове. Ето неговите указания: „Поетите трябва да бъдат в първите редици на народа в неговото духовно превъзпитание, да показват непознати за умиращата буржоазна култура черти на поезията“[1]. Отменяйки приемствеността в духовния живот, критикът въвежда идеологемата като висш знак за творческа оценка. Зоркото му око отбелязва обезпокоителни тенденции в стиховете на Р. Ралин, Климент Цачев, Вътьо Раковски. Според него стихотворението „Сън“ на Р. Ралин е емблематичен пример за цялата гама от художествени пороци, разположени в диапазона от „пасивна съзерцателност“ до „външен обективизъм“. Това довежда до „недопустимо отношение към новата тематика“ и „създава еднообразен тематичен схематизъм и механично отразяване на отделни явления от обществената дейност“. За да илюстрирам абсурдността на това твърдение, което всъщност има силата на политическо обвинение, ще цитирам два куплета:

Един войник заспал лежи,
простелян върху полето бойно,
ще познаеш, че е жив
по дишането неспокойно.

Сред труповете, сред калта
войникът ще лежи до късно
сън по-тежък и дълбок и от смъртта,
след който струва ти се, че възкръсваш.

Тази трагично съпреживяна физическа болка и реална среща със смъртта, която за поета не е художествена фикция, а болезнен личен спомен, критикът приема като непростим и несъвместим със

[1] **Пондев, П.** Някои черти в поезията на младите. – *Литературен фронт*, № 30, 26 март 1949, с. 3.

социалистическия реализъм недостатък. В това най-блажено време за тоталитарната власт, в което почти се заличава границата между творчество и идеология, между критическа статия и уводен материал на вестник „Работническо дело“, един друг критик с печална слава в литературната история, но с високи йерархични позиции в продължение на десетилетия, категорично обозначава несъвместимостта на поета с политическата система още в първата му стихосбирка „Стихотворения“[2]. Макар и с неохота, Максим Наимович изтъква, че Радой Ралин „убедително подчертава любовта на нашия народ към СССР, радостта на трудовите селяни, които следят полета на съветските самолети“[3]. С нескривана садистична радост той открива, че поетът всъщност е попаднал под „чужди на прогресивното развитие на нашата литература влияния“, че е заменил социалистическия реализъм с натурализма, и още по-лошо – „изпаднал е под вредното влияние на предметната поезия“. Това яростно критическо отрицание е провокирано от цикъла „Войнишка тетрадка“, който според него „наподобява повече безстрастните записки на един турист, попаднал някъде където се водят сражения“. Вероятно Максим Наимович, който не е бил на фронта, си представя пребиваването на бойното поле като екзотична туристическа обиколка, в която ужасно го дразнят описаните от Радой Ралин войници, защото те са „мръсни, брадясали, омачкани и премръзнали, безименни същества, движещи се в една мрачна студена обстановка“. А какви други биха могли да бъдат тези герои и жертви на една безмилостна война?

Проследяването на различни литературни сюжети от този период по страниците на периодичния печат много ясно показва как критиката се превръща в система от строго регламентирани правила, вложени в скучни съчинения, раздаващи оценки категорични като

---

[2] **Ралин, Радой.** *Стихотворения*. София: Народна младеж (Библиотека „Смяна“), 1949.

[3] **Наимович, М.** Погрешно разбран реализъм. – *Литературен фронт*, № 29, 29 март 1950, с. 2.

присъди. Интерпретацията на художествените творби се заменя в най-добрия случай с илюстративен преразказ на съдържанието. Анализът се трансформира в политически коментари, а посланията на творбата се свеждат до декларации и лозунги. От медиатор в срещата творба – читател, осъществена в едно отворено комуникативна пространство, критикът се превръща в партиен бюрократ, който прави подробен опис на качествата, *вместващи се във* или *стърчащи от* тесните калъпи на идеологемата. От този характерен стил на критическите текстове и от очевидно толерирания от властта образ на критика в голяма степен се оттласква Минко Николов. И в разразилата се по същото време абсурдна полемика за любовната лирика, и в статиите за стиховете на Радой Ралин той много умело балансира на тънката граница между ритуалните фрази и проникновеното, аналитично четене на творбите, които въвличат читателя в примамливия лабиринт на творчеството като смисъл и послания. В рецензията за стихосбирката „Планината се срина“[4] (1954), наред с дежурните клишета като това, че „със специалните оръжия на хумора и сатирата Радой Ралин иска да подпомогне борбата срещу гнилото в нашия живот“, той за пръв път аргументирано извежда характерните черти на неговия поетичен изказ – лаконичен, ударен, провокативен. С удивителна критическа прозорливост М. Николов маркира бъдещите му блестящи, но и опасни реализации като автор на епиграми. Един от примерите, които критикът привежда като илюстрация:

Бюрократ
Та значи, тоз другар „без време“,
на време, ако бъде снет,
хем ние ще се отърве,
хем няма той да е зает.

[4] **Николов, М.** За по-голяма изостреност на сатиричното оръжие. – *Литературен фронт*. № 21, 26 май 1955, с. 3.

В стила на смислената и полезна оперативна критика М. Николов препоръчва на младия тогава поет да не се увлича от „бързопис“, а да изгради по-прецизна самооценка и повишено чувство за отговорност пред собствената си поезия. За тази препоръка толерантният и доброжелателен критик има сериозно основание в контекста на цялата доста разнородна като композиционна структура и художествена стилистика книга.

Пародията „Приказка за стълбата“[5], получила огромна обществена популярност, е остро критикувана от секретариата на ЦК на БКП и в синхрон с тази позиция е категорично отречена от Петко Русев – не къде да е, а в списание „Партиен живот“[6]. Непростима дързост е, че Радой Ралин, без да се съобрази с мнението на партийната критика и с властния идеологически канон, без редакции на текста, го включва и в стихосбирката си „Строго поверително“ (1956). Очакваното политическо „размразяване“ след смъртта на Й. В. Сталин, се оказва илюзорно. Комунистическият режим си е все така монолитен, устойчив и репресивен към непокорните, цензуриращ всяка творба, която „плува във водите на дребнобуржоазната разпуснатост“. А това не може да бъде простено на поета комунист Радой Ралин: „Против партията, извън Партията, всъщност е съдържанието на произведението на другаря Ралин. Комунистическата смелост е политическо поведение. И ако е против Партията, то престава да бъде комунистическо“. Каква кристална логика, каква категорична присъда с дългогодишна житейска и творческа давност!

Все пак на Радой Ралин не му е отказано правото да публикува в „Стършел“. Според политическите доноси от 60-те години във вестника широко място има пиянството и битовата разпуснатост, а всеки брой е под особено наблюдение, защото там очевидно не се води упо-

---

[5] **Радой Ралин**. Приказка за стълбата. – *Народна младеж,* № 89, 13 април 1956, с. 4.

[6] **Русев, П.** За характера на критиката. – *Партиен живот*, 1957, № 2, с. 14–25.

рита и безмилостна борба с класовия враг, така както очаква ЦК на БКП, чийто орган е това издание. В „Стършел“ са поместени няколко епиграми под общия надслов „Шарена низа“[7]. Ще ги цитирам, за да стане ясен стихотворният патос на този, който ще се появи по-късно:

Как се завладява място в литературата
Някои с високите си достове
Други с високите си постове.

Признание

Тези двамата приятели са вещи
Да изтръгнат самокритика с клещи.

Благодетел

За късче хляб помолих го недавна,
а той ми даде клечки за зъби
и вредом в обществото разтръби,
че ме е поканил на трапеза славна.

Участ

Знам не съществува прови*дение,*
ала тъй е в нашето учреждение:
някои лапват облагите,
други лапват тоягите.

Сложна личност

Какъв великодушен, силен мъж.
И кражба, и измама той прощава,
но критикуваш ли го веднъж –
до гроба има да ти отмъщава.

[7] **Радой Ралин**. Шарена низа. – *Стършел*, 1958, № 630, 7 март 1958, с. 2.

Добра идея

Приживе той му бе противник злобен,
а днес ... надгробно слово му държи.
Та туй е начин толкова удобен
да може да го омаловажи.

В следващия брой на вестника Ангел Тодоров публикува официалната, партийно коректна позиция. Критическото стихоплетство, дори да изглежда екзотично и несъвместимо с политическата стагнация, е твърде популярен жанр в този период. То поне не обременява читателя с огромен обем и е колоритна нотка в скованото от догми време.

Не, не е критика това[8]

Не, не е критика това, а каша
от чужди слухове, от глупав намек –
и мисълта ти в тях – тя не е наша,
а в нашата градина хвърля камък.

Говориш ти за някакви си клещи,
с които самокритиката вадим –
и в тия приказки горещи,
таят се клюки белобради.

За нашите писатели говориш,
че с достове и постове живеят,
не виждаш ти огромните простори,
които в новите ни песни греят.

Критическия патос на А. Тодоров има твърде широк емоционален диапазон. От едно доста наивно и дори фриволно оп-

[8] **Тодоров, А.** Не, не е критика това. – *Стършел,* 1958, № 631, 14 март 1958, с. 2.

ровергаване на хапливата ирония в епиграмите на Радой Ралин, той изненадващо преминава в колегиално признание, прелива в очевидно предупреждение и ескалира в явна закана:

Ти имаш дар. Ти имаш стих, но ето –
понякога не мислиш ти дълбоко,
ръка тогаз не слагаш на сърцето,
не виждаш там, където е порока.

Понякога леко недоглежда „Стършел“,
но извинявай, ако мислиш друже,
че можеш все такива да ги вършиш!
Сам знаеш ти – друг хумор ни е нужен!

И менторски покровителственият, идейно патетичен финал:

По-стар твой брат, макар че правиш грешка,
другарят и поета в теб разбирам –
И затова, към правдата човешка
зове те пролетарската ни лира.

Тези забавни превъплъщения на критиката не са типичното отношение, особено към сатиричните творби на Радой Ралин. Почти всичко, което той публикува, получава публичен отзвук, като по-голяма част от текстовете предизвикват изумлението на днешния читател с предпоставеното четене на художествените творби през партийни постановления и речи. Защитен от доспехите на цитата, със зашеметяващо многословие, Серафим Северняк утвърждава принципите на класово-партийния подход, яростно отричайки като „антихудожествен спектакъл“[9] пиесата на Радой Ралин

[9] **Северняк, С.** Антихудожествен спектакъл. – *Работническо дело*, № 146, 26 май 1957, с. 3.

и Борис Априлов „Дяволското огледало“. Той всъщност разиграва един доста добре режисиран драматичен сблъсък между художествения и критическия дискурс, като категорично внушава на читателите и зрителите, че това е пиеса, в която „вместо сатирично да се бичуват различни, съществени недостатъци в днешния живот – вулгарни заяждания с едни и същи герои, улични ругатни срещу едни и същи явления и това свежда до нула литературно-художествените качества на произведението, въпреки претенцията му, което изопачава нашата действителност“. Сюжетът и постановката са яростно отречени, дори актьорите не са пожалени. Според автора тяхната „не овладяна игра“, подчертава „органичните слабости“ на текста. Всеки, който познава репресивните механизми на системата, със сигурност се досеща каква е била съдбата на пиесата. След това политическо заклеймяване тя е забранена.

Друга е съдбата на спектакъла „Импровизации“ по текст на Радой Ралин и Валери Петров, но и времето, когато е поставен в Сатиричния театър, е различно. В своята рецензия[10] Свобода Бъчварова, като че ли се опиянява от „обстановката на откровена, остра и принципна критика, която партията поде срещу недостатъците в нашия обществено-политически, стопански и културен живот, недостатъци свързани с неправилните методи на работа, прилагани по време на култа към личността“. Каква наивност, заблуда или просто нежелание да се види жестоката политическа реалност. Точно по това време в лагера на смъртта „Слънчев бряг“изтезават и убиват Александър Николов – Сашо Сладура, позволил си да разказва политически вицове. За всяка власт най-страшно е да стане смешна и нелепа. Сатирата обръща ценностите, демаскира и дискредитира, публично оголва пороците на своето време, а това десакрализира и обезсмисля политическата митология за идеалния социално-политически ред. Затова

[10] **Бъчварова, С.** Истини, казани експромт. – *Септември*, 1963, № 1–2, с. 249–251.

той воюва срещу нея – изгаря и забранява книги, дори физически убива нейните автори.

Но ако се върнем към рецензията, в името на справедливостта би трябвало да отбележим, че авторката категорично се дистанцира от възможността да вкара в матрицата на критическите шаблони своите наблюдения. Това всъщност е една възторжена апология на гражданската смелост на Р. Ралин и В. Петров, които си позволяват публично да представят остра сатирична дисекция на обществени явления, на добре познати партийни функционери и при това го правят с „една рядка за нашата сцена интелектуална тънкост на хумора“. С. Бъчварова съумява да предаде посланията на спектакъла без дидактични внушения или еднозначни оценки. Акцентът е поставен и върху оригиналните режисьорски решения на Гриша Островски, провокирал публиката не просто да наблюдава блестящите актьорски превъплъщения на Нейчо Попов, Стоянка Мутафова, Георги Парцалев, Татяна Лолова, Константин Коцев и др., а да се превърне в активен участник в техните ефектни импровизации. Всичко това според нея, а очевидно и за зрителите, превръща спектакъла „не в бледен фойерверк, нито в безлично явление в съвременната сатира и театрален живот – а само това вече не е никак малко...“. Със сигурност „Импровизации“ е културно събитие, защото създава нов провокативен театрален стил, но спектакълът е и своеобразен социален отдушник с острото си, откровено и смело говорене, но за твърде кратко.

Ако съдим по рецензиите, публикувани за Радой Ралин, би трябвало да отбележим, че 1960 г. е една от най-успешните в творческата му биография до този момент. Стихосбирката му „Непредвидени чувства“ (1959) провокира публикуването в най-авторитетните списания – „Литературна мисъл“ и „Пламък“, на обзорни статии на двама от официалните литературни законодатели. Пенчо Данчев има самочувствието на критик, който формулира абсолютната истина за българската литература. Фактът, че периодично се отрича от своите позиции, че текстовете му имат тежки

последствия за творби, естетически процеси и автори, не го лишава от правото, отказвайки се от едни догматични позиции, да налага като художествени критерии нови политически директиви. В случая обаче статията „Човечна поезия“[11] е доста изненадваща с аналитичния, необременен от тежки идеологически клишета подход на критика. Той великодушно признава, че „Радой Ралин се утвърди като талантлив поет сред младите“, но категорично държи да се дистанцира от други оценки, които привиждат в ранната му поезия ярък, оригинален „изобразителен“ стил. Без да нарушава каноничните схеми на социалистическия реализъм, в обемната си рецензия П. Данчев поставя акцент върху лирическия герой в стихосбирката „Непредвидени чувства“. Той държи да подчертае, че неговата биография е „чиста и неопетнена“, „гражданската съвест и етичността му са изострени до болезненост“. И след като не е открил никакви отклонения от задължителните рамки за идеологическа правоверност, доста сдържано, но с емпатия интерпретира художествените измерения на многозначния художествен образ на Радой-Ралиновия лирически герой. Според критика той е „... твърде сантиментален, скрупульозно съвестен, чувствителен към самотата, копнеещ по близки, родни хора, страстно мечтаещ всички хора около него да бъдат добри и хубави“. Според нравствено-етични клишета на времето това би трябвало да бъде идеалната личност, а не човек, който „при всичката си типичност е много, даже прекалено своеобразен“. С този текст като че ли П. Данчев се опитва да си създаде нова идентичност, с която настоява, че критическите оценки могат да бъдат убедителни не само когато са пречупени през оптиката на задължителните идеологеми, а и когато носят лично съпреживяно послание. Но това са редки и екзотични отклонения от тежката обремененост на неговия най-често санкциониращ критически дискурс.

[11] **Данчев, П.** Човечна поезия. – *Литературна мисъл*, 1961, № 1, с. 113–119.

В статията си „Сатирик и романтик“[12] Пантелей Зарев преразказва, бегло щрихира или повърхностно анализира емблематични за „Непредвидени чувства“ поетически сюжети като ги въвлича в междутекстови диалози с творби от други книги на Р. Ралин. Така, макар и схематично, той проследява тематичните, езиковите и стилови трансформации в неговата поетика. Извън задължителните критически формули, текстът е добре аргументиран опит за очертаване на творческия портрет на Р. Ралин. Характерна черта на неговата поетика е парадоксалната споеност между „романтичната струя“ и „втората душа на Ралин – душата на сатирика“. Това би било твърде подозрително на фона на толерираната сурова монолитност на работническо-селската тематика, ако те не „съжителстват в един дом – домът на социалистико-реалистическото изкуство“. Липсата на патетични реторични жестове и „гръмки интонации“, заменянето на тривиалните социално-битови реалности според П. Зарев е знак за преодоляване на „еднозначната емоционалност“, за съграждане на една нова „вътрешно осмислена, одухотворена поетическа реалност“. Но каквото и суверенно място да си е извоювал Р. Ралин в съвременното поетическо пространство, както повелява жанрът, властта на критика трябва да бъде заявена. В конкретния текст това се случва през една неочаквана призма – на отстранения наблюдател: „Но нека отбележим това, което читателят не ще прости на Ралин – неговата недостатъчна взискателност към себе си. В „Непредвидени чувства“ не са малко стихотворенията, които могат да се отминат, страниците, които могат леко да се прелистят, тъй като не оставят по-дълбока диря в душата. Има и забележимо еднообразие с повтарянето на изчерпани вече мотиви“. В контекста на критическата рецепция на вече случили се, а най-вече на бъдещи творчески изяви на „сатирика-романтик“, маркираните недостатъци на стихосбирката звучат като неизбежни, но добро-

[12] **Зарев, П.** Сатирик и романтик. – *Пламък*, 1960, № 1, с. 45–48.

желателни препоръки. Неочаквано обаче във финала на статията П. Зарев се чувства длъжен да се самоопровергае и възторжено да затвърди своята положителна оценка: „Но да не разрушаваме впечатлението от хубавото, постигнато от талантливия поет, нуждаещ се само от по-голяма самоконтрола“.

Следвайки хронологическия порядък, бих искала да отбележа и най-проникновения и точен като критически наблюдения текст за поезията на Р. Ралин през този период. Той е част от обзорната статия на Владимир Василев „Сливенският парнас“[13] – една от малкото публикации на редактора на „Златорог“ след 9. IX. 1944 г. Въпреки унизяващите клишета, с които новата власт го принуждава да я утвърждава, статията внушава отстоявано лично достойнство и критическо достолепие. С прецизно обмислени, синтетични анализи В. Василев връща в литературното поле модела на критиката, която реконструира художествения текст, за да формулира точно и аналитично обосновано същностните измерения на поетическата парадигма или белетристичния стил на родените в Сливен творци. Статията е интелектуална провокация за всеки читател с детайлно познаване не само на съвременната българска литература, но и на културно-историческия контекст, а това разчупва тесните рамки на политическата догма, в които тя обикновено е положена. За В. Василев най-ярката отличителна черта в поезията на Р. Ралин е „...простотата, с която говори. Простотата означава искреност и у него тя носи същия знак“. И още: „Той счита своите епиграми „безопасни игли“. Наистина безопасни, защото не са потопени в жлъч, а в струите на благородно чувство за правда – да се видят хората каквито са, всеки да се мери с истинския си аршин и да си знае мястото. Тая негова естественост, прямота и достоверност е, което прави да чувстваме у него, единство на поета и човека“.

[13] **Василев, В.** Сливенският парнас. – *Литературни новини*, № 29, 6 юни 1962, с. 4.

Тези фрагменти от критическата рецепция за различни като жанр текстове на Р. Ралин показват, че неговата личност и творчество винаги са били в зоната на политическото внимание и неотклонно са подлагани на безкомпромисна идеологическа оценка. Повечето от неговите критици, именно чрез статиите срещу него, са си извоювали или са затвърдили своя статут на пазители на свещената неприкосновеност на социалистическия реализъм. Защото за всяко тоталитарно общество е много по-важно да има добре организирана посредственост, отколкото талантливи, духовно независими, но непредсказуеми в своята различност творци. Какъвто е и Радой Ралин – свободна и неконвенционална личност, направила своя избор – чрез словото да бъде будната съвест на своето време. Мисия, която преди самият поет да приема като съдбовна обреченост, още през 60-те години на XX в. е прозрял в неговото творчество и житейско поведение Владимир Василев.

ИСТОРИИТЕ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ XXI ВЕК И ПРЕПОДАВАНЕТО ПО ЛИТЕРАТУРА

Текстът прави синтезирана реконструкция на възможните прочити на литературната история през XXI в. и възможните подходи за нейното преподаване в гимназиалния курс на българската образователна система. Въпреки съвременните философски усъмнявания в историзма, оттласкването от *традиционния усет за история* (Ханс-Георг Гадамер), поради осъзнатата фрагментарност на историческите процеси или като протест срещу неизбежния субективизъм, през последните две десетилетия се оказа, че интересът към нея не само не закърнява, но и провокира много и различни литературоведски подходи. Разцепването на българското политическо и културно пространство след демократичните промени през 1989 г. зададе и нова парадигма за осмисляне на литературната история. Вълната на *новите прочити* люшкаше литературознанието от крайното отрицание до безкритичното и безгранично отваряне на канона. В поляризираното обществено-политическо пространство и литературата, и историята се творяха като поредица от алтернативни сюжети – старомодни или постмодерни. И литературата, и историята търсеха своята нова идентичност, освободена от идеологическите клишета и партийните ограничения. Влизайки в полемичен диалог с предшестващите литературноисторически наративи, с традиционно приетата периодизация и утвърдените жанрови класификации, отричайки идеята за творческото развитие като линеен процес, Светлозар Игов[1] създава в края на XX в. своята

[1] **Игов, С.** История на българската литература 1878–1944. София: Академично издателство „Марин Дринов, 1991; **Игов, С.** История на българската литература. София: Ciela, 2002; **Игов, С.** Кратка история на българската ли-

новаторска и провокативна „История на българската литература“. Тя продуктивно диалогизира с модерни литературоведски теории и с класически интерпретативни модели и това дава възможност продуктивно да бъде използвана в обучението по литература. Авторът настоява, че историята е разказ за обективно протичащото време, за хронологично случващите се в него събития, за личностите, които го творят. Неговият прочит внушава обективност с детайлното познаване на културологичните пространства, в които се ситуират произведенията на изследваните творци от различни периоди, с извеждането на запомнящи се интертекстуални паралели, с обозначаването на малко известни социално-политически и екзистенциални мотивации. В този смисъл книгата изгражда монолитен, добре аргументиран, теоретично обоснован и увлекателен разказ, който заема съществено място в концепцията за национална литературна история и в образователната система на всички равнища.

Краят на XX и първите десетилетия на българския XXI в. безспорно са подчинени на една твърде сложна социокултурна динамика – забързана, многопосочна, драматична. Това предполага ситуирането на литературата в нови контексти – не само се разместват утвърдените граници на канона, а се настоява за радикалното му преструктуриране, изследва се доколко са лабилни и пропускливи границите на класическото и традиционно утвърденото. В това време-пространство на постмодерни провокации и посттоталитарни реконструкции няма *високи* и *ниски* изкуства, жанрове, стилове, школи, направления. Те са равнопоставени, но с променящ се творчески интензитет или популярност, повлияни от различни закономерности в тяхното възникване, реализации и отшумяване. Именно паралелното им съществуване, тематични и смислови пресичания предполагат и опита да бъдат разказани в общ текст, с нова методология и в достоверен социокултурен контекст. Това предполага изучаване на литературните явления чрез анализиране на техните

тература. София: Издателска къща „Захарий Стоянов“, 2005.

значения, на естетическата им същност без идеологически деформации. Този литературноисторически подход, опирайки се на фактологична основа, поставя акцент върху смисловите значения на творбата, но и върху сложните междутекстови обвързаности. Извеждането на творби и автори от зоната на забравата и забраните, преоценката на класическите произведения, предполага утвърждаването на „поетиката на търсещия смисъл“[2] според точното определение на Никола Георгиев за времето, кипящо от интелектуални противоречия и трудни екзистенциални избори. В началото на века съвсем естествено и логично отмират проектите за колективни мегаповествования в полза на персоналните истории, които трябва да възвърнат интереса на читателите към деформираното културно минало и в същото време да подредят многозначната и разнолика картина на актуалното настояще. Този пъстър пъзел от сюжети уверява читателя, че българската литература не е нито тематично бедна, нито добре позната, въпреки наложената матрица, че канонът побира малко автори и още по-малко творби достойни за него. Разглеждането и на художествените, и национално-политическите процеси през порива да се твори литература изгражда толкова важните, но доста подценявани мостове в хронологията между Средновековието, възрожденското и новото време като непрекъснат исторически и културен процес. Тази наглед рутинна критическа процедура се оказва сериозно и отговорно предизвикателство пред изследователите и преподавателите, защото предполага преосмисляне на ценностите, преобръща и развенчава митове и отваря дълго отказвани възможности за йерархични трансформации в литературната история.

Това поставя на изпитание както самата литература, която започва все по-ясно и категорично да очертава нови жанрови и тематични модели, художествени стилове и изказ, така и нейните

[2] **Георгиев, Н.** *Литературна теория. Питания и изпитания*. Т. I. София: Изток – Запад, 2017, с. 329–337.

възможни истории. Изследователите търсят модерни научни парадигми, а преподавателите, студентите и учениците не искат да се съобразяват с утвърдения консерватизъм и идеологически конотации в остарелите учебни програми. Новите литературноисторически изследвания създават сложно конструирана картина, запълнена от автори – класически и забравени, от творби – популярни и забранявани; от естетически тенденции и рецептивни контексти; от документални факти и анализи, които аргументират невидимата сила на литературния канон. Затова новите подходи настояват да се разколебае именно тази власт. В „История на българската литература – XX век“[3] ефектно формулираните тематични полета убедително показват, че пространството на културната памет не трябва да бъде ограничавано от идеологически догми, естетически и национални пристрастия, от ритуална подреденост и хронологична последователност. Според Валери Стефанов литературата е фикция, която настоява за читателското разбиране и съпреживяване, но и за професионален аналитичен прочит, разположен в максимално широк – и национален, и световен контекст.

Концепцията на „Книжовност и литература в България (IX–XXI век)“[4] е в проблемно-тематична рамка да се създаде един възможен модел на литературната история, преодоляла линейната хронология и методологическите парадигми на позитивизма[5]. Това е един смел и провокативен опит на Валери Стефанов, Анета Димитрова, Елена Налбантова, Биляна Борисова, Ани Бурова да

---

[3] **Стефанов, В.** *История на българската литература* – XX век. София: Анубис, 2003.

[4] **Стефанов В, А. Димитрова, Е. Налбантова, Б. Борисова, А. Бурова.** *Книжовност и литература в България IX–XXI век.* – София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2024.

[5] Ноеми Стоичкова прави ценни наблюдения върху литературноисторическите подходи в книгите на Милена Кирова и на Валери Стефанов и колектив. Вж. **Стоичкова, Н.** Шест тезиса към две съвременни литературни истории. – *Български език и литература*, № 2, 2025, с. 163–179.

бъде обхванат литературният процес в пет хронологично и тематично маркирани мегасюжета. Те изследват историята на българската книжовност през Средновековието, сложните лабиринти на прехода от патриотичната патетика на Възраждането и сгъстената социална енергия в началото на XX в. към предизвикателствата на модерността. Маркират сложните творчески идентификации и острите сблъсъци между *родно* и *чуждо*, трудното ситуиране на българската литература в европейската културна реалност. В. Стефанов и А. Бурова правят аналитичен разрез на периода на социализма, подхождайки радикално към идеологическите деформации, политическото клиширане на езика и художествената стерилност. В този контекст те обозначават естетическите измерения на бунта срещу „колективния възторг“ на соцреализма и екзистенциалната цена на устояването на различните творчески гласове. След 1989 г. проследяват разпада на монументалността на големите разкази в множество взаимно сблъскващи се, опровергаващи се, но и надграждащи се фрагменти на постмодерната култура. Коментират широко отворените граници на класическия канон и хибридната литература, която категорично отрича йерархията, смесвайки високото и ниското, документалното и фикционалното.

В началото на XXI в., отказвайки се от хронологичната последователност, изследователите експлицитно се отричат от устойчиво подредения исторически наратив, в който всяка творба и всеки автор имат точно определено място, което не би могло да се промени. Напротив, те живеят собствен живот, влизайки в хармонични взаимодействия и остри опозиции, за да аргументират един възможен модел на история на българската литература като подбор от алтернативни сюжети и подходи. Тя може и трябва да бъде сътворявана, дописвана и разказвана по много и различни начини, като всеки модерен подход отваря възможността една национална литература да бъде мислена и като световна. В издадената на английски книга *Bulgarian Literature as World*

Literature (Българската литература като световна литература)[6] се срещат богата палитра от авторски гласове, от гледни точки и подходи, които създават разкази – дискутиращи, допълващи се и противоречащи си. Текстовете не са опит за съизмерване на българската литература с други – оценявайки, подценявайки или надценявайки нейни творци, процеси, произведения, а опит да я извадят от уюта на националното като ситуиране, на езика като възможност за четене и разбиране, но и като алиби за липса на популярност извън територията на родното. Българската литература е представена като сътворявана и интерпретирана *отвътре*, но и през оптиката на тези, които са в позицията на отстранени наблюдатели – на анализатори *отвън* или на преводи, които я ситуират в други културни пространства.

Литературната история със своите разгръщания, пропадания, възходи, напрегнатост спрямо моделите, методите, критериите, с които подхожда към художествените творби, всъщност непрекъснато разширява възможностите за концептуално конструиране на нови наративи. В това кипящо от предизвикателства, но и противоречащо си многообразие очевидно се откроява нежеланието на авторите да следват утвърдени жанрови модели. Може би единствено Милена Кирова последователно се съпротивлява и твърде успешно създава своя многотомна история на българската литература. В трите книги „Българската литература от Освобождението до Първата световна война“[7] тя наслагва в общ корпус литературноисторически разкази, които сплитат в мрежи литературни и извънлитературни факти, критически анализи, биографии и документи. Линейната периодизация на културно-историческите процеси по-скоро е рамка, споряваща творческото време, отколко-

---

[6] **Харпър**, **М., Д. Камбуров (ред.)** *Bulgarian Literature as World Literature* [*Българската литература като световна литература*]. London: Bloomsbury, 2021.

[7] **Кирова, М.** *Българската литература от Освобождението до Първата световна война.* Т. I–III. София: Колибри, 2016; 2018; 2020.

то стриктно спазвана композиционна структура. През прецизна теоретична оптика са анализирани трансформациите – универсални и специфични, в жанровата система на българската литература, обособено е мястото на жените писателки в сърцевината и в сянката на канона. Особена смелост се изисква да концептуализираш история[8] на литературата – динамично променяща се, пренаситена от автори, издания и естетически преломи. В своите книги Милена Кирова събира различни подходи, среща дългия XX в. с дългия *Преход*, обособява жанровете и темите в поредица от критико-исторически текстове, рязко сблъсква „умните игривости на постмодернизма“ с вулгарните гласове на масовата литература и култура. Изследванията изтеглят нишките на радикалните трансформации в художественото поле, на носталгиите по 90-те и тенденциите, които те залагат през следващите десетилетия, аналитично деконструират и комерсиалната, и елитарната литература, психоаналитично маркират моделите на творческо поведение в ритъма на пазарната икономика и медийната суета. Авторката анализира промените в художествения език, проследява как информационното пространство създава нови критерии за критическа оценка, очертава бързо променящите се вкусове на съвременния читател, прогностично маркира развитието на съвременния литературен процес. Максимално пълният документален корпус очертава автентичната, изключително пъстра картина на тематиките, стилистиките, жанровите синтези, авторските гласове в българската култура.

През изминалите две десетилетия се наслагват различни подходи, смисли, емоции при проблематизиране на литературната история, налагат се разнопосочни подстъпи към нея. Общото в тези понякога алтернативни гласове са категорично или по-за-

[8] **Кирова, М.** *Българската литература през XXI век 2000–2020. Част I.* София: Колибри, 2023; *Българската литература през XXI век 2000–2022. Част II.* София: Колибри, 2024.

воалирано дадените отговори на фундаменталните въпроси: как може да бъде четена литературата през модерни и през традиционни методологически призми и как тя се ситуира в различни социокултурни и политически време-пространства. Един от възможните отговори дават литературоведските изследвания на Пламен Дойнов. Той поставя акцент върху документалното проучване и автентичния прочит на *литературата на Народна република България* – термин, създаден и наложен в съвременното литературознание от него. П. Дойнов типологизира механизмите, по които се отстраняват „неудобните“ за политическата власт творци, публикува и анализира огромни като обем материали – досиета, дневници, писма, художествени творби, налага алтернативния литературен канон като възможност за институционално реабилитиране на забранени или маргинализирани от комунистическия режим автори и текстове. Той настоява на обективност и фактологическа прецизност във внушителния корпус от изследвания, които създава. Те са не само ценен информационен масив за преподаване на българската литература от епохата на комунизма, в тях се поставят болезнените теми за историческата памет, за „тайната публичност“ на политическите манипулации, за екзистенциалните и творческите репресии върху писатели неудобни за властта, но и за личните компромиси и моралната отговорност на творците.

Михаил Неделчев е убеден, че да се „пренебрегва или дори прикрива непрекъснатата прекъснатост в ходовете на литературноисторическото – в името на големия наратив – означава да се конструира, да се трупа една фалшива история, една лошо утопична история“[9]. А каква е неговата литературна история? Тя е поредица от сюжети, които не са съобразени, подредени, фокусирани, така че да създават концептуално структурирана литератур-

[9] **Неделчев, М.** *Литературноисторическата реконструкция*. София: Просвета, 2011, с. 13.

на история. И въпреки това те не се разпадат, не се разпиляват, а се свързват в едно сложно, многоаспектно цяло. Те са тематично организирани около канонични, но и периферни имена на български творци, изследват художествените и екзистенциалните трансформации не чрез ценностни градации, а през авторовата личност и нейните социални и екзистенциални роли. Той чете творчеството на класически и съвременни български писатели и критици през близостта, но и категоричните оттласквания между литературния и политическия персонализъм. М. Неделчев обговаря скритите и явните напрежения между биографични, творчески и политически опозиции. Изследователските полета, които очертава в трите тома на „Как работи литературната история?“[10], с лекота пресичат времеви, пространствени и естетически граници – от разноречивата поетика на българските литературно-персоналистически сюжети и разколебаването на наложени клишета и митологеми, през радикалните авангардистки жестове на 20-те и 30-те години на XX в., към осмислянето на ярките поетични и белетристични творби на съвременността. Това, разбира се, е бегло и много едро щрихиране на част от темите на неговите книги, които се свързват в един внушителен литературноисторически сюжет, обемащ значителна част от хронологично поле на новата българска литература.

Тези изследвания, оттласквайки се от монументалната самодостатъчност на големия исторически наратив, търсят провокациите на онази обратна перспектива, която, запазвайки обективността на фактите, създава поредица от субективно конотирани литературноисторически разкази. Именно те изграждат необходимия фундамент от факти и теоретични парадигми, разкриват нови възможности за преподаването на литература в средния и горния курс на обучение. Тези подходи могат да бъдат поредица

[10] **Неделчев**, **М.** *Как работи литературната история?* Т. 1, Т. 2 (кн. 1–2). София: Нов български университет, 2019; 2021.

от взаимно допълващи се, но и опровергаващи се сюжети, от разкази за недостъпни доскоро документални източници, информация за междинни тематични полета, които пресичат историческата ос от средновековната българска книжнина до постмодерните експерименти и вълните от следващи художествени тенденции. И още – насочване на интерпретацията не към създаване на национални митологеми, а към отклоненията от каноничното и традиционното в литературния процес. С различна интензивност през последните години се създаваха литературноисторически тезиси, апологии, микроистории. Текстове и автори се подлагат на психоаналитична дисекции, значителен масив от литературни творби, създадени от жени, зае място в неслучил се, но достоен канон на българската литература, към това се добавиха и литературните години и топоси, които се превърнаха в основополагащи маркери за опознаване на културно-историческия хронотоп. Всичко това показа, че литературната история не е нужно да бъде мислена като високо, затворено, скучно, академично произведение, което властно налага универсален подход и непроменлив идеологически или художествен дискурс. Тя може да бъде разглеждана като медиатор между поколенията, творбите, културите, защото литературата създава истории, трупа биографии, които трябва да бъдат разказани. А как би могло това да се случи? Възможно ли е концентрираният в нея естетически, исторически, социален, психологически, емоционален опит, чрез адекватни на нашата съвременност комуникативни стратегии да предаде важните послания и необходимите познания. Как може да се постигне едно систематизирано знание, но не само като част от наложена методическа концепция или задължителна образователна програма?

Един от възможните отговори на тези трудни въпроси е, че паметта за времето не трябва да бъде еднозначно интерпретирана и императивно внушавана като непроменлива истина. Преподаването в училище трябва да е насочено не само към талантливите творчески реализации, но и към периферните сюжети и герои, да

изтегля причинно-следствените връзки между събитията (естетически и обществени) и в крайна сметка да улавя времето на литературата не само в неговата фактологичност, но и в трудно обозримата му фикционалност. Така основополагащият в близкото минало въпрос, задаван в часовете по литература „какво е искал да каже авторът“ с трудно преодолимата фиксация върху определени интерпретации, може да бъде преодолян от увлекателен разказ, който споява академичния литературоведски анализ и личната история на писателя. Накъсването на големите исторически масиви на малки сюжети дава възможност за по-лесно възприемане, отваря възможности за включване на по-атрактивни методи за създаване на познания. Модерните визуални средства не само могат да изграждат ефектни ретроспекции на миналото, да запълват редица бели полета в знанието за българската литература, но и дават богати възможности за аналогии и обобщения в един цялостен културен контекст.

Обсебени от социалните мрежи, учениците днес не са обречени на магията на четенето. Ако се водим само от външната, но за съжаление масова представа, която създават езикът и стилът на говорене и писмено изразяване на младите хора, не без основание ще решим, че ситуацията е безнадеждна. Но нито безутешното ни натъжаване, нито обвинителната реторика биха ни помогнали да ги привлечем към световете на класическата и на стойностната съвременна литература. Дори радикалните авангардисти и деконструиращите всяка традиция постмодернисти на отминалия XX в. не са предвиждали, че предизвикателствата на технологиите през следващите десетилетия ще се превръщат в неизбежно, устремно променящо се ежедневие. Безконтролната глобална информационна мрежа в известена степен осакатява образователния процес, но от друга страна, дава огромни възможности на отговорния и интелигентен преподавател.

Класическата хуманитаристика, макар и бавно, приема новите реалности, а литературната история се трансформира, до-

пускайки в своето консервативно поле модерните технологии. Дигиталната хуманитаристика не трябва да бъде „просто проучване, анализ и информация в електронна форма“[11], тя може да създава ново познание – автентично, богато, интердисциплинарно. Включването на архиви и кадри от литературния музей, откъс от филм по литературно произведение, музикален фрагмент, любопитната история на един ръкопис, на емблематично литературно приятелство, на личен или естетически конфликт – всеки от тези фрагменти би направил уроците по- атрактивни, по-привлекателни, по-запомнящи се. Създаването на добре структурирани учебни програми по литература, на тематични портали, които разширяват полето към други изкуства, изграждат хронологични мрежи, четат синхронно класическото и маргиналното, чуждото и родното, биографичният щрих и цялостният културно-политически контекст, могат да уловят любопитството на младата аудитория. Изключително важно е тя да бъде насочена към достоверна и добре структурирана информация, да получава свободен и бърз достъп до професионални аналитични коментари, да бъде насърчавана да мисли с въображение, свободно да създава междутекстуални връзки, да използва коректни метаданни. Това е един от възможните начини за обогатяване на съществуващите и за провокиране на интереса към нови знания, които не само отговарят на предизвикателствата на съвременните образователни политики, но и са удобни за адаптиране или пряко приложение към различни методи на обучение.

Как ще се преподава литературната история в преосмислящото своята духовност глобално информационно пространство на XXI век? Със сигурност подходите ще бъдат непредвидимо различни през следващите години – обременени от сенките на

[11] **Личева, А.** Новите медии или постмедиите. – В: *Образование и медии. Сборник в чест на проф. д-р Владимир Атанасов.* София: Просвета, 2020, с. 63.

миналото, но и вложени в прагматичните и все по-обсебващи модели на изкуствения интелект. Това е тема с отворени хоризонти и с очаквания за непредвидими изследователски, методически и технологични провокации.

АНТОЛОГИЧНИТЕ ПРОЕКТИ НА СВЕТЛОЗАР ИГОВ

Годината граница – 1989, която маркира приключването на един етап в политическия и обществения живот на България, се превръща и в преломна точка за литературата. Отричането от идеологическите клишета, падането на естетическите ограничения провокира утвърждаването на нови автори, поетики и езици в поезията, прозата и драматургията, както и на непредубедения прочит на литературната история. Припомнят се забравени или забранени личности, творби и събития. С освобождаването от ограниченията на идеологическите норми и репресиите на политическата цензура в българската литература се формират нови естетически тенденции, които толерират художествените експерименти и тематичните провокации. Това е времето на литературните фестивали, на разцвет в издаването на българска и преводна литература, на създаването на обзорни и тематични антологии. Литературата е актуална и социално сетивна, но и преосмисляща своята история, припознаваща своето родство не само с традиционно вписваните в суверенното пространство на литературния канон класици, а и със забранявани или забравени автори и творби. Политическата промяна провокира интереса към непознати литературоведски наративи, теоретични и критически интерпретации, към екстравагантни творчески изяви.

Всяко време има нужда от своите антологии, но периодите на преход или на тежки социално-политически катаклизми се оглеждат в тези проекти, за да подредят отново парченцата на разпиляната си идентичност и да укрепят устоите на своето усещане за значимост и смисъл. Всяка антология се стреми да систематизира, а защо не и да внесе ред в поетичното пространство. Ако концепцията на съставителите предполага не само изграждането

на една линейна времева структура, а изтеглянето на органична обвързаност между отделните текстове, настоявайки не толкова на „свободата на личния избор, колкото на междутекстуалните поетически отношения“[1], това предполага не просто спонтанност на хрумването, а систематично антологично познание.

В статията „Моите антологични проекти“[2] Светлозар Игов обосновава възгледите си за специфичната концептуална структура на антологията като книга и „литературен мегажанр“. Буквалният превод на думата като „цветосъбиране“, той превръща в метафора, но и в аргумент, който аналитично обосновава селективните принципи, по които този „букет“ от творби се подбира и подрежда, за да се превърне в жанрова или тематична антология, представяща родната или чуждата литература, маркираща конкретен исторически период или амбициозно обхващаща цялостния развой на едно естетическо направление, школа или национален литературноисторически процес. Селекцията, дори когато настоява за обективност, обоснована в съпътстващи теоретико-коментарни текстове, неминуемо е субективно конотирана.

Подборът, който прави Светлозар Игов в своите антологични проекти, настоява за освобождаване от регламентите на строгата хронология и от изграждането на клиширани творчески портрети. Те държат да покажат не толкова елитарното, познатото, а различното, индивидуалното у всеки поет. И това след годините на соцреалистическа стерилност е много привлекателно за уморения от патетика и клишета читателски вкус.

„Антология на българската поезия“ (1995) и „Начало на века. Най-нова българска поезия 1989–2001“ (2001), които раз-

---

[1] **Янев, С.** Към една нова антологична концепция. – В: *Антология на българската поезия.* Т. I. София, 1993, с. 9.

[2] **Игов, С.** Моите антологични проекти. – Във: *Вътрешни пейзажи. Творчески истории* [онлайн]. Варна: *LiterNet*, 6 юли 2014: https://liternet.bg/publish/sigov/vytreshni-pejzazhi/antologichni-proekti.htm

глежда този текст, се стремят към комуникативна отвореност на цялостния подбор, изтеглят диалогичните нишки на взаимни влияния, на прикривани или пренебрегвани близости и различия между творби. Това прави тези антологии стилово и ценностно сложни и разноречиви. Те са интелектуални предизвикателства за социокултурния контекст на границата на две столетия.

В литературната история, дори и добре да е проучена, има периферни на канона полета, пренебрегвани с традиционно литературоведско високомерие или посещавани свенливо като пространства, от които се изтеглят колоритни щрихи, обагрящи официалния социокултурен контекст. Със сигурност това се случва във всяка литература, колкото и дълга и богата да е нейната история, колкото и педантична да е прецизността, колкото и всеобхватни да са познанията на нейните най-вещи изследователи. И ако големите литературоведски наративи залагат на нови интерпретации на високото и класическото, поставят акцент върху увлекателно разказани малко познати или потънали в праха на забравата документални сюжети, антологичните издания идват с претенцията, че съдържат отговора на много от имплицитно или експлицитно маркирани теоретични и прагматични въпроси, положени в тези монолитни литературоведски корпуси. Според Светлозар Игов „… една „История на българската литература“ може да се чете и като увод/предговор към една антология на националната поезия, разказ и пр. Както и обратното – една антология представлява имплицитна „история на литературата“. Историчното и антологичното се срещат, допълват, взаимно аргументират в неговите модели на националната литературна история и съвременност и в антологиите, които издава.

В тяхното създаване той се ръководи от убеждението, че „Антологичното изкуство в известен смисъл има родство с колекционерството, една антология всъщност представя колекция от творби, които друг е подбрал вместо нас, тя е „въображаем му-

зей“[3]. Съставената от него „Антология на българската поезия“[4] (1995) е един от най-добрите образци в този жанр и като че ли за втори път (след Гео Милев) сбъдва в пълнота българската мечта по антология. Тя създава изящна и богата колекция, подбрана от добре шлифован литературноисторически вкус, и в същото време убедително изпълнява своята каноносътворяваща функция. Светлозар Игов със замах прекрачва граници – между исторически периоди в литературния процес, между утвърдени и слабо познати автори и творби, между идеология и авангард в името на автентичната панорама на естетически значимото в българската поезия. Мозаечно-хронологичният сюжет – от „Проглас към Евангелието“, молитвите на св. Кирил и св. Методий и похвалните слова на Климент Охридски до трагичната екзистенциална философия на поетите от 40-те години на XX в., се стреми да акцентира върху онези еманации на българския книжовен и поетически талант, които маркират знаците на многовековната ни духовна история. „Увод към българската поезия“, който въвежда в Антологията, асоциативно кореспондира с фундаменталната студия на Пенчо Славейков – предговор към „Сянката на Балкана“. В контекста на една вече утвърдена литературна традиция, Игов търси корените на българската поезия много по-назад във времето. За него не само народното творчество, а *Словото* в неговите многообразни творчески реализации и комуникативни функции се превръща в сакрално пространство, което съхранява паметта и създава толкова необходимия мост между поколенията: „Словото е нашата истинска родина. Не само като същинския битиен дом на човека, но и като истинско отечество на българите, като тяхната неунищожима от превратностите на времето държава на духа“[5]. Тезата

[3] Пак там.

[4] **Игов, С.** *Антология на българската поезия*. Пловдив: Христо Г. Данов, 1995.

[5] Пак там. Увод към българската поезия, с. 17.

си за периодите на литературното развитие, имплицитно обозначени от подбраните автори и произведения, той обосновава през различни културни, обществено-политически и литературоведски оптики в послеслова „За тази антология“. Без да бъде ограничаван или подлаган на усъмняване, личният избор на С. Игов е литературноисторически подплатен с богат познавателен ресурс. Есеистико-аналитични творчески портрети или *медальони*, както той ги нарича, и прецизно подбраната биографично-библиографска информация аргументират защо точно тези български творци са избрани, за да олицетворяват етапите в развитието на българската поезия в един внушителен исторически период от първите книжовни свидетелства до 1944 г. Втора част на този антологичен проект би трябвало да обхване периода на властно налагане на идеологията като естетически критерий, на брутално прекъснатите връзки с традицията, на малкото, но ярки пробиви в схемите на социалистическия реализъм до 1989 г. Направеният и публикуван подбор вероятно би създал реална картина на българската поезия в ценностен порядък, осъществен от активен, но и не по-малко репресиран от системата участник в литературния живот. Невъзможността проектът да се случи е фалитът на най-старото и авторитетно българско издателство „Христо Г. Данов“ в средата на 90-те години на XX в.

В началото на XXI век поетичните антологии не са огледално отражение само на утвърдени, приети за класически творби, в тях равноправно се полагат оригинални и провокативни произведения, изтласкани от литературното поле като несъвместими с идеологическите норми на социалистическия реализъм.[6] В анто-

[6] Гергина Кръстева прави точен и аргументиран анализ на контекста, в който се реализират антологичните модели в началото на новото столетие: „Българската литературна история вече е изградила рецептивна мрежа от критически прочити и интерпретации, разположила е присъствието им в специфични изследователски контексти, провокирала е продължаващи и до днес преоценки и подредби на творчеството им“. Вж. **Кръстева, Г.**

логията „Начало на века. Най-нова българска поезия 1989–2001“ (2001) С. Игов подготвя различен, но също добре структуриран композиционен модел – следвайки хронологическите маркери на този кратък период, той превръща принадлежността към литературните поколения в основополагащ принцип на присъствие в книгата. Ценностният подбор е още по-усложнен – от едно стихотворение, представително за поетиката на един автор, до прецизно подбрана палитра от творби. Във времето на изострени естетически и политически конфликти, чрез включените 120 автори антологията подрежда доста пълна панорамна картина на поетически генерации, на многозначни тематични полета, на консервативни и екстравагантни художествени реализации, които активно се изявяват в края на XX век.

Предисторията на нейното създаване, разказана от съставителя, носи важна социокултурна и политическа информация за бурните и сложни времена на Прехода: „Ако предишните ми антологии бяха съставени след дълго общуване с материала, тази трета антология трябваше да се състави за поезията от най-новия период, към който нямаше никаква дистанция. При това за едно кипящо от бързи промени литературно време, което бе трудно обозримо, защото отприщената след промяната вълна от автори бе заляла пространството с поезия, тя бе трудно обозрима, дори заради информация за всичко новоизлязло. На всичкото отгоре, по партиен принцип литературата бе разделена организационно-институционално на два враждуващи лагера, които не само се заливаха с помията на отрицанието, но дори и не се признаваха – взаимно за литература“[7]. Създаването на една антология е безспорно отговорен, но и неподозирано травматичен акт с това,

---

Лично и антологично. Автоантологични модели и персонални антологични присъствия в българската лирика от периода 2008–2017. LiterNet, 16 юни 2019.

[7] **Игов, С.** Моите антологични проекти. – В: *Вътрешни пейзажи. Творчески истории* [онлайн].

че конструира едно ново художествено пространство – по-малко познато или прекалено популярно; публично утвърдено или игнорирано. Разпънати между обществените очаквания и субективния избор, антологиите са или яростно обругани (от отсъстващите и недоволните), или възторжено приветствани (от удостоените и удовлетворените).

„Литературен вестник“ представя излизането на „Начало на века. Най-нова българска поезия 1989–2001“ в рубриката „Витрина“[8] като: „Антология, която може да бъде четена и като край, и като начало. Край, защото окръгля репрезентативната картина на едно десетилетие; начало, защото може да тласне читателя към откриването и преоткриването на 120-те автори, събрани между нейните корици. Антология, каквато българската поезия трябваше да има. Поезията на 90-те според Светлозар Игов“.

В другия авторитетен тогава седмичник „Литературен форум“ се публикува разгърната рецензия на Палми Ранчев[9]. Заиграването на заглавието „Бележки към една игология“ с името на съставителя – „една от най-интересните литературни фигури“, с които авторът би могъл да поседне на чаша бира, като че ли ни въвеждат в едно много лично пространство на споделяне между поета и професора, които съпреживяват и съучастват в литературния хронотоп. Но започвайки своя „пробег“ през автори и стихове, той набира критическа енергия, която въвлича читателите в един сложно конструиран текст, разпънат между очевидно допадащите му провокативни критерии на подбор (само едно, но емблематично за поетиката на Иван Теофилов стихотворение) и немотивираните „отмъщения“ и „грешки“ на съставителя (цикълът от творби на Любомир Левчев, стиховете на Стефан Цанев или Валери Петров). Целият текст на Палми Ранчев е един пъзел от фрагменти, в който

[8] Вж. Литературен вестник, № 37, 7–13 януари 2001.

[9] **Ранчев, П.** Бележки към една игология. – *Литературен форум*, № 40, 4–10 декември 2001.

той споделя своите пристрастия, оценки, явни и подмолни намеци за литературни скандали и приятелства, за творчески кризи и нови поетически йерархии, за излиняваща слава на предишни поколения и за завихрящите се в различни посоки и непознати пространства постмодерни експерименти. В колоритния сюжет на този текст, който безспорно блестящо се вписва в непримиримо бунтарския дух на 90-те, авторът не само променя своето отношение към съставителя, който вече не е събеседникът на маса, а човекът „носил дълго официален критически мундир, най-често на висш офицер, а през последните години и с генерални пагони“, но държи и иронично да сподели с читателите своето наблюдение: „А явно текстовете, след набирането са имали нужда от внимателен прочит. Най-ощетен, изглежда, ще се окаже бургаският поет Иван Сухиванов. От двете му стихотворения е направена спретната композиция с подходящо (предполагам) заглавие“.

Бдителният критически поглед на най-догматичния комунистически критик Васил Колевски обаче не забелязва нито техническите проблеми в изданието, нито качествата на концепцията или подбора, защото откровено си признава: „Не съм съгласен с основни възгледи и оценки на Светлозар Игов както за обществения живот, така и за литературата“[10], след което му предлага да подмени изцяло своя подбор с неговата партийна поетическа листа. Не е нужно да споменавам тези имена, повечето от тях вече никой не си спомня, не заради предубедена забрава, а поради липса на талантливи следи в литературата.

Тази рецензия едва ли е била емоционално или интелектуално проблематична за Светлозар Игов. Но изобилието от печатни грешки в Антологията, разместените пасажи, странната компилация между различни стихотворения при странирането се превръщат не само в литературен скандал, но и в професионална драма

[10] **Колевски, В.** Антология на коя поезия. – *Български писател*, № 14, 10 април 2002.

за него. По-късно в тази кампания той разчита „ченгенжийския почерк и на други публични „активни мероприятия“ срещу мен и преди 1989 г.“[11].

Отговорът му в „Литературен форум“ е неочакван. Стихотворният памфлет „Изкуството на Антологията“[12] сплита защита, обяснение, обвинения, рисува гротескова картина на угодничество, самодоволство, пошлост и излъгани очаквания:

Поетите
бяха дошли
на премиера
на антология –
навръх държавния празник
на сред сърцето на столицата
в самия олтар на храма
(на изкуствата).
.....
А що да видят? –
Тълпа себеподобни,
Разяждани от амбиции,
Завист и жажда за слава
Стадо от болни лебеди
И прегракнали славеи.
……
И какво видяха?
Кухи началници,
Горди от покровителството си
на културата,

[11] **Игов, С.** Моите антологични проекти. Във: *Вътрешни пейзажи. Творчески истории* [онлайн].

[12] **Игов, С.** Изкуството на Антологията. – *Литературен форум*, № 9, 5–11 март 2002.

клюкари-журналисти
дошли да надушат
някой пикантен скандал.
И вечните статисти
(дошли да пийнат бадева).

……

Тържеството не се състоя!
И всеки поет си мисли:
„Това не е антология, а помия“!

Диалогизирайки с читателя – непредубеден, необременен от суета и неучастващ в този фарс, той рязко сменя публицистичната реторика, за да внуши, наслагвайки градиращи отрицания, своя модел за идеалната, но очевидно невъзможна и непостигната антология:

Антологията не е пиедестал
За самообявили се богове,
А храм на смирение.
И поетите са слънца,
около които се върти света
само в собствените си творения.
В Антологията
поетите са
множество планети,
кръжащи около слънцето Поезия.

Редакционната бележка, придружаваща този стихотворен експеримент, полага реалната „Антология“ в свръхполитизирания контекст на времето. Обвързването на нейното издаване с втората предизборна кампания на президента Петър Стоянов, заличаването на границите между естетическия и идеологическия дебат, снизяването на литературния език до интриги, клюки и заклеймяващи обвинения твърде брутално напомнят и за непрежи-

вяното минало, и за коварствата на Прехода. В името на паметта за репресиите и унижения с думи и действия, които неотменно съпътстват пътя във времето на проф. Игов, ще цитирам кратък откъс*:* „Съставителят добре описва как за едно ръкостискане с нямащата всъщност заслуга за нищо президентша суетните поети са прекосили планини и гори. По-важното е, че стихотворението на съставителя показва, че той е бил наясно още в началото с употребата на поетите, съучастието си в нея и собствената си употреба. Накрая спечели онзи, който направи всички да загубят: поетите – достойнство, фондът и печатницата – пари; президентът – изборите; съставителят – престиж (и си посипва, след дъжд качулка, главата с пепел, стихоплетствайки)“[13].

Днес Антологията „Начало на века. Най-нова българска поезия 1989–2001“ е библиографска рядкост. В динамиката на литературните и политическите процеси скандалната ѝ слава бързо отшумява, а и опороченото технически и концептуално издание отчуждава съставителя от нея, но не и от творческите преломи, възходи и поражения на десетилетието. През 2004 г. проф. Игов като главен редактор на сп. „Език и литература“ подготвя тематичен брой[14], провокиращ анализ на посоките в литературното развитие, оценъчно-интерпретаторско вглеждане в огромната, но хаотично разпиляна продукция на този период. Публикуваните текстове са един от първите опити за осмисляне през различни гледни точки на многообразните и противоречиви явления, на драстично сменените културни кодове в началото на XXI в. В този публичен контекст осъществените антологични проекти на проф. Светлозар Игов създават продуктивни модели за преодоляване на „лошата обозримост“ на българската поезия. И това е едно от измеренията на неговата упорито отстоявана творческа мисия.

---

[13] **Николова, И.** Поезията като кандидат президентска кампания. – *Литературен форум*, № 9, 5–11 март 2002.

[14] Вж. *Език и литература*, № 1–2, 2004, с. 17–150.

В полето на литературния печат – полемични сюжети и стилове

ПОЛЕМИКАТА МЕЖДУ ЕЛИН ПЕЛИН И ЙОРДАН ЙОВКОВ. „ГЕРАЦИТЕ“ И „БОРЯНА“ – БЛИЗОСТИ И ОТТЛАСКВАНИЯ

Социокултурният контекст и литературните полемики

Полемиките – по-истинското или пикантното лице на литературната история? Това не е реторичен въпрос, а една от възможните оптики, през които тя може да бъде четена. Защото в полемиките се събират много и различни литературноисторически сюжети. В игровия контекст на скандала и фриволния изказ, или в полето на теоретичния дебат, се срещат и противопоставят естетическите тенденции, идеологическите трансформации и творческите метаморфози. Полемиките скъсяват дистанцията с миналото, провокират ни да съпреживяваме и съучастваме, защото така духовната история възвръща своята автентичност – без традиционни митологеми, политическа цензура и устойчиви критически етикети. Полемиките създават различно познание и нови комуникации с културната история. Именно затова в тях важна роля играе творческата личност – нейният интелектуален авторитет и силата на социалния резонанс, който предизвикват нейните текстове.

Кратка предистория – естетически конфликти и субективни мотивации

Още със замисъла на „Развигор“ (1921–1927) Александър Балабанов си поставя амбициозната задача да провокира и конкурира „Златорог“ (1920–1943). Той посреща първия брой на списанието с обширна статия, поместена в неизвестното и непретенциозно издание „Огнище“ (1919–1933). Целта му е да внуши на читателите, че „хубава външност и солиден изглед“ не са дос-

татъчно основание, за да предявява претенции за елитарност и висок художествен вкус. Въпреки че статията е наситена с твърде много отрицателни конотации, прави впечатление прозорливостта на Балабанов, който, педантично анализирайки поместените в първия брой на изданието материали, доста точно очертава неговия бъдещ облик. Това, което той приема като претенциозно, маниерно и консервативно, всъщност се оказва твърде ценно и необходимо за културния процес тогава. А за да успокои уязвеното самолюбие на Елин Пелин, той нарича статията на В. Василев „Маршът на победата и на смъртта“[1] (посветена на военната проза на Йовков) „най-слабото, най-бездарното, най-безсмисленото произведение в списанието“, като се опитва да убеди аудиторията, че въпреки патетичния тон и изобилието от суперлативи, тя не е ласкав комплимент за Йовков. Според него усложненият терминологичен апарат, от който „човек не може да схване дали това е схематичен учебник по поетика, или анализ на произведения на един писател“, текстът не само става скучен, но оставя и впечатлението, че и качествата, и недостатъците в разказите на Йовков са извън нормалните представи, а това неминуемо поражда подозрения. Заключението на Балабанов е, че това е „най-слабата, най-бездарната, най-безсмислената статия в списанието“. И след тази безмилостна, субективно-пристрастна присъда, абсолютно невярна от литературноисторическа и аналитична гледна точка, той лицемерно-иронично съчувства на своя опонент: „Стана ми мъчно за него и написах една подробна критика за неговата статия“. По същия начин ще му отвърне и В. Василев, наричайки го „моят добър приятел Балабанов“[2], след като не е пестил язвителните епитети за неговата личност.

---

[1] **Василев, В.** Маршът на победата и на смъртта. – *Златорог*, I, № 1, 1920, с. 45–61.

[2] **Василев, В.** Въпроси около Народния театър. – *Златорог*, V, 1924, № 5, с. 234.

Това е само началото на дългата, открита и доста жестока (само във вербален смисъл) война между двете издания. Кръгът на участниците в нея бързо се разширява. С присъщото си остроумие, но с доста странни сравнения Елин Пелин характеризира списанието„тържествено като вегетариански магазин в касапска махала“, а поканите, които са обявили на читателите неговото издаване, нарича „циркова реклама за свински прасета“. Той саркастично проследява „Гримаси на страниците на „Златорог“[3], като смята, че те са „безпомощни гримаси с плезене, блещене и многозначително повдигане на вежди към публиката“.

Елин Пелин не само не възпира Балабанов в острия му вербален сблъсък със „Златорог“, но и – както рядко се случва – го подкрепя съвсем открито и успешно му съперничи в надпреварата за дискредитиране и саркастично коментиране на техния опонент. Владимир Василев, които е обявил в поканите за своето списание, че Елин Пелин ще бъде редовен сътрудник, не изчаква да бъде завършена повестта „Земя“[4], а го иронизира за включването му в „Развигор“, който „го събуди и даже е извикал изглежда и амбицията му“[5]. Писателят е обиден от публично демонстрираното неуважение към неговото творчество, а и към личността му. Той е твърде чувствителен към славата си, която смята, че се накърнява от възторженото критическо признание, което творчеството на Йордан Йовков получава още от първия брой на „Златорог“.

---

[3] **Елин Пелин.** Гримаси на страниците на „Златорог“. – *Развигор,* I, № 16, 23 април 1921.

[4] „Земя“ е публикувана през 1928 г. – осем години след създаването на „Златорог“. Очевидно това е твърде много време, а В. Василев не е имал никакви причини да изчаква Елин Пелин да завърши книгата.

[5] **Василев, В**. Дон Кихот и неговият копиеносец. – *Златорог*, II, 1921, № 4–5, с. 285–295.

Полемиката: Елин Пелин срещу Йордан Йовков. „Боряна“ и „Гераците“ – близости и отгласкванията

През 1932 г. Народният театър спазва установената традиция и открива новия си сезон с българска пиеса. Втората пиеса на Йордан Йовков, „Боряна“, е поставена от водещия режисьор на театъра Николай Осипович Масалитинов, който, въпреки че има опит с постановката на „Албена“, очевидно извървява доста труден път до премиерата. Сценичната треска, творческата суета са много болезнени при Йовков и през тази призма той приема като провал репетициите на пиесата. Ето какво споделя пред проф. Спиридон Казанджиев: „Започнаха, а аз оставах ужасен. Никаква игра. Моята пиеса я няма. Лицата ми са чужди. Не мога да разбера, коя история разправят“[6]. Въпреки че процесът на сценична реализация съвсем не е лек, режисьорът явно има много добър дипломатически и професионален подход, защото успява да убеди писателя, доста ревнив към всяко вмешателство в творческия му свят, да промени финала на драмата. Трагичният край е заменен с щастлива развръзка, в която скъперникът Златил не е убит от сина си Рали и с това фаталното семейно проклятие е преодоляно, а всички преживяват морален катарзис. Разпадащата се патриархална вселена, обременена от наследствени грехове и пороци се споява в хармонична щастлива цялост благодарение на Боряна – модерната жена, освободена от предразсъдъци, отхвърляща патриархалните ограничения и строгите порядки. Тя е красива, весела, дори с привидяна от Владимир Василев доза „разюзданост“[7]. Зрителите харесват сюжета, възхищават се на изпълнението на Зорка Йорданова (Боряна), която внушава деликатност, смекчавайки провокативната освободеност на героинята, както и

---

[6] **Казанджиев, С.** *Срещи и разговори с Йордан Йовков.* София: Български писател, 1960, с. 122.

[7] **Василев, В.** „Боряна“. Драма от Йордан Йовков. – *Златорог*, XIII, 1932, № 7, с. 335–338.

на Владимир Тенев (Златил), който пък подсилва грубата и тъмна страна на образа. Пиесата е представена пред столичната публика 19 пъти – неоспорим успех за 30-те години на XX век. „Боряна“ се играе и в много театри в страната и до 1945 г. публиката има удоволствието да види представлението 60 пъти[8]. Ако съдим по критическите отзиви в пресата, особено активни са коментарите за представянето ѝ на бургаска сцена – те са в широкия критически диапазон от „театрално тържество“[9] до безмилостна критика[10] за постановката, автора и текста. На фона на аналитичните рецензии от интелектуалци, чиито оценки формират общественото мнение, провинциалните дебати едва ли биха помрачили сладостния вкус на успеха, който безспорно е бил ласкателен за писателя.

Известна е лоялността – критическа и лична, на Владимир Василев към най-вътрешния, бих го нарекла сакрален, златорожки кръг. А Йовков безспорно принадлежи към него и именно затова рецензията за „Боряна“, противно на литературноисторическите ни очаквания, изненадва със скептична, преминаваща в доста критична оценка на сюжета: „Пиесата на Йовков остана у мен повече с нейните хора, отколкото със събитията в нея. Едни от тях ме радват, други забавляват, а трети отблъскват“[11]. Следва ироничен коментар за репликите на Боряна, както и маркиране на съвсем очевидни прилики с образа на Албена. Владимир Василев прави странни характеристики, запомнящи се с колоритни сравнения и на актьорската интерпретация. Героят на Никола Балабанов е характеризиран като „изчофилен, изхалосан, размазан и досаден

[8] **Попилиев, Р.** Българската драма между двете световни войни. – В: *История на българския театър.* Т. IV. София: Институт за изследване на изкуствата, 2011, с. 128.

[9] **Стоянов, Г.** За едно театрално тържество. – *Бургаски фар*, XV, № 3207, 13 октомври 1932.

[10] **Ловджиев, С.** „Боряна“ на бургаска сцена. – *Вечерна бургаска поща*, V, № 1246, 15 октомври 1932.

[11] **Василев, В.** „Боряна“. Драма от Йордан Йовков, с. 336.

с тия бря-хания“, но все пак признава „силата на артистичното пресътворяване“, което всъщност според него спасява пиесата. Логичното заключение на критика, което не е съвсем ласкаво за драматурга Йовков, поставя акцент върху съвсем явните според него недостатъци: няма развитие на героите, няма социален и психологически фон, няма вътрешна прогресия, в диалога „няма драматическа настройка“. И все пак снизходително-утешително във финала на своя текст Василев пожелава Йовков в други пиеси да „достигне своя техника на драмата“.

В разгърнатата рецензия за „Боряна“ Никола Атанасов с безстрастна критическа обективност отбелязва „безспорните художествени достойнства на пиесата“ и допълва, че на автора „не му липсуват качества на драматически писател“[12]. Но веднага след това по-скоро безлично-куртоазно наблюдение се чувства длъжен да уточни: „Не казвам, че е надарен със силен драматичен темперамент и с жест за заплетени драматични конфликти. Той е предимно повествовател“. За разлика от Вл. Василев, Атанасов аргументира въздействащата сила на диалога в пиесата и схематичното, но убедително изграждане на героите. Но не сценичната реализация на пиесата се проблематизира в текста, а прочитът на сюжета през оптиката на класическия фолклорен мотив за тримата братя[13], положен в контекста и на други литературни произведения – романа „Братя“ на Добри Немиров, разкази на Михалаки Георгиев и разбира се „Гераците“. Критикът прави прецизен междутекстуален анализ на двете произведения, умело балансирайки на тънката граница на обективността. Той подчертава синтеза между реализъм и психоаналитизъм при Йовков, който смекчава

[12] **Атанасов, Н.** „Боряна“ – пиеса в четири действия от Йордан Йовков. – *Българска мисъл*, 1932, № 7–8, с. 504–507.

[13] Модерен прочит на пиесата през оптиката на приказно-фолклорния мотив за тримата братя и златната ябълка прави Мариета Иванова-Гиргинова в „Златната ябълка срещу златното имане. – Вж. **Гиргинова, М.** *Лабиринтът на драмата*. София: Словото, 2011, с. 131–141.

оголения социален битовизъм на Елин Пелин; идиличните картини на семейната хармония, възтържествувала след екзистенциалната метаморфоза и покаяние на героите в пиесата, контрастираща с трагичната, но по-убедителна картина на разпадналото се патриархално пространство в повестта. Атанасов не спестява и това, че всепобеждаващото добро, което Йовков държи да внуши на публиката, няма дълбоки морално-нравствените основания, не се превръща в силен драматургичен заряд, а се трансформира в не особено убедителна щастлива развръзка. За разлика от Елин Пелин, който използва трагизма на сюжета, за да проследи мъчителните колизии на своите герои, техният отказ от доброто като избор, да отрече утопичните възможности за прераждането на злодея в положителен герой. Достигайки до тази болезнена точка на анализа, Н. Атанасов доста рязко сменя критическата оптика, защото не би искал неговите аргументи да провокират усъмняване в оригиналността на сюжета на „Боряна“, а да обозначи невидимата, но добре позната в световната литература обмяна, мигриране и усвояване на приказни мотиви и актуални социални сюжети. Заключението на критика също е конотирано с оптимизъм в синхрон с посланието на Йовков: „От цялата пиеса полъхва жизнена правда, красота и светлина. Струва ти се, че слушаш някаква хубава приказка за един друг свят – толкова сме отвикнали да виждаме хубавото и доброто“. Всяко време има нужда от красота, любов и илюзии и именно в тяхната магия ни въвлича Йовковият сюжет на „Боряна“.

В контекста на това послание е и рецензията на Димитър Талев[14]. Първото изречение задава възторжено-утвърждаващия тон на неговия текст. Това е „нов успех“ за „новата пиеса“ на Йовков. А недостатъците, за които все пак намеква са игнорирани, заради естетическото удоволствие, „светлата радост“ и озарението от

[14] **Талев, Д.** „Боряна“ от Йордан Йовков. – *Македония,* VI, № 1779, 24 септември 1932.

„слънчевия лъч – Боряна“. Талев апологетизира Йовковата поетика на духовния катарзис, който, въпреки че не е така убедително защитена както в „Албена“ или в „Старопланински легенди“, подчертава психологическата плътност на образите, умението му дискретно да вплита ежедневния бит в „някои прекалено дотегливи сцени“. Това, което споява сюжета, е образът на Боряна, блестящо интерпретиран от Зорка Йорданова[15]. Именно актрисата, при която „има не само голяма дарба, култура и трудолюбие, щастливо съвпадение във външността и близко вътрешно родство“, превръща героинята в символ на магическата сила на добротворството и красотата.

В динамичното социокултурно пространство на 30-те години на XX в. литературните издания създават сложно критическо многогласие, в което противоположни естетически, идеологически, психологически модели задават перспективите не само на литературния процес, но и на кризите и възходите в трудния път на развитие и утвърждаване на българската драматургия. С тази нагласа за усъмняване в художествените качества на българските пиеси, на избуяващите все по-остри и пикантни конфликти в Народния театър, с толерираната баналност на селската проблематика в репертоара, полемично се заиграва Йордан Бадев в началото на своята статия „Новият сезон на Народния театър. „Боряна“ драма от Йордан Йовков“[16]. Виртуозно използвайки ефекта на антитезата, той умело разчупва омагьосания кръг от традиционни проблеми и интуитивни очаквания за пореден провал на новия сезон с похвално слово за премиерата на „Боряна“ и за нейния автор – „чародеят на словото и на живия образ“. Суперлативите набират градация – от бисерната българска реч, която се лее „звучно и

[15] Във всички рецензии за постановката на „Боряна“ се откроява със суперлативи изпълнението на актрисата.

[16] **Бадев, Й.** Новият сезон на Народния театър. „Боряна“ драма от Йордан Йовков. – *Зора,* № 3964, 19 септември 1932.

топло“ на сцената, през завладяващата енергия на действието, до вдъхновяващата сила на развръзката. Без да снизява приповдигнато-патетичния тон, той дарява повечето от актьорите и техните изпълнения, с изключение на Георги Стаматов (Рали), не просто с похвали, а с красиви поетични сравнения. Безспорна фаворитка и в неговия впечатляващ със своя професионализъм анализ, вникващ под видимата повърхност на смисъла на текста и сценичната интерпретация е: „Одухотворената хубост на Боряна. Тя е живо и изящно съчетание на красота, доброта и мъдрост“.

Във вестник „Зора“ – авторитетен посредник в общуването с многобройна аудитория, само ден след премиерата, Михаил Арнаудов[17] поставя акцент върху важния за всяко театрално представление хармоничен синтез между слово, визия и актьорска игра. Строгият академизъм, характерен за стила на професора, носи и сдържаната емоция на субективното преживяване, умело провокирайки въображението на бъдещите зрители. С поредица от прецизно подбрани реторични похвати той умело ги превежда по пътя от скептичното усъмняване в оригиналността на новата пиеса като „типичен случай на селска свада“ до категоричното заключение: „Йордан Йовков се показва в тая пиеса майстор на психологическия рисунък, на драматургичното напрежение и на битовата животопис“. Маркирайки дискретно сюжета, интригуващо очертавайки образите през актьорската игра, критикът държи да подчертае, че писателят не само се е справил успешно, но това „драматургически е станало по-сигурно, така че „Боряна“ не посрамя „Албена“, а „Йордан Йовков е един от ярките опори на националната сцена“. Това би бил достоен финал на текста, ако не беше послесловът, който ни подготвя за бъдещата полемика: „От като бях написал тия редове, прочетох в „Литературен глас“ на Д. Б. Митов, че Йовков бил заел сюжета на драмата си почти изцяло

[17] **Арнаудов, М**. Йовковата „Боряна“ в Народния театър. – *Зора,* № 3970, 20 септември 1932.

от „Гераците“ на Елин Пелин. Това твърдение ми се вижда твърде странно. Познавам добре тази хубава повест, но намирам, че сходството в сюжета е твърде общо, а не специфично, и че най-много скъперничеството на бащата и враждата на синовете му напомня донейде сюжета на Йовковата драма“. И за да докаже своето твърдение, да разсее всяка сянка на съмнение, проф. Арнаудов държи да сподели публичното мнение за писателя като „крайно скрупольозен, за да не допуска волно някакви заемки“. Тази безспорно убедителна защита подбужда любопитството на читателите, така както се случва във всяка литературна дискусия. А тази ситуация е още по-скандална, защото главни действащи лица в нея са двама талантливи писатели, които чрез литературните кръгове, към които принадлежат, си оспорват най-престижното място в полето на българската проза през 20-те и 30-те години на XX век.

Елитните периодични издания са пространството, в което не само се твори българската литература, в тях се допълват или яростно се противопоставят нейните много и различни лица. Именно затова в периода на своето съществуване те влизат в различни като тематика и стил дискусии, в които литературоведската интерпретация твърде често се губи в лавината от непристойни обиди, а обективните аргументи отстъпват на амбициозното отстояване на субективното мнение и личното превъзходство. Но зад ярките публични жестове и задкулисните мотивации всъщност е заложен стремежът на всеки литературен кръг да утвърждава емблематични авторови фигури и произведения. Д. Б. Митов – близък приятел на Елин Пелин от периода на „Развигор“, поддържа в „Литературен глас“ и полемичния дух, и критическия завет на проф. Балабанов – да популяризират, утвърждават и защитават личността и творчеството на писателя. Затова съвсем логично в своята рецензия за „Боряна“[18] той само разгромява текста на пи-

[18] **Митов, Д. Б.** „Боряна“. Драма. – *Литературен глас*, V, № 161, 24 септември 1932.

есата, драматургичното действие и неубедителното изграждане на героите, което авторът се е опитал „да покрие с поетически сравнения“, но това довежда до още по-тежки психологически деформации на характерите. Така според критика се стига до парадокса, че сезонът на Националния ни театър се открива не дори със слаба пиеса, а с „доста повърхностна оперета“, от която „лъха една оранжерийна топлота, една музикалност, която размеква зрителя, но замъглява неговия разсъдък, не му позволява да види противоречията и недостатъците“. И като свой дълг Митов си вменява отговорността да спаси читателите от поетичността, присъща на Йовков, която ги „замайва като опиум“. С предубеден, но безспорно професионален анализ, той държи да покаже всички недостатъци и на главните действащи лица, които са „схематични, без определена физиономия и рязко очертани характери“, и на актьорските превъплъщения – Рали е представен като „гротескна фигура“, а Вълчан е „оперетъчен чорбаждия“. Това, разбира се, са тежки критически оценки, които биха наранили болезнено всеки творец. Съкрушителният удар, който отваря кутията на Пандора, завихря полемичното напрежение и хвърля сянка на съмнение върху почтеността на Йовков и като личност, и като писател е: „Йордан Йовков навярно е искал да предаде една чисто човешка драма, но не се е помъчил да измисли един свой сюжет, а е заел почти изцяло сюжета от „Гераците“ на Елин Пелин“. Присъдата на Д. Б. Митов е категорична, многобройната читателска аудитория на „Литературен глас“ предусеща пикантния привкус на скандала, мълвата за възможното плагиатство бързо се разнася не само в столичните кафенета, а и в страната.

Елин Пелин предпочита да бъде по-далече от литературните борби, да избягва публичните сблъсъци и острите полемики. Но през 20-те години, като съредактор на първия литературен вестник, провокиран от Ал. Балабанов, той доста активно се включва в динамиката на културния живот, твърде темпераментно отстоява както своите позиции, така и естетическите концепции на изда-

нието. Статията на Митов, а и личните му впечатления от пиесата, освобождават умело потискания му полемичен дух и той публикува в следващия брой на „Литературен глас“ статия с информативно заглавие, но с тежки обвинения: „Йовковата „Боряна“ и Елин Пелиновите „Гераци“[19]. Той е не по-малко чувствителен към публичния си образ и затова още с първия абзац декларира нежеланието си да се включва в този дебат и принудата да го направи, защото е разбрал, че се пише и говори за „тъй нареченото „обикновено нещо“ в историята на драмата – авторите да се ползват от чужди сюжети и вече описани събития“. Без да разгръща тезата си, маркира, че такова припокриване би могло да има в историческите драми, в които авторите се придържат към автентичността на героите и достоверността на фактите. След това наблюдение, заблуждаващо със своята смиреност и дистанцирана обективност, тонът рязко се променя и Елин Пелин заявява своята позиция: „не за сюжета е думата, не за съвпадение на събитията, а за изцяло драматизирано чуждо художествено произведение и то както вече се изтъкна от критиката, много лошо драматизирано“. Без да е запознат с метода на структуралния анализ, писателят интуитивно го прилага, за да убеди читателите не просто в близостта, а в буквалното припокриване на съдържанието на двете произведения до повратната точка на разказа – обира на бащата. От тук насетне писателят, заел позицията на жертва на недопустимо плагиатско посегателство, все пак коректно признава, че действието в „Гераците“ и в „Боряна“ се развива по различен начин, като не пропуска и най-очевидната отлика – травматичния в своята безнадеждност финал на неговата повест и светлия оптимизъм, който внушава Йовковата пиеса. Но това е само в полето на съдържанието, което е населено с „лица“ и характерните им черти са онези тежки аргументи, които Елин Пелин педантично изброява, за да покаже,

[19] **Елин Пелин**. Йовковата „Боряна“ и Елин Пелиновите „Гераци“. – *Литературен глас*, V, № 162, 1 октомври 1932.

не подтекстовата, асоциативна или неволно случила се близост, а очевидното припокриване на имена Елка – Елица; Павел „едноименен с моя Павел“, буквалното повторение на ключови реплики и основни сюжетни линии. Придържайки се към текстуалните съпоставки, удържайки своя колоритен стил в коментарите, характерен за други полемики, Елин Пелин с чувство на наранена лична гордост и с абсолютна увереност в творческата си правота призовава „добросъвестния читател и всички ония, които служат честно на българската литература, без да си правят „кумир или идол, за да му се покланят“, нека кажат – тая еднаквост фатално съвпадение ли е или ако не, как може да се окачести“. И заключението – също толкова лаконично, без патос, но с „непоносимата лекота“ на обективната истина, която трябва да нанесе последния съкрушителен удар на неговия опонент: „Пиесата на Йордан Йовков е печатана в сп. „Българска мисъл“ 1932 г. Повестта „Гераците“ в „Разкази“ т. II от Елин Пелин. Издание на „Хемус“. Писателят не смята за необходимо да спомене годината, защото е убеден, че просветените читатели не са забравили, че това литературно събитие се случва през 1911.

Житейското поведение на Йовков, може би е най-несъвместимо с типичните жестове на писателите полемисти, но тази ескалираща социокултурна ситуация, със сигурност извела го от зоната на комфорта, изисква да се откаже от ролята на мълчалив или рядко коментиращ наблюдател. Въпреки че ненавижда скандалната публичност, когато не само лично е уязвен, но е надвиснала и тежка сянка на съмнение върху оригиналността на неговата пиеса, той употребява най-печелившия полемичен дискурс – без нюанси на обяснения, самозащита или признание. Статията отговор „За Елин Пелиновите „Гераци“ и за „Боряна“[20] блестящо се възползва от атрактивни реторически похвати – тя е

[20] **Йовков, Й.** За Елин Пелиновите „Гераци“ и за „Боряна“. – *Зора,* № 3975, 30 септември 1932.

остра, нападателна, диалогично отворена към читателите тогава, но и с амбицията да остави следа в културната памет. Диалогът между двамата писатели експлицитно е заявен в огледалните заглавия на двата текста. Йовков очевидно съзнателно търси тази близост, за да покаже, че не само не приема обвиненията на своя опонент, а дори настоява открито да изтегли нишките на близост в сюжетното пространство на двете произведения. За разлика от Елин Пелин, който се е отказал от виртуозно демонстрираното в други полемики остроумие при личното окарикатуряване на неговите вербални врагове и перфидните внушения за бездарието на творбите им, Йовков си позволява иронични характеристики за „стария писател“, за дългите му творчески паузи, породени от явната според него липса на идеи и вдъхновение. Неговите тези са императивно формулирани, както в юридическа пледоария: „Заявявам, че когато пишех драмата си „Боряна“, нито за миг мисълта ми не се е спирала върху повестта на г-н Елин Пелин.“ Без да се увлича в конкретни обяснения на текстуалните близости между двете произведения, които са фундамент в статията на Елин Пелин, той се опира на онова и абстрактно, но и много актуално през 30-те години ненаказуемо използване на свободно преминаващи през времена и пространства теми, мотиви и образи. Убедеността му, че с пространния разказ за разработките на ученици на тема „Караниците между бащи и синове“, дребнавите детайли, заядливите препоръки към „г-н Елин Пелин и приятелите му (пък и ония, които поискат) ще могат да отидат там и да го видят с очите си“. Това там е все още анонимен топос, който Йовков обещава да сподели, ако е нужно, но за сметка на това фигурата на учителя от Харманли – Петко Колев Тишелов, има основополагаща роля в неговата аргументация. Разказаната от него истинска случка, споделената пред Димитър Шишманов идея да използва разказа „Имане“ от „Вечери в Антимовския хан“ като първооснова на пиесата – тези документални свидетелства, а не фикционалните герои на двете произведения според него са основните доказател-

ства за оригиналността на пиесата. Това всъщност е и точката на обрат в текста – набиращата енергия на себеутвърждаването преминава от декларативното „никога не съм изпитвал липса на сюжети“ през перспективата „Колкото ги имам би трябвало да живея още един живот, за да ги обработя“, до снизходително-благородното предложение да подари няколко на отдавна непубликувалия книга колега по перо. Не особено етичният, но пък справедлив удар върху творческата репутация на Елин Пелин рязко преминава и в плетеница от намеци и откровени обвинения в завист и зломислие: „постъпката на Елин Пелин има и друго обяснение. „Боряна“ има успех. Това е, което не може да ми прости. Преди време същият беше казал, че ако някога в България се роди гений, той ще бъде геният на завистта. Изглежда, че преди да бъдат казани тези думи, тоя „гений“ не само е бил роден, но е бил и доста остарял“. Йовков успешно използва класическата полемична стратегия – нападението е най-добрата защита. Статията на Елин Пелин разчита на оголената фактологичност, но е твърде скучна и не създава емоционална съпричастност. Отговорът на Йовков успешно работи върху емоциите на читателите и подсъзнателно създава усещане за доверие. Но колкото и различни да са полемичните подходи на двамата писатели, те все пак спазват рядко срещаното в българските литературни скандали достойно поведение на взаимно уважение и творческа етика.

Извън изданията, които са арена на този словесен дебат и кръга от критици, които ги подкрепят, с най-голяма охота за обругаване и на двамата писатели се включват и левите издания. Георги Бакалов, който е влязъл в дълголетни напрегнати полемични отношения с Елин Пелин[21], се възползва от обществения резонанс

[21] Повод за полемиката е разказът на Елин Пелин „Син“ (*Развигор,* 1, № 52, 4 февруари 1922). Бакалов обвинява автора, че е извършил „художествена неправда против комунизма“ (*Работнически вестник,* № 161, 30 май 1922), защото героят, който е морално деградирал носи червена копринена връзка – това критикът приема като символ на убежденията му. Елин Пелин отвръща

на скандала, за да припомни, че и той, и Йовков са буржоазни писатели. Сюжетът на „Боряна“ му дава и конкретен повод да заклейми нейния автор, героите, актьорите и репертоара на „тъй наречения Народен театър“[22]. Следвайки логиката на идеологическата солидарност, тази оценка се поддържа и от вестник РЛФ (Работнически литературен фронт). Скрит под псевдонима Б. Д. Румски, Боян Дановски[23], пародира цялата палитра от положителни оценки, които са създали и устойчиво наложили критическата представа за Йовковия стил. Патриархалните селски сюжети, класическите морално-етични подходи са несъвместими както с по-радикалните естетически възгледи на Дановски, така и с политическите му убеждения. Но това много добре се вмества в платформата на комунистическото издание. Никой не е пожален в този памфлет: авторът, който „е нямало какво да каже“ и това прави пиесата „фалшива и празна“, безпомощната постановка на Масалитинов, актьорите, които „повтарят все едно и също и се въртят из сцената – ту важни, ту кресливи, ту заплашителни, и непрекъснато повтарят своето: парите – шепнат или крещят синовете: нямам – реве бащата“. В саркастичния анализ на пиесата съществено място заема главната героиня, която според Дановски би могла да предизвика „щастливо разрешение на социалния

на критиките, като обяснява, че неговият герой „е един чист вагабонтин, който днес носи червена връзка, утре може да тури оранжева“ и обвинява Бакалов в „неоснователна подозрителност“ (*Развигор,* 2, № 68, 3 юни 1922). След това негово изявление Бакалов става още по-мнителен. За него разказът си остава „грубо тенденциозен“, а героят му „чист вагабонтин, защото е комунист“ (Елин Пелин и комунизма. – *Работнически вестник. Лит. притурка,* 1, № 13, 1922). Въпреки че е дълбоко обиден, след години Елин Пелин основно преработва творбата си и в съчиненията му от 1938 г. „Син“ се появява с два пъти по-голям обем и без „двусмислени намеци“, че героят е комунист.

[22] **Бакалов, Г.** Премиерата на тъй наречения Народен театър – „Боряна от Йордан Йовков. – *Звезда,* I, 1932, № 4, с. 186–187.

[23] **Румски, Б. Д. [Боян Дановски].** „Боряна“ в „Народния театър“. – *РЛФ,* III, 1932, № 101, с. 3.

въпрос: нека в къщите на най-алчните и мръсни банкери, чорбаджии и експлоататори, се вмъкне една такава Боряна. И сърцата им или ще омекнат и ще си разтворят кесиите и ще настъпи общо побратимяване и щастие на земята“.

В „Боряна“ Йовков наистина не съумява да изгради плътни психологически мотивации на екзистенциалните избори, убедително да ни преведе през лабиринтите на моралните метаморфози на своите герои. Недостатъците в драматургичното повествование и предпоставеното изграждане на образите – понякога грубо назовани от неговите опоненти, но отбелязвани дори в положителните рецензии, оформят литературноисторическата представа и за постановката. За Йовков конфликтът с Елин Пелин и нееднозначната критическа рецепция на пиесата са не просто травматични, те получават трагичен оттенък при ненавременната му и неочаквана смърт, няколко години по-късно. Наистина понякога думите убиват, но в конкретния случай вменяването на подобни вини към участниците в тази литературна полемика са несправедливи. Тя е още един щрих към по-автентичната, но и по-малко позната история на българската литература, която е важно да се припомня дори когато преобръща представите за канонизирани фигури на класици, за личностни взаимоотношения, за симптоматични процеси в културния живот на XX век.

„МИСЪЛ“ 1906 – ПОЛЕМИСТЪТ ЯВОРОВ

Списание „Мисъл“ се появява в граничната зона между две столетия, когато българската интелигенция, макар и бавно и твърде мъчително осъзнава принадлежността си към европейските традиции и вече има отворени сетива за модерните търсения. Тя оформя своята нова културна идентичност не само чрез родното като съхранена и отстоявана самобитност, а и чрез творческо усвояване на чуждите художествени и философски модели. Със създаването на списанието се обозначава, осмисля и реализира драматичният преход от колективистичния, патриархален идеализъм на Възраждането и първите години след Освобождението, към битуващия дотогава, по-скоро като духовно предчувствие или личностни жестове индивидуализъм и интелектуален скептицизъм на все още малобройната българска интелигенция. Това е амбицията, която влага д-р Кръстьо Кръстев в новото списание. Да преодолее националната ни самобитност и изолираност чрез европеизиране на българската литература и култура, предлагайки естетическа алтернатива на реализма. Опитът на „Мисъл“ да изгради един модерен, противопоставящ се на традиционните норми микромодел, обоснован от теоретичните постановки и философските възгледи на д-р Кръстев и Пенчо Славейков, от творчеството на Пейо Яворов и Петко Тодоров, от прецизно подбираните произведения на сътрудниците, както и с поместените преводни материали, драстично се вклинява в едно затворено и статично художествено поле. Списанието е и привлекателно, и предизвикателно със своята освободеност от публицистичното съпреживяване на миналото като нравствен идеал и постоянна сюжетна тема, както и със стремежа си да наложи доминанта в литературния живот, насочваща не към социално-политическите,

а към метафизичните проблеми на човешкия дух. А това поражда неизбежното заплитане на конфликтния възел *млади* срещу *стари*, както и на полемичната опозиция *„Мисъл“ срещу другите издания*. Сблъсъци, предопределени от аналитичното деконструиране на традицията и оттласкване от нейната проблематика, език, стил и художествен метод.

Такава е културната мисия на „Мисъл“, неотклонно спазвана до началото на новия XX век. Първият брой за 1900 година се открива с поемата „Калиопа“ от един неизвестен автор със странна и неблагозвучна фамилия, а и във всяка следваща книжка се публикуват стихове на същия поет, но вече с променено, красиво име. Това е добре известен литературен сюжет. В контекста на този добре известен сюжет, какво всъщност се случва, освен разбира се, най-важното, че в литературата ни се явява един от най-големите поети. *Яворов затваря Кръга*. Той е онзи липсващ дотогава, но основополагащ творец, необходим, за да бъде конституиран кръгът „Мисъл“. Един строго охраняван творчески и екзистенциален периметър. Това е елитарният кръг на свръхпоставените, на избраните. Със сигурност това не е случайна игра на съвпадения, а силната, почти магическа промисъл на д-р К. Кръстев, който се опитва да очертае идеалния, но уви, фикционален модел за съграждането на българската литература като съвършено пространство на духа.

1906 г. е предпоследната в съществуването на списанието, приемано макар и с неохота от съвременниците му за културна и литературнокритическа институция. Каква е тя за Яворов? Най-точното и кратко определение би било – свръхпродуктивна. В списанието той публикува 35 стихотворения – емблематични за неговото творчество, Пенчо Славейков и Владимир Василев аргументирано затвърждават значимото му присъствие в литературното поле. А самият той се впуска в полемичен двубой с Кирил Христов, отстоявайки негласното, но свещено правило за лоялност и взаимна подкрепа в *Кръга*, особено когато публичните

атаки внасят съмнения за оригиналността на поезията на неговия стожер – Пенчо Славейков.

Нека съберем мозайката от фрагменти на тази полемика, като започнем от нейната предистория. И ако от 1901 П. К. Яворов е на първа корица на „Мисъл“ като постоянен сътрудник, то в последната книжка на същата година се явява безапелационното настояване на Кирил Христов: „Да се извести върху корицата на следващата книжка на „Мисъл“, че не желая да фигурирам като сътрудник на това списание“[1]. Подвластен на своя неконтролируем гняв, болезнена мнителност, които го водят до необмислени, спонтанни решения, поетът съвсем скоро започва искрено да съжалява и според спомените му, да очаква, че както много пъти преди това Кръстев отново ще се покаже „безкрайно добър“[2] към неговите „опърничавости“ и ще му прости поредната необмислена постъпка. Но очевидно и толерантността, и търпението на критика имат граници и неговите възторжени оценки за провокативната модерна поетика на Христов започват да стават все по-хладни и дистанцирани, а към прозата му той е съвсем безжалостен, определяйки я като „недоразумение“. Последната рецензия, с която законодателят на критически вкус в началото на XX век удостоява творчеството на Кирил Христов, е за драмата му „Стълпотворение“.

Точно датираното посвещение на пиесата (1 март 1905) е пречупено през егото на автора, за който заслугите на „професора и държавния мъж г-н д-р Ив. Д. Шишманов“, имат още по-голяма стойност, защото „не еднаж, през течение почти на десет години, са внасяли бодрост в духа ми“[3]. Амбициозният замисъл на този драматургичен текст в мерена реч е да въплъти ницшеанските идеи

---

[1] **Христов, К**. По повод на една критика. – *Мисъл*, XX, 1901, № 10.

[2] **Куюмджиев, К**. *Певец на своя живот. Книга за Кирил Христов.* София: Народна младеж, 1980, с. 38.

[3] **Христов, К.** *Стълпотворение.* София: Печатница П. М. Бъзайтов, 1906, 61 с.

за силата на човешкия дух, за драматичното му раздвоение между богоборческия порив и стремежа към божественото съвършенство и ред. Изградена върху библейския мит за Вавилонското стълпотворение, през оптиката на модерните философски идеи от началото на новия век, тя маркира прехода към по-сложни, метафизични теми в творчеството на К. Христов, поставяйки акцент върху мощната духовна енергия на „свръхчовека“, който иска да променя, но и да властва над света. А всичко това е твърде далече от „бисерната лирика“[4], скандализирала с откровена еротика и епикурейски заклинания свенливия патриархален български човек. При такава радикална промяна на творческата парадигма поетът вероятно е очаквал благосклонна, а защо не и възторжена оценка от критика философ. Но след като прави педантичен, естетически анализ на всяко действие, на всеки от героите, на езика и сюжета, д-р Кръстев твърди, че това е „една драма или драматическа поема, каквато може да бъде написана без всякакъв талант и без всякакви познания за човешката душа, творение побъркано и в основите, и в постройката – спрямо което и въпросът дали е оригинално дело, губи всякакво значение“[5]. А цялостното внушение на текста е, че пиесата е белязана с плагиатство, злополучен крах на литературния път на Кирил Христов. Това също е твърде субективно и пристрастно мнение, защото дори да бъде отчетена драматургичната несръчност, стихотворната тромавост, преминаваща към оголена дидактичност, „Стълпотворение“ е един от първите опити за интерпретиране на библейската проблематика. И това първопроходство на К. Христов и като тема, и като очертаване на устойчиво през следващите десетилетия поле в жанра, не би могло да бъде отказано в литературноисторически контекст. Съвременността обаче се подчинява на други правила, в които ус-

[4] **Теодоров-Балан, А**. *Българска литература. Антология*. София, 1921, с. 1.

[5] **Миролюбов, В. [Кръстьо Кръстев].** Една драма. – *Мисъл,* XVI, 1906, № 4, с. 45–58.

ложнените лични отношения с кръга „Мисъл“ налагат и солидарно поддържано отношение към неговото творчество. В поредица от текстове през годините д-р Кръстев е направил доста точна психоаналитична дисекция на поета като импулсивна и неконтролируема натура, която не се подчинява нито на логиката, нито на интелекта, а единствено на своите инстинкти. Разривът с главния редактор на „Мисъл“, непреодоленият комплекс от властното духовно влияние и магията на Славейковата личност, се превръщат в психологическа травма за К. Христов, към която се добавя и полемиката с Яворов по повод на злополучната пиеса. Верен на своя нрав, той никога не се смирява, а обвинява, опитвайки се да отрече оригиналността на Славейковата поема „Фрина“. Полемичното перо на К. Христов не познава сложните игри на интерпретациите, нюансите на внушенията. Той е убеден, че дългът му повелява да обяви „било на фасулковци“, „било на чорбаджии“, че това е „Литературна клептомания“[6] и някак снизходително да оправдае професора по естетика в Университета (д-р Кръстев), който всяка година в своя семинар прави анализи на тази творба „без да подозира, че тя е един плагиат“. Извън литературноисторическите разкази за пресичането на лични истории, много интересна и малко позната е неписаната, но стриктно спазваната творческа етика в *Кръга*. Тези силни личности с фина емоционална чувствителност, тези талантливи творци с драматични съдби, превръщат в своеобразен „жречески ритуал“[7] не само оценката на своите произведения, но и взаимно се защитават, влизайки в бурни полемични конфликти. Като истински рицар от кръга на посветените, Яворов не бави своя отговор и буквално няколко дена след публикацията на Кирил Христов му отговаря в

---

[6] **Христов, К.** Литературна клептомания. – *Ден*, II, № 461–463, 4–6 април 1905.

[7] **Неделчев, М.** Кръгът „Мисъл“. В годината на големите литературни юбилеи*: Юбилейно издание на Литературноисторическата школа „Д-р Кръстев“ (НБУ*). София: Нора 2000, 2016, с. 24.

„Мисъл“[8]. Началото на текста заковава присъдата на „Стълпотворение“, която не подлежи на обжалване – това е не само „злополучно творение“, но и „едно грехотворение“. Яворов логично, последователно и обективно разгръща тезата си, за да докаже, че това е откровена кражба на сюжета от руския автор Николай Мински и неговата поема „Стълпотворение“[9], с подзаглавие „Фантазия“. В името на коректността той не пропуска да спомене, че „г-н Христов, в края на книгата си е отбелязал – като в някое научно съчинение литературата, която е ползувал“, но подчертава, че въпросната поема е цитирана подвеждащо само със своето подзаглавие. Яворов илюстрира твърдението си с примера, че това е толкова нелепо, колкото вместо да цитираш „Под игото“, роман от Иван Вазов“, само небрежно да отбележиш „роман от Ив. Вазов“. Междутекстуалните паралели, които прави, убеждават и най-скептичния читател, че близостта между двете произведения е прекалено очевидна и съвсем не е случайна. Но това не е изненада за Яворов, който явно много добре познава творчеството на своя опонент: „Прочее „Стълпотворение“ за нас е фатален край по пътя на г. Христовото развитие. Проследен в плодовете на неговото творчество, той върви към тоя край по една поразително права линия. Човек, като го следи, изпитва някакъв суеверен уплах, сякаш пред жестока и неизбежна орисия. Това ще види, секи, който разгърне с цел за що-годе внимателен анализ г. Христовата тлъста книга, неговите тъй наречени „Избрани стихотворения“. Яворов не спира дотук и нанася още по-съкрушителен критически удар върху вече утвърдената слава на своя поетически събрат, като отрича доста патетично и не особено убедително всички признати от критиката, а и от читателите стихове, както и цикъла от преработени народни песни. И ако ранното творчество на поета – възхвалявано или обругавано, има собствена рецептивна биогра-

[8] **Яворов, П. К.** Господин Кирил Христов. – *Мисъл*, XVI, 1906, № 1, с. 59–70.

[9] **Мински, Н.** Стълпотворение. – *Вестник Европы*, № 2, 1884.

фия, то неговите импровизации в „Самодивска китка“ (1905), макар и с блестящи попадения като усет за езика, ритмиката и стила на народната песен, вероятно интуитивно или напълно съзнателно се създават под недвусмисленото влияние или като конкурентни художествени жестове на творчеството и теоретичните тези за фолклора на Пенчо Славейков. Именно върху това поставя акцент Яворов, настоявайки, че К. Христов „рабски е подражавал в композицията на „Коледари“ – станът, на който е изтъкал своето „Хоро“, защото според него: „…не е голяма „майстория“ да разкажеш в стихове някой познат сюжет, или да размажеш в куха приказка някоя вестникарска дописка“. Неговата заклеймяваща оценка и за тематичната оригиналност, и за поетическите преработки на фолклорни мотиви е, че: „…г. Христов се е спуснал стремглаво към нови поражения“.

И както се случва във всяка полемика, диалогът става напрегнат и много интензивен. Кирил Христов отново използва трибуната на в. „Ден“ и със заглавие, асоциативно играещо и с разговорната фразеология, и с градската мълва за етноса на Яворов, му отговаря със статията „Посмали манго“[10]. Тук вече защитата преминава в открито нападение, изплитайки гъста мрежа от литературни интриги, интимни биографични факти и недвусмислени заплахи: „Яворову ще кажа още и това: Нему не би могъл да напакости никой тъй, както той сам си е напакостил, като – приемайки ролята на подставен от Пенчо Славейков човек – не е могъл да задържи на лицето си маската на скромността… Тъкмо Яворов щеше да бъде много, много по-добре, да би останал за хората хрисим и скромен – да не бе вземал за математически точни истини онова, което се бръщолеви за него. Така той не би попаднал в комичното положение на калайджия, който рита с нечисти крака бронзовата статуя на Меркурия“[11].

[10] **Христов, К.** Посмали манго. – *Ден,* III, № 759, 10 февруари 1906.

[11] **Христов, К**. *Време и съвременници. Съчинения*. *Т. V.* София: Български писател, 1967, с. 150–154.

Яворов подготвя кратък отговор, публикуван без отлагане в „Мисъл“, който по-скоро е библиографски информативен и с конкретни фактологични маркери. Той още по-убедително утвърждава тезата му, че: „...г. Христовото „Стълпотворение“ е злополучен опит да се облече в драматургично рухо хубавия скелет, даден от руския автор“[12]. Без полемичен патос, игнорирайки обидните лични квалификации, с убийствена интелектуална ирония, Яворов коментира и цитирания пасаж: „Не можахме да разберем само, как г. Христов поменува Меркурия, на чиято статуя се оприличава: дали защото не знае, или именно защото знае, че Меркурий е бил почитан като бог на търговията (с чужди продукти) – и като покровител на крадците!...“.

Извън темата на литературния скандал, К. Христов прокарва като червена нишка в следващи текстове, провокирани от тази полемика поредица от злобни, с претенцията да бъдат обективни коментари за критическото утвърждаване на Яворов през 1906 г. Това е много по-болезнено за него, отколкото обвиненията за недопустими литературни заемки, публикувани в „Мисъл“ и други периодични издания през същата година. В памфлет[13], скандализиращ със своето заглавие, арогантен език и обидни квалификации, той твърди, че в „композицията на своите песни г. Яворов показва, че не е достигнал даже до азбукито на декадентството“, затова поезията му е слаба и безлична, плод на „голословна реклама, която свидетелствува за нисша робска култура“. Собствената творческа слава никога не е била достатъчна за К. Христов, както и завистта му към чуждото признание никога не е имала здравословни измерения. Статиите, публикувани в списанието, а и не само в него не просто маркират, а конституират поезията на Яворов като неоспорвано явление, стъписващо с дръзкото оттласкване от традицион-

[12] **Яворов, П. К.** Малко разяснение. – *Мисъл*, XVI, 1906, № 2, с. 65.

[13] **Христов, К.** Обули кучето в цървули – то си изяло краката. – *Ден*, № 791, 15 март, 1906.

ната реалистична парадигма, характерна за българската поезия от началото на XX век. Точно това отнемане на ореола на провокативния, на модерния поет, който налага нови тенденции в литературното поле, не може да му прости К. Христов.

Във фундаменталната литературнокритическа студия „Българската поезия II. Сега“[14] П. П. Славейков се стреми да очертае обективна, аналитично безпристрастна картина на българската поезия. Именно затова и днес тя е четена като своеобразна история на развойните тенденции в литературата, положени в широк социокултурен – национален и европейски – контекст. Това е неговият разгърнат творчески проект, неговата визия за поезията като художествена реалност тогава, но и като идеален модел на бъдещето. Наблюденията на Славейков поставят Яворовите стихове в полето на модернизма, подчертавайки неговата самотност: „За това не е крив той, а низката култура на самия читател. Такива предмети и мотиви, за каквито пее най-младия от младите, не са по воля на мнозинството, на онези които имат стомаси само за примитивна храна, и разните изискаености на вкусът им са за тях непонятни и противни“[15].

В присъщия му рязък, оголен до грубост стил, той характеризира и „песните на Кирил Христов“, като „…една шарена народна милиция, която иска да плаши с количеството си и с цинична слободия на думи и изрази“. Към това добавя и екзистенциален укор: „нехайство и безсмислен младежки живот, които изсмукаха силите на тоя талант“. Това според Славейков са достатъчни основания, за да не го удостои с присъствие в елита на българската поезия.

От кръга близки сътрудници на „Мисъл“ може би само Владимир Василев без скептицизъм, без усъмняване, без да се

[14] **Славейков, П. П.** Българската поезия II. Сега. – *Мисъл*, XVI, 1906, № 6–7, с. 353–375.

[15] Пак там, с. 367.

чувства задължен да спазва неугасените, но стриктно спазвани йерархични правила за съизмерване с творческото присъствие на Славейков, в статията „Живот в смъртта“[16] осмисля сложните дисонанси в Яворовата поезия – разпъната между дявола и бога, между доброто и злото, между любовта и бляна. Поезия, създадена „от душа, която се издига над всички истини и лъжи, слива се с природата и вечността“, за да освободи живота от тъмната сянка на смъртта, като я превърне не във фатален край, а „във вечно творящо начало“. Фрагментът „Животът – тъмна психологическа проблема“ респектира с аналитична прецизност и оказали се пророчески екзистенциални и творчески послания. Този текст е важен не само в процеса на утвърждаването на Яворовата литературна личност, той символично въвлича критика в сложните духовни лабиринти на поета, обрича го на мисията не само да опазва паметта за него, но и активно да работи за създаването на *мита Яворов* в посмъртното му битие.

Като всяка литературна година и 1906 със сигурност е била и сложна, и проблематична, но безспорно и твърде успешна за Яворов. Връщането към списание „Мисъл“ очертава неговото ярко творческо присъствие – като съредактор с д-р Кръстев; като равнопоставен член на *Кръга*, който има самочувствието да влиза в полемични битки и убедително да аргументира своите критически оценки; като доминиращ поет, въпреки публикуването на части от „Кървава песен“ и на лирически миниатюри от „Сън за щастие“. Той вече е светският мъж, който не се свени да използва като мото към поетическия цикъл „Писма. Денят на самолъжата“[17] фрагмент от писмо на своята любима: „Не мога да си дам сметка, що ще излезе от всичко това. Аз съм толкова млада, а вие сте поет“, с което скандализира обществото, проблематизи-

[16] **Василев, В.** Живот в смъртта. – *Мисъл,* XVI, 1906, № 8, с. 468–483.

[17] **Яворов, П. К.** Писма. Денят на самолъжата. – *Мисъл*, 16, 1906, № 9, с. 544–547.

ра крехкото си приятелство с Петко Тодоров и е грубо порицан от д-р Кръстев. Това е годината на широко отворените творчески хоризонти и на все още светлите, непомрачени от трагични сенки житейски надежди. Година, която е оставила важна следа в Яворовия път в литературата и към вечността.

ТЕКСТ И ВИЗИЯ В СМЕХОВАТА КУЛТУРА НА ВЕСТНИК „БЪЛГАРАН“

Вестник „Българан“ (1904–1909) и кръгът около него налагат представата за литературното творчество не като елитарно, свръхчовешко занимание, не дори като призвание, а като естествена потребност на духа и тялото. Списващите „Българан“ са динамично променяща се приятелска общност от поети, писатели, художници, карикатуристи, архитекти, журналисти и артисти. Те са много популярна столична компания, коментирана заради редовните срещи в кръчмата на бай Георги „Средна гора“, известни с ритуалите на посвещаване в кръга, с шумните забавления, но и със своите оригинални хумористични текстове, талантливи пародиии, злободневни карикатури и шаржове. Те са: Александър Божинов, Христо Силянов, Александър Кипров – създатели и редактори на вестника. Елин Пелин, Александър Балабанов, Димитър Бояджиев, Петър Нейков, Димитър Подвързачов, Трифон Кунев, Цанко Церковски и др. – постоянни сътрудници и участници в сбирките. През петте години от съществуването на изданието в него публикуват почти всички творци, оставили трайна следа в българската литературна история на XX век. Наистина българановци не създават литература, която се вписва в класическите рамки на канона. Възторжено приемани, четени и рецитирани като градски фолклор техните остроумни и оригинални хумористични стихове, шаржовете и карикатурите са не само много популярни, те имат статут на обществен и политически коректив.

„Българан“ не е елитно интелектуално издание със строга концептуална структура. Тематичните акценти в съответния брой са провокирани от актуална политическа, социокултурна или битова проблематика. Текстовете, които ги пародират и сатирично

коментират, карикатурите, които ги илюстрират, създавани на редовните петъчни срещи, вдъхновени от изпитото вино, обилно са подхранвали колоритните градските клюки, възмущавали са добропорядъчното общество, предизвиквали са яростни или снизходителни критически коментари. Но това е само външната, видимата страна на този уникален културен феномен. Възприемането на изкуството като „весела свобода“ на мисълта и въображението не е само бохемски каприз или нихилистичен жест на бълграновци, това е житейска, културна и идейна реакция срещу строгите естетически и философски позиции на списание „Мисъл“. Шегите, репликите, разговорите между тях, избухващи като ярки многоцветни фойерверки, създават устойчиви литературни образи. Словесните схватки, любима форма на общуване между Елин Пелин и Ал. Божинов, раждат популярните герои Пижо и Пенда. През техния диалектно колоритен, хитроумен шопски хумор могат да се направят интересни наблюдения за психологията на българския човек в началото на новото столетие. Многократно визуализирани от Божинов, заедно с култовата фигура на *Българанчо*, те се превръщат в емблема на смеховата култура, създавана от вестника. Парадоксално е, че тя е принизена до развлекателна, пикантна, лишена от художествени качества от Андрей Протич – един от най-активните сътрудници на изданието и редовен участник в сбирките на компанията. Той твърди: „Българан“, дори и да даде отделни хубави неща се превърна на забавен лист, изпълнен от дреболии, повърхностни закачки и шеги, които убиват хубавитте работи и са в състояние да разсмеят само ученички, стари жени и баби...“[1]. За Боян Пенев обаче случващото се във вестника и в неговия творчески кръг не е толкова невинно и лекомислено, защото там витае една „безогледна жизненост, стихийна страст и вакханалия“. И още: „Българанчо тръгва с паче перо под мишница, с оръфан калпак, бос, неумит и невчесън да разнася людските

[1] **Протич, А.** „Българан“. – *Мисъл*, XV, 1905, № 2, 127–136.

клюки из мегданите, да подслушва какво си шепнат празноскитащите по кафенетата, да се издява над онова дребнаво в нашия живот, което не заслужава никакво внимание“[2].

Без да влизаме в полето на литературноисторическите полемики, все пак защо е нужно да припомняме или дори да познаваме това издание и днес? Защото блестящо синтезирайки слово и визия в забавно-хумористични, оголващо сатирични или брутално гротескни образи, то създава устойчивия фундамент на българската смехова култура. Смехът на „Българан“ сваля маски, дискредитира, пародира, възвисява и снижава. Той сплита много функции – от радикалните жестове на отрицанието до жизнерадостния празник на карнавалното. Изпълващ широкия емоционален диапазон от епикурейското забавление до мрачните предупреждения и безпощадните разобличения, той провокира ново познание за времето и неговите главни и маргинални герои – политически, обществени и културни фигури. Смехът на „Българан“ е амбивалентен – насочен и към осмиваните, и към смеещите се, които в различни екзистенциални и социални ситуации сменят ролите си – от фикционални победители до реални жертви. Затова смеховата култура може да бъде създавана само от ярки творчески личности, които поемат отговорността да събират високото и ниското, да равнопоставят естетиката на долницата (по Бахтин) и философията на елитарното, да създават общности и да въвличат съмишленици. За кръга около „Българан“ сатирата е и забавна игра, но и единствено възможната форма за публично оповестяване на истината. Те отхвърлят установени норми, не признават утвърдени ценности, готови са да пародират всичко, да се надсмеят над всеки личен жест, да отрекат обществения ред, социалните йерархии, княжевския двор, монарха и неговите министри. Авторите във вестника обсъждат с наслада скандалните сюжети, създават еротични интриги от случайни и преднамерени срещи в емблематични

[2] **Пенев, Б.** Литературата около „Българан“. – *Мисъл*, XVII, 1907, № 1, 58–72.

градски топоси – Казиното, кафене „България“, Народния театър, Градската градина. Те са снизходителни и състрадателни единствено към несретниците, към пиещите и пишещите. Това са и основните тематични зони, в които така злъчно иронизираният от Боян Пенев *Българанчо* изпробва своето паче перо – всъщност доста острото и безмилостно. Всички сътрудници на вестника са известни безсребърници и страстни епикурейци, затова с лекота и удоволствие нарушават толерираните от критиката художествени тенденции и наложените от консервативния патриархален модел норми на житейско поведение. Те са опиянени от вкуса на живота, в тяхното светоусещане няма раздвоение между телесно и духовно, по един красиво-самозаблуждаващ се начин създават своите „Хашлашки песни“[3], от които лъха оптимизъм, любовни копнежи и възкисел аромат на евтино вино. Стихотворението на Драган Герганов (Герган), „Песен на Гуляците“[4], посветено на българарановската компания дава доста реалистична представа за техните творчески бдения:

Веч ноща се провалява
А гуляците ощ бдят
Бодрост виното им дава –
Не оставя ги да спят.
Бързо чашите се вдигат
И изпразват ги завчас
Шумни песни се издигат
И тревожат нощний час.

За разлика от преминалите през „коварния“ мост на декадентството поети или плахо съзерцаващите своята безплътна любима,

[3] **Божинов, А**. Хашлашки песни. – *Българан*, I, 1904, № 3, с. 3.

[4] **Герганов, Д.** Песен на Гуляците. – В: *Литературен сборник на Българарановците.* Съставители А. Протич, Елин Пелин, А. Божинов. София, 1906, с. 46.

утвърждаващи се символисти, повечето българановци[5], без свян и задръжки, без светски комплекси и джентълменски ритуали възжелават всяка красива жена. Еротичната вакханалия на техните стихове понякога е доста цинична, друг път ирониична, но винаги има привкус на очаквано приключение, на необвързващата, лишена от предразсъдъци любовна наслада. Най-често това са доста семпли като художествени качества страстни мъжки изповеди, които не се вписват в една стерилно консервативна, но очевидно невярна представа за автори като Елин Пелин, Трифон Кунев или Христо Силянов. Интимните изповеди на Трифон Кунев прекрачват границите на добрия естетически вкус и доста драстично навлизат в зоните на пошлата еротика:

На улицата ли ме видиш ти,
Нахално зяпнал в друга хубавица
О, сладко либенце, прости! –
Това е то – човешката душица[6].

В тази игриво флиртуваща парадигма поетът коментира тогавашната образователна система:

В училищата за момите.
Сал две неща бият ни в очите,
Едното: ученички мили, стройни,
А другото: абсурдите безбройни.
Абсурдите нека д-р Кръстев занимават,
А мене ученичките да забавляват.[7]

---

[5] Изключение правят стиховете на Димитър Бояджиев, Ал. Балабонов (Гретхен), отделни, доста безпомощни, творби на Александър Кипров, Христо Цанков-Дерижан.

[6] **Кунев, Т.** Декадентски изповеди. – В: *Литературен сборник на Българановците*, с. 94.

[7] **Кунев, Т.** Абсурди в нашите девически училища. – В: *Литературен сборник на Българановците*, с. 98.

Мъжката компания на бълграновци публично демонстрира в карикатури и стихове отношението си към първите плахи опити на жените организирано да защитават своите граждански права, да отстояват своята лична и социална независимост в началото на XX в. Те не са обект на иронични коментари или снизходителни подигравки, те са арогантно принизени, превърнати в цинична гротеска. Фрагментите от „Ода на женския конгрес“ са емблематична илюстрация на последователно отстояваната позиция на вестника.

Набръчкани лица, лица изтрити,
Остригани, невчесани глави,
О, тъжни погледи, очи изпити,
О, кръстове и гърбове превити.[8]

Тези иначе талантливи мъже, които умеят да се самоиронизират, да правят безмилостни социални и политически разрези на своето време, брутално игнорират ролята на жените в обществения живот, свеждат личностното им присъствие в света на силния пол до затвореното семейно-битово пространство.

Там пък – насъбран: булки, деви красни,
Бабички стоглави и вдовици страстни –
Сред глъч, нападки, крясъци и шум,
Челюсти напрягат, мускули и ум –
За да търсят лек на женската неволя,
На нежната фуста бъдещата роля.[9]

---

[8] **Попатанасов, В.** Ода на женския конгрес. – *Българан*, II, 1905, № 65, с. 3.

[9] **Силянов, Х.** Писма от Българана до наш дядо Ивана. Писмо трето. – В: *Литературен сборник на Бълграновците*, с. 131.

Палитрата от теми, които се коментират в „Българан“, е много богата и тя не се ограничава само до тези груби сексистки коментари. Под повърхността на лековатия хумор прозират горчивите размисли за невъзможните екзистенциални избори, за отговорността на твореца пред собствената му съвест и пред обществото. Тези текстове са важен щрих към социокултурните позиции на „Българан“, разпънати между политическа актуалност и патриархален консерватизъм; субективни пристрастия и будна гражданска съвест, реализирани в максимално широк жанров диапазон – от епиграмата до поемата. С богат набор от алегории и метафори, ярко илюстрирайки с карикатури и шаржове, бълграновци показват как сатирата разколебава устойчиви ценности, дискредитира консервативни морални норми, публично оголва и личните, и обществените пороци. Те последователно развенчават самовлюбената сериозност на властта, десакрализират, обезсмислят нейното величие, а тя им отговаря с цензура и съдебни обвинения. Бълграновци иронизират, пародират, разобличават фигурата на монарха, хиперболизирайки или деформирайки характерни белези на неговата телесност и с това открито се гаврят не само с личната му неприкосновеност, но и с институцията, която олицетворява. Но не само княз Фердинанд е обект на острата визуална и словесна сатира, която с удивителна последователност изданието поддържа в годините на своето издаване. Събрани и хронологично подредени в комикс, карикатурите, на които той е обект (повече от 100), ще изградят сатиричен, но и напълно автентичен сюжет на неговото управление. Бълграновци създават забележителен творчески синтез между слово и визия, за да преодолеят свирепите закони на цензурата и по-възможно най-болезнения начин да сътворяват все по-ефектни „оскърбления към Особата“. Предпочитаните от тях жанрови форми са пародията и мистификацията. Псевдонимите, зад които се опитват да прикрият фигурата на Княза са толкова прозрачни, че без колебание насочват към неговата външност и подчертават ефекта на разобличението.

В цикъла „Писма на Българана до дядо Ивана“ Христо Силянов разгръща измеренията на политическите ни зависимости от Русия, с доста актуални препратки и към нашата съвременност. Четирите епистоларни послания карнавално преподреждат пъзела на официалната обществено-политическа картина и със сложна плетеница от документални факти, реални топоси, исторически асоциации и прозрачни метафори изпращат недвусмислени послания:

Колкото за наште превратни ламтежи,
Бунтове, кланета и други метежи –
Ний ще ти изпратим скоро, като гост,
Един доста дълъг и изящен Нос,
Който знай да прави крадците – боляри,
Черепите празни – дипломати стари,
Един Нос – способен без кръв и сълзи!
Да надвива всички „вътрешни врази“![10]

Литературната пародия най-ефектно и най-пряко предизвиква „комизъм на сходствата“ (по терминологията на Вл. Проп) и затова е предпочитан жанр в „Българан“. В „Епопея на незабравимите“. Пародия на „Левски“ по Вазов“ Александър Божинов изявява и блестящия си талант на сатирик. Прецизно спазвайки ритмичната структура, езика и патоса на оригинала, той последователно наслагва щрихи от гротесково принизения образ на монарха, който ефектно контрастира с ореола на святост, саможертва и безкористност, който Вазов създава като устойчива национална митология за Апостола:

Толкоз години Той
Скита се охолен във сън, във покой

[10] **Силянов, Х.** Писма от Българана до наш дядо Ивана. Писмо трето. – В: *Литературен сборник на Българановците*, с. 128–132.

Ту под външност друга, ту под име ново;
В Унгария скита, ходи в Дебничово –
На робите клети в бедната страна
Не прати съзнание, нито светлина...
Говореше често за бунт, за комплот,
Що му го приготвял народа му – скот,
Часът на когото беше неизвестен...
О, кресло държавно!
По срам и по подлост няма тебе равно.
Не сме видели, уви, да седят
По теб много жертви, без да се срамят
И Царят отгоре с тях да си играе:
Ту да ги гощава, ту да ги ругае.
И никой от тие не се осмели
За добро народно да му повели.
Защото те знаят, че тоз, който кряка
Властта пак, едва ли ще дочака.[11]

„Българан“ се е ползвал със забележителна, нетипична за други издания и за своето време популярност. Вярната отдаденост на неговите почитатели му е позволявала дори да се самоиздържа, нещо много трудно и рядко тогава. И една от причините е последователно отстояваната критична позиция към всяко правителство, ироничното разобличаване на всяка публична манипулация, на всяко политическо действие, което накърнява високите национални интереси и безскрупулното нарушаване на гражданските и социалните права. Това са благодатни теми и за блестящите карикатури на Ал. Божинов и незаслужено забравените Петър Морозов, Петър Паспалев, Иван Славов, Димитър Андреев (Андро), Иван Енчев (Видю), които привличат читателите още от корицата на „Българан“.

[11] **Божинов, А**. Епопея на незабравимите. Пародия на „Левски“. – В: *Литературен сборник на Българановците*, с. 15–16.

Българановската творческа компания приема като мисия да прекрачва маркираните от властта червени линии и със своите дръзки и весели публикации да създава обществените нагласи, като равнопоставя обектите на своята сатира в полето на смеховата култура. Така те се чувстват свободни и се опитват да освободят и своите читатели от зависимостите на страха и подчинението. Българановци приемат за своя мисия да се усъмняват в устойчиви йерархии, да персонифицират корумпирани политически фигури, да откриват икономически злоупотреби и дипломатически провали, да оповестяват партийни интриги и изборни манипулации. Всеки, който попада под техния прицел се превръща в клоун, който има своя важна роля в политическия карнавал. Смеховата култура, която създават понякога е опасна за властта, защото смехът им е зъл, иронията агресивна, а това лишава от статута на неприкосновеност и срива авторитета на държавните мъже – министри, генерали, депутати. В периода на своето съществуване „Българан“ се превръща във влиятелна институция, но със сигурност хоризонтът на неговите сатирични послания прекрачва границите на времето. И ако на софиянци им е било доста замъглено пред очите от облаците прах по улиците в началото на миналия век, то актуалността на очертаната картина е прозира и в нашата съвременност:

Прах в душите,
Прах в сърцата,
Прах из цяла София!
Прах в ушите,
Прах в очите,
Всъде прах на поразия...
Кметът ни го прах завлече
Оня ден, в една хе, яма...
Прах вместо вода потече,
В столицата ни голяма!

Прах и пясък, шум и вятър.
Прах от нашата култура
Прах из „Народния театър“
Хора, дръжте се да тъпчем
Тая грешната планета!
Из праха, що вечно дъвчем,
Белким сдъвчеме и кмета![12]

Поетическата несръчност на тези и на много други стихове, публикувани в „Българан“ не притъпяват социалната острота, гражданската смелост, умението гротескно и парадоксално да се разобличават проблемите, които очевидно са болезнени не само за тогавашното българско общество. В своето време вестникът провокира и влияе на общественото мнение, но съумява да сложи отпечатък и върху историческата памет, като създава устойчива представа за видни културни и политически личности. Той се радва на огромна популярност и най-важното – публикува уникални карикатури, талантливи хумористични, сатирични, пародийни художествени творби, които не само придават колорит на българската литература, но я вписват като равностойна в контекста на световната смехова култура.

[12] **Божинов, А**. Прах. – В: *Литературен сборник на Българановците*, с. 21.

СПИСАНИЕ „ХИПЕРИОН“ И МИТЪТ ТЕОДОР ТРАЯНОВ

През 20-те години на XX в. българският символизъм все още е най-популярното естетическо направление. Въпреки масовата стихотворна епидемия, която изтощава и деформира неговата поетика, най-талантливите му представители създават блестящи поетически творби В периода 1921–1923 г. са издадени книги, заели устойчиво място в престижното пространство на литературния канон – „Лунни петна“ на Николай Лилиев; „Български балади“ на Теодор Траянов; „Рицарски замък“ на Христо Ясенов. Със създаването на списание „Хиперион“ (1922–1931) символизмът намира своето най-толерантно и най-защитено художествено поле, своя най-отдаден и последователен, обречен на неговата естетика критик – Иван Радославов и своя поетически кумир – Теодор Траянов. Така „Хиперион“ консолидира силите на елитните творци, представители на българския символизъм и провокира вълна от нов духовен разцвет на това естетическо направление. Списанието, спазвайки добрата традиция на „Художник“ (1905–1909) и „Везни“ (1919–1922), идва с амбицията да бъде оформено с изискан художествен вкус[1], да създаде свой елитарен кръг от сътрудници, да не прави компромиси с реалистичното или комерсиалното изкуство, да се противопоставя на еклектиката и посредствеността, да служи на *изкуството на Духа.* Въпреки проблемите, превратностите, конфликтите, характерни за съдбата на всяко българско литературно издание, Ив. Радославов успява да утвърди разпознаваем стил в „Хиперион“. Той налага висока мяра за художествен вкус според неговите идейно-есте-

[1] Корицата на списанието е творба на талантливия художник, също поклонник на символизма – Борис Георгиев.

тически концепции, аргументирани в разгърнати критически текстове, публикувани в списанието. Това, което безспорно може да се каже за изданието, е, че в годините на своето съществуване то е монолитно като духовни послания, като устойчиви високи критерии, като последователно следвана програма за откриване и налагане в българското литературно пространство на интелектуални и ирационални измерения, характерни за модерните тенденции на европейската култура и наука. „Хиперион“ очертава пътища и перспективи, има последователно изпълнявана стратегия – да дава актуална информация и да предлага стойностно хуманитарно познание. Затова извън масово налаганото клише, че е консервативен бастион на символизма, това е модерно списание, отворено към авангардните търсения на своето време. Със сигурност не е терминологична небрежност, че във всички свои критически текстове Радославов употребява символизъм и модернизъм като синоними. Това е заложено и неотклонно отстоявано в естетическата платформа на списанието. Затова в статията „Хиперион“ и българската литература“[2] – своеобразно сбогуване със своята най-изстрадана, но и най-непреходна творба, И. Радославов дава справедлива, макар и прекалено патетична оценка: „Хиперион“ не е само издание, едно списание, а е по-скоро един символ и едно знаме, една традиция и една идея“.

Една от тези идеи на списанието е да обединява широк интелектуално-артистичен кръг, членовете на който превръщат изкуството в своеобразна религия, увличат се от езотерични учения, от древни източни практики и спиритуалистични идеи, почитат философията на Анри Бергсон, обявяват се за братство, обединено от личностите на Радославов и Траянов. Това общество от поети, артисти, художници и музиканти, известно като *хиперионова задруга*, се приема неоднозначно от съвременниците. Но поне през първите

[2] **Радославов, И.** „Хиперион“ и българската литература. – *Хиперион*, XX, 1931, № 1–2, с. 25.

годишнини на своето съществуване „Хиперион“ съумява да привлече за сътрудници емблематични имена от различи жанрове и области на литературата, изкуствата, хуманитаристиката, които припознават модерните художествени, философски, научни парадигми като свое творческо верую. В списанието публикуват Емануил Попдимитров, Николай Хрелков, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев, Иван Мирчев, Иван Грозев и др. Людмил Стоянов е един най-активните членове на задругата, дори съредактор, но след драматични лични конфликти и поредна промяна на идейните си убеждения (1924) той рязко преустановява отношенията си с И. Радославов и публикациите в списанието. Поетът Емануил Попдимитров е автор и на блестящи теоретични статии, които задават висока мяра в интерпретацията на литературни текстове. Философските есета на Янко Янев, днес познати само на тесен професионален кръг, предизвикват интерес с оригиналните си идеи и актуални прозрения. В собственото си списание И. Радославов прави впечатление с невероятната си продуктивност като оперативен критик, литературен историк и теоретик на модерните художествени тенденции.

С критически и обзорни статии върху литературата и изкуствата сътрудничат Александър Обретенов, Боян Дановски, Николай Райнов, Светослав Камбуров, Исак Даниел и много други. Много любопитни и за съвременния читател са т. нар. *художествени приложения на списанието*, които представят международното признание за български и чужди художници, оригинално вписващи се в актуалните тенденции на времето. Вкусът на редакторите при подбора е безспорен, а статиите, с които са представени Борис Георгиев, Иван Милев, Сирак Скитник, Владимир Димитров – Майстора, Васил Стоилов, Никола Танев, Андрей Николов, Николай Рьорих и др., са блестящи образци на професионална художествена критика. Интересен щрих от културната дейност на „Хиперион“ е създаденият *Театър-Студия* с режисьор Исак Даниел. Целите на този амбициозен проект на *хиперионова задруга* е да бъдат отречени шаблоните и рутината, да се търсят и откриват нови пътища за

постигане на истинското експериментално изкуство. В пътуващата трупа на театралната формация, просъществувала кратко поради финансови затруднения, играят актьори, оставили ярка следа в историята на българския театър: Олга Кирчева, Зорка Йорданова, Дора Дюстабанова, Константин Кисимов и др.

В полемичния си текст „Между сектантство и демагогия“[3] Владимир Василев не без ирония пише: „Чета „Хиперион“, списанието на българския и („международния“) символизъм и виждам как хората около него все повече и повече се затварят в кръга на някаква философско-мистична секта“. В концептуално отношение тази статия обозначава основателните тревоги на редактора на „Златорог“, провокирани от все по-отчетливите тенденции българската литература да бъде обречена на фанатично прилагани политически идеологеми или предубедено да бъде ситуирана в тесните рамки на конкретна художествена парадигма. Именно затова рязко и категорично той настоява, че естетическата платформа на списанието е равнозначна на догматизъм: „Виждам хубавото, което понякога се явява в „Хиперион“. Не мога да търпя обаче неговият дух на сектантство... Така символизмът става у нас поетическа идеология – след като бе поетическо изкуство“. В своите полемични статии и бележки В. Василев търси максимално сближаване между очакванията на читателската аудитория и собствените му аргументи и цели. Това често предполага преминаване от зоната на аналитичната интерпретация в полето на зрелищността, саркастично обговаряйки тезите на своите вербални врагове. Така, настоявайки на логическата подреденост на полемичното пространство, той излага не само отричащите факти, но и прави ярък психологически портрет на своя опонент, дискредитирайки както неговите естетически и идейни пристрастия, така и личността му. Показателни в този смисъл са полемиките, които

[3] **Василев, В.** Между сектантство и демагогия. – *Златорог,* IV, 1923, № 2, с. 109; № 3, с. 161.

води с редактора на „Хиперион“. В алегоричните фейлетонни текстове „Смешното, на което да не се смееш“[4] или „Медальончета[5], посветени на И. Радославов и на изданието, той изгражда поредица от гротескни разобличения, въвлича и читателя в играта на подозрения и енигматични значения, разкрива епигонства, налага своя императивен полемичен дискурс. Не по-малко язвителен е В. Василев и към „Българската литература. 1880–1930“. Структурно-тематичният подход, който избира Радославов предполага подвижност в очертаването на всеки естетически етап, анализиран през емблематични според него писателски присъствия и произведения, които маркират развитието на националния литературен процес. За разлика от дългогодишните пристрастия на критика и редактор на „Хиперион“, в своята история Радославов не прави компромис с обективността и през 1936 г. очертава творческата деформация и неизбежния залез на символистичната поетика. Оценката на Василев обаче е субективно-подценяваща. За него това е само „Един вид българска литература“[6] – недостоверна, манипулативна, създаваща изкуствени кумири, игнорираща или подценяваща истински талантливите автори и творби. Разбира се, тази статия разпалва ново полемично напрежение[7], което извън колоритния контекст на личните характеристики извежда опозиция между *мита* Теодор Траянов и *гения* Яворов[8] и с това

---

[4] **Василев, В**. Смешно, на което да не се смееш. – *Златорог*, VI, 1925, № 1, с. 51.

[5] **Василев, В.** Медальончета. – *Златорог*, VI, 1925, № 4, с. 204.

[6] **Василев, В.** Един вид българска литература. – *Златорог*, XVII, 1936, № 6, с. 280–289.

[7] **Радославов, И**. Българската литература в нейната проблематика (отговор на една критика). – *Завети*, 1936, № 8–9. Владимир Василев му отговаря с ироничната бележка със заклеймяващо заглавие – вж. **Василев, В.** Дубльор на глупостта. – *Златорог*, XVIII, 1937, № 1, с. 44–47.

[8] **Неделчев, М.** Траянов срещу предходните литературни митове, срещу мита Яворов. – В: *Социални стилове, критически сюжети.* София: Български писател, 1987, с. 140–159.

се превръща в имплицитен щрих към нестихващия дебат *родно – чуждо*.

В разрез с наложената представа за преобладаваща завист и зломислие в родния културен контекст през 20-те и 30-те години на XX в., а и твърде нетипично за националната психология, която тогава е обект на сериозни научни изследвания, Радославов влага огромна интелектуална и екзистенциална енергия, за да наложи култ към творчеството на Т. Траянов. Той последователно изгражда и неотклонно отстоява стратегия на публично свръхекспониране, на възхвала и преклонение пред неговата личност. В основата на естетическата идеология на „Хиперион“ е именно митологизирането на поета – неговите стихове се печатат във всеки брой, през всички годишнини от съществуването му. Поставяйки личното духовно извисяване, самовъзлагайки си мисията за колективно духовно облагородяване, вярвайки във възможностите за опознаване и в известен смисъл обладаване на вселенските загадки и предаване на мистичните послания, Хиперионовото братство има нужда от своята основополагаща фигура, от творец, който да въплъти възможно най-талантливо идеологията им, от медиум между тях – избраните, и четящата публика. Така се създава, налага, защитава творческият мит Траянов. Задължителен ритуален жест е отпечатването на статии за него, доближаващи се до стилистиката на църковнослужебните похвални слова. Те се надпреварват свръхвъзторжено и абсолютно пристрастно да утвърждават неговия статут не само на родоначалник на символизма у нас, а и на поет, който поставя началото на „желаната духовна и естетическа революция“[9]. В името на това апологетизиране на Т. Траянов в списанието настойчиво се подценява творческото и интелектуалното присъствие на П. П. Славейков. Поезията на П. К. Яворов не просто се маргинализира, а напълно се игнорира.

[9] **Радославов, И.** Българският символизъм. Основи – същност – възгледи. – *Хиперион*, IV, 1925, № 1–2, с. 15.

Радославов му поставя устойчив критически етикет на *сантименталeн романтик и реалист*, а естетическите позиции на списание „Мисъл“ характеризира като *неоромантически*, омаловажавайки ролята му за оттласкване от затворената самодостатъчност на българската литература и отварянето ѝ към европейските естетически и философски тенденции в началото на XX в.

Известна е късната самооценка на Теодор Траянов за ранната критическа рецепция на неговото творчество: „Аз бях посрещнат при появата си извънредно добре. Константин Величков написа възторжена рецензия. Младото поколение възприемаше лириката ми с възторг и обич. Книги и стихотворения се посвещаваха на мен. Атаките срещу мен идваха само от левичарските среди“[10]. Творческа съдба на дебютиращ автор, която не е характерна за българската литературна действителност. Траянов винаги е имал кръг от страстни, верни почитатели, които и от литературноисторическа, и от съвременна литературоведска гледна точка намират за логично, неподлежащо на усъмняване съществуването на мита Траянов, и то не само в контекста на символистичната поетика. Вероятно космополитният дух на Виена е дал онази вътрешна, рядко публично проявявана убеденост на личността Траянов, че това му се полага. Със сигурност сложните екзистенциални и творчески пътища на поета, завръщащ[11] се в пространството на родното, са своеобразна и естетическа, и екзистенциална травма, но началото на мита е положено много по-рано. То започва с публикациите в сп. „Художник“. Всъщност Траянов дебютира в сп. „Летописи“ на Константин Величков, но за първите си стихове от цикъла „Скитнишки мелодии“[12] той не обича да си спомня. Последното от десетте стихотворения, поместени в елитно-

[10] **Балабанова, В.** *Теодор Траянов. Литературна анкета*. – София: Наука и изкуство, 1980, с. 136.

[11] **Младенов, И.** Завръщанията на Теодор Траянов. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2008, с. 145–151.

[12] **Траянов, Т.** Скитнишки мелодии. – *Летописи*, VI, 1904, № 11–12, с. 276.

то списание на Павел Генадиев „Художник“, обединени от общото заглавие „Regina mortua“[13], е със символично заглавие „Нов ден“, което според по-късните критически внушения на И. Радославов поставя началото на нова епоха в българската литература, защото е манифест на „съзнателния символист“[14] Траянов. Тогава никой не го припознава като такъв и не подозира съграждането на устойчива, но и радикално оспорвана по-късно митологема.

Аналитично деконструирайки сложната поетика на „журналния цикъл“, Бисера Дакова отбелязва, че словото все още „звучи в нешлифованата си прямота, то е безизкусно, а семантиката му – разполовена между алегоричното и буквалистичното, подчинена на донякъде маниакалния порив по конструиране на възвишени траверсии“[15]. В този контекст много точни и аргументирани са нейните наблюдения, които маркират етапите на оттласкване от декадентския стил и патетика, последователната му неуморна работа да редактира стиховете си така, че да се освободи от всички възможни уподобявания с този поетически език и образна система. Зрелият Траянов съзнателно следва предначертаната от Димо Кьорчев поетическа парадигма „надмощност на съзнанието върху най-демоничните чувства“[16].

Нека се върнем към това какво мислят критиците, които следят радващото се на огромна популярност сп. „Художник“ и поместените в него още няколко стихотворни цикъла на Траянов.[17]

---

[13] **Траянов. Т.** Regina mortua. – *Художник*, I, 1905, № 3–4, с. 15.

[14] **Илиев, С.** *Теодор Траянов – грядущ и непознат*. София: Български писател, 1983, с. 63.

[15] **Дакова, Б.** Неантологичният Траянов. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2008, с. 151–162.

[16] **Кьорчев Д.** Теодор Траянов. – *Слънчоглед*, I, 1909, № 2, с. 23–26.

[17] Знаем, че те оформят първата му стихосбирка „*Regina mortua“* (1909). Според Вера Балабанова годината на нейното издаване е 1908 – Вж. **Балабанова, В.** *Теодор Траянов. Литературна анкета.* София: Наука и изкуство, 1980, с. 156.

Константин Величков, Петко Росен, Димо Кьорчев поставят началото на „груповата критическа апология“[18], която постепенно се разпластява, разгръща, надгражда в мащабни персоналистични конструкти и стъписващи със своите безмерни хиперболизации критически оценки. През годините те са налагани в текстовете неотклонно, вярно, пристрастно от Радославов; безусловно, но и с претенцията на обективния, отстранен критически наблюдател от Ботьо Савов. В апологетичния хор се включва и Людмил Стоянов с присъщото за него непремерено критическо избухване, с което провъзгласява Траянов едновременно за *богоборец* и *Син Божи*[19]. Творческият портрет на Траянов постепенно придобива един фикционален ореол на избрания, който е призван да открива нови хоризонти, да е първопроходец, да е равнопоставен с Ботев. Непоносимата, но и омагьосваща лекота на битието да те привиждат като *богочовек.*

Но до абсолютното митологизиране, до творческото себеосъзнаване на Траянов като *жрец на символизма* трябва да измине още десетилетие. В началото на творческия път за младия поет е чест да бъде високо оценен от личност с обществено признание и творчески авторитет. Константин Величков пише: „Малцина от нашите млади поети, които се отличават с талант, са спечелили така силно моите симпатии още с първите си опити, както авторът на тая сбирка. Той ме порази от самото начало с един извънреден изблик на сила, която не се среща у почти никой друг млад поет и която завладява и увлича, мимо темите, до които се докосва, мимо начина, по който ги разкрива“[20]. В някаква степен Величков се чувства откривател на Траянов, негов литературен

[18] **Неделчев, М.** Критическите представи за Теодор Траянов: съответствия и несъответствия. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха.* София: Издателски център „Боян Пенев“, 2008, с. 173.

[19] **Стоянов, Л.** Богоборец. – *Хиперион*, I, 1922, № 2.

[20] **Величков, К.** Venus primitiva. – *Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков. Т. VIII,* 1914, с. 221–226.

кръстник. Ценното му наблюдение за първата книга на поета като концептуално споена, промислена като тематична цялост и стилова хармония под различни форми продължава да се репродуцира в дългата критическа рецепция за неговото творчество. И въпреки обречеността на реализма, Величков със самочувствието на творец, който осъзнава своя авторитет, с прозорливостта на европейска личност, която познава естетическите тенденции на времето, отваря посоката на развитие и утвърждаване на едно неназовано от него, но основополагащо за българската поезия художествено направление. Спазвайки правилата на жанра, той отправя и критики към поета, чиято мисъл в някои стихотворения е „обвита в мъгла, която е толкова непроницаема, че се губи наслада‟. Чувствената наслада няма да бъде характеризиращ знак на Траяновата поезия, няма да е качество, което критиците ще отбелязват с възторг и по-късно. Те все повече ще бъдат подчинени на онова задълбаване в „смисъла безкраен‟ (израз на Величков) и вглъбяване в неговите загадъчни и мрачни дебри до постигането на абсолютното съвършенство, което Радославов убедено привижда във всеки етап на поетичния му път.

За Петко Росен в статия с емблематичното заглавие „Моите симпатии‟[21] Траянов е „нещо съвършено особено в нашата поезия. Не бих се побоял да кажа, че той е реформатор‟. И продължава с най-високото признание, което може да бъде формулирано в една вече йерархизирана или поне много чувствителна към високото и ниското, към модерното и традиционното литературна действителност: „погледнете колцина вече стари учители изпитват неговото влияние‟. При онази болезненост на конфликтната опозиция, създадена от д-р Кръстев *млади* срещу *стари*, Траянов се оказва според критика в една надпоетическа, свръхличностна позиция на новатор, реформатор и учител, и то още с първата си книга. П. К. Яворов,

[21] **Росен, П.** Моите симпатии. – *Демократически преглед*, VI, 1907, № 3, с. 312.

удостоеният да бъде част от кръга „Мисъл“, от институционализираното общество на младите, дори не може да се съизмерва с Траянов в ценностната система на Росен, който всъщност поставя началото на един ожесточен, нестихващ критически дебат с неговите многозначни измерения.

Яворов *или* Траянов – съществува ли имплицитен творчески диалог между тях; как и доколко те взаимно си влияят или категорично се противопоставят; могат ли да бъдат съизмервани посмъртното митологизиране на Яворов с мита Траянов приживе? Въпроси, на които са дадени различни отговори, но общото между тях е силната емоционална пристрастност при воденето на дискусиите, честото изместване на центъра в извънлитературни пространства – и като резултат пренебрежително подценяване на единия за сметка на другия. Ще илюстрирам с два емблематични примера. Според Гео Милев: „Траянов е голям поет, но немарлив художник“, затова не е част от елитния подбор от 18-те поети включени в „Антология на българската поезия“ (1925). В „Млада България. Антология на съвременната българска поезия 1905–1922“ (1922), съвсем очаквано спрямо ценностната система на Радославов, Яворов не фигурира в каноничното пространство на съвременната тогава поезия. Той остава в онази сенчеста зона на непризнаването, от която не би могъл да съперничи на формиращия се култ към личността и поезията на Траянов. Но и двамата твърде различни, но и достатъчно емблематични за българската литература поети имат своите критици апологети и неприкосновените публични пространства, в които техните имена са сакрализирани. Историята на „Хиперион“ би могла да бъде интерпретирана и през оптиката на сътворяването и налагането на мита Траянов, а „Златорог“ приема като своя мисия да опазва и съхранява паметта за творчеството и трагическото битие на Яворов.

На „Regina mortua“ е посветена и рецензията на Димо Кьорчев „За един поет“[22]. За критика поезията на Траянов е толкова без-

[22] **Кьорчев, Д.** За един поет. – *Слънчоглед*, I, 1909, № 2, с. 23.

спорна, че това дори не е нужно да бъде доказвано на читателската аудитория. Тя е задала един уникален модел, който не може да бъде повторен, затова е само обект на подражания. За Кьорчев е важно да създаде няколко устойчиви апологетизиращи интерпретации на естетическия му мироглед като основоположник на нова творческа философия. Критикът не може да посочи друг поет, който така „мощно излъчва най-неуловимите чувствени трепети“, въпреки че в поезията на Траянов има „толкова много от страшното и силното на младостта, че сякаш тъгата му е някакво разбунено копнение, грозно и неудържимо“. С този текст критикът поставя фундамента, върху който се изгражда образът на поета, който владее мъдростта отвъд видимото, черпи познание от метафизичното, търси разгадките на вечността, защото той е друг, различен *свръх Аз*, който е натоварен да изпълни важна мисия: да предаде на несъвършените хора – съвършените всемирни послания.

Тезата за съдбовна предопределеност и творческо мисионерство на Траянов е доведена до предела на екзистенциалните възможности от Ботьо Савов, защото според него именно поетът е призван да спаси българското племе. Извадена от контекста, това е изпразнена от смисъл реторична фраза, но в критическата концепция, последователно разгърната и аргументирана от критика, тя маркира логиката на пътя, по който върви Теодор Траянов от „Regina mortua“ насетне. „Той е най-смелият пилигрим на модернизма в изящната ни литература“, неговият творчески свят „възсъздава живота и пътищата на душата“, убеждава в мистична сила на книгата, разкрива тайнствените мистерии на посланията ѝ. На личността и стиховете на Траянов се вменяват свръхестествени сили, защото според Ботьо Савов той е „надарен с пламтяща интуиция, самоопияняващо се чувство, превъзпитан в екстремността на западния модернизъм, той направи пълен скок в еволюцията на родното ни творчество“ [23].

[23] **Савов Б**. Regina mortua. – *Наш живот*, 1911, № 1, с. 53.

Във всички цитирани рецензии, които проследяват критическата рецепция на първата стихосбирка на Траянов, се очертава една задълбочаваща се по-късно тенденция – в поезията му да бъдат привиждани смисли и прозрения, които днес трудно биха могли да бъдат открити. И не защото съвременният човек има други емоционални и интелектуални рецептори, с които я чете или защото не така ясно са очертани границите между литературните и биографичните сюжети на Теодор Траянов, а защото е по-скептичен към творческото митологизиране и култа към личността – не само в литературата. Цялостното внушение от патетичния възторг на неговите критици вероятно би предизвикало малко тъга у съвременните поети от невъзможността и те да бъдат обект на такова последователно и монументално съграждане на един литературен мит. Но през годините той носи и блажения вкус на публичната суета, и горчивата самота на бремето да бъдеш на неговата висота, да го опазиш, въпреки неизбежното разколебаване и отричане. Изграждането, налагането, поддържането на мита Траянов в неговите многопосочни измерения не само неразривно свързва житейски и творчески поета и критика, но се превръща в устойчив естетически фундамент, който удържа списанието в драматичните превратности на неговата история.

Постепенно толерантната естетическа програма на „Хиперион“ се стеснява до затворена идейно-естетическа норма, която ограничава творческата свобода на най-изявените символисти и от 1925 г. художественото равнище на публикациите значително спада. Хиперионовият кръг сменя състава си и вече не е онова авторитетно интелектуално общество, което със своето творчество и критически оценки влияе върху духовния живот и художествения вкус на времето. Но значението на списанието за литературната история не е само в това да бъде цяло десетилетие суверенно пространство на символизма, удължавайки неговия път във времето, провокирайки талантливи, макар и закъснели творчески реализации. Без да толерира радикалните авангардистки жестове,

стриктно изпълнявайки своята мисия да информира българската интелигенция за модерните европейски тенденции в литературата и изкуствата, „Хиперион“ е онзи необходим медиатор, който улеснява тяхното пълноценно вграждане в националния културен контекст.

ПОЛЕМИЧНИЯТ СТИЛ НА ГЕО МИЛЕВ – НАЧИН НА УПОТРЕБА

Изследването на полемичния стил на даден автор открива пред нас едно многозначно и провокиращо семантично поле, чиито граници динамично преливат от естетически към психологически и от културологични към личностни мотивации. В този смисъл полемичните текстове не са просто един колоритен щрих, една по-автентична или по-пикантна емпирична даденост, а едно несигурно, подвеждащо диалогично пространство, което обикновено е структурирано на принципа на тематичното обособяване и взаимно противопоставяне на система от знаци.

Като разширяваме хоризонта на познание в литературната история чрез насочване на критическия дискурс към анализ на тези публични дискусии, ние очакваме те да се превърнат в субективен преход към определена, често изплъзваща се обективна истина, да бъдат посредник във възприемане на закодирани от времевите наслоения социокултурни ситуации, да провокират разплитането на сложните мрежи от психологически, естетически и интимни взаимоотношения. Чрез опити за деконструиране на различни нива бихме могли да коригираме прибързани или деформирани представи, наложени от буквални или високомерни прочити на словесните конфликти. А те традиционно се възприемат в игрови контекст – като скандали, които са толкова по-запомнящи се, колкото повече обидни характеристики са разположени в минимум текстово пространство, или като клюки, които получават дори митологична окраска, когато вербалните сблъсъци преминат към телесна саморазправа. Литературната памет пази множество такива спомени, чиито герои са видни български писатели, поети и критици.

А какво е участието на Гео Милев в полемичните спектакли на неговото време? Ако потърсим най-краткия, а в случая и доста точен отговор, би трябвало да се задоволим със самоизчерпващото се определение – активно. Но аз бих искала да надникнем зад видимата конкретност и позната еднозначност, с която се възприемат неговите полемични статии. Някои от смисловите значения, които те провокират, звучат актуално като естетическа позиция и сега, а често са в контрастна опозиция на типичния диалогичен стил тогава. За ужас на литературния изследовател и за удоволствие на любознателния читател на стари издания, навлизането в полемичните лабиринти разрушава твърде много интелектуални митологеми, защото и в най-академичните словесни стълкновения етиката съвсем не е на почит.

В своите текстове Гео Милев не нарушава характерния за 20-те години на XX в. стил и не само не пести пикантни щрихи от личния или творчески портрет на опонента, но и често стига до предела на допустимото в неговото унижаващо окарикатуряване. Визуалното внушение се подсилва от изобилието на препинателни знаци – тирета, двоеточия, многоточия, от множество разредки, които подчертават смисловите акценти. Във всяка полемика има заложени поне два модела на истина, а целта на всеки автор е да наложи безпрекословно своя дискурс. Разбира се, и Г. Милев не е лишен от суетата да предизвика широк културен ефект, публично вменявайки естетически и личностни вини на своите опоненти. А това изисква не разгърнато посочване на фактите, а тяхното умело подтекстово внушение, не подробно излагане на чужди истини, а императивно налагане на собствената скала от стойности. Поетът виртуозно прилага тази печеливша тактика в своите словесни спорове. Обикновено полемичната тема е маркирана още в заглавието, („За списание „Ек“ и литературните награди“[1], „Против реализма“[2] и др.), а първите изречения фи-

[1] **Милев, Г.** За списание „Ек“ и литературните награди. – *Пламък*, I, 1924, № 3, с. 103.

[2] **Милев, Г**. Против реализма. – *Слънце,* I, 1919, № 5, с. 55.

ксират авторовата позиция категорично и недвусмислено: „Де върху Дерижан? – върху главата му. Какво още? – бой. Но проблематично е дали и след толкова много бой – с факти – сеизмографът на главата му и съвестта му ще покаже известно сътресение: понеже до този час не си е подал оставката…“[3], Христо Цанков-Дерижан е любим обект на неговите „безжалостни филипинки“. Със зорко внимание той следи всяко негово действие като директор на Народния театър, обществените му изяви или публикации. В поредица от текстове, щрихирайки елементи от предисторията на техния конфликт, но ситуирайки го в актуалното настояще, той огласява без куртоазия, без фалшива коректност своята оценка „…Дерижан е неграмотен и простак“ и милостиво му предлага един последен шанс да бъде реабилитиран: „…да си подаде ВЕДНАГА оставката от високия пост, който заема“.

Преди Елин Пелин скандално да обяви в първия брой на „Развигор“ „Защо не ми се ходи в Народния театър“[4], Гео Милев с присъщата си категоричност поставя своята „художествена диагноза на българския театър“[5]. Той не само извежда причините, а темпераментно полемизира с традицията, предлагайки като единствено възможен изход от кризата авангардните търсения на Райнхард, защото „театърът не може да има други закони, освен законите на ритмичната експресия чрез слово и движение. Ритъмът – експресивната сила на ритъма – е днес едничкото средство и първа цел на всички изкуства – и в театъра“[6].

Своите идеи, освен теоретично, поетът реализира и на практика с постановката на „Мъртвешки танц“ от Стриндберг (премиера на 11 януари 1920 г.), предизвикала и възторжено одобрение,

---

[3] **Милев, Г.** Още върху Дерижан. – *Везни*, III, 1922, № 14, с. 237.

[4] **Елин Пелин.** Защо не ми се ходи в Народния театър. – *Развигор*, I, № 1, 6 януари 1921.

[5] Под това заглавие Гео Милев отпечатва четири статии във в. „Заря“ през април 1918 г., по-късно включени в книгата „*Театрално изкуство*“. София, 1942.

[6] **Милев, Г.** *Театрално изкуство.* София, 1942, с. 103.

и категорично отричане. С нея той провокира реалистичните традиции на българския театър, утвърдените представи за режисура и актьорска игра със свой оригинален прочит на пиесата. Обществото е шокирано и тъй като новото у нас си пробива път болезнено трудно, след единадесет представления пиесата е свалена, а след нея остава мълвата[7] за неуспех на неговия режисьорски опит. Това предполага и болезнената чувствителност на Гео Милев към темата *театър*, активното му включване в полемиките за българската драматургия, за актьорските интерпретации – към тях той е най-толерантен, към сценографията и постановките на чуждестранните режисьори. Към тях обаче е безмилостен: „Нека моят глас бъде пръв протест против чужденците, които искат да се месят в нашето изкуство! Ние нямаме нужда от тях! А освен това: те ни струват много хиляди и милиони, които биха могли да бъдат употребени – вместо за тях за родното изкуство“[8]. Връщането към някои полемики натрапливо провокира асоциация със съвременни социокултурни ситуации, превръщайки се в поредния аргумент за това, че историческата памет не носи поуки.

На Гео Милев му е чуждо постепенното изграждане на сложна плетеница от намеци, нюанси и загадки, които неусетно да прелъстяват читателя. За него той не е просто обект на убеждаване, а съучастник в един понякога комичен, понякога драматичен спектакъл. Затова полемистът търси максимално сближаване с читателската аудитория чрез припокриване на своите разбирания и субективни цели с нейните интереси, а защо не и с жаждата ѝ за зрелища. Това обикновено предполага снижаване на интелектуалния стил и редуциране на аналитизма до оголена публицистичност. В „Юбилеи и погребения“[9] Г. Милев съумява да постигне нещо по-рядко срещано в лите-

[7] Аргументирано опровергана от публикувани архиви на Народния театър, цитирани и анализирани в редица съвременни изследвания на театралната творческа биография на Гео Милев.

[8] **Милев, Г.** *Театрално изкуство*, с. 105.

[9] **Милев, Г.** Юбилеи и погребения. – *Везни*, III, 1921, № 3, с. 47.

ратурните ни полемики – да направи хармоничен синтез между хоризонтите на очакване на просветените и булевардните читатели. В отделните микросюжети, от които е изграден текстът, той дава воля на въображението си, създава пъстра мозайка от метафори, сравнения и асоциации, наслагва контексти, преплита междутекстуални връзки, противопоставя публични фигури, иронично или снизходително оценява чужди творчески постижения. Юбилеят на Анна Карима е представен като пародия, речта ѝ като „пресмешна и прежалка“, а на реторичния въпрос „Нима и тя ще остави светлото си име в историята на българската литература?“ – оставя времето да даде своя отговор. С перфиден сарказъм прави психоаналитична дисекция на своите „герои“ – Цанко Церковски, Кръстьо Сарафов – „артистът, който носи целият Нар. Театр. върху плещите си“ и заслужения му, но „възмутително смешен юбилей“. Негативно е коментирано дори погребението на тленните останки на Пенчо Славейков и Петко Тодоров и участието на „г-н професор Боян Пенев – неизбежен Санчо Панса след сянката на тоя велик Дон Кихот жадуващ за подвиг, какъвто беше приживе Пенчо Славейков“.

С прецизен усет за композиция Гео Милев съумява да спои отделните фрагменти и едновременно с това не просто да изброява факти и събития, а темпераментно и атрактивно да очертава релефа и перспективата на своята концепция. Така всяка от полемичните му изяви се превръща в своеобразен театрален спектакъл, който при нова сценична интерпретация е различен. По повод предстоящия юбилей на Елин Пелин (1922) той отново се връща към очевидно любимата му тема, за да заклейми окончателно това „невъзможно возкресение из мертвих“ и да издаде своята неподлежаща на обжалване присъда: „Юбилеят не е никакво чудо, нито загадка, нито въпрос; напротив – една съвсем твърда, положителна черна точка; огромна тежка точка, която пада като литературен надгробен камък върху юбиляра си…“[10]. Авторът, както във вся-

[10] **Милев, Г.** За юбилеите. – *Везни*, III, № 17–18, 1922, с. 355.

ка добра пиеса, е скрит зад кулисите, но останалите действащи лица – негови вербални врагове, имат плътно очертани психологически и интелектуални образи. Не са подценени и декорите – всяко полемично действие ефектно е ситуирано в подходящ социокултурен контекст. Паузите също имат важно функционално значение, а вмъкнатите като ремарки остри коментари и злъчни характеристики подсилват внушението. А какво е значението на диалога и публиката? Гео Милев се стреми да изгради представата за истинност на своите тези с подчертана вътрешна и външна диалогичност. От една страна, влиза в преки комуникативни отношения с читателя, който репликира, излага контрааргументи, поставя въпроси. Той провокира удължаването и спадането на напрежението, откриването на скрити смисли и явни акценти. От друга страна, всяка от полемичните статии се ситуира в сложно време-пространство, налага императивно формулирани тези, особено когато акцентът е поставен върху съдбата на българската литература и очертаване на „Посоки и цели“[11], за равнопоставеното ѝ вписване в европейската модерност. Очакваната перспектива е подсилена с *трябва:* „Трябва да се достигне до брега на изкуството – чистото изкуство“; „Трябва българската литература да излезе вън от себе си, вън от традицията на националното, съвременното и популярното“; „Трябват усилия. Защото българската литература е останала назад. Трябва да настигнем другите – онези, които са ни изпреварили. Трябва да направим онези максимални усилия, които можем – и доколкото можем – да направим“. Това понякога травматично, болезнено и трудно разчупване на националните комплекси за изостаналост, изолираност, самобитност и самодостатъчност, с които Гео Милев не само полемизира, но и съумява талантливо и радикално да опровергае с всеки творчески акт.

Не само като автор, но и като личност Гео Милев не владее играта на компромиси, не приема плавния и безконфликтен пре-

[11] **Милев, Г.** Посоки и цели. – *Везни,* I, 1919, № 2, с. 17.

ход между поколения и естетики. Експресионизмът е радикален и нетолерантен към традицията и нейните патриаршески фигури. А едва ли има по-достолепно олицетворение от Иван Вазов „на една епоха, която още не беше минало, но в никакъв случай не беше вече настояще“[12]. Той е последният представител на миналото, което носи в себе си спомена за възрожденските идеали, почитта към патриархалните традиции, която изисква изкуството да бъде социално и битово-реалистично. Да оттласне българската литература от тази идейна парадигма, да я изведе завинаги от затвореното поле на националната самобитност – това е екзистенциална и творческа мисия на Гео Милев. Той е категоричен: „Вазовщината трябва да напусне театъра и литературата“[13]. Остро и невъздържано го обвинява за всички „нещастия“ в съвременната културна действителност, за бедственото положение на нашия театър, осмива славата му на народен писател. За него през този период „Вазовата естетика“ е синтезиран израз на това, което трябва да бъде отречено като непотребно и ненужно в българската литература, за да влезе необременена в синхронния ритъм на европейския авангард.

И нека си отговорим на още един въпрос. На каква сцена се разиграват полемичните драми, в които Гео Милев с охота се включва или сам създава? При него това не е само въпрос на емоционална нагласа или естетическа мотивация, а на обективни възможности. Известно е, че той редактира две от елитните за времето си списания. И „Везни“ (1919–1922), и „Пламък“ (1924–1925) са създадени с амбицията да раздвижват, насочват и обогатяват с новаторски идеи и тенденции духовния процес на 20-те години. Те изцяло са ситуирани като позиция в настоящето, проследявайки динамиката на художественото случване у нас и в

[12] **Константинов, К**. *Път през годините.* София: Български писател, 1981, с. 293.

[13] **Милев, Г.** По повод писмото на Вазов. – *Везни,* II, № 4–5, 1920, с. 170.

Европа. Ретроспективното напомняне на събития и факти се използва само като подсилващ аргумент. Полемичността е латентно заложена в замисъла им и многократно реализирана в зоната на актуалното културно пространство. А това предполага един от същностните белези на неговия стил в дискусиите – абсолютната освободеност от предварително зададени или наложени литературни норми, съобразяването с чужди идейни позиции или прагматични ангажименти, което е задължително условие при сътрудничество в други издания. Затова полемичният дискурс на Г. Милев с сложен конгломерат от личностната мотивация като повод и аналитичната обективност, субективността на размисъла и естетическата деконструкция на чуждите аргументи. Към това би трябвало да прибавим и емоционалната енергия на пристрастието, което той влага във всяка от своите статии. Неговият полемичен „аз“ най-често е патетичен. Той се гневи, разобличава, изисква, особено когато обосновава диахронията между модерните инвенции на експресионизма и остаряващата естетика на символизма или анахронизма на реалистичната традиция. Стилът му е пъстра мозайка от алегории, метафори, колоритни сравнения, забавни игрословици. Такива са всички негови статии, разискващи проблемите на българския театър, отрицателните му литературни рецензии, текстовете, с които се включва в полемиката за езика.

По-дистанциран, успокоен и неутрален, но не и безстрастен е тонът в обзорните статии „Българският народ днес“[14], „Родно изкуство“[15], „Поезията на младите“[16] и др. В тях той умело използва класически реторични похвати, убедително смесва културологични пластове, прави резки темпорални преходи, сплита уникална мрежа от интелектуални аргументи и субективни тълкувания. В конкретния момент полемичната позиция на Гео Милев е винаги

[14] **Милев, Г.** Българският народ днес. – *Везни*, III, 1921, № 3, с. 35.
[15] **Милев, Г.** Родно изкуство. – *Везни*, II, 1920, № 2, с. 40.
[16] **Милев, Г.** Поезията на младите. – *Пламък*, I, 1924, № 2, с. 67.

монолитна. Изводите му са формулирани точно и ефектно, характеристиките на неговите опоненти са изведени като запомнящи се сентенции, а оценките му за културни и политически събития звучат като ритуални заклинания. Но както се променят във времето естетическите и идейните му убеждения, така отношението му и към приятели, и към опоненти претърпява метаморфози. Това е естествено, защото всеки нов словесен конфликт има свой логически смисъл и всеки нов отговор на старите проблеми е различен. Например след смъртта на Вазов личната и естетическата позиция на Гео Милев към него и въобще към литературната традиция става по-обективна и дори положителна. Той признава: „Вазов след 50-годишна писателска дейност – имаше право да празнува юбилей“, но не може да се въздържи и да не направи злъчен коментар на шумната ритуалност и политическата показност на честванията: „Каква гавра с белите власи на покойния днес старец? Нима народът празнуваше своя поет? Нека ми простят успокоените му днес кости – но тогава той беше развеждан като мечка по улици и локали, от град на град. И речи…какви речи! И на всякъде до него м-р Омарчевски – до него Дерижан – и т.н.“[17].

Не по-малко сложни и проблематични са отношенията му и с проф. Александър Балабанов. Още като студент в София Гео Милев е поддържал близки връзки с него и явно високо го е ценял, както свидетелства кореспонденцията с баща му: „…да не казвам пък за Балабанов, който е много умен, учен и проницателен критик“ – пише на баща си от Лайпциг. Недоволен от своите професори, той малко по-късно отново споделя с Мильо Касабов: „Сега разбирам защо ми казваше навремето Балабанов да вървя в Берлин и какво има да видя там“[18]. Възпитаници на един и същ университет, дълбоко повлияни от немската литература, в родината си

[17] **Милев, Г.** Юбилей и погребения. – *Везни*, III, 1921, № 3, с. 47.

[18] Вж. *Литературен архив Гео Милев*. Писма до Мильо Касабов. Т. 2. София: Български писател, 1964, с. 223, 234.

професор Балабанов и Гео Милев стават изразители на противоположни естетически позиции – на традиционния реализъм и на експресионизма, които силно ги оттласкват един от друг. Понякога, поради близост в темперамента и нестандартния им вкус, техните възгледи се доближават, но това са моментни допирни точки, които подчертават по-ясно контрастите. За Гео Милев вестник „Развигор“ и Балабанов стават „особена глава от книгата за неразбориите в българската литература, главата на съвсем излишните“[19]. „Везни“ посреща края на първата годишнина на вестника (1921) с унищожителна статия, в която „писателите от „Развигор“[20] се обвиняват в подражание, в неграмотност – „отсъствие на български език и на българска граматика“. Не е пожалено и изданието. То е определено като „убежище на условностите“, критиката, която помества, е „без дълбочина, без проницателност, груба, просташка“. Авторът стига дотам, че препоръчва „Развигор“ да се превърне в догматичен вестник, но само да не „утвърждава за света личното мнение на професора“. В такива случаи коментарите са излишни – особено като се има предвид темпераментният стил, характерен за времето при водене на подобни словесни престрелки, силните пристрастия на двамата редактори и радикално различните художествени вкусове, които те отстояват. Тъй като във всеки спор има инициатор и по-активна страна, в случая тази „чест“ се пада на „Развигор“. „Как ехото заглъхва“ – такава съдба предрича на „Везни“ доскорошният му сътрудник – Людмил Стоянов. Той твърде иронично характеризира списанието, което започва третата си годишнина с „разбита и разпръсната армия, зле наранено в борбата, почти инвалид, в някакъв дребен, ситен формат, едно миниатюрно книжле“[21]. Във вестника е публикувана още една остра статия срещу Гео Милев, провоки-

[19] **Милев, Г.** Критически преглед. – *Везни*, III, № 5, 1921, с. 83.

[20] **Стефанов, К.** Развигор. – *Везни*, III, № 16, 1921, с. 286–291.

[21] **Стоянов, Л.** Как ехото заглъхва. – *Развигор*, I, № 43, 29 октомври 1921.

рана не от негов текст, а от сказка, изнесена в Тръпковата галерия през април 1921 г. „…и насочена главно срещу Балабанов и Елин Пелин, но и срещу Вазов и Пенчо Славейков“[22]. Какво е казал в своята сказка поетът за посочените автори, не знаем. За твърде модерната тогава форма на общуване на интелектуалците с широката, най-често разнородна публика, можем да съдим само по отзивите, които се появяват в печата, породени от нечие накърнено честолюбие или от възторг. Сказчиците обикновено импровизират върху предварително обявена тема и от това до каква степен са успявали да завладеят слушателите се определят достойнствата на беседата. От острите коментари и обидните квалификации на Тодор Боров[23] не можем да получим никаква обективна информация. Като имаме предвид разбиранията на поета за изкуството, бихме могли да предположим, че той е бил доста критичен към реалистичната линия в нашата литература. Но по всяка вероятност не толкова „словесните удари“, отправени към изброените от Боров писатели, са го предизвикали да заклейми „*ужаса на една амбиция без всякаква дарба*“, а острите думи към неговите приятели – Балабанов и Елин Пелин, го карат да бъде толкова ожесточен. Гео Милев е наречен „маниак, надарен само с амбиции“, „случаен за нашата литература човек“ и „това недоразумение“. Не е нужно да изброяваме повече, за да се убедим, че стремежът да се обвинява, без да се отчитат реалните творчески качества, без да се използват конкретни факти, е недостоен, когато единственото желание е да бъде унизена една личност и да се задоволи нараненото творческо его на приятели и съмишленици. След повече от шестдесет години Тодор Боров си спомня самокритично: „Аз написах една ужасна, една кошмарна статия, плод на младежо недомислие и недооценяване“[24].

---

[22] **Боров, Т. –** Разговор на 7 декември 1983 г. – София, Бояна.

[23] **Боров, Т.** Ужасът на една амбиция без всякаква дарба. – *Развигор*, I, № 16, 23 април 1921.

[24] **Боров, Т. –** Разговор на 7 декември 1983 г. – София, Бояна.

Етичността е изневерила и на Димо Кьорчев, който публикува не просто отрицателна, а ругателна рецензия за превода на „Дванадесетте“ от Александър Блок. За историята на превода и за това как интелигенцията посреща поемата разказва Константин Константинов: „Това бе навярно първи екземпляр от „Дванадесетте“ и „Скити“ в България, и той обиколи всичките ми приятели, които обичаха Блок. Ние бяхме учудени и възхитени от съвсем новия поглед на поета – един от знаменосците на руския символизъм – от оригиналния и смел сюжет, както и от дълбоко съзвучната с него поетична форма. Узнал за книгата, Гео Милев ме помоли да му я дам за няколко дни, за да я преведе. Аз с удоволствие му я дадох и в близкия брой на „Везни“ той помести откъси от превода си, а малко по-късно в библиотека „Везни“ излезе цялата поема с някои от илюстрациите на Гончарова“[25]. Срещата на поета с новото произведение на Блок идва в момент, когато започва промяната в неговите естетически позиции. Експресионизмът вече му служи за едно по-остро вглеждане в актуалните социални и политически проблеми на времето. Гео Милев чувства близка не само стилистиката на поемата, но и нейната идейно-емоционална сила. Това му дава възможност много ярко и точно да претвори новаторския ѝ художествен замисъл. Поетът предава характерната поетика на „Дванадесетте“, като запазва народнопесенната ритмика на стиховете. Към това са насочени и жлъчните, макар и с желание да бъдат добре аргументирани обвинения на Димо Кьорчев. Според него Гео Милев не е усетил „идейното, символистично и поетично желание на творението, което превежда“. Критикът има право, че отделни стихове са по-скоро плод на творческите импровизации на поета и твърде много се отдалечават от оригинала. Но и неговата заклеймяваща оценка: „Лош, варварски превод, неразби-

[25] **Константинов**, **К**. *Път през годините*. София: Български писател, 1981, с. 279.

ране на символите и грозно редене на думите“[26], е опровергана от времето – най-строгия съдник на преводаческите опити.

В тези остри или по-толерантни полемични текстове откриваме и субективни мотивации, и универсални народопсихологически кодове, и културологични знаци. Без да снижават каноничния образ на Гео Милев, те го допълват с малко познати или забравени, но колоритни щрихи и го ситуират в автентичния културен контекст на неговото време.

[26] **Кьорчев, Д.** Невежество и нахалство. – *Развигор*, I, № 16, 23 април1921.

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПОЛЕМИКИ НА „ФИЛОСОФСКИ ПРЕГЛЕД“

Когато през 30-те години на XX в. Димитър Михалчев създава списание „Философски преглед“ (1929–1943), българската наука, литература и култура отдавна вече са преодолели периода на национална самодостатъчност, изолираност и травмиращи комплекси за архаична самобитност. Модернистичният дискурс се налага не като експеримент, а като реално нов тип изказ със засилена художествена фикционалност и естетико-философска многозначност. Интелектуалният модел, вграден в концепцията на „Философски преглед“ е несъвместим с пиедесталното отношение към световните влияния, отхвърля тяхното репродуциране или епигонски подражания, настоява на критическата им интерпретация, опирайки се на фундамента на една значителна като постижения и устойчива като развитие родна традиция. В този контекст амбициозният проект на списанието да изгради елитарно пространство на хуманитарните идеи, които влизат в продуктивни интердисциплинарни диалози, се оказва изключително успешен.

Мисията на Димитър Михалчев и сътрудниците на „Философски преглед“ е да бъдат духовен коректив, а като критерий за ценност се приема не бунтът срещу нормата на националното като научни тези, език и проблематика, а пораждането на нови концепции, които се вписват като равностойни постижения в европейската хуманитаристика и художествени процеси.

В списанието не се толерира популярният тогава колаж от хаотично подбрани научни текстове, а се оформят тематични кръгове, чиито проекции се търсят в дълбочина. Това са четива за интелектуално посветена публика. Просветителството е измест-

но от интерпретацията и от критичния подбор. Информацията за европейските естетико-философски тенденции не е нужна само като аргумент за противопоставяне или като модел за прилагане. В периода на съществуването на списанието тя битува като равнопоставен факт в научното и културното пространство и се приема или отрича без особен драматизъм.

Високата ерудиция, модерният стил, свободното общуване с класическите и модерните научни тенденции и тяхното творческо репродуциране се налага като задължително условие за публикуване във „Философски преглед“. Димитър Михалчев никога не прави компромис в името на кокетното ухажване и лесното привличане на масовия читател със сензационни текстове, с коментари на злободневни теми и пикантни проблеми. През целия период на своето съществуване списанието не се отклонява от заложената при създаването му концепция – поставяне на акценти върху стойностното знание, теоретично осмисляне на естетическите процеси в национален и световен контекст. Значителна част от публикациите са посветени на аналитичната интерпретация на широк кръг от философски проблеми, на провокирането на дебати за актуални тогава научни тези: за биологизма в социалния живот; за формиране на националното съзнание; психоаналитичните изследвания на различни социални прослойки; тълкуването на моралните, етичните, религиозните измерения на българската душевност; непримиримото отрицание на дъновизма и др. Така „Философски преглед“ се превръща в институция, която въплъщава пътя – динамичен, полемичен, продуктивен, по който се развиват българската философска мисъл и култура до септември 1944 г.

Критиката и есеистиката – литературна, художествена, с общокултурна и обществено-политическа тематика, съвсем не са случайни явления в списанието. Без да бъдат доминиращи, тези студии и статии не са случайни публикации, които не се вписват в неговата проблематика, а до голяма степен допълват облика му на комплексно издание с устойчиво и авторитетно присъствие в об-

щественото пространство. „Философски преглед“ заема по-дистанцирана позиция спрямо полемичните сблъсъци, характерни за културния живот през 30-те и 40-те години на XX в., въпреки че в списанието се поддържа рубрика „Полемики“. В нея се дебатират теми, актуални за социокултурния живот тогава, но те не се капсулират само в контекста на родното, а се търси тяхното осмисляне през класически и модерни научни призми. Полемичният стил, който се налага в списанието рязко се оттласква от личните обиди, колоритни квалификации, нещадящи достойнството на опонентите, категорично настоява за прецизното изграждане и логическото аргументиране на система от възгледи и идеи. Във „Философски преглед“ съществува един негласен етичен кодекс, който неотменно се спазва. Необузданите си полемични страсти неговите редовни сътрудници развихрят в други издания. В дългогодишното си съществуване списанието не си позволява да привлича читателите със скандални спорове със серийна продължителност, затова тук ще бъдат маркирани някои от полемичните полета, които статии на Александър Балабанов, Кирил Кръстев, Константин Гълъбов, Александър Теодоров-Балан, Никола Илиев и др. създават.

„Златорог“ посреща явяването на „Философски преглед“ със статия на Д. Димов[1], който не е от емблематичните сътрудници на елитното литературно списание. Авторът бегло споменава, че това е сериозно и обективно издание с „издържан“ естетически вкус, което „милее за културното повдигане на своя народ“. В контекста на това похвално начинание обаче той насочва вниманието си към една статия с „твърде банално съдържание“, която създава „философска интрига“[2]. Димов визира разгърнатата кри-

[1] **Димов, Д.** Списание „Философски преглед “. – З*латорог*, X, 1929, № 2, с. 133.

[2] **Илиев, Н.** Между Бергсона и Ремке (За един български труд върху душата и религиозното съзнание). – Философски преглед, I, 1929, № 1, с. 88–108.

тическа студия на Никола Илиев, която категорично, аргументирано и пристрастно оспорва тезите, изложени в „един български труд върху душата и религиозното съзнание“[3].

Тази статия дава повод на Димитър Михалчев, който на фона на удовлетворението, че: „Появата на „Философски преглед“ беше посрещната с най-добри чувства. Всички посветиха отделни статии за нашето списание, предрекоха му много добро бъдеще, изтъквайки богатството от проблеми, които то е подбрало като трайна област“[4], прави рязък преход към обвинението, че единствено „Златорог“, списанието, претендиращо за висок художествен вкус, е посрещнало новото издание „недружелюбно“ с „лицемерни похвали“. Този кратък текст дава точна представа за полемичния стил на главния редактор – синтез между дистанцирания, спокоен и обективен тон на анализ и язвителни характеристики, които не щадят нито научните компетентности, нито личността на опонента му. Според него: „Философът на „Златорог“ Д. Димов е една досущ необистрена глава, която още преди да получи дързостта да писателствува, ще трябва още дълго да чете, за да научи елементарни неща“. Той отправя и твърде груба препоръка към сътрудниците на „Златорог“: „Глупостта е Божи дар, но човек не бива да злоупотребява с него“. Но не това е най-важно в случая, а умението му да изгражда убедителни интелектуални конструкти не само в разгърнати статии, а и в тази кратка полемична реплика. Той всъщност създава синтезиран междутекстуален прочит между идеите на Атанас Илиев и Никола Илиев и с това формира полето, в което спорът между тях се превръща в устойчиво тематично ядро. В полемиката, която многократно се възобновява по различни поводи, конкретните статии се използват като илюстративен материал, аргументирайки опозицията

[3] **Илиев, А.** *Душа и религиозно съзнание*. София, 1928.

[4] **Михалчев, Д.** „Златорог“ за „Философски преглед“. – *Философски преглед*, I, 1929, № 2, с. 262–268.

Анри Бергсон – Йоханес Ремке. Аторите внимателно подбират цитатите от концепциите на двамата философи, така че да успеят да убедят в собствените си тези променящата се и придирчива читателска публика. Това са интелектуални дискусии[5], в които тя трябва да бъде привлечена като съучастник в разрешаването на основополагащата опозиция „интуиция или разум“. В различните текстове тази философска алтернатива има многопосочни прагматични интерпретации. Например: интуиция или метафора; възможна ли е интуицията при обучението в средните училища и др. Според сътрудника на „Философски преглед“ Н. Илиев: „Метафората няма място в една истинската наука. Науката не трябва да заспива на метафората, а трябва да се стреми да я замести с преки изрази“[6], но пък интуицията „има място във всички класове и дори в първоначалното училище“[7]. Съвсем основателно той твърди, че тя неосъзнавано, манипулативно или рационално е част от всички педагогически подходи.

Александър Балабанов е един от активните сътрудници на „Философски преглед“. Дебютът му в списанието е със статията „Делото на д-р Кръстев“[8]. Тя влиза в полемично напрежение със собствените му оценки и текстове за редактора на „Мисъл“. Въпреки подзаглавието „Трагедията на един литературен догматик“ той е убеден, че „както във всяка трагедия, така и тука – не грешките създават прелестта, а дълбоките пориви, благородните помисли и волята, и силата на една дарба и на една героическа енергия“. В тази студия професорът създава един многостранен творчески портрет на критика. Отминалото десетилетие от смър-

---

[5] **Илиев, Н.** Още няколко думи за Бергсона и Ремке. – Философски преглед, I, 1929, № 5, с. 558–564.

[6] **Илиев, Н.** Критически бележки. – *Философски преглед*, III, 1931, № 11, с. 103–105.

[7] Пак там, с. 104.

[8] **Балабанов, А.** Делото на д-р Кръстев. – *Философски преглед*, I, 1929, № 2, с. 204–218.

тта на д-р Кръстев (1919) му позволяват от позицията на обективния, но и критичен наблюдател да очертае неговото реално място в социокултурното пространство на българската литература.

Балабанов разгръща тезата си, че активно налаганата от създателя на „Мисъл“ теоретична парадигма за тенденциозността „покрай хубавите работи, сътвори и някои бели в българската литература“, защото, поставяйки твърде еднозначно и схематично този шаблон, той „...уби или сломи някои твърде крехки и доста интересни български стремежи към същинска поезия, към поезията на живота и за живота, към разбирането на големите, на основните класици в поезията, към древните, които именно са били и са искали да бъдат само тенденциозни...“[9]. Авторът признава сериозните научни познания и високата ерудиция на д-р Кръстев, но внушава, че неговите текстове са обременени от неприложими за българската действителност формули и от прекалено цитиране на чужди авторитети: „теорията за Кръстев бе всичко, колкото и да бе по някой път сива, както всяка теория; тя бе релсите, по които се движеше неговият интелект“. Балабанов смята, че въпреки демонстрираната „почти неразделна връзка, макар и само външна на четворката от „Мисъл“, при редактирането на самото списание личеше повече каприз и външна тенденция“[10]. Наистина списанието става предпоставка за създаване на първия литературен кръг у нас, но би било несправедливо и неточно, ако се съгласим, че то огласява само „капризите“ или социокултурните позиции на *Кръга*, както ни внушава професорът. Според него публично налаганата екзистенциална и творческа общност е многократно разколебавана от взаимните оценки и житейското поведение на д-р Кръстев, П. П. Славейков, П. К. Яворов, П. Тодоров: „въпреки делничната заедност на четиримата, въпреки техния задружен

[9] Пак там, с. 420.
[10] Пак там, с. 424.

труд, всъщност Кръстев беше абсолютно сам“[11]. И точно тази „духовна самотност“, тази воля за устояване според Балабанов правят още по-значимо неговото дело, а силното му интелектуално присъствие заслужава „още по-голямо удивление“. Той убедително внушава на читателите: „В петдесетгодишния живот на България не е имало и скоро едва ли ще имаме личност с такова значение за българската литература“.

Тази висока оценка за мисията на д-р Кръстев е продължена и в статията на Константин Гълъбов „Същина и задачи на литературната критика“[12]. В нея той обосновава своята теза, че художествената критика не е изкуство, защото нейните творби не могат да се изживяват естетически. Без полемична острота, с колегиална толерантност Гълъбов припомня теоретичните и философските пристрастия на д-р Кръстев, опитите му да реши еднозначно въпросите за стила, подхода и формата на литературнокритическия текст. В променения естетически контекст той се дистанцира от тезите, заложени в полемичния сблъсък между концепциите на „Мисъл“ и „Художник“ в началото на века. К. Гълъбов анализира драматичното раздвоение в теоретичната парадигма на д-р Кръстев като невъзможност да намери хармония между прагматичното възприемане на обекта на критическата деконструкция и емоционалното съпреживяване, което той създава. Именно затова според него критиката не е наука, а интелектуална игра. Тя не е и изкуство, което трябва да привлича с блестящи фрази, но е творба, която въвлича читателя в примамливия лабиринт на естетическото съпреживяване. В тази сложно конструирана статия, Гълъбов експлицитно заявява заслугите на д-р Кръстев да съгражда фундамента на българската художествена критика, опровергава наложената формула за неговия догматизъм на високомерен съдник. С

[11] Пак там, с. 427.

[12] **Гълъбов, К.** Същина и задачи на литературната критика. – *Философски преглед*, I, 1929, № 2, с. 191–204.

текстовете на А. Балабанов и К. Гълъбов „Философски преглед“ оказва не само заслужена почит към личността на д-р Кръстев, но и през различни естетически призми реабилитира модела на критическа интерпретация, който той създава.

В редица от текстовете, публикувани в списанието се прави опит за изграждане на актуални тогава културологични модели, които са важни исторически свидетелства за сложните литературнокритически и творчески метаморфози през разглеждания период. Показателен пример е статията на Пантелей Зарев „Мисли върху развоя на литературата“[13]. Нейното композиционно структуриране е подчинено на комуникативна отвореност към различни теоретични тези, на интелектуална игра с примери, привлечени от много чужди – класически и съвременни художествени творби. П. Зарев деконструира механизмите на литературния развой, опитва се да придаде на своите идеи за „литературния регрес“ максимално внушение за истинност. Аргументите му са положени в разгърната хронологична ос на литературното развитие, изграждайки балансиран синтез между модерност и традиция, между радикалните предизвикателства на авангарда и историческите тематични и жанрови трансформации на реализма. Текстът създава усещане за обективна монолитност на критическия подход, но и поражда удивлението на съвременния литературен историк от многократното цитиране на статията на Йордан Бадев „След аероживопис – аеропоезия“[14]. Ето на каква теза се позовава бъдещият бюстител на социалистическия реализъм: „След голямата и смела метла на Гьобелс в Германия, не биха били толкова ласкаво предупредителни към изкуство от рода на аероживопис. Впрочем в Италия, само преди 3–4 години, позициите на футуризма се бяха

[13] **Зарев, П.** Мисли върху развоя на литературата. – *Философски преглед*, XV, 1943, № 1, с. 9–27.

[14] **Бадев, Й.** След аероживопис – аеропоезия. – *Зора*, № 6252, 28 август 1942.

силно разклатили. Но футуристите, начело със своя първожрец, са извънредно гъвкави и приспособими. В идеите си и в манифестите си за Отечеството, за народа, за войната, политическата експанзия и пр., те са на фронта на фашизма, дори с изявите си като негови авангардни служители“. Наблюденията на убития без съд и присъда само година по-късно литературен критик очевидно осъждат фашистките пристрастия на италианските футуристи. В статията на П. Зарев те не са само бегло маркирани, за да бъдат полемично опровергани. Те са повод за разгърнато излагане на собствените му аргументи, които тогава не са сковани от идеологическите догми и той може да си позволи метафорична оригиналност и афористична експресия на словото, свободно да се позовава на тези, които допълват неговите концепции, без страх от политически репресии.

Заглавията във „Философски преглед“ не търсят ефектни словесни игри. Те най-често са кратки и директно насочват към проблемното поле на статията, но избягват да задават тона на полемичния изказ. Той обикновено извежда системата от опозиции на нивото на анализа, а не на декларативните констатации, внушава определена позиция чрез логическото деконструиране на чужди мнения, а не чрез манипулативното им отричане. В списанието се толерира творческата свобода и когато редакторите не са съгласни с дадена теза, те не налагат безпрекословно или реторически ефектно своя дискурс, а обосновават мнението си обективно, понякога дори публицистично сухо и декларативно.

В статията на Константин Петканов „Характерни черти на българина“[15] се смесват народопсихологически наблюдения, аналитични интерпретации, пречупени през традиционни пословици и категорични субективни класификации. Според него българският човек е несговорчив и пренебрегва изконните традиции, той

[15] **Петканов, К.** Характерни черти на българина. – *Философски преглед*, II, 1930, № 4, с. 353–368.

е недоверчив и примитивен, но не е националист в тесния, фанатичен смисъл. Редакционната бележка, вместо да създаде полемично напрежение, много деликатно се разграничава от изводите на младия тогава писател, като намеква, че те са прекалено пристрастни и не отговарят на житейската философия на съвременния българин. И още – прави се уточнение, че неговите изводи са базирани на примери от традиционната култура, които по-скоро обобщават „черти на българския селянин, а не на градския човек“.

Този етичен, толерантен диалог е характерен за стила на списанието, което предпочита да бъде своеобразен уравновесяващ център, а не арена на ожесточени полемични сблъсъци. В текстуално пространство на публикуваните материали се изгражда сложна плетеница от прецизни тълкувания и убедителни настоявания, в която различните мнения не само се маркират, а се търсят противопоставяния в сферата на значенията. Така максимално се покрива полето от възможни подходи към дадена теза.

В теоретичните дискусии, които се провеждат във „Философски преглед“ се проявяват не само утвърдените, но и периферните, слабо изявените процеси в духовния живот на България. Чрез сблъсъка на позиции се обозначават и актуалните тенденции, и перспективите за промени в художествения стил и критическия подход. Без да се игнорира социокултурният контекст, фактологията е сведена до необходимия минимум, защото авторите се стремят да изграждат убедителни теоретични мрежи, но не винаги успяват. В статията „Биологичен поглед върху изкуствата“[16] Кирил Кръстев се опитва да разшири философско-интелектуалните пространства на различните изкуства като търси измеренията на тяхното въздействие върху човешката физиология. Есеистичните му наблюдения са облечени в ефектни фрази, но са твърде пред-

[16] **Кръстев, К.** Биологичен поглед върху изкуствата. – *Философски преглед*, III, 1931, № 1, с. 37–46.

поставени и уязвими. Според него „най-дълбоко физиологическо усещане предизвиква музиката“, а изкуствата на „полезното забавление, на удоволствията са киното и увлекателната литература“. Такива статии носят скрита полемичност, но не предизвикват интердисциплинарни диалози, защото не задават естетическа макрорамка и убедителни аналитични концепции. Те по-скоро са авангардистки провокации, които списанието публикува, но не превръща в свой стил.

В парадигмата на латентната полемичност може да бъде четена и статията на А. Балабанов „Киното и съдбата на театъра“[17]. Това е вариация на една от любимите му теми – театърът, който неизменно е в полето на неговия публицистичен интерес и почти винаги предизвиква остри коментари. Към тази тема професорът подхожда както и към всичко, което дълбоко го вълнува, „със страстта на всички влюбени“ – според сполучливия израз на Александър Божинов. Неговите театрални статии винаги са писани по конкретен повод: пиеса, която му е направила силно впечатление, а по-често – такава, която го е възмутила; артистично изпълнение, режисьорски решения, сценография, музика, дикция – всички компоненти, които изграждат един успешен спектакъл или предпоставят неговия сценичен провал. В статията, публикувана във „Философски преглед“, той иронично коментира „онези интелигентни персони, не оригинални по природа, а оригинални само по желанието си да демонстрират своята култура“, които определят киното като „повърхностно изкуство“. Тук той оспорва изкуствено създадения конфликт между двете изкуства, през призмата на перманентния полемичен сблъсък между *млади* и *стари*; *традиция и модерност*, надграждайки своите тези за продуктивната симбиоза между киното и театъра. Възпитаник на античната култура, професорът все пак внушава, че драмата е по-висше из-

[17] **Балабанов, А.** Киното и съдбата на театъра. – *Философски преглед*, II, 1930, № 2, с. 166–174.

куство, а киното е нейна сянка и именно това обезсмисля патетичните ритуални жестове за неизбежната смърт на театъра. Неговият разгърнат сюжет, който преминава през исторически епохи и културни реалии, завършва с прозорлива препоръка: „Излишно е и няма защо да се спасява театърът. Нека използва това, което киното може да му даде, но да вдълбочи себе си, да привлича с това, което едно кино – нито цветно, нито звуково може да даде. Да търси своя извор в поезията – само тя е безсмъртна!“.

Една от най-често коментираните полемични теми в периодичния печат е българският език и правопис. Публикуваните статии носят коренно различни послания и това предполага непримиримите сблъсъци между радетелите за съхраняване на консервативната суверенност на езика и „граматиците“, които настояват за неговото реформиране. „Философски преглед“ не може да остане извън този национално значим дебат, още повече че едни от най-видните представители на двете становища са негови постоянни сътрудници. Проф. Балабанов обвинява всички, които си позволяват да деформират със закони езика, да го осакатяват според личните си мнения, да му отнемат правото естествено да се развива и променя. Според него затворени в своите теоретични разсъждения и анализи, езиковедите не усещат красотата и богатството на българското слово, не улавят естествените закони за развитието на езика и затова насилствено искат да го подчиняват на създадените от тях правила и схеми. Александър Теодоров-Балан, без да споменава името или високо огласяваните тези на своя университетски колега, ясно и точно формулира „Десетте заблуди за езика у нас“[18]. За съвременниците това е един очевиден полемичен диалог между опонентите. Балан безпрекословно настоява, че правото да „участват в книжовното устройство на българския език“ имат само компетентните специалисти, а не самозвани уче-

[18] **Теодоров-Балан, А.** Десетте заблуди за езика у нас. – *Философски преглед*, III, 1931, № 3, с. 287–291.

ни или писатели, дори те да са утвърдени. Според него „един български професор, класически филолог, е въвел това, че езикът е организъм“, който е оскверняван от всеки нов правописен закон или от всяка чужда дума. Езикът според Балан „докле живее все се обновява“ и върху неговото развитие никой няма монопол. Силата, богатството и „хубостта му“ са притежание на всички, които ги ценят. „Философски преглед“ нагледно показва, че не само художествената реч, но и научният език може да предаде най-тънките нюанси на мисълта и най-сложните интелектуални съждения.

Но не толкова благосклонни са в списанието към езика и стила на българските преводи. Те са четени не като възможност за ретроспективно наваксване на пропуснатото, а като конструктивен фактор, ситуиращ българската култура като равнопоставена в европейския контекст. В списанието теоретично осмислят ролята на преводната литература като медиатор в диалога с читателите, като източник на информация и автентично познание. Статията „За българските преводи, преводачи и издатели“[19] задава много тревожни въпроси и очертава твърде мрачна картина. Причините, които я пораждат са безкритичното отношение на издателите към езика, стила и грамотността на преводите. И към това обективно наблюдение, подкрепено от много конкретни примери се добавя едно сексистко обвинение, нетипично за списанието, активно толериращо сътрудничеството на жени. Безразборното „консумиране“ на всякакви четива от домакините превърна преводната литература в жертва на модата, „както в галантерия“. Този колоритен и лековат стил, който е необичаен за авторитетно издание като „Философски преглед“ омаловажава сериозността на поставените въпроси. Предложението да бъде създадено „Дружество за защита на чуждите писатели от българските преводачи“ пародийно снижава проблема, който всъщност е основополагащ за преките

[19] **Шишманов, А.** За българските преводи, преводачи и издатели. – *Философски преглед*, XV, 1943, № 1, с. 73–84.

комуникации със световната (вече) култура. Всеки брой на изданието показва, че редакторите държат да бъдат коректни, актуални и динамични, затова е странно, че тази често обсъждана тема не се разглежда по-детайлно и задълбочено.

През целия период на своето съществуване „Философски преглед“ последователно отстоява своята мисия – да налага висок научен стил и непрестанно да разширява и обогатява със задълбочени анализи и нови тематични полета българската култура в един наситен с трагични събития и болезнени екзистенциални предчувствия обществено-политически период.

БЪЛГАРО-УКРАИНСКИ ПРЕСИЧАНИЯ В СОЦИОКУЛТУРНИЯ КОНТЕКСТ НА 20-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК (СПИСАНИЕ „УКРАИНСКО-БЪЛГАРСКИ ПРЕГЛЕД“)

След края на Първата световна война светът е изправен пред съдбоносни геополитически промени. В кипящия хаос на разтърсваното от революционни трусове време дори най-далновидните политически прогнози трудно могат да предвидят последствията от бруталното разпадане на утвърдения обществен ред, които Октомврийската революция (1917) предизвиква, да осмислят тежките социални последствия, да остойностят ценностните травми с многолетна давност, които тя провокира. Войната болезнено и безкомпромисно чертае нови граници и нови национални доминации – с това Стара Европа е свикнала, но аристократичното високомерие, с което тя се отнася към новия държавен ред и властно налаганата идеологическа диктатура в Русия, се оказва лекомислен акт с фатални политически последствия. Двадесетте години на XX в. са време на болезнена раздяла с устойчивите социокултурни представи за „света от вчера“, те раждат радикални естетически преломи и трагични интелектуални погроми. В разкроената по нов начин политическа карта на Европа писателите тръгват по следите на изгубеното време, за да намерят новата си творческа идентичност, да открият суверенния си художествен стил в сложно преплетените лабиринти между традиция, модерност и ярки авангардистки жестове. Вероятно никога дотогава културното време-пространство не е било толкова естетически полифонично и идейно изоморфно, интелектуалците толкова тревожно колебаещи се или дръзко провокативни. Те, макар и по различен начин, живеят и творят своето време.

Българската интелигенция преживява трагично както крушението на националните идеали след Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война, така и собствените си увлечения по великобългарските шовинистични страсти. Промяната на обществената парадигма – оттласкването от идеологията на националното като непостигнат политически идеал и провалена историческа мисия след трите поредни войни, предполага дълбоко усещане за криза на ценностите и духовността. Обезсмислянето на националния проект, усложненият обществено-политически контекст предизвикват промяна в естетическите нагласи. През този период важна роля имат много литературни кръгове, общества, издания, направления и културни институции. Българските писатели започват да интерпретират по нов начин актуалната тогава опозиция *родно – чуждо*, но не като акт на конфронтация и самосъхранение на националната самобитност и традиционния колорит на една изолирана и комплексирана от своята изостаналост култура, а като жест на приобщаване и съизмерване между равностойни творчески субекти и художествени произведения. Сложността на това време най-добре се улавя в периодичния печат. По страниците на новосъздадени или подновени издания могат да се проследят процесите на търсене и колебания, на исторически ретроспекции, на актуални политически анализи, на художествени полемики и отваряне към други културни реалии, и то не само чрез преводни текстове, а и чрез създаване на издания посредници между два езика, две култури, два народа. Вероятно не е случаен фактът, че в историята на българския периодичен печат остават три такива списания, създадени почти едновременно – „Полски преглед“ (1918), неговото продължение „Полско-български преглед“ (1919–1925; 1931–1935) и „Украинско-български преглед“ (1919–1920).

Съвременните проучвания на архивните документи дават информация[1], че списание „Украинско-български преглед“ е създаде-

[1] **Тертична, А.** Значението на списание „Украинско-български преглед“ за укрепване на културните връзки по време на установяването на

но от представители на украинската дипломатическа мисия и интелектуалци емигранти, но за съжаление, не са обозначени имената на неговите учредители и редактори. В първия брой се споменава, че се урежда от редакционен комитет, а в 15-и читателите лаконично са информирани, че изданието има нов главен редактор. Спазвайки стила за оформление на българските периодични издания тогава, в уводен текст „Вместо програма“[2] неговите създатели маркират пресичания в националните съдби на Украйна и България, обозначавайки полетата на близост не само в исторически аспект, а и в ситуацията на един разпаднал се като традиционни хуманни устои и политически порядък съвременен свят. В този контекст списанието има ясно заявена мисия – последователно да отстоява в ярки публицистични текстове независимостта на Украйна. И още: целта на неговите сътрудници – български и украински интелектуалци, е в художествени или литературноисторически текстове и социално-политически коментари да анализират знаците на творчески и екзистенциални връзки и влияния, да маркират общи тематични полета, да правят синхронен анализ на художествени явления и исторически случвания, повлияли на развойните процеси в двете култури. Финалът на този по-скоро манифестен като патос и стил текст е в духа на панславянските призиви за братство и единение: „бъдещето е не на племенните състезания, завещани ни от миналото, но на общността на човешките интереси в общославянското братско семейство“.

Тематичен акцент в почти всеки от 17-те броя на изданието е творчеството и личността на Тарас Шевченко. Публикуваните литературнокритически и публицистични текстове обозначават не само мястото му на основополагаща фигура в литературната

дипломатическите отношения между Украйна и България. – В: *България и Украйна – култура на преломите XIX–XXI век*. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2019, с. 210–218.

[2] Вместо програма. – *Украинско-български преглед*, I, 1919, № 1, с. 2.

история на Украйна, а и фундаменталната му роля в осмислянето и утвърждаването на националната идентичност. По повод 59 години от смъртта на поета, професор Иван Шишманов, председател на Украинско-българското дружество в София, произнася реч (21 март 1929 г.), която по блестящ начин съчетава ефектни реторични жестове с проникновен литературоведски анализ. В нея проф. Шишманов разгръща тезата си за предопределеността на пътя на големия творец, който, разчупвайки тесните ограничения на родното, създава универсална, общочовешки значима поезия. Показва как традиционните знаци на битовото, регионалното, надхвърляйки своята сакрална национална иконичност, се трансформират в пророчески послания, отключват поредица от символни значения, повлияли на много творци не само в Украйна и не само в неговата епоха. И апотеозният финал на речта – синтезиращ ефектното, патетичното послание на автора и оценката на сродения с украинската култура български интелектуалец: „... успял със силата на собствения си гений да се издигне от полуграмотен мужик до значението на един велик поет и талантлив майстор на палитрата и краските, национален бард и пророк, слава и гордост на своя народ, в когото днес милиони се кълнат – ето какво е Шевченко“[3].

Преводите на негови стихове, направени от български творци, публикувани в списанието, всъщност съвсем отчетливо обозначават етапите, през които преминава отношението към преводаческото изкуство у нас – от побългаряване към пресътворяване. Това е тема и на статията на Дмитри Шелудко „Българските преводачи на Шевченко“[4], в която, проследявайки рецепцията на преводите на класическия украински творец, той прозорливо

[3] **Шишманов, И. Д.** Тарас Шевченко. – *Украинско-български преглед*, I, 1920, № 12, с. 7.

[4] **Шелудко, Д.** Българските преводачи на Шевченко. – *Украинско-български преглед*, I, 1920, № 15, с. 11.

онагледява модерните теоретични концепции за преводаческата дейност, разпъната между прагматизма и творчеството. За него художественият превод е сложен сплит между стриктно подреждане на сложния пъзел от компоненти, които изграждат оригинала, и изкушението да се създаде нова творба. Той изисква изкусно владеене на езика, блестящо познаване на контекстите и културните традиции. Това е предизвикателство, пред което преводачът трябва да се изправи, преодолявайки собствените си страхове, затруднения и респект пред две литератури. Според Шелудко – без да блестят с особени художествени качества, първите опити на Райко Жинзифов и на Любен Каравелов все пак изпълняват своето предназначение – да бъдат медиатори между посланията на поета и неговите далечни читатели. За да илюстрира преводаческото безсилие на Жинзифов, критикът прави следния саркастичен коментар: „... ако би живял Тарас Шевченко, той би написал господину Жинзифову такава една ода:

Ако ти си брате, глупав,
Що съм ти аз крив, та разваляш моите песни?

Със сигурност възрожденският книжовник едва ли е искал да се „изгуби в превода“ и с толкова несръчните стихотворни опити да осакати поетиката на своя кумир, да превърне посланията на творбите му в патетични декларации, твърде отдалечени от духа на оригинала. Ако се е чувствал неуверен или е изпитвал съмнения в качествата на своите преводи, Жинзифов едва ли би ги събрал в книгата си „Новобългарска сбирка“ (1863), издадена в Москва. Това, разбира се, не са най-талантливите примери, но именно в произведенията на Жинзифов за първи път се осъществява творческо пресичане между двете литератури. И в авторските произведения на българския стихотворец съвсем отчетливо се разчитат следите от силното влияние на Шевченковата поезия. В статията „Влиянието на Шевченко върху творчеството на Райко

Жинзифов“[5], един напълно забравен днес литературен деец – Любен Ихчиев, поставя актуални за съвременната хуманитаристика въпроси. Как един творец определя своята идентичност и доколко тя го прави различен? Как литературната история оценява близостите и оттласкванията между самосъзнанието и самодостатъчността на писателя и откровеното копиране на други, много по-високи модели? Доколко това е плодотворно, защото поражда създаването на оригинални творби, или просто остава в сумрачната сфера на загубилите историческа давност плагиатства? И все пак не бива прекалено строго да съдим нашия възрожденец, защото той наистина е подвластен на огромния пиетет към личността и творчеството на Шевченко и затова с искрена убеденост и похвално усърдие гради духовното общуване между *родното* и *чуждото* в една все още робска българска действителност.

Публикациите в „Украинско-български преглед“ са именно тези важни (успешни или провалени) знаци на творчески и екзистенциални диалози. Те са свидетелства за това как писателят се натоварва с мисията да бъде посредник между две култури в една понякога приятелска, а друг път не толкова, обществена среда. В поредица от статии Димитър Страшимиров провокативно коментира „Духът на историята“[6] и през тази фикционално-митологична оптика търси решение на „Украинската проблема“[7], предлагайки не особено рационални политически решения, придружени от твърде субективни емоционални коментари, в които днес разчитаме липсата на достатъчно информация. Заслужават обаче внимание остро полемичните му тези в статията „Няколко

[5] **Ихчиев, Л.** Влиянието на Шевченко върху творчеството на Райко Жинзифов. – *Украинско-български преглед,* I, 1919, № 2, с. 17.

[6] **Страшимиров, Д.** Духът на историята. – *Украинско-български преглед*, I, 1919, № 6, с. 8.

[7] **Страшимиров, Д**. Украинската проблема. – *Украинско-български преглед*, I, 1919, № 5, с. 20.

думи за украинската литература“[8]. В нея той обвинява, очевидно твърде справедливо, българската интелигенция в слаб интерес към украинската литература, която според него „стои по-високо от нашата“. Това негово заключение насочва към един болезнен и за нашето време проблем: възможно ли е суверенното пространство на една национална литература и свободната безграничност на толкова различни световни литератури да създават хармонична съобщност, или са обречени на постоянен конфликт. Какъв е националният писател – самосътворена фикция на една традиция, или фигура, която прекрачва граници, създава универсални художествени творби и предизвиква извънлитературно въздействие със своя авторитет като личност и с творческите си послания влияе на социокултурните процеси, а понякога упражнява дори и политическа власт. И как една непозната литература сътворява пространството на духа, в което другият, различният не е маргинална фигура, нито враг, напротив, той е значим, защото провокира натрупването на нови познания и полезен интелектуален опит.

Мечтата на украинските дипломати и емигранти през 20-те години е да защитят със слово независимостта на своята родина, но от историческата дистанция на един век и в ситуацията на нова война бихме могли да определим тази мисия като толкова невъзможна, колкото и романтично красива. За съжаление, трагичният кръговрат на историята отново ни превръща в свидетели на травматични духовни сривове и кървави политически конфликти. В друго време и в друг контекст темите за геополитическите игри на Великите сили, за предначертаната карта на Европа и новите зони на политическо влияние, за комерсиалните икономически интереси и цената на мира, за правото на национално самоопределение и свободен личен избор са настойчиво очертавани във всеки брой на изданието. В разгърнати студии или кратки бележ-

[8] **Страшимиров, Д.** Няколко думи за украинската литература. – *Украинско-български преглед*, I, 1919, № 2, с. 11.

ки те са патетично или аналитично коментирани, аргументирано защитавани, предизвикващи остри полемични сблъсъци, които оформят обществено-публицистичния характер на списанието. В сложния контекст на своята съвременност „Украинско-български преглед“ успешно изпълнява и ролята си на посредник в създаването на дипломатическите отношения между двете страни, и на мост между културите. На своята все по-широка читателска аудитория списанието предлага не само актуална политическа информация, но и увлекателно представя непознати или малко известни екзистенциални и творчески сюжети от двете бегло познаващи се, но сродни литератури. Един от тези интригуващи литературноисторически разкази е припомнянето на пренебрегван факт от творческата биография на Христо Ботев. През 1875 г. в Букурещ той публикува превод на пиесата „Кремуций Корд“ от Николай Иванович Костомаров[9]. Историческият сюжет визира управлението на император Тиберий, положено в хронотопа на един радикален политически преход – от република към монархия в Римската империя. През погледа на римския историк (Кремуций Корд) и на автора Костомаров – писател, историк, философ, драматургичното действие е осмислено през подчертано политически дискурс. Акцентът е поставен върху последствията от абсолютната власт, личните жестове на неподчинение и колективните актове на съпротива. Смъртта във финала на пиесата е не само предопреде-

[9] Кой е Н. И. Костомаров? Започнал да пише на украински език през 1830 г. Сближава се с „Кръга на младите укринисти“ и активно работи за възраждане на украинската литература. Преподавател в Киевския университет през различни етапи от живота си. Активен член на „Кръг за славянско единство“, радетел за създаване на идеална федерация на славянските народи на основата на равенството и свободата. Като член на „Кирило-Методиевото братство“, което пропагандира панславянските идеи, е арестуван през 1847 г., обвинен в престъпления спрямо държавата, осъден и въдворен за една година в Петропавловската крепост. Сложна, противоречива личност, неговите трудове са и отричани, и високо оценявани от научните среди.

лен край на утопичните опити за създаване на идеален обществен ред, но и героичен пример, който трябва да бъде следван. Ето как във вестник „Знаме“ Ботев представя сюжета на книгата и я препоръчва на бъдещите читатели: „Тая книга описва обществения разврат в Рим във времето на тиранина Тиберия и е твърде интересна и поучителна за секи един народ“[10]. Яркият обществен патос на творбата намира широк публичен резонанс, но оценките на съвременниците за превода на Ботев са твърде противоречиви. Захари Стоянов го обвинява, че е дал прекалено голяма свобода на перото си, „щото Кремуций е излязъл на български език като преработено издание“[11]. Много по-късно изследователи на Ботевото творчество опровергават тази оценка и налагат тезата, че това е един добър преводачески опит, който има художествени качества, за разлика от редица други несръчно побългарени текстове, характерни за епохата на Възраждането.

Защо обаче припомняме тази история? В статията „Христо Ботев и Костомаровата драма „Кремуций Корд“[12], публикувана в списанието, проф. Стефан Младенов прави блестящ исторически и текстологичен анализ на текста и убедително разсейва натрупалите се през годините усъмнявания, че преводът не е дело на българския поет. Финалът на статията е категорична препоръка към бъдещите изследователи да не подценяват неговите „безспорни сполуки“, а към издателите да го включат без подозрения в съчиненията на Ботев. Дали защото страниците на „Украинско-български преглед“ не са разгръщани много десетилетия или поради наслагването на причини от различен порядък – идеологически, естетически, традиционно литературоведско високомерие към маргиналните текстове, но едва през 1980 г. преводът намира мяс-

[10] *Знаме,* № 15, 9 май 1875.

[11] **Стоянов, З.** *Христо Ботйов. Опит за биография*. София: Български писател, 1976, с. 82.

[12] **Младенов, С.** Христо Ботев и Костомаровата драма „Кремуций Корд“. – *Украинско-български преглед*, I, 1920, № 16, с. 5.

то в събраните съчинения на Христо Ботев. С това се осъществява още една от тези останали невидими, но толкова важни срещи между личности и произведения, които изграждат духовното родство между двете литератури.

За краткото време на своето съществуване „Украинско-български преглед“ събира широка палитра от публикации – научни текстове, художествени творби, информационни материали, дипломатически документи, политически коментари и с това изгражда фундамента на отношенията между двете страни в началото на XX в. Липсата на достатъчна финансова подкрепа затруднява ритъма на издаване и масовото разпространение на двуседмичното списание. Но истинската причина за неговото спиране е драматичната съдба на украинската държава, която е окупирана и присъединена към Съветския съюз. Краят на нейната кратка независима политическа история настъпва твърде бързо – през 1920 г.

Апологетичната ода на Стилиян Чилингиров, посветена на 100-годишнината от рождението на Тарас Шевченко[13], синтезира искрения възторг на част от интелигенцията към патриаршеската фигура на народния поет на Украйна. Въпреки че не е блестящ образец както за творчеството на автора, така и за българската поезия, тя е емблематичен знак за литературните диалози, които списанието създава, за ролята му в изграждането на общо културно поле в период на обществено-политически преломи:

И днес след век – в борба и в сълзи минат век –
Духът ти будни ощ, гори и възпламенява.
Украйна помни своя богочеловек, –
Украйна себе си чрез тебе поздравява.

[13] **Чилингиров, С.** Тарас Шевченко. – *Украинско-български преглед*, I, 1920, № 11, с. 2.

ЛИТЕРАТУРНОКРИТИЧЕСКИ СЮЖЕТИ



НЕОГРАНИЧЕНИТЕ ВЪЗМОЖНОСТИ НА *НЕ*/ВЪЗМОЖНИТЕ СРАВНЕНИЯ

Това, което обединява студиите и статиите в книгата „По ръба на сравнението. Яворов и „Ролинг Стоунс“ и други не/възможни интертекстове“[1], е пораждането на нов смисъл, който понякога се движи на границата, където се срещат и диалогизират несъвместими или поне досега несъвместявани текстове. Биляна Курташева търси тези интертекстуални пресичания не само между две творби, а между много произведения и автори, създавайки една богата и сложна палитра от неизразени послания и скрити влияния, които с лекота преминават в извънлитературното и категорично разрушават познати литературоведски клишета. Нейните текстове проиграват различни сюжети – остро ги срещат или деликатно ги наслагват един върху друг, за да разкажат много истории от българската и световната култура, да опишат по нов начин популярни персонажи или да изведат от забрава останали съвсем невидими герои и теми. И така тя естествено и без патос създава едно друго, неочаквано лице на българската литература – творчески усвояваща чужди влияния, преминаваща свободно през културно-историческите пространства. Без да го заявява като цел, а още по-малко да го припознава като мисия, книгата на Б. Курташева дава интригуващ, но и аргументиран отговор на един от същностните въпроси, многократно задаван след д-р Кръстьо Кръстев: доколко българската литература е европейска и световна? Нейните сдвоени прочити (дълбоко или по-повърхностно проникващи в смисъла) не дават еднозначни отговори, те

[1] **Курташева, Б.** *По ръба на сравнението. Яворов и „Ролинг Стоунс“ и други не/възможни интертекстове*. София: Жанет 45, 2018.

по-скоро отварят нови хоризонти за други, различни интерпретации. Може би най-яркият пример за това как авторката се движи по ръба на интертекстуалните сблъсъци е манифестният за книгата текст „Яворов и *Ролинг Стоунс* в часа на синята мъгла“. Той в най-пълна степен задава не провокативно, а дори шокиращо за традиционния литературоведски поглед припокриване на две творби – драстично различни като стил и жанр, създадени от автори, които се разминават в историческия хронотоп. Стихотворението и песента – несъвместими, неподозиращи се, но толкова близки – очевиден факт за Б. Курташева, незабелязан обаче от други почитатели и на Яворов, и на парчето на „Стоунс“. Но всеки читател на текста е изненадан не само от близките думи, но и от вложените в тях екзистенциални знаци – за времето и следите в него, за мъдростта на спохождащата зрялост в онзи метафоричен час на „синята мъгла“, който всъщност е преход към старостта и смъртта. Прецизният междутекстуален прочит преминава през всички смислови пластове на срещата между „В часа на синята мъгла“ и „As Tears Go By“ и въпреки това остават много въпроси, които биха предизвикали нови разгадки. Това е червената нишка, която Б. Курташева прокарва през цялата книга – оформяйки опозиции между автори, творби, естетики и жанрове – тя всъщност се усъмнява в утвърдените интерпретации и провокира възможностите за нови. Нейните понякога доста радикални деконструкции предизвикват одобрение или несъгласие, но винаги постигат целта си – да освободят въображението на читателя, да изострят вниманието на литературоведа, да разкрият неочакван смислов потенциал на творбите.

Въвличайки читателят в сложните лабиринти на своето проучване, Б. Курташева назовава и убедително отхвърля имената на градовете, маркирани в незавършената поема „Ад“ на Гео Милев, за да стигне до своето откритие – мегаполисът е Лондон. В този текст тя демонстрира една различна оптика за четене на класически творби и с това променя цялостния културологичен

контекст, в който те са положени. Характерен пример за това е и оригиналният ключ за интерпретиране на темата за старостта в поезията на Атанас Далчев. Според нея травматичната обсесия на поета от възрастта е провокирана и от статията на Гео Милев „Поезията на младите“ (1924). Там името на Далчев е двукратно споменато като част от кръга на дебютиращото тогава поетическо поколение, а стиховете му, макар и имплицитното, са уличени в подражателство и епигонство (най-вече от Лилиев). За Гео Милев това е негативният фон, на който той отправя своите манифестни призиви за оварваряване на поезията, но за младия поет това е позорен етикет, който провокира яростната му борба срещу символизма и написването на полемичната статия, обявяваща поезията на Николай Лилиев за мъртва[2].

Четенето на сюжета на „Грехът на Иван Белин“ през графичната опозиция на бялото и черното е оригинален подход, осъществен в статията „Мимикрията на бялото: за хората и вълците у Йовков“. В нея авторката изтегля цяла верига от неочаквани значения, останали скрити или маргинализирани при други прочити. Общото символно пространство, в което са положени Белин и бялата вълчица в началото на разказа, не обозначават хармония, а подготвят добре аргументирания сблъсък на контрасти – визуални, нравствени, етични, които водят до доминация на черното във финала. Това тълкуване на Йовковата творба е показателно за лекотата, с която борави с различни литературоведски парадигми, без предразсъдъци, но и с увереността на учен, който опровергава оценки, трайно властващи в литературното пространство.

В книгата си „Антологии и канон: антологийни модели на българската литература“ (2012) Б. Курташева проследява дългия път на българската антологична традиция и нейната основополагаща роля при формирането на строго охраняваното и трудно

[2] **Далчев, А., Д. Пантелеев**. Мъртва поезия. – *Развигор*, V, № 188, 13 юни 1925.

пропускливо поле на класическия канон. В студията „Нищетата на смъртта в ранната следдеветосептемврийска поезия: върху първите поетически антологии у нас след 1944“ тя показва *как* и *защо* политическата система и идеологическите догми с помощта на антологичния подбор утвърждават „смъртта на авторовия почерк“, унифицират литературата, налагат посредствеността като ценностен критерий и издигат в култ мита за „левия канон“, който се оказва семпъл, скучен и скован от догми.

В разнородната като сюжети книгата „По ръба на сравнението. Яворов и „Ролинг Стоунс“ и други не/възможни интертекстове“ Б. Курташева съумява да създаде свой разпознаваем стил, в който умело поддържа баланса между теоретичното четене на текстове и конкретната историчност, наситена с факти, архивни документи, статистически данни. Нейните сложно изградени, многопластови и многогласни диалози са положени в точно очертани социални и политически контексти. В този смисъл студията „Тоталитаризъм и квазипреводимост: българският случай през 1970/80-те години. Институции, механизми, последствия“ е по-близо до един социологически подход към случването и функциите на превода в годините на тоталитаризма. Текстът дава важна информация за властовите стратегии на контрол над литературата чрез превода, превърнат в „скъпа витрина, обърната навътре, вместо навън“. Това е много ценно изследване за типологията на преводаческите практики тогава, за механизмите, които създават социалистическия канон – доколко и дали въобще той е конвертируем извън пределите на националната литература.

Интертекстуалността – експлицитно заявена в заглавието и убедително аргументирана в предговора на книгата, е фундамент, върху който се изгражда така необходимата за всеки изследовател теоретична мрежа. Тя свързва в концептуална цялост 17-те студии и статии, но предполага и една плодотворна среща на творби, разположени в различни социокултурни пространства и твърде отдалечени в хронологичната ос на българския литературен про-

цес. Статията „Изпитанията на не/идентичността: романът кентавър „Аз, Анна Комнина“ изпробва възможностите на този подход, за да маркира пътя на Вера Мутафчиева от пресътворяването на различните исторически времена като художествена фикция към преминаването в екзистенциалната реалност на спомените. Една промислена и убедително защитена теза, която се откроява в многогласната критическа рецепция за нейното творчество.

Отличаващ знак в може би най-проникновената интерпретация на стихотворението „Алхимици“[3] на Константин Павлов е това извеждане на творбата от зоната на родното, но не чрез иронично оттласкване, а чрез разширяване на интелектуалния ѝ обем с уплътняване на сенките на герои от чужди културни реалии, с разколебаване на очевидните алюзии и с откриването на незабелязани досега препратки към исторически епохи. Този текст, както и „Зелената идея на тихата поезия: Иван Цанев“ или „Екатерина Йосифова и възвишеното: иронии, пролуки“ отстояват благодатната връзка между литературознанието и поезията; между поета и изследователя. Това са срещи, които изграждат мрежи от нови смисли, от близости и противопоставяния, те пораждат идеи, които могат да бъдат продължени, надградени или пародирани. Б. Курташева създава мозайка от фрагменти, които са в свободна и безгранична комуникация, цитират се и взаимно се допълват и сговарят, отварят хоризонтите на читателското четене към други провокативни интерпретации. В този смисъл тя създава работещ модел, сплитащ рецептивната естетика и снемането на йерархиите, за да постигне равнополагането на езици, литератури и култури. Вероятно не точно както Юлия Кръстева би приложила интертекстуалността върху българската литература, но с уважение и към създадения от нея инструмент за четене на текстове,

[3] „Алхимици“. Ницше, Шекспир, Достоевски и други инертекстуални сенки у Константин Павлов. – В: **Курташева, Б.** *По ръба на сравнението. Яворов и „Ролинг Стоунс“ и други не/възможни интертекстове*, с. 124–134.

но и с достатъчна доза интелектуално оттласкване и постмодерно иронично намигване. Така Б. Курташева наистина умело балансира върху тънките ръбове на сравненията между примери и от българската, и от световната литература, изграждайки и екстравагантни междутекстови пространства, и по-класически модели за осмисляне на произведения, творби и процеси.

Текстовете на Биляна Курташева най-често са подчинени на сложна композиционна структура, въпреки че тя пише увлекателно и с лекота успява да въвлече читателите в своите идеи. Те плавно се разгръщат в атрактивно озаглавени части, които подреждат отделните парчета от пъзела, за да сглобят цялостната картина, изградена от колоритни късчета културна история и битово ежедневие. Симптоматичен пример в това сближаване между високото и ниското, между паметта, съхранена в архиви, досиета, документи, и масовата видимост на живеенето от близкото социалистическо минало е студията „Лелите: сцени от семейния романс в българската поезия на 90-те“. Фриволната интимност на заглавието е подвеждаща, защото в текста се показва как маргинални образи от съвременната литература са натоварени с множество значения и се превръщат в мостове между поколенията. В българската поезия от края на XX век семейството се оказва онази парадоксална трансмисия, чрез която се преодоляват и политическите преломи, и личностните разломи, за да се създадат и съхранят духовните енергии, които зареждат със смисъл и новия век.

През анализи на все още незавършените истории на „женската литература“, на „три любими вълшебни приказки“, които реабилитират образа на злата мащехата или в диагностицирането на смъртта на магическия реализъм чрез световния успех на „неустоимата и опустошителна проза“ на Роберто Боланьо, текстовете на Б. Курташева създават един възможен модел на това как всяко художествено произведение и всеки автор могат да бъдат мислени и извън утвърдената матрица. Книгата „По ръба на сравнението. Яворов и „Ролнг Стоунс“ и други не/възможни интертек-

стове“ има и едно друго важно послание – тя показва как непредубеденото, понякога екстравагантно, но теоретично и литературноисторически убедителното четене на една „малка“ литература може да я направи равностойна на други световни литератури. Именно в това безгранично и неподозирано духовно пространство творби от П. К. Яворов и „Ролинг Стоунс“; от Силвия Плат и Й. Йовков; от К. Павлов и Р. Боланьо, въпреки невъзможните и неосъществени срещи във времето, чертаят знаци в глобалната културна памет.

ПЪТУВАНЕ ПРЕЗ ВРЕМЕТО И НЕГОВИТЕ ИСТОРИИ

Има книги, които създават научни концепции, други които разказват документални истории за далечни времена и такива, които оставят знак в обществената памет. В „Предизвикателства, позиции, праистории“[1] на академик Васил Николов се срещат и хармонично допълват научното, публицистичното и полемичното. Убедена съм, че между текстовете и личността, която ги твори има съдбовна обвързаност. Някои са белязани с лесна слава и бърза забрава, но има и такива, в които авторът вгражда своя живот – с трудностите и признанието; успехите и конфликтите. Такава е тази книга на акад. Николов – различна от всички в богатата му научна библиография. Тя е своеобразна равносметка, но и отворена към допълнения и към следващите поколения, защото създава памет, носи познания и много ярки послания към нашата съвременност.

Нейното четене провокира свободата да се опазиш от научните предубеждения към публицистичния изказ, от интелектуалното съмнение към популярното представяне на значими научни открития, за да проследиш без преднамереност как археологическите артефакти, надграждат информацията не само за миналото по българските земи, а променят утвърдени научни тези за историята на човешката цивилизация.

Хронологично подреденият разказ в продължение на 30 години – от 1993 до 2023 г., без да разколебава личните позиции на автора, без да създава нови исторически митологеми, но и без абсурдния цинизъм на немотивираното отрицание на националното

[1] **Николов, В**. *Предизвикателства, позиции, праистории*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2024.

като принос към световната история показва, че отговорностите на учения са съвместими с ролята на публична личност, но само когато тя има морал и обществена отговорност да заяви и отстоява позициите си. Затова интервютата и авторските материали, публикувани в пресата, допълващите акценти от изключително интересната рубрика „Зад кулисите“ не само проследяват лъкатушещите научни и житейски пътища на археолога, но и създават обективна социокултурна и политическа картина на времето. Събраните в книгата текстове оформят мрежа от сюжети, които се развиват, допълват и създават концепции. Така тя се превръща в една микроистория на българската археология – на редовни теренни проучвания, на спасителни разкопки, говори за светлината и сенките на златните съкровища, за солта като богатство и провокация за технологически иновации и икономически просперитет, за най-големите праисторически домове в Европа открити в неолитното селище Слатина.

Васил Николов с колегиално уважение разказва за откритията на Георги Китов, припомня с внушаваща респект педантичност екшъна по транспортирането на златната маска, главата на Севт III и други безценни съкровища от тракийските гробници Светицата и Голяма Косматка. В тези разкази се очертава един по-малко познат и дори неочакван образ на авторитетния учен – този на сладкодумния разказвач, със завладяващо чувство за хумор и с все по-рядко срещаната елегантна самоирония. В книгата той с лекота прекосява епохите от няколко хилядолетия преди Христа до нашата съвременност, но никога не по утъпканите пътища на вече известното или по лъскавите пътеки на сензациите. В неговите интервюта винаги има нещо ново, интригуващо, непознато. В този контекст ще се възползвам напълно убедено от определението на Симеон Радев за публицистиката на проф. Александър Балабанов и ще си позволя да нарека и неговите текстовете „умоподбудителни“. Защото В. Николов, както своя именит предшественик, използва фактите като необходимия фундамент, за да

анализира същността на явленията, да направи сложни интердисциплинарни връзки, да съгради философията на историческото време. През оптиката на артефактите, на материалните отломъци, той разгадава научни мистерии, разказва за магическия свят на древната сакралност, но и за геополитическите реалии на праисторическия свят. Затова, когато се появи заглавие в национална медия, че „Първата европейска цивилизация възниква преди осем хиляди години в българските земи“, това не е ефектен журналистически трик, а твърдение, зад което стоят многолетните археологически проучвания на акад. Николов и международното признание на неговата научна дейност.

Въпреки че той многократно подчертава, че откритията от праисторическата епоха не носят атрактивния блясък на златните съкровища, уникалната триъгълна маска с антропоморфни очи, поставени върху зооморфна глава без уста, открита в Провадия-Солницата, се превръща в емблематичен знак на тайнствените послания на свещената обредност на късната праистория на Европа. Разбира се, невъзможно е да бъдат представени всички открития, които са ключ към разгадаване на климатичните промени, на сложната военноотбранителна система, на икономическия възход и упадъка на европейската цивилизация. По-важното е, че те не само се превръщат в неоспорими научни парадигми, които активно се цитират и обсъждат, но и в обективна информация, която се противопоставя както на крайностите на националистическата реторика, така и на бруталното отричане на всичко родно.

Следвайки многопосочните исторически маршрути на автора, ние преживяваме срама от потъналите в бурени старобългарски столици Плиска и Велики Преслав в началото на XXI век, споделяме гнева му от безнаказаните иманярски набези и задкулисното толериране на трафика на културно-исторически ценности, подкрепяме настояването за публичното легитимиране на частните колекции и грижата му за реставрацията и консервацията на археологическите обекти. Като личност акад. Николов е известен с това, че

твърдо и последователно отстоява мнението си. Затова приемането на *Закон за превръщането на движимото и недвижимото материално културно наследство в публична държавна собственост* през 2009 г. е една от дълго отстояваните и реализирани цели в неговия път. Като червена нишка в публицистичните му текстове е прокарана и тезата за необходимостта от *Национална стратегия за културното наследство* – все още неосъществена мисия.

Именно това е едно от достойнствата на книгата – не само ни прави свидетели на откриването на древни светове, но ни въвежда и в политическото пространство, като ни споделя лични „свидетелства отвътре“. И затова тя не се вписва в каноните на премълчаните истини, не се превръща в медиатор на общоприетите мнения в науката и удобните публични информации. В нея се говори открито, категорично и полемично. Например – В. Николов не се колебае да търси и приема частни дарителства, за да ремонтира Археологическия музей и да купува скъпоструващи витрини за ценни експонати, да обособи нови зали и експозиции, да допусне дипломатически мисии и фирми за светски събития и с това гостите да се докоснат до магията на сградата на Буюк джамия, която е събрала и в забележителната си архитектура, и в интериора, и в монолитните каменни отломъци, и във временните изложби богатството на българското културно наследство. Така прозорливо и новаторски, но явно и задкулисно оспорвано и неразбрано, той се опитва да превърне археологическото ни наследство в онзи универсален медиатор между нас и другите, да го направи авторитетен посланик на българските каузи по света. Неслучайно при посещението на Джордж Буш в България (2007) съвместната пресконференция с президента Георги Първанов се провежда в този храм на историческата памет. За ужас на протокола и охраната американският гост остава не предвидените две, а цели шест минути в зала „Праистория“, силно впечатлен, че именно по българските земи, преди милион и шестстотин хиляди години, са се появили първите европейци, които най-неочаквано

се оказало, че имат еднакви домашни духове като съвременните американци. Ако неведомите пътища на културно-историческите близости могат да влияят и на политиката, то със сигурност светът би бил по-спокойно и гостоприемно място в днешното тревожно и несигурно време. Но определено пътуващата изложба „Съкровищата на България от неолита до Средновековието“ е била едно от атрактивните и активни лобита на България в политическия елит на много европейски столици в годините преди приемането на страната ни в Европейския съюз (2007).

Какво тласка един праисторик към онези светли и тъмни страни на болката и мечтата по Македония? Като ръководител на проект, той обединява екип от учени, които дават научно обосновано становище „За официалния език на Република Северна Македония“[2]. Изисква се смелост, за да се издаде книга на български и на английски, в която акцентът е поставен върху болезнените за Скопие тематични полета: за създаването и историята на книжовната норма на македонския език, за българските книжовници през Възраждането, за съвременните етнодемографски измерения на езиковия въпрос, за етимологията на родовите имена, за диалектите и близостта между тях и т.н. През 2020 г., когато излиза малката книжка, написана на разбираем език, но със солидни научни аргументи, политическите отношения между двете страни не са по-малко проблематични. Историята на нейното създаване, националните и международните контексти, в които се ситуира, са описани в поредица от интервюта, но по-важното е, че тя изгражда мост между науката и обществото, създава достоверна основа за убедителни, исторически обосновани интелектуални и политически избори в бъдеще.

---

[2] **Кочева, А., А. Чолева-Димитрова, В. Мичева, Г. Николов, Л. Василева, Л. Антонова-Василева, Н. Кайчев, Пл. Павлов, С. Бърлиева, С. Керемедчиева, С. Ташев, Т. Александрова**. *За официалния език на Република Северна Македония*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2020.

Именно тази споеност между автор и творба, поетата отговорност, но не в тривиалния смисъл като име, а като житейски път, в който се срещат археологията, администрацията и публицистиката, превръщат книгата в забележителен обществен и културен факт. Съчетавайки аналитизъм, информация, предизвикателства и любопитни разкази, В. Николов не се страхува да ни въведе в личните си биографични пространства, а и в тези на известни политически фигури, в кулоарите на културната политика. Книгата е събрала текстове, които предизвикват одобрение, провокации и дискусии с поставянето не само на текущи проблеми, а и на универсални екзистенциални и обществени теми за размисъл като: драматичните отношения личност – общество, родно – чуждо във всяка епоха; конфликтите между финансиране на археологическите проучвания и социокултурната реалност; сложните връзки между медии и наука. Именно тази многопластовост, многозначност, многопосочност на неговите интервюта, размисли, коментарни приписки изпълват с оригиналност, поизхабения от клишета или незаслужено подценяван в академичната общност научно-публицистичен стил.

И все пак защо акад. Васил Николов издава тази книга? Защо не се е насочил към благодатния жанр на спомените, в който авторът сам изгражда идеалния си публичен образ. Вероятно защото е свикнал да поема отговорност и да рискува, да губи и да печели, да бъде част от научния и светския елит или просто да бъде един от своя екип археолози, които се трудят неуморно. Затова ще си позволя да споделя нещо, което ми е направило незабравимо впечатление. Посетихме забележителния комплекс Провадия-Солницата в един натежал от жега и прах августовски петък. Васил Николов ни показа всичко, което трябва да се види, въведе ни и в тайнствените зони на очакваните открития през следващите месеци на разкопки. После се извини и се втурна към голяма редица от чакащи го работници. Беше денят, в който той даваше седмичните надници. За него това не беше формално задължение – той позна-

ваше съдбата на всеки един от тези отрудени хора, наставляваше ги как да похарчат парите си, предупреждаваше ги строго да не се отдават на пороците си. Те или мълчаха като виновни деца, или го даряваха с широки благодарни усмивки. Йерархиите бяха заличени – той, екипът му и тези хора бяха семейство, откриващо ден след ден, година след година, пласт по пласт, фрагмент след фрагмент как са живели и са се трудили други семейства преди много хилядолетия.

Вероятно в това е магията на археологията, а част от нея всеки би могъл да улови в книгата „Предизвикателства, позиции, праистории“ на акад. Васил Николов.

ДУХОВНИТЕ ПОСЛАНИЯ НА РОМАНА „И АЗ СЛЯЗОХ“

Романът „И аз слязох“[1] на Владимир Зарев предполага въвличане в дълбините на размисъла и съпреживяване не само на битието на Иисус Христос, но и на собствените възможни и невъзможни избори, на греховете и грешките, на приятелствата и предателствата, на любовта, омразата и прошката, които бележат човешкия ни път. Колкото и смел и провокативен да е този роман, говорейки от името на Иисус, той удържа художествената фикция, така че да не се превърне нито в назидателно поучение, нито в ерес.

Романът иска да ни насочи към един по-висок смисъл на човешката екзистенция, която не бива да се ограничава само от земното битие, амбиции и страсти. Именно в днешното време, раздирано от военни конфликти, религиозни фанатизми, обсебено от помитащата сила на манипулациите, тази книга ни кара да възвръщаме своята вяра в смисъла да се твори добро, да се вслушваме в гласовете на съвестта, да си припомняме изконните ценности. И всичко това, дори да не носи катарзис, дори да предизвиква недоверие или ирония, невидимо акумулира съпротива срещу злото, кара ни да таим надеждата, че и за съвременния свят, въвлечен в своето катастрофично ежедневие има спасение. Разбира се, това не би могло да бъде *масово чудо*, но ако чрез своето слово книгата отвори хоризонтите към доброто и съпричастността на читателите, то тя е изпълнила своята *първа* мисия.

Осмелявам се да твърдя, че в художествената си тъкан романът създава онези естествени, разбираеми връзки между библейските разкази, между величествените и тъмни сенки на техните герои и човека от времето на популярните и повърхностни

[1] **Зарев. В.** *И аз слязох.* – София: Издателска къща „Хермес“, 2025.

комуникации в социалните мрежи, губещ своята идентичност, употребена и подменена от изкуствения интелект. Тук искам да подчертая, че Владимир Зарев не снизява, не узурпира и не флиртува, както днес се случва в различни като жанр творби, с традиционни християнски символи, канонични метафори, исторически събития. Той не създава собствена философска интерпретация, не налага своя интелектуална рефлексия, а стоически отбранява и внушава провиденческия смисъл в библейските сказания. Автентичността, дори да има фактологични отклонения от нея, се налага от монологичния изказ. Той – Иисус от Назарет, Бог, но и човек, не само разказва своето житие, но и диалогизира – полемично или кротко, с другите – последователи, ученици, врагове. За него са ценни не само собствените му преживявания, размисли и прозрения, а възможността да бъде чут и разбран. И именно това се опитва да направи Владимир Зарев чрез своя може би еретичен подход – да говори от Негово име. За писателя е важно да създаде тази връзка във времето, да се нагърби с трудната и рискована отговорност да даде по-ясни очертания на неопределеното, да изрече недоизказаното, да изважда парченца от пъзела, който вероятно *не трябва* да бъде изцяло подреден. Но той поема този риск да запълни *тъмните години*, част от младостта на Иисус, да подреди хронологично неговото битие. Това би могло да бъде оспорвано, неразбрано, заклеймено, но нека не забравяме, че това не е каноничен текст, това е роман, в който ситуациите са пестеливо описани, детайлите са деликатно маркирани. Важен е Неговият път през познанието, изпитанията, до просветлението, че е Син Божи. По този път, докато осмисля Промисъла на Отца, докато осъзнава божествената истина и сила на Словото, докато проповядва: „Истина, истина ви казвам: който слуша словото Ми и вярва в Оногова, който Ме е пратил, има вечен живот“ (Йоан 5:24), той е раздвоен, разколебан, разтерзан и самотен, защото е и Бог, и човек. Това го прави по един естествен, разбираем, трагично, но и утешаващо красив начин част от всеки от нас. Неговият път меж-

ду началото и края е загадъчен и белязан от топоси, превърнали се в метафори на надмогването. Тялото Му подвластно и на плътската страст, горе в планината – символ на убежище, на познание, но и на греховност; после безкрайната пустиня като предел на изпитанието, себепознанието, възмогването и устояването на Духа. И какво по-смело, но и по-важно от това един художествен текст да изтегли нишките между божественото и човешкото, да предизвика съпричастие и съпреживяване на Неговия трагичен път, който води към Голгота. Но и да насочи погледа навътре към нашите души, сковани от страха, че в ежедневната си суета сме забравили своя Бог, и че в пъстрото гъмжило на живота сме обсебени от отчуждение и самота. И това е *второто* послание на книгата, имплицитно прокарвано през въпроса: преситените ни тела, вместилище ли са на Духа, който търси, открива и съпреживява човешката същност на Иисус?

Отчужден от дома, от близките, от себе си, Той е поел онази безнадеждна всемирна самота. Но могат ли човеците да разберат тази безкрайна самотност на обричането, или за тях тя е непосилна и нетърпима, защото носи страдание и душевен мрак. И тогава какво е нашето спасение? Отговорът на Владимир Зарев е: *Любовта.* Йехова е наказвал и прощавал на своето несъвършено творение, но го е лишил от любов. Жестокостта на Бог Отец е предизвикана от разочарование от човешкия род обсебен от разврат, разгул и зломислие, от желанието му да го вразуми, но тежките наказания не довеждат до покаяние и смирение – те пораждат нови грехове. Невидимостта на Бог пропуква неговата власт, която греховните хора накърняват, отричат, поругават. Насилието ражда подчинение, но не сплотява, то не носи вяра, а предизвиква тежката сянка на съмнението. Разсъждавайки през оптиката на библейската парадигма, писателят изтегля асоциативни връзки към всяка всепроникваща, тотална, обсебваща власт, опитва се да осмисли кога и как се поражда протестът срещу нея, да разчете механизмите, които смаляват и задушават несъгласията.

И Бог осъзнава, че насилието не смирява човеците, не засилва вината им, че грешат, а извисява гордостта им. Въпросът, който многолетно тревожи и насън, и наяве, както Владимир Зарев споделя, е: защо Бог, за да постигне своята власт, не изпраща на земята ангел, а своя Син, който да изпита, поеме, изкупи и греховете, и непоносимите болки на духа и тялото на човека? Разговорите между Йехова и Иисус са наситени с драматизъм и напрежение, те тежат от неизреченост и съдбовност. Те **не** носят отговори, те поставят въпросите, които маркират пътя на Сина Божи през тленното му човешко време до духовното му безсмъртие. Сдвоен – и човек, и Бог, той е изправен пред изкушенията не само на Сатаната, а и на собствената си слава да твори чудеса. Но тя го прави несвободен, не тя е пътят към безсмъртието, а *Словото*, което се превръща в памет. И ако Иисус изпитва и възгордяване, и безжалостно обсебване от суетата, и презрение към тълпата, то как ние, обикновените човеци, да слезем от собствените си пиедестали, да не се чувстваме непоправимо зависими от чуждото възхищение? Как да се смирим и да даряваме любов? И още „ако сред човеците няма ненаказано добро“, както проповядва Иисус, какво ще ни накара да го правим?

В стремежа към съвършенство, в непостигнатата свобода, в откритията смисъл на земното битие, заплатен с болката, отново се сдвояват човекът и Богът. Уязвимата телесност ще бележи страданието на Иисус към разпятието, а всевластната божественост ще го дари с възкресение. Но човекът може ли да изтърпи това изпитание, да устои на примамливите изкушения? Може ли с чисти помисли и вяра да търси спасение за своята душа? Именно това е *третото* послание на книгата: да се изправим пред своя *самосъд,* и въпреки че често се чувстваме изплашени, предадени и слаби, да си простим и да дарим обич, за да ни простят и другите. Защото всеки има своята Голгота и носи кръста на своята съдба. Човешката душа трябва да потърси упование в безмерната, безкрайна и всеопрощаваща вяра в любовта, която ни свързва в

семейство, приятелство, в общност от съмишленици, така както Иисус след колебанията и усъмняването съгражда своята хармонична цялост, за да изпълни мисията на Всевиждащия и Вседържител – Бог Отец. И това е *четвъртото* послание на книгата: паметта за предците е наш дълг и отговорност пред бъдещето, защото тя свързва поколенията, съхранява и предава познанията за добро и зло; истина и лъжа; за живота и смъртта.

Кой, кога и как има право да интерпретира или допълва житието на Иисус Христос – въпрос, който негласно или пък явно витае при всяка нова художествена творба. Всеки, прочел „И аз слязох“, разбира, че това е *книгата живот* на Владимир Зарев, писана с дълбоко смирение, пиетет и отговорност. Вплитайки в библейската тъкан екзистенциалната философия на писателя хуманист, той не снизява, не накърнява каноничния образ на Иисус, а го доближава до нас – свръхзадоволените, губещи своя смисъл и вяра хора на XXI век. Това според мен е *петото*, най-важно послание на тази книга: тя е за всеки от нас, ако имаме сетива да я прочетем без предубеждения.

ELKA TRAYKOVA

LITERARY-HISTORICAL AND CRITICAL PLOTS. PART TWO

Summary

The book is a continuation of the search for dimensions of the heterogeneous, contradictory essence of literary history in a series of plots. No matter how different the models by which the individual plots are built, despite their layering in many historical time-spaces and variants of intellectual biographies, their goal is to turn them into a general, albeit fragmentary, account. In this complex puzzle, equality between documentary authenticity and analytical readings of thematic fields is sought, in an attempt to reconstruct not only individual literary cases but to build a denser conceptual framework. Within its borders, important topics for cultural development are equalized, but also for marginal authors and events, with the conviction that they are equally significant for the reconstruction of a literary-historical panorama, which does not pretend to be fully described and comprehensively analyzed, but rather to create a basis that can be supplemented and upgraded. Such a look makes it possible to trace the different trajectories along which Bulgarian literature developed with its rises, fractures and pogroms along the long road during the years of the twentieth century, and in the first decades of the new century. The book builds a tangle of complete and mature plots in cultural history, to which new documentary touches and critical assessments are added, and still alive, subject to change, creative and existential stories; because cultural memory should not be a pantheon frozen in its untouchability, but a bridge between times and personalities.

Without meticulously observing the chronological sequence, the individual texts mark some important milestones in time through the optics of polemics, memories, letters, archives, critical reception, aesthetic and ideological choices. But the goal is to go beyond the specifics of the details in order to offer a possible strategy of literary and historical reconstruction, which brings knowledge both of the monolithic nature of literary existence and of the bright colour of the personalities who create it. This, of course, runs the risk of disturbing the balance between the large arrays of information and the multi-layered, multidirectional meanings contained in them. Trying to exhaust most of the plots to the limit, the book continues to search for answers about what literary history should be today in order to find a way for modern readers obsessed with artificial intelligence; to mark the place of criticism in the vast range between personal bias and objectivity. This *questioning knowledge* may be the solution to the resistance of the literary-historical to the unexpected and unpredictable, but avalanche-like technological challenges of our time. Focusing on different layers of the sociocultural context through authentic publications in periodicals and through aesthetic clashes in literary polemics, the individual plots implicitly challenge the imposition of new clichés and old mythologemes in the construction of cultural identity.

Creative memory connects a series of microplots into a harmonious whole, in which the mosaic of the external world is arranged according to the logic of the memoir text, and the letters provide that gap to the biographical component that sometimes cracks the canonical images. That is why they are an important building block in the arrangement of the literary-historical puzzle and in the book. The epistolary communication between Ivan Vazov and Evgenia Mars, as well as her memories, allow us to enter more radically into the intimate space of their relationship. Here are also analyzed the prism through which the existential and creative trauma caused by the bombing of Sofia, as well as the behaviour and creative reflections of Bulgarian writers, the divergent paths they took afterwards.

The polemical paradigm "*Boryana*" vs. "*The Geraks*" superimposes the voices of the witnesses, clashes their assessments in order to condense the credibility in one of the classic literary conflicts, which not only personally opposed Yordan Yovkov and Elin Pelin, but pulled the threads of essential problems such as the migration of themes and characters from literature into the theatrical aesthetics of the 1930s. Through the interpretive key of the literary discussions, strokes of the non-canonical images of P.K. Yavorov and Geo Milev are marked, the mechanisms for creating the myth of Teodor Trayanov, for marginalization or for total oblivion of vivid texts of late modernism and extreme artistic accomplishments of the Bulgarian avant-garde are deciphered.

The conceptual centre in the critical reception of the opposition *native* vs. *alien* is the evolution in the image of the Other – from threat, disappointment, rejection at the beginning of the last century, through implantation in the model of national identity in the 1920s and a return to the authentic Bulgarian style in music, painting and literature in the 1930s with the 'Native Art' movement. The dimensions of these clashes, pushbacks and closenesses, of overcoming the boundaries of national idiosyncrasy, of the complex pairing with the European cultural vision are read in the humoristic culture of the newspaper "Bălgaran", in the labyrinths of affirming the female presence in literature, in the transformations of children's literature: from boring didactics to high artistic examples.

The book traces both the painful and difficult ways to achieve equality of Bulgarian culture in the European cultural space, as well as the consequences of political repression on the freedom of intellectual choice and the forcibly imposed ideological norm of socialist realism. The critical discourse in these decades is outlined under the guise of the reception of the work of Radoy Ralin in the 1950s and 1960s and of Yordan Vălchev's first book "*Battles*", in order to read the mechanisms by which the communist government imperatively delineated the boundaries of the new literary canon and unquestioningly imposed politically correct poetry and prose.

The splitting of the Bulgarian political and cultural space after the democratic changes in 1989 set a new paradigm for making sense of literary history. The wave of *new readings* swayed literary criticism from the extreme negation to the uncritical and limitless broadening of the canon. In the polarized socio-political space, both literature and history were created as a series of alternative plots – old-fashioned or postmodern, but free from ideological clichés and restrictions by a governing party. This research field makes one of the thematic connections between the first part of *"Literary-Historical and Critical Plots"* (2021) and the current book, which makes a synthesized reconstruction of literary histories in the 21st century, drawing attention to the possible and impossible methods of teaching them in the Bulgarian educational system.

The three critical plots are a kind of signs of the movement between fiction, journalism and the applications of intertextuality, which are erasing the boundaries between small and world literatures, between genres and times, in order to show precisely this equilibrium that refuses hierarchies between texts, contexts and readings. And this is the message of the book – an openness to new interpretations of works, events and authors who are looking for the different, the unknown, sometimes the scandalous, in order to regain that fragmentary, forgotten, but more authentic picture of Bulgarian literary history.

БИБЛИОГРАФИЯ

Арнаудов, М. Йовковата „Боряна“ в Народния театър. – *Зора,* № 3970, 20 септември 1932.

Атанасов, Н. „Боряна“ – пиеса в четири действия от Йордан Йовков. – *Българска мисъл*, 1932, № 7–8, с. 504–507.

Атанасова, Ц. Към идеологията на българския модернизъм. – В: *Българският модернизъм*. София: Рива, 2017.

Бадев, Й. Новият сезон на Народния театър. „Боряна“ драма от Йордан Йовков. – *Зора,* № 3964, 19 септември 1932.

Бадев, Й. След аероживопис – аеропоезия. – *Зора*, № 6252, 28 август 1942.

Бакалов, Г. Премиерата на тъй наречения Народен театър – „Боряна от Йордан Йовков. – *Звезда,* I, 1932, № 4, с. 186–187.

Балабанов, А. Българката като лирически поет. – *Пряпорец*, № 102, 7 май 1914.

Балабанов, А. Художествен театър или „Вишнева градина“. – *Зора*, № 436, 27 октомври 1920.

Балабанов, А. Делото на д-р Кръстев. – *Философски преглед*, I, 1929, № 2, с. 204–218.

Балабанов, А. Бурени. – *Алманах Литературен глас*, 1931, с. 13–15.

Балабанов, А. *Из един живот. 1898–1934*. София, 1934.

Балабанова, В. *Теодор Траянов. Литературна анкета*. София: Наука и изкуство, 1980.

Мара Белчева. *Поезия*. *Т. 1*. Съставител Милена Кирова. София, 2018.

Мара Белчева. *Проза и преводи*. Т. 2. Съставител Милена Кирова. София, 2018.

Божинов, А. Хашлашки песни. – *Българан*, I, 1904, № 3, с. 3.

Божинов, А. Епопея на незабравимите. Пародия на „Левски“. – В: *Литературен сборник на Българарановците.* Съставители А. Протич, Елин Пелин, А. Божинов. София, 1906.

Божинов, А. Прах. – В: *Литературен сборник на Българарановците.* Съставители А. Протич, Елин Пелин, А. Божинов. София, 1906.

Боров, Т. Ужасът на една амбиция без всякаква дарба. – *Развигор*, I, № 16, 23 април 1921.

Бунин, М. *Сигнали.* София, 1924.

Български литературен авангард. Антология. Съставител: **И. Сарандев**. София, 2001.

*Български поетически авангард. Антология***.** Съставители: **М. Неделчев, Е. Трайкова, М. Иванова-Гиргинова**. София, Издателски център „Боян Пенев“, 2018.

Българско и модерно Т. I–II. Съставител **Е. Димитрова.** София: Издателски център „Боян Пенев“, 2014–2015.

Бъчварова, С. Истини, казани експромт. – *Септември*, 1963, № 1–2, с. 249–251.

Вазов, И. *Стихотворения за малки деца.* Пловдив, 1883.

Вазов, И. *Събрани съчинения*. Т. 22. Писма 1909–1921. София: Български писател, 1979.

Василев, В. Живот в смъртта. – *Мисъл,* XVI, 1906, № 8, с. 468–483.

Василев, В. Маршът на победата и на смъртта. – *Златорог*, I, № 1, 1920, с. 45–61.

Василев, В. Дон Кихот и неговият копиеносец. – *Златорог*, II, 1921, № 4–5, с. 285–295.

Василев, В. Между сектантство и демагогия. – *Златорог,* IV, 1923, № 2, с. 109; № 3, с. 161.

Василев, В. Въпроси около Народния театър. – *Златорог*, V, 1924, № 5, с. 234.

Василев, В. Медальончета. – *Златорог*, VI, 1925, № 4, с. 204.

Василев, В. Смешно, на което да не се смееш. – *Златорог*, VI, 1925, № 1, с. 51.

Василев, В. „Боряна“. Драма от Йордан Йовков. – *Златорог*, XIII, 1932, № 7, с. 335–338.

Василев, В. Един вид българска литература. – *Златорог*, XVII, 1936, № 6, с. 280–289.

Василев, В. Дубльор на глупостта. – *Златорог*, XVIII, 1937, № 1, с. 44–47.

Василев, В. Сливенският парнас. – *Литературни новини*, № 29, 6 юни 1962, с. 4.

Вачева, А. *Под знака на модерността*. София: Полис, 2002.

Вежинов, П. Военните разкази на един млад писател. – *Литературен фронт*, № 6, 26 октомври 1946.

Величков, К. Venus primitiva. – В: *Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков. Т. VIII,* 1914, с. 221–226.

Венедиков, П. *Спомени*. София: Издателска къща „Проф. П. Венедиков“, 2018.

Виолино Примо [Цонко Василев Попов]. За детето. – *Развигор*, VI, № 227, 30 октомври 1926.

Габе, Д. *Някога*. София, 1924.

Габе, Д. *Малкият добруджанец.* София: Хемус, 1927.

Габе, Д. Детска душа и детска литература. – *Изкуство и критика*, I, 1938, № 7, с. 364.

Гачев, Г. *Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы первой половины XIX века)*. Москва, 1959, 1964, 1989.

Гачев, Г. *Ускорено развитие на културата. Върху материали от българското литературно и културно Възраждане през XVIII–XIX век.* София, 1964, 1979.

Георгиев, Н. *Литературна теория. Питания и изпитания*. Т. I. София: Изток-Запад, 2017.

Герганов, Д. Песен на Гуляците. – В: *Литературен сборник на Българовците.* Съставители А. Протич, Елин Пелин, А. Божинов. София, 1906.

Гиргинова, М. *Лабиринтът на драмата*. София: Слово, 2011.

Господинов, Г. *В пукнатините на канона*. Пловдив: Жанет 45, 2021.

Гълъбов, К. Същина и задачи на литературната критика. – *Философски преглед*, I, 1929, № 2, с. 191–204.

Гълъбов, К. Човекът на кавала, на „Рибния буквар“, на Балкана. – В: *Зовът на родината. Културният път на българина. Литературни опити.* София, 1930.

Дакова, Б. Неантологичният Траянов. В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2008, с. 151–162.

Далчев, А., Д. Пантелеев. Мъртва поезия. – *Развигор*, V, № 188, 13 юни 1925.

Далчев, А. Нашата съвременна детска поезия. – *Изкуство и критика*, V, 1942, № 4–7; № 9–10; VI, 1943, № 1–2.

Данчев, П. Човечна поезия. – *Литературна мисъл*, 1961, № 1, с. 113–119.

Дебелянов, Д. *Съчинения. Том първи. Лирика. Хумор и сатира. Стихотворни преводи.* Под редакцията на Е. Константинова и Н. Александрова. София: Български писател, 1983.

Дебелянов, Д. *Съчинения. Том втори. Проза, писма.* Под редакцията на Е. Константинова и Н. Александрова. София: Български писател, 1983.

Димитров, П. *Нашата детска литература. Част I*. София, 1927.

Димитрова, Е. Българският литературен модернизъм. – В: *Българско и модерно. Към изучаването на новата българска литература*. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2014, с. 12–47.

Димов, Д. Списание „Философски преглед“. – З*латорог*, X, 1929, № 2.

Джеймисън, Ф. *Единствена модерност. Есе върху онтологията на настоящето*. София, 2005.

Елин Пелин. *Гори Тилилейски. Приказки за деца, наредени в стихове*. София, 1919.

Елин Пелин. *Сладкодумна баба*. София, 1919.
Елин Пелин. *Правдата и кривдата*. София, 1920.
Елин Пелин. Гримаси на страниците на „Златорог“. – *Развигор,* I, № 16, 23 април 1921.
Елин Пелин. Защо не ми се ходи в Народния театър. – *Развигор*, I, № 1, 6 януари 1921.
Елин Пелин. Йовковата „Боряна“ и Елин Пелиновите „Гераци“. – *Литературен глас*, V, № 162, 1 октомври 1932.
Елин Пелин. *Ян Бибиян. Невероятните приключения на едно хлапе*. София: Хемус, 1933.
Елин Пелин. *Ян Бибиян на Луната.* София: Хемус, 1934.
Жечев, Т. Национални особености в литературното развитие. – В: *Националното своеобразие в литературата.* София: Български писател, 1966.
Зарев. В. *И аз слязох*. София: Издателска къща „Хермес“, 2025.
Зарев, П. Мисли върху развоя на литературата. – *Философски преглед*, XV, 1943, № 1, с. 9–27.
Зарев, П. Сатирик и романтик. – *Пламък*, 1960, № 1, с. 45–48.
Зарев, П. *Панорама на българската литература.* Т. 1–5. София: Наука и изкуство, 1966 –1976.
Змей Горянин. Пъстроцветен кокетен поетен букет. – В: **Симова, Ж**. *Обичана и отричана. Книга за Евгения Марс*. София: Дружество „Гражданин“, 2004.
Игов, **С.** *История на българската литература* 1878–1944. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1991.
Игов, С. *Антология на българската поезия*. Пловдив: Христо Г. Данов, 1995.
Игов, С. Изкуството на Антологията. – *Литературен форум*, № 9, 5–11 март 2002.
Игов, С. *История на българската литература*. София: Ciela, 2002.
Игов, **С.** *Кратка история на българската литература*. София: Издателска къща „Захарий Стоянов“, 2005.

Игов, С. Моите антологични проекти. – В: *Вътрешни пейзажи. Творчески истории* [онлайн]. Варна: *LiterNet*, 6 юли 2014: https://liternet.bg/publish/sigov/vytreshni-pejzazhi/antologichni-proekti.htm

Илиев, А. *Душа и религиозно съзнание*. София, 1928.

Илиев, Н. Между Бергсона и Ремке (За един български труд върху душата и религиозното съзнание). – *Философски преглед*, I, 1929, № 1, с. 88–108.

Илиев, Н. Още няколко думи за Бергсона и Ремке. – *Философски прег*лед, I, 1929, № 5, с. 558–564.

Илиев, Н. Ат. Илиев: Интуиция и интелект. Критични бележки. Сп. „Българска мисъл“, год. VI, кн. 1. – *Философски преглед*, III, 1931, № 1, с. 103–105.

Илиев, С. *Теодор Траянов – грядущ и непознат*. София: Български писател, 1983.

Ихчиев, Л. Влиянието на Шевченко върху творчеството на Райко Жинзифов. – *Украинско-български преглед,* I, 1919, № 2, с. 17.

Йовков, Й. За Елин Пелиновите „Гераци“ и за „Боряна“. – *Зора,* № 3975, 30 септември 1932.

Йорданов, **А**. *Своечуждият модернизъм*. София: Софийски университет „Св. Кл. Охридски“; Военноиздателски комплекс „Св. Георги Победоносец“, 1993.

Казанджиев, С. *Срещи и разговори с Йордан Йовков*. София: Български писател, 1960.

Калина Малина. *Златно сърце.* София, 1929.

Каменова, А. *Откъснати страници*. София: Издателска къща „Дамян Яков“, 2008.

Каралийчев, А. *Ането.* София, 1938.

Каралийчев, А. *Тошко Африкански*. София, 1940.

Каролев, С. За социалистическия реализъм в литературата. – *Работническо дело*, № 298, 18 декември 1948.

Каролев, С. За някои черти на съвременната ни художествена литература. – *Литературен фронт*, № 23, 9 февруари 1950.

Кирова, М. *Българската литература от Освобождението до Първата световна война.* Т. I–III. София: Колибри, 2016; 2018; 2020.

Кирова, М. *Българската литература през XXI век 2000–2020. Част I.* София: Колибри, 2023.

Кирова, М. *Българската литература през XXI век 2000–2022. Част II.* София: Колибри, 2024.

Колевски, В., Т. Жечев, В. Бояджиева. *Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година*. *Първа книга. Теория, роман, драма*. София: Издателство на БАН, 1979.

Колевски, В. Антология на коя поезия. – *Български писател*, № 14, 10 април 2002.

Критическото наследство на българския модернизъм. Т. I–IV. София, Издателски център „Боян Пенев“, 2007–2011.

Константинов, К. *Приказки за тебе*. София, 1924.

Константинов, К. *Приключенията на котарака Мър-мър*. София, 1925.

Константинов, К. *Приказки за щурчето.* София, 1927.

Константинов, К. *Път през годините*. София: Български писател, 1981.

Константинов, К. *Птица над пожарищата*. София: Издателска къща „Коралов и Сие“, 2020.

Кочева, А., А. Чолева-Димитрова, В. Мичева, Г. Николов, Л. Василева, Л. Антонова-Василева, Н. Кайчев, Пл. Павлов, С. Бърлиева, С. Керемедчиева, С. Ташев, Т. Александрова. *За официалния език на Република Северна Македония*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2020.

Кралева, С. *Докосване до Дора Габе*. София, 1987.

Кръстев, К. Витрините. – *Crescendo*, I, 1922, № 2, с. 9–10.

Кръстев, К. Началото на Последното. – *Crescendo*, I, 1922, № 3–4, с. 2–16.

Кръстев, К. Неблагодарност. – *Лебед*, III, 1922, № 1, с. 2–16.
Кръстев, К. *Манифест на Дружеството за борба против поетите*. Ямбол, август, 1926.
Кръстев, К. Биологичен поглед върху изкуствата. – *Философски преглед*, III, 1931, № 1, с. 37–46.
Кръстев, К. Бурени. – *Литературен глас*, IV, № 119, 4 април 1931.
Кръстев, К. *Спомени за културния живот между двете световни войни*. София: Български писател, 1988.
Кръстева, Г. *Лично и антологично. Автоантологични модели и персонални антологични присъствия в българската лирика от периода 2008–2017*. LiterNet, 16 юни 2019.
Кунев, Т. Абсурди в нашите девически училища. – В: *Литературен сборник на Българановците.* Съставители А. Протич, Елин Пелин, А. Божинов. София, 1906.
Кунев, Т. Декадентски изповеди. – В: *Литературен сборник на Българановците.* Съставители А. Протич, Елин Пелин, А. Божинов. София, 1906.
Курташева, Б. *По ръба на сравнението. Яворов и „Ролинг Стоунс“ и други не/възможни интертекстове*. София: Жанет 45, 2018.
Куюмджиев, К. *Певец на своя живот. Книга за Кирил Христов*. София: Народна младеж, 1980.
Кьорчев, Д. За един поет. – *Слънчоглед*, I, 1909, № 2, с. 23.
Кьорчев Д. Теодор Траянов. – *Слънчоглед*, I, 1909, № 2, с. 23–26.
Кьорчев, Д. Невежество и нахалство. – *Развигор*, I, № 16, 23 април1921.
Литературен архив Гео Милев. Т. 2. София: Български писател, 1964.
Личева, А. Новите медии или постмедиите. – В: *Образование и медии. Сборник в чест на проф. д-р Владимир Атанасов.* София: Просвета, 2020.
Ловджиев, С. „Боряна“ на бургаска сцена. – *Вечерна бургаска поща*, V, № 1246, 15 октомври 1932.

Малинова, Л. *Български поетеси между двете световни войни*. София: Издателска къща „Ваньо Недков“, 1999.
Марангозов, Н. *На повратки в село*. София, 1940.
Марс, Е. *Извън сянката на Вазов*. София: Издателска къща „Труд“, 2015.
Марс, Е. *Личен архив*, ЦДА, ф. 69 К, оп. 2.
Милев, Г. Посоки и цели. – *Везни,* I, 1919, № 2, с. 17.
Милев, Г. Против реализма. – *Слънце,* I, 1919, № 5, с. 55.
Милев, Г. *Жестокият пръстен*. София, 1920.
Милев, Г. По повод писмото на Вазов. – *Везни,* II, № 4–5, 1920, с. 170.
Милев, Г. Родно изкуство. – *Везни*, II, 1920, № 1, с. 40–50.
Милев, Г. *Експресионистично календарче*. София, 1921.
Милев, Г. Критически преглед. – *Везни*, III, № 5, 1921, с. 83.
Милев, Г. Юбилеи и погребения. – *Везни*, III, 1921, № 3, с. 47.
Милев, Г. За юбилеите. – *Везни*, III, № 17–18, 1922, с. 355.
Милев, Г. Още върху Дерижан. – *Везни*, III, 1922, № 14, с. 237.
Милев, Г. *Панихида за поета П. К. Яворов*. София, 1922.
Милев, Г. За списание „Ек“ и литературните награди. – *Пламък*, I, 1924, № 3, с. 103.
Милев, Г. Септември. – *Пламък*, I, 1924, № 7– 8, с. 112–114.
Милев, Г. *Театрално изкуство*. София, 1942.
Минева, М. [Магда Петканова]. *Македонски песни.* София, 1927.
Мински, Н. Стълпотворение. – *Вестник Европы*, № 2, 1884.
Миролюбов, В. [Кръстьо Кръстев]. Една драма. – *Мисъл,* XVI, 1906, № 4, с. 45–58.
Митов, Д. Б. „Боряна“. Драма. – *Литературен глас*, V, № 161, 24 септември 1932.
Михалчев, Д. „Златорог“ за „Философски преглед“. – *Философски преглед*, I, 1929, № 2, с. 262–268.
Младенов, И. Завръщанията на Теодор Траянов. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха*. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2008, с. 145–151.

Младенов, С. Христо Ботев и Костомаровата драма „Кремуций Корд“. – *Украинско-български преглед*, I, 1920, № 16, с. 5.

Мутафов, Ч. Зеленият кон. – *Везни*, II, 1920, № 3, с. 129–130.

Мутафчиева, В. *Бивалици. Книга първа*. София: Анубис, 2000.

Наимович, М. Погрешно разбран реализъм. – *Литературен фронт*, № 29, 29 март 1950, с. 2.

Националното своеобразие в литературата. София: Български писател, 1966.

Неделчев, М. Траянов срещу предходните литературни митове, срещу мита Яворов. – В: *Социални стилове, критически сюжети.* София: Български писател, 1987, с. 140–159.

Неделчев, М. Кръгът „Мисъл“. В годината на големите литературни юбилеи*: Юбилейно издание на Литературноисторическата школа „Д-р Кръстев“ (НБУ*). София: Нора 2000, 2016.

Неделчев, М. Критическите представи за Теодор Траянов: съответствия и несъответствия. – В: *Теодор Траянов и неговата епоха.* София: Издателски център „Боян Пенев“, 2008.

Неделчев, М. *Литературноисторическата реконструкция*. София: Просвета, 2011, с. 13.

Неделчев, **М.** *Как работи литературната история?* Т. 1, Т. 2 (кн. 1–2). София: Нов български университет, 2019, 2021.

Неслученият канон: Български писателки от Възраждането до Втората световна война. Съст. и ред. Милена Кирова София: Алтера, 2009.

Неслученият канон: Български писателки от 1944 година до наши дни. Съст. и ред. М. Кирова. София: Алтера, 2013.

Николов, В. *Предизвикателства, позиции, праистории*. София: Академично издателство „ Проф. Марин Дринов“, 2024.

Николов, М. *История на българската литература от Петка Славейков до наши дни*. София: Хемус, 1941 [2 издание 1943, 3 издание 1947].

Николов, М. За по-голяма изостреност на сатиричното оръжие. – *Литературен фронт*. № 21, 26 май 1955, с. 3.

Николова, И. Поезията като кандидат президентска кампания. – *Литературен форум*, № 9, 5–11 март 2002.

Паскалев, С. Нашата детска художествена литература. – *Мисъл*, XVI, 1906, № 5–6.

Пенев, Б. Литературата около „Българан“. – *Мисъл*, XVII, 1907, № 1, 58–72.

Петканов, К. Характерни черти на българина. – *Философски преглед*, II, 1930, № 4, с. 353–368.

Петканов, К. *Бележник на писателя*. София: Прозорец, 2017.

Петров, Е. В плен на реакционните идеи и натурализма. – *Литературен фронт*, № 22, 15 февруари 1947.

Петров, Е. *Поезия и псевдопоезия*. София: Български писател, 1956.

Петров, З., Е. Константинова, К. Куюмджиев. *Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година*. *Втора книга. Поезия, повест и разказ*. София: Издателство на БАН, 1980.

Пондев, П. Някои черти в поезията на младите. – *Литературен фронт*, № 30, 26 март 1949, с. 3.

Попатанасов, В. Ода на женския конгрес. – *Българан*, II, 1905, № 65, с. 3.

Попилиев, Р. Българската драма между двете световни войни. – В: *История на българския театър. Т. IV*. София: Институт за изследване на изкуствата, 2011.

Проданов, К. [Константин Петканов]. Йордан Вълчев: „Боеве“. – *Балкански преглед*, № 1, 1947.

Протич, А. „Българан“. – *Мисъл*, XV, 1905, № 2, 127–136.

Радев, И. *Йордан Вълчев. Личност и дело. Време и съвременници*. Велико Търново: Слово, 2005.

Радой Ралин. *Стихотворения*. София: Народна младеж (Библиотека „Смяна“), 1949.

Радой Ралин. Приказка за стълбата. – *Народна младеж,* № 89, 13 април 1956, с. 4.

Радой Ралин. Шарена низа. – *Стършел*, 1958, № 630, 7 март 1958, с. 2.

Радославов, И. Българският символизъм. Основи – същност – възгледи. – *Хиперион*, IV, 1925, № 1–2, с. 15.

Радославов, И. „Хиперион“ и българската литература. – *Хиперион*, XX, 1931, № 1–2, с. 25.

Радославов, И. Българска литература. 1880–1930. София, 1936 [Второ издание 1947, Трето издание 1993].

Радославов, И. Българската литература в нейната проблематика (отговор на една критика). – *Завети*, 1936, № 8–9.

Райнов, Б. *Против изкуството на империализма*. София: Наука и изкуство, 1953.

Ран Босилек [Генчо Негенцов]. *Патиланчо.* София, 1926.

Ран Босилек [Генчо Негенцов]. *Бате Патилан*. София, 1927.

Ран Босилек [Генчо Негенцов]. *Патиланско царство*. София, 1927.

Ран Босилек [Генчо Негенцов]. *Патиланчо Данчо*. София, 1929.

Ран Босилек [Генчо Негенцов]. *Патиланчо на село*. София, 1935.

Ран Босилек [Генчо Негенцов]. *Патиланско училище*. София, 1942.

Ранчев, П. Бележки към една игология. – *Литературен форум*, № 40, 4–10 декември 2001.

Росен, П. Моите симпатии. – *Демократически преглед*, VI, 1907, № 3, с. 312.

Румски, Б. Д. [Боян Дановски]. „Боряна“ в „Народния театър“. – *РЛФ,* III, 1932, № 101, с. 3.

Русалиев, В. *Бунтовник – 1876*. София, 1929.

Русев, П. За характера на критиката. – *Партиен живот*, 1957, № 2, с. 14–25.

Савов, Б. Regina mortua. – *Наш живот*, 1911, № 1, с. 53.

Северняк, С. Антихудожествен спектакъл. – *Работническо дело*, № 146, 26 май 1957, с. 3.

Силянов, Х. Писма от Българана до наш дядо Ивана. Писмо трето. – В: *Литературен сборник на Българановците.* Съставители А. Протич, Елин Пелин, А. Божинов. София, 1906.

Славейков, П. П. Българската поезия II. Сега. – *Мисъл*, XVI, 1906, № 6–7, с. 353–375.

Стефанов, В. *История на българската литература* – XX век. София: Анубис, 2003.

Стефанов, В., Б. Борисова, А. Бурова и др. *Книжовност и литература в България. IX–XXI век. Т. 1–5.* София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2022.

Стефанов, В., А. Димитрова, Е. Налбантова, Б. Борисова, А. Бурова. *Книжовност и литература в България IX–XXI век.* София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2024.

Стефанов, К. Развигор. – *Везни*, III, № 16, 1921, с. 286–291

Стоичкова, Н. Шест тезиса към две съвременни литературни истории. – *Български език и литература*, № 2, 2025, с. 163–179.

Стоянов, Г. За едно театрално тържество. – *Бургаски фар*, XV, № 3207, 13 октомври 1932.

Стоянов, З. *Христо Ботйов. Опит за биография*. София: Български писател, 1976.

Стоянов, Л. Как ехото заглъхва. – *Развигор*, I, № 43, 29 октомври 1921.

Стоянов, Л. Богоборец. – *Хиперион*, I, 1922, № 2.

Страшимиров, Д. Духът на историята. – *Украинско-български преглед*, I, 1919, № 6, с. 8.

Страшимиров, Д. Няколко думи за украинската литература. – *Украинско-български преглед*, I, 1919, № 2, с. 11.

Страшимиров, Д. Украинската проблема. – *Украинско-български преглед*, I, 1919, № 5, с. 20.

Султанов, С. 1946 литературна година. – *Народ*, № 686, 1946.

Султанов, С. Двама млади разказвачи. Йордан Вълчев. – *Народ*, № 783, 1947.

Т. х. Н [Тодор Хаджиниколов]. Боеве. Разкази от Йордан Вълчев. – *Нов живот*, № 5, март, 1947.

Талев, Д. „Боряна“ от Йордан Йовков. – *Македония,* VI, № 1779, 24 септември 1932.

Теодоров-Балан, А. *Българска литература. Антология*. София, 1921.

Теодоров-Балан, А. Десетте заблуди за езика у нас. – *Философски преглед*, III, 1931, № 3, с. 287–291.

Тертична, А. Значението на списание „Украинско-български преглед“ за укрепване на културните връзки по време на установяването на дипломатическите отношения между България и Украйна. – В: *България и Украйна – култура на преломите XIX–XXI век*. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2019, с. 210–218.

Тодоров, А. Не, не е критика това. – *Стършел,* 1958, № 631, 14 март 1958, с. 2.

Траянов, Т. Скитнишки мелодии. – *Летописи*, VI, 1904, № 11–12, с. 276.

Траянов. Т. Regina mortua. – *Художник*, I, 1905, № 3–4, с. 15.

Христов, И. *Кръгът „Стрелец“ и идеята за родното*. София: Карина М, 2009.

Христов, К. По повод на една критика. – *Мисъл*, XX, 1901, № 10.

Христов, К. Литературна клептомания. – *Ден*, II, № 461–463, 4–6 април1905.

Христов, К. Обули кучето в цървули – то си изяло краката. – *Ден*, № 791, 15 март, 1906.

Христов, К. Посмали манго. – *Ден,* III, № 759, 10 февруари 1906.

Христов, К. *Стълпотворение.* София: Печатница П. М. Бъзайтов, 1906.

Христов, К. *Време и съвременници. Съчинения*. Т. V. София: Български писател, 1967.

Цанев, Г. *Страници от историята на българската литература*. Т. 1–4. София: Наука и изкуство, 1967–1975.

Цанев, Г. *Срещи с миналото*. София: Български писател, 1977.

Чилингиров, С. Детската литература. – *Ученически преглед*, XI, 1904, № 3–5.

Чилингиров, С. Тарас Шевченко. – *Украинско-български преглед*, I, 1920, № 11, с. 2.

Шейтанов, Н. Сексуалната философия на българина. – *Златорог*, XXII, 1932, № 3.

Шелудко, Д. Българските преводачи на Шевченко. – *Украинско-български преглед*, I, 1920, № 15, с. 11.

Шишманов, А. За българските преводи, преводачи и издатели. – *Философски преглед*, 15, 1943, № 1, с. 73–84.

Шишманов, И. Д. Тарас Шевченко. – *Украинско-български преглед*, I, 1920, № 12, с. 7.

Шпенглер, О. *Залезът на Запада*. Т. 1–2. София, 1918–1922.

Яворов, П. К. Господин Кирил Христов. – *Мисъл*, XVI, 1906, № 1, с. 59–70.

Яворов, П. К. Писма. Денят на самолъжата. – *Мисъл*, 16, 1906, № 9, с. 544–547.

Яворов, П. К. Малко разяснение. – *Мисъл*, XVI, 1906, № 2, с. 65.

Язова, Я. *Язове*. София, 1931.

Язова, Я. *Бунт.* София, 1933.

Язова, Я. Александър Балабанов. – В: *Из един живот. Юбилеен сборник в чест на проф. Александър Балабанов*. София, 1934.

Язова, Я. *Кръстове*. София, 1934.

Янев, С. Към една нова антологична концепция. – В: *Антология на българската поезия.* Т. I. София, 1993.

Янтар, Н. [Николай Марангозов]. *Нула. Хулигански елегии*. София, 1923.

Bulgarian Literature as World Literature. Eds. **Harper, M. P., D. Kambourov**. London: Bloomsbury, 2021.

Елка Трайкова

ЛИТЕРАТУРНОИСТОРИЧЕСКИ И КРИТИЧЕСКИ СЮЖЕТИ
ВТОРА ЧАСТ

Българска
Първо издание

Научни рецензенти
Проф. д-р Михаил Неделчев
Доц. д-р Мариета Иванова-Гиргинова

Коректор
Лора Султанова

Преводач на английски език
Д-р Венелин Николаев

Предпечат
Гергана Николова-Арабаджиева

Формат 60x90/16
Печатни коли 18,25

Печатница
Дайрект Сървисиз ООД