

Клео ПРОТОХРИСТОВА

(Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“)

БЪЛГАРСКИТЕ 1922-ра – 1925-а – ЛИТЕРАТУРА, КРИТИКА, ПОЛИТИКИ

***Резюме.** Статията представя опит за анализ на литературния живот в България от 1922-ра до 1925 година, провокиран от налагащото се впечатление за извънредната му интензивност и основан на презумпцията за обособеността на въпросния времеви отрязък като самостоятелен микропериод в националната литературна история. Основна цел на изследването е проверка на хипотезата за значимостта на проективния потенциал, наличен в динамиката на проучвания времеви интервал. Наблюденията са проведени в модуса на „синхронните срезове“ (по Х. Р. Яус) и в режима на контекстуализиращи съпоставки със съответните литературни години в западноевропейската литература.*

***Ключови думи:** българска литература 1922-ра – 1925-а, литературни години, синхронни срезове, литература и политика*

Kleo PROTOHRISTOVA

(Paisii Hilendarski University of Plovdiv)

1922 – 1925 in BULGARIA – LITERATURE, LITERARY CRITICISM and POLITICS

***Abstract.** This text aims at analysing literary life in Bulgaria between 1922 and 1925. The analysis is motivated by the dominant impression of its extraordinary intensity and draws upon the assumption that the chronological stretch is self-contained as a distinct micro-period in national literary history. The goal of this research is to endorse the hypothesis that the projection potential in the dynamics of the examined time span is meaningful. Observations have been carried out in the mode of H. R. Jaus's "synchronic cross-sections" and include contextualising parallels with the respective literary years in Western European literature.*

***Keywords:** Bulgarian literature 1922 – 1925, literary years, synchronic cross-sections, literature and politics*

Спрямо обичайните исторически разграфявания на българската литература отрязъкът 1922 – 1925 г. изглежда по-скоро произволен, а фокусът върху него би могъл да се квалифицира като недокрай уместен или дори като озадачаващ. На пръв поглед нито годината, която определя началната му граница, нито другата, която маркира неговия финал, са достатъчно изразителни със собственото си съдържание. Мотивите за избора на посочения промеждутък като обект на специално проучване, очевидно несъответен на утвърдените периодизационни практики, се базират на общото впечатление, че съдържащите се в него години се отличават с безпрецедентна (и като че ли недостигана по-късно) интензивност на литературния живот. За относително кратък период са публикувани представителни творби на следосвобожденската ни литература, които впоследствие ще се превърнат в канонични. Впечатлява преди всичко лирическата продукция – поетическите сборници „Лунни петна“ (1922) на Лилиев и „Мост“ (1923) на Атанас Далчев, Димитър Пантелеев и Георги Караиванов, „Антология на жълтата роза“ (1922), „Иконите спят“ (1922), „Панихида за поета П. К. Яворов“ (1922) и поемата „Септември“ (1924) на Гео Милев, „Да бъде ден!“ (1922) и „Зимни вечери“ (1923) на Смирненски, стихосбирката на Ламар „Арена“ (1922), поемата на Ангел Каралийчев „Мауна-Лоа“ (1923), „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев (1924) и „Жертвени клади“ на Асен Разцветников (1924), „Песен на песните“ на Теодор Траянов (1923), „Нула. Хулигански елегии“ (1923) на Николай Марангозов. От 1925 г. е първата публикация на цикъла „Вечната и святата“ (сп. „Златорог“). По същото време излизат и физиономични прозаически сборници с разкази, като „Любов“ (1923) на Константин Константинов, „Разкази“ (1923) на Георги Райчев, „Синята хризантема“ (1922) и „Часовник: Гротески“ (1924) на Светослав Минков, „Смърт“ (1922) и „Секретаря на луната; Комедия на куклите; Пробуждане“ (1923) на Владимир Полянов, „Ръж“ (1924) на Ангел Каралийчев.

Същевременно изборът на точно тези литературни години е продиктуван и от любопитството как (и дали) българското им осъществяване се съотнася със съответния времеви отрязък в по-общ литературноисторически план, примерно в западноевропейските литератури, където годините от 1922-ра до 1925-а се представят като един от най-значимите моменти от литературната история на XX век, свръхпродуктивна фаза и кулминация на високия модернизъм – тогава се появяват „Одисей“ на Джеймс Джойс, „Пустата земя“ на Томас Сърнс

Елиът, „Дуински елегии“ и „Сонети на Орфей“ на Райнер Мария Рилке, „Вълшебната планина“ на Томас Ман, романът на Херман Хесе „Сидхарта“, „Семейство Тибо“ на Роже-Мартен дю Гар, „Процесът“ на Кафка, романът на Вирджиния Улф „Мисис Далауей“, „Великият Гетсби“ на Скот Фицджералд, сборникът разкази на Хемингуей „В наше време“, „Кенгуру“ на Д. Х. Лорънс, „Шутовско хоро“ на Олдъс Хъксли, последният завършен роман на Джоузеф Конрад „Корсарят“, „Пернатата змия“ на Д. Х. Лорънс, „Пътуване към Индия“ на Е. М. Форстър, „Хотел „Савой“ на Йозеф Рот, „Манхатън“ на Джон Дос Пасос, „Американска трагедия“ на Драйзър и още, и още...

Необходимо е да бъде направена уговорката, че за разлика от ориентацията към „събития“, някак подразбираща се при проучването на определени литературни години, което предполага ориентация единствено към върхови или емблематични литературни изяви, при настоящото начинание наблюденията ще обхващат освен подобни високи постижения и всевъзможни други наличности, предложени от обследвания момент. В услуга на подобна селективна нагласа поуместно изглежда подборният и подложен на анализ материал да се мисли като съвместност на литературни факти (в съответствие с разбирането за „литературен факт“ на Юрий Тинянов). Същевременно отвъд констатациите, отразяващи характера на проучваните наличности, би следвало да се направи опит за идентифицирането и на евентуални отсъствия и неосъществености, които биха били приносители на не по-малко значима симптоматика.

Констатацията за извънредно силна интензификация на литературния живот в България през годините между 1922-ра и 1925-а няма претенции за откритие. Като изключим строго очертаните хронологични граници, подобно наблюдение е в съгласие с широко споделяната представа за 1920-те като време на динамични процеси в литературния живот.¹ Именно тази отлика на избраните няколко години ги прави подходящи за обект на синхронен анализ, при който те ще бъдат изследвани в своята компактност с оглед на хипотезата, че рационализирането на представящите ги литературни явления тъкмо в

¹ Подобни оценки на литературата от десетилетието присъстват в изследванията на Едвин Сугарев („Българският експресионизъм“, 1988), Александър Кьосев („Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев в художествения контекст на своето време“, 1989), Бойко Пенчев („Септември '23: идеология на паметта“, 2006), Биляна Курташева („Антологии и канон: антологийни модели в българската литература“, 2012).

плана на синхронността би осигурило алтернативно виждане за въпросния литературноисторически момент, което би могло, ако не да ревизира, поне да допълни стабилизираните ни представи за него.

Допълнителен аргумент за фиксирането точно на 1922-ра като начална за този „момент“ са два симптоматични факта. Към тази година се отнася първата регистрирана употреба на думата „канон“ в смисъла *образцов, представителен подбор на литературни текстове*, при това в контекста на българската литература (в статията на Михаил Арнаудов, красноречиво озаглавена „Канонът на българската литература“, сп. „Пролом“, г. I, кн. 16 – 17).² И отново през същата година са приети два знаменателни нормативни акта – Законът за поощрение на родната литература и Законът за авторското право³, – които съдържат недвусмислена заявка от страна на държавата за сериозен ангажимент към проблемите на националната литература и превръщането ѝ в обект на централизирана политика.⁴ Колкото до 1925 година, избрана като финал на обследвания период, тя е не помалко забележителна, тъй като в границите ѝ с изразителна синхрония се появяват освен знакови литературни текстове и три поетически антологии, между които фигурира образцовата „Антология на българската поезия“ на Гео Милев.

Но нека се върнем към споменатите институционални инициативи. Фактът, че държавата се намесва така решително в литературния живот в точно този момент, е знаменателен не само заради демонстративната амбиция да бъдат набавени основания за възраждане на националното самочувствие след неговия крах вследствие на политическия и моралния погром от войните, но и предвид собствената ѝ (на държавата) крайна нестабилност в резултат на мощните социално-политически трусове, белязали целия период между 1922 и 1925 г. – неудържимата анархия, развихрила се по време на земеделския ре-

² Този факт е констатиран и коментиран от Галин Тиханов (Тиханов / Tikanov 1998: 122 – 123).

³ „Училищен преглед“ (Официален отдел), год. XXI, 1922, кн. 2 – 3 (с. 1 – 8) и кн. 4 (с. 119 – 129). Цит. по Курташева / Kurtasheva 2012: 180.

⁴ Задълбочен и приносен анализ на това „обръщане“ на държавата към „символните ресурси на културата и в частност на литературата“, които биват „впрегнати“ в „централизирана политика по компенсаторно укрепване на националното съзнание след срива по време на войните“, е осъществен от Биляна Курташева в монографията ѝ „Антологии и канон: антологийни модели в българската литература“ (вж. Курташева / Kurtasheva 2012: 179 – 181).

жим, опита за нейното овладяване с военния преврат от юни 1923 г., разпускането на Народното събрание и избори, които довеждат правителството на Александър Цанков, принудено да управлява практически в ситуация на гражданска война, кулминирала в „поръчаното въстание“ на комунистите през септември на същата година (вж. Янчев / Yanchev 2023), което на свой ред предизвиква злополучния Закон за защита на държавата, влязъл в сила през януари 1924 г., и за относителен завършек – атентата в църквата „Света Неделя“ през април 1925 г.

Опитът за систематизация на посочените по-горе литературни факти, които се съдържат в годините, избрани за проучване, отвежда към констатацията за впечатляващо многообразие с ярко изразена центробежност на отделните тенденции, аналогична на конфликтната динамика в политическия живот. Ако подложим изброените автори и творби на идентификационна и класификационна процедура, която неизбежно би схематизирала и огрубила реалната многосъставност на картината, но пък може да предложи някаква степен на яснота, бихме могли да говорим за синхронност и съвместност на символизъм и постсимволизъм, на експресионизъм, диабололизъм и „родно изкуство“, на разнородни авангардистки жестове, пролетарска поезия и „септемврийска литература“.

Така очертаващата се картина на центробежни енергии има своето адекватно съответствие в актуалната литературна критика. Наблюдава се забележително активизиране на литературната периодика – продължава издаването на списанията „Демократически преглед“ и „Ново време“ (до 1923 г.); приключват кратките годишници на сп. „Везни“ (1919 – 1922), чието присъствие е презаявено с публикацията на алманах „Везни“ (1923); в резултат на само две-три годишници (от 1920 г.), списание „Златорог“ вече се е утвърдило като решаващ фактор в литературния живот; набрал е авторитет и основаният през 1921 г. литературен вестник „Развигор“; появяват се нови заглавия – списанията „Хиперион“ (1922), списанието на ямболската футуристична група „Crescendo“ (1922), „Нов път“ (1923), „Пламяк“ (1924), „Наши дни“ (1924), вестник „Южно небе“ (1924). В самия край на микропериода, през ноември 1925 г., е отпечатан първият брой на редактираното от Михаил Арнаудов списание „Българска мисъл“ със заявка за придържане към академичен профил. Определящата част от изданията са ярко физиономични, с ясно заявени естетически платформи и навременна отзивчивост към периодично възникващи поле-

мики. През наблюдаваните години излизат етапни, нормозадаващи критически текстове: „Между сектантство и демагогия“ на Владимир Василев („Златорог“, 1923) „Мъртва поезия“ на Атанас Далчев и Димитър Пантелеев (в. „Развигор“, 1925), „Поезията на младите“ – Гео Милев („Пламяк“, 1924), студията на Иван Радославов „Българският символизъм (Основи – същност – изгледи)“ (1925), „Литературни писма“ – Людмил Стоянов („Развигор“, 1925).

Силно изразена през избраните години е амбицията за рефлексия върху литературната история. Многотомната „История на новата българска литература“ на Боян Пенев, която ще бъде публикувана едва след смъртта му, е писана точно по това време. Недвусмислена заявка е недокрай успешният опит на Божан Ангелов да представи една история на новобългарската литература („Българска литература“, 1923). Затова пък като пълноценно осъществен литературноисторически проект се откроява предговорът на Гео Милев към неговата „Антология на българската поезия“. Сходен със стремежа към систематизация на националното литературно наследство е направеният от Беньо Цонев „Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София“ (1923).

В рамките на осезателно проявяващата се тенденция за произвеждане на литературноисторически наративи като симптоматичен жест изпъква подчертаният акцент върху възрожденската традиция. Очевиден е, на първо място, фокусът върху фигурата на Ботев. През указаните години са издадени „Народ и поет. Хр. Ботев“ на Антон Страшимиров (1922), „Помен на Хр. Ботйов“ на Владимир Полянов (1922), „Сергей Нечаев и Хр. Ботев“ на Георги Бакалов (1924), „Биография на Христо Ботев“ на Михаил Димитров (1924), „Поезията на Хр. Ботев“ на Цветан Минков (1925), „Мистификацията с произведенията на Хр. Ботйов“ на Иван Клинчаров (1925). Паралелно се появяват книгата на Михаил Арнаудов „Г. С. Раковски. Живот. Произведения. Идеи“ (1922), „Нашите революционери-поети“ на Моско Москов (1925), сборник по случай 100 г. от рождението на Добри Чинтулов и биография на Любен Каравелов от Иван Клинчаров (1925).

Обект на критическо проучване се оказват и следосвобожденски автори и творби. Представителни заглавия от този тип са студията на Малчо Николов за „Кървава песен“ (1923), книгата на Людмил Стоянов „Яворов. Поет на любовта и смъртта“ (1925), статията на Георги Цанев „Яворов днес“ („Нов път“, 1924, кн. 1, с. 6 – 11), изданието „Прослава на Дебелянов“ (1923), което включва биографичен

етюд за поета от Константин Константинов и статия на Владимир Василев. Не липсват и опити за осмисляне на актуални тенденции или отделни автори, като книгата на Георги Константинов за Емануил Попдимитров (1922) и „критическата студия“ на Георги Бакалов за Христо Смирненски (1925). Самостоятелна тенденция заявява изследването на Васил Пундев „Боян Магьосникът“, идентифицирано в подзаглавието като „историко-литературна студия“. Не липсва и амбицията за отразяване на тенденции в чуждите литератури, проявена в публикации като студията на Емануил Попдимитров „Естетиката на Бергсон“ (1923), статията „От натурализъм към символизъм“ („Листопад“, 1925) и монографиите му „Френският символизъм“ (1924) и „Ибсен и ибсенизъмът в литературата“ (1924); „Реализъм и експресионизъм в литературата“ на Константин Гълъбов (сп. „Златорог“, 1922), статиите на Сирак Скитник „Тайната на примитива“ (сп. „Златорог“, 1923), Чавдар Мутафов – „Експресионизъмът в Германия“ („Демократически преглед“, 1925) и ред други.

Въпреки цялото наблюдавано многообразие в оформената от него панорама се очертават отделни ясно изразени, конфликтно проявяващи се тенденции. Едната е на настойчива, целенасочена намеса на държавата в литературния живот, докато другата е на решителна автономизация на литературата. При все че набавя известна прегледност, свеждането на насоките на развитие до подобна схема обаче не може да проясни в достатъчна степен твърде сложната картина. Отвъд констатацията за разнопосочни тежнения в културните актуалности, които без оглед на очевидната им антагонистичност се представят и в режим на съгласие и съдействие, остава поле на не така отчетливи ориентации, недостатъчно диференцирани и неподдаващи се на установените типове литературноисторическо рационализиране. Ако настроим мисленето си за наблюдаваните години към представата за синхронност, като уместна ни се представя методологическа стратегия, производна от постановките на Х.-Р. Яус, според когото е възможно с помощта на синхронен срез на даден момент от историческото развитие на литературата „да се разчлени хетерогенното многообразие на паралелно създаваните произведения на еквивалентни, противоположни и йерархични структури и така да се разкрие по-общата система от взаимоотношения, присъщи на този момент“ (Яус / Jauss 1998: 66). За осъществяването на подобен анализ е необходимо разпознаване и идентифициране на налични съдържателни серии, които, ако се доверим на разбирането на Яус за синхроните в

литературната история като импулс за диахронни проекции, веднъж разпознати като представителни за конкретния момент, могат да се окажат и свързващите звена в изразителни развойни съотнасяния.

На фона на разнородните, разноредни и разнопосочни литературни явления, осъществени между 1922 и 1925 година, особено силно се откроява една устойчива практика – публикуването на забележително голям брой антологични издания. Още през първата година от избрания времеви отрязък се появяват поетическите антологии на Христо Цанков-Дерижан („Български поети. Антология“, Министерство на народното просвещение, 1922) и на Иван Радославов („Млада България. Антология на съвременната българска поезия 1905 – 1922“, „Хиперион“, 1922), както и антология на прозаически творби („Българска белетристика. Антология“, съст. Велико Йорданов, МНП, 1922), а завършващата го 1925 година е ознаменувана от основополагащата антология на Гео Милев („Антология на българската поезия“, изд. „Чипев“, 1925) и поетическата подборка на Йордан Стубел и Владимир Полянов („Пет години. Литературен сборник“, изд. „Паскалев“, 1925). Освен тези издания, които маркират границите на периода, в същия микропериод се съдържат и автоантологиите на Кирил Христов („Антология. С радирунг от П. Морозов“, МНП, 1922) и Антон Страшимиров („Антология“, МНП, 1922). Като факти, които свидетелстват за доминация на антологийните нагласи, е уместно да се прибавят „Малка старобългарска антология“ на Н. Вранчев („Либерални клуб“, 1922) и съставеният от Васил Пундев сборник „Първи стихотворци“ (МНП, 1925), в който е представена българската възрожденска поезия.⁵ Още по-впечатляваща е тази интензификация на волята за антологизиране, присъща на изследвания микропериод, в контекста на по-скоро спорадичните появи на антологични издания

⁵ Този аспект от литературния живот през указания период е анализиран с изчерпваща задълбоченост в цитираното по-горе превъзходно изследване на Биляна Курташева, което набавя и косвено аргумент за уместността на тук избраната като финализираща година със следното наблюдение: „...в рамките на 1925 г. се случва нещо уникално – в няколко различни издания бива антологизирана цялата българска литература във всеки от своите (вече конституирани) големи исторически периоди – старобългарска (Вранчев), възрожденска поезия (В. Пундев), нова българска поезия (Г. Милев) и най-нова, актуална в „Пет години“ (Й. Стубел, Вл. Полянов)“. (Курташева / Kurtasheva 2012: 235). Коректността налага да бъде уточнено, че авторката включва изданието на Вранчев към антологийно свръхактивната 1925-а по недоразумение – „Малка старобългарска антология“ излиза всъщност през 1922 г.

през следващите две десетилетия. Ако към вълната на антологии от 1922 – 1925 г. прибавим и вече споменатите литературноисторически и литературнокритически опити, осъществени по същото време, може основателно да се заключи, че налице е демонстративен стремеж към систематизиране на фактите от националната литература, осмислянето им в исторически план и конструирането на български литературен канон.

Друга относително лесно разпознаваема съдържателна серия в литературата от проучвания микропериод са тематизациите на часовника и часовете. Представителни творби от включените в него години ги назовават експлицитно и демонстративно, като ги преобразуват в една от централните метафори за техните автори – стихотворенията на Атанас Далчев „Болница“ (1923), „Повест“ и „Стаята“ (1925), разказът на Чавдар Мутафов „Смъртен сън“ (1923), разказите на Светослав Минков „Часовник“ (1924), „Малвина“ (1922), „Човекът в ношта“ (показателно е, че Минков озаглавява публикувания си през 1924 г. сборник разкази „Часовник. Гротески“). Настоячиво прозвучават артикулации, рефериращи към часовник и часове в поезията на Смирненски (напр. „В Поволжието“ и „Към висини“ (1922), „Руския Прометей“ (1923), както и активно цитираният стих „Веч бий дванайсетия кобен час“ от „Йохан“).

В значително по-широк исторически обхват темата за часовника е изследвана задълбочено и с продуктивна системност от Валери Стефанов, който проследява цялостното ѝ развитие в новата българска литература, като откроява маркираните ѝ употреби в литературата на диаволизма и в поезията на Смирненски, идентифицира централната роля, отредена на часовника в поетическата визия на Атанас Далчев, а също и присъствието му като съществен компонент в актуалния за времето символен речник (вж. Стефанов / Stefanov 2003: 404 – 412).

Същите констатации, които Валери Стефанов рационализира основно в диахронен план, могат да придобият допълнителна значимост при пренастройка на интерпретацията им в режима на синхронните наблюдения. Подобна промяна на перспективата изглежда уместна, тъй като впечатляващите като честотност тематизации на часовника и часовете в българската литература от средата на двайсетте години се оказват в забележителна съгласуваност с аналогични нагласи, актуални за европейската литература през същите години. Откриваме ги в представителни текстове на високия модернизъм, като публикувания през 1922 г. „Одисей“ на Джеймс Джойс, конструиран

изцяло в съответствие с протичането на часовете в едно денонощие, или романа на Вирджиния Улф „Мисис Далауей“ (1925), където при сроден конструктивен принцип в тъканта на повествованието са вплетени мисловните потоци в съзнанието на различните герои, успоредявани и засрещани с помощта на отзвучаването от периодичните удари на лондонския „Биг Бен“. Симптоматичен детайл от поемата на Т. С. Елиът „Пустата земя“ (1922) са камбани, които „съхраняват часовете“.⁶ С извънредна напрегнатост се открояват позоваванията на часове и дори минути във „Вълшебната планина“ (1924), функционализирани допълнително при превръщането им в лайтмотив.

С оглед на синхронните специално внимание заслужава несъвременната близост между българските конкретизации на темата за часовника и часовете, от една страна, и символизациите, на които е подложена идеята за часовника в западноевропейските литератури, от друга. Показателен е акцентът върху екзистенциалния страх, ужаса и смъртта, с които се асоциира часовникът в творчеството на диаволистите и в поезията на Далчев, откровено вторичен спрямо модели, стабилизирани в немскоезичната литература на експресионизма. Подходяща илюстрация за наличието на пряка приемственост предлага фрагмент от романа „Зеленото лице“ на Густав Майринк (Gustav Meyrink, *Das grüne Gesicht*, 1916): „Скоро световният часовник ще удари дванайсет; числото на циферблата му е червено, потопено е в кръв и по това ще го познаете. И бурен вятър ще предшества новия първи час“. Нека уточним, че основните представители на диаволизма проявяват силен интерес към творчеството на Майринк, и най-вече Светослав Минков, който междуременно превежда романа му „Голем“, за да го публикува през 1926 г. със собствен предговор, в който се позовава и на „Зеленото лице“, а по-късно ще напише разказа „Къщата при последния фенер“, чието заглавие не просто е изведено от „Голем“, но е интимно свързано и с личността на Майринк (с това име е бил известен домът на писателя). Заслужава да се отбележи, че диаволистичните български конкретизации на часовника и

⁶ „...To where Saint Mary Woolnoth **kept the hours** / With a dead sound on the final stroke of nine“ („... дето Сейнт Мери Уолнът **съхранява** часовете / с един мъртъв звук при последния удар на девет“); „... Tolling reminiscent bells, that **kept the hours**“ („...ехтяха камбани на отминалото, които **съхраняват** часовете“). Преводът е на Георги Рупчев. При Цветан Стоянов е предпочетен преводът на глагола като „крепят“. Владимир Левчев е избрал по-неутралното „отмерват“ (подч. м. – К. П.).

часовете са рефлекс на вече донякъде изразходени творчески решения, които в европейската литература са позагубили своята актуалност, но пък остават вградени с достатъчна сигурност в образотворческата парадигма, така че да запазят валидност за киното на експресионизма – както е случаят с чудовищното, напрегнато до краен предел експониране на часовника в епохалния филм на Фриц Ланг „Метрополис“ (1927).

Специално в поезията на Далчев се открива и друго свидетелство за синхрон между домашната рационализация на часовника и актуалните му за онзи момент пресемантизации в общоевропейски мащаб, останали почти напълно неусвоени в българската литература от средата на 1920-те, което е доста озадачаващо, предвид нейната забележителна пропускливост и адаптивност по отношение на вече коментираната трактовка на часовника като обективен корелат на психическото време, проекция на страха от преходността, на тленността и ужаса от смъртта. Става дума за характерната съотносимост между темпоралност и вечност, характерна за поетическата визия на Далчев. Макар и по-скоро спорадично, в творбите си от проучвания период поетът успява по различни начини да изживее и изрази онова състояние на съзерцание, при което умът се смирява пред загадката на материалния свят, едновременно и интимно познат, и плашещо чужд, и сетивно достъпен, и окончателно непознаваем, за да позволи на субекта да изживее спасителното, отменящо гнетящата илюзия за изначална алиенация, иначе непостижимо усещане за слятост с обективната действителност. Мостът към трансцендентното за Далчев на този етап е безглаголният изказ – тази често коментирана поетическа специфика позволява да бъде изтълкувана като жест на отказ от логически завършената артикулация, като бягство от навика на рационалния ум да етикетира явленията и по този начин да подменя същността с баналните клишета на механистичното възприятие на света. На синтагматичния, доизмислящ, за да набави недостигащите връзки, преразказ на реалността ранната поезия на Далчев противопоставя прякото, сякаш преодоляло субект-обектната дистанция ословесяване.

Тази творческа нагласа – подобна на интуициите, отвели Пруст след епохалното му търсене на изгубеното време към постигането на „отново намереното време“ (онази гледна точка извън времето, която му осигурява възможност да прозре истинската природа на нещата) – е производна на ревностно търсене, чийто непреклонен императив е отмяната на времето в услуга на едно осезателно налично, пълноцен-

но изживявано настояще. Именно в протяжността на настоящето Далчев открива единствения достъпен за човека аналог на вечността. Може да се твърди, че по този начин той въвежда в българската поезия нова, но не просто индивидуално специфична, а и радикално различна интерпретация на времето, чиито импликации са не толкова епистемологични, колкото ценностни. Тя би могла да бъде определена като преодоляване на времето чрез реабилитация на настоящето, с помощта на която се събужда осезанието за актуалното биване и се валидизира поетическата му ефективност.

В плана на синхронните изпъква и родството на българските „революционни часовници“⁷ с европейския авангардизъм. Специално внимание заслужава образът на часовника от финала на Гео-Милевата „книга“ „As dur“, настроен точно към естетиката на експресионизма⁸. Впрочем налице е изразително съзвучие между въвеждащите стихове на фрагмента („С двадесет и четири гръмовни удара / часовникът завършва своя кръг. Дотук.“) и началото на по-късното Атанас-Далчево стихотворение „Дяволско“ (1928): „Стрелите на отсрещния часовник / описват върху своя циферблат / дванайсетте кръга на моя ад“. И заради Далчевите стихове днес е осезателно внушението за присъствие на вездесъщия часовников кръговрат във версията на ада от поемата на Гео Милев: „...девет кръга / от мъка, / от плен / и угнетение / – всеки ден – / безпир си въртят / в деветорно въртение“ („Ад“, 1922).

Възможна е и друга стратегия за синхронен анализ на литературата от изследваните години, при която за фокус се избира отделна, силно физиономична творческа изява, която да бъде рационализирана с помощта на съобразени контекстуализационни процедури. Като подходящ обект за изпробване на подобна стратегия се представя Далчевото стихотворение „Младост“ (1925) с всеизвестните му финални стихове: „И за да виждам ясно сънищата / аз лягах си със очила“ – несъмнено една от най-неконвенционалните поетически употреби на

⁷ Определението е на Валери Стефанов от цитираната по-горе студия (вж. Стефанов / Stefanov 2003: 412 – 418).

⁸ „С двадесет и четири гръмовни удара / часовникът завършва своя кръг. / Дотук. / И утре ти ще бъдеш пак ти / – сам сред бога – / Ужасът сторък / на времето / с крака, с ръце, / с длани, с пръсти, с лакти / бий / – от изток до запад – / тревога / по скъсания кървав барабан на моето сърце...“

очилата в българската литература изобщо. Не по-малко важно е, че в български контекст самата им номинация е безпрецедентна. Единичната референция към очилата в „Хулигански елегии“ на Николай Марангозов от 1923 г. („...но най-сетне – / господин докторе / определете ми диоптъра / и аз искам да видя / слънцето / най-сетне!“) е изцяло в традиционното им възприемане като протеза. По аналогичен начин позволява да бъде прочетена алюзията в „Главата ми – кървав фенер с разтрошени стъкла“ на Гео Милев, където, макар и с цената на известна доза свръхинтерпретация, „разтрошените стъкла“ могат да бъдат мислени като очила. Важно е обаче да се съобрази, че стихът е цитат, че при Саша Чорни липсва каквато и да е импликация за очила, а възможността да бъде предположена подобна импликация, е произведена от въвеждането в контекстуалната рамка на всеизвестен факт от Гео-Милевата биография.

Отсъствието на адекватен български контекст за парадоксалната интерпретация на очилата при Далчев придобива допълнителна валидност на фона на констатираната осезателно по-съгласувана вписаност в съвременните литературни нагласи на характерния за поета тематичен фокус върху часовника. Същевременно обстоятелството, че Далчев пише стихотворението си „Младост“ през 1925 година, се оказва симптоматично отново с оглед на по-широкия контекст. Защото точно по това време, в хода на динамични пренагласи, протекли в европейската и в американската култура, очилата претърпяват процес на индексация, в резултат на която престават да бъдат „просто очила“. Развитието е проявено най-видно в сферата на модните тенденции, които радикално отменят традиционната представа за очилата като протеза, за да произведат от тях привлекателен аксесоар, който набавя модна актуалност и стил, но също може да изиграе ролята на гарант за неконвенционалната индивидуалност на онзи, който ги носи. Литературата също участва активно в този процес. Скоро след като откъм началото на 20-те години е започнала да артикулира по-отчетливо човешката нужда от средства за подпомагане на зрението, през периода между 1922 и 1925 година тя присвоява на очилата нови, специфични значения, непривични за тази им основна функция. Донякъде те продължават да се мислят като признак на известна персонална или обществена непълноценност, макар и без повече да бъдат възприемани като обезобразяващ фактор. Същевременно в литературното си битие, те започват да функционират като маркер за независимостта и нонконформизма на индивида. Точно в такава перспектива би следвало да бъде разбрана тематизацията им при Далчев. В „Младост“ преди ефектна-

та поанта с очилата, предназначени за по-добро виждане на сънуваното, те се появяват като акцент от цялостно нестандартното, чудато поведение на лирическият аз („...и ми се смееха момичетата / за очилата и за унеса, / и за нехайния вървеж“). Без да се пренебрегва фактологичният аспект на този фокус върху очилата, който е в несъмнена връзка с автофикцията, изградена в стихотворението, важно е да се съобрази неговата безупречна като синхрония съгласуваност с аналогични концептуализации от западноевропейската и американската литература от същия период, особено предвид обстоятелството, че в българската литература по това време очилата, както вече беше изтъкнато, категорично не са обект на тематизации. Между другото, жестът на себепредставяне чрез очилата при Далчев има като последица за българската култура възприемането им като представителна характеристика, своеобразна синеодоха за самия поет.⁹

Като следваща опорна точка за синхронен наглед на проучвания отрязък от време ще бъде предложена отново съдържателна серия – този път на творби, които тематизират фигурата на Прометей. Това са преди всичко стихотворенията на Смирненски, създадени през тези години – „Руския Прометей“ (1922), „Пролетта на робите“ (1921), „Работникът“ (1922), „Русия“ (1922), които се оказват в синхрония с още едно обръщане към същата тема – драматичната поема на Никола Ракитин „Освободеният Прометей“ (1923).

При Смирненски интерпретацията на мита за титана най-общо съвпада с формулите, закрепени от европейската традиция – на Прометей Огненосеца и/или Твореца, на Прикования Прометей и на Освободения Прометей. Смирненски има ясно изразено предпочитание към първата версия. Неговият Титан е най-вече Огненосец. Стихотворението „Руския Прометей“ започва със стиха „Аз много огън хвърлих по земята“, който отзвучава в двукратно повторения покъсно рефрен „Гори, гори земята / навред аз хвърлих огъня на свободата“. Валидна е при Смирненски и втората версия, на Прикования титан – в „Пролетта на робите“ четем: „Обезкрилен за радостен по-

⁹ Показателен пример предлага изданието на поета от поредицата „Българска класика“ на „Захарий Стоянов“ – то носи симптоматичното заглавие „Поглед зад очилата“ (2008). В предговора си към него Стефан Продев не просто се позовава двукратно на „синеоките очила“ на поета, но и ги персонифицира като *alter ego*-то на Далчев: „Далчев не изневери на себе си нито като естетика, нито като морал. Синеоките му очила никога не се изпотиха от неудобство. Очите зад тях гледаха прямо и честно“ (Продев / Prodev 1984: 7).

лет, / там мълчи прикован Прометей...“. За разлика от парадигмалната схема обаче при Смирненски всевластието на Зевс е проблематизирано. В „Руския Прометей“ усилията на Гръмовежеца да подчини метежника, завършват с поражение. Реализиран е и третият вариант, на Освободения Прометей („Това е новий Прометей, освободен / от игото на боговете“, „Работникът“). Единствената нереализирана възможност от парадигмата е фигурата на Прометей Твореца, подвариант на Огненосеца. Лесно е да се съобрази, че поради приоритетната обвързаност на огъня с идеята за бунт или разрушение, стабилизирана от поезията на Смирненски, неговият традиционно подразбиращ се дарствен смисъл е сведен единствено до революционния плам, с който Прометей запалва сърцата на хората.

Отвъд отбелязаните дотук деликатни измествания в парадигмата Смирненски влиза в ролята на по-радикален реформатор, като привилегиrowa онези смислови валенции на мита, които дават възможност за представянето на Прометей като въплъщение на социалния бунт и на революционния оптимизъм. „Това е новий Прометей“ („Работникът“) настоява поетът, за когото „новият Прометей“ е прогресивният, класово осъзнат Хомо фабер, своего рода метонимия на колективния образ на работническата класа. Нещо повече, този нов титан е неуязвим за издевателствата на боговете, което го представя като радикална ревизия на трагическата фигура при Есхил. Но най-рязкото отклонение от традиционния образ е идентифицирането на Прометей като „руски“. В стихотворението, чието заглавие артикулира тази трансформация, героят от гръцката митология с лекота, безпроблемно и доверчиво, е присвоен на болшевишка Русия. Лирическият говорител тук, в най-общите си характеристики верен на нормозадаващия Есхилев протагонист, заявява волята си да разпространи своя огън по целия свят, като по подразбиране това е „огънят“ на Октомврийската революция. Най-представителният измежду текстовете на поета, тематизиращи титана, не просто е озаглавен „Руския Прометей“, в него експлицитно е заявено, че в гърдите на героя гори „душата на един велик народ!“, а топосите, конкретизиращи изпитанията му, са снежните степи и реката Волга.¹⁰

¹⁰ В обвързването на Прометей с руските степи и Волга има не само откровен произвол, но и доза политическа провокация. Доколкото Грузия има също сериозни претенции да е „земята на Прометей“, при това тези претенции намират солидното си основание в мита (във всички негови версии мястото, където е прикован Титанът, е скала в Кавказ). За

Въпреки своята затрогваща неусъмненост относно русифицирането на Прометей, поетът все пак привежда аргументи в негова подкрепа, които открива в серия аналогии между митичния герой и младата Съветска Русия, открити чрез метафорични преноси, в които референции към конкретни, актуални исторически факти, като белогвардейския натиск и глада в Поволжието, са преобразувани в апокалиптичните видения на „орляк от черни птици... в злокобен смъртен поход“; снега из степите, обагрен с „кървава роса“; „вериги на глада“, смъртта, която при Волга „надвесва черно крило“ и забива ноктите си в окървавеното тяло на Титана.

Визията на Смирненски за Прометей се отклонява не само от традиционните универсалистски версии на мита, характерни за рационализацията му от европейската култура, но и от заварените български интерпретации, най-представителни измежду които са тези на Вазов и Пенчо Славейков. В творби като „Симфония на безнадеждността“, „Cis moll“, „Кървава песен“, „На Пиер Лоти“ („Под гръма на победите“) Титанът е представен както в съответствие с рационализацията, стабилизирани от традицията, така и като символ на българския народ. Тази дръзка пресемантизация е заявена най-категорично в „Кървава песен“, където се появява еднозначният, свободен от каквато и да е неяснота възглас „Народе-Прометей“. Вазов също, в симптоматичен синхрон с аналогичния жест на Пенчо Славейков, припознава Прометей като идентификационен знак за българския народ. В посоченото горе стихотворение от 1912 г. той уподобява българите на Прометей заради слънцето и свободата, които носят на поробените народи – донякъде неочаквано, защото по-ранните му позовавания на митичния герой са изцяло в съответствие с просветителските и романтично-индивидуалистичните интерпретации – било като символ на високия промисъл („гордото съзнание, / гласът, който вика, мисълта, що грей, / истината вечна, що вечно живей“), било в модуса на жертвено-страдалческото служене на идеала (което оправдава съполагане-

българската критика русифицирането на Прометей е не просто безпроблемно, но в него се открива и неоспорима уместност. Един от най-задълбочените изследователи на Смирненски, Минко Николов, го коментира по следния начин: „Централният образ на светлината, с който олицетворява сиянието на революцията, е получил разгърната мотивировка чрез античния мит за Прометей, похитителя на огъня, метежника срещу властта на боговете. [...] Смирненски **естествено** обявява за родина на Прометей страната, която първа отхвърли гнета на капитала, първа запали звезда и прикова милиони погледи на надежда и обич“ (Николов / Nikolov 1968: 269, подч. м. – К. П.).

то му в одата „Левски“ с фигурите на Сократ и Христос), докато по-късно, вече в онтологичен план, Прометей, редом с Херакъл, ще му се представи като емблема на младостта („Сила“, 1917).

Радикалната несводимост между интерпретацията на Прометеевия мит в поезията на Смирненски и наследената национална традиция е предпоставена от процеси, протичали основно извън националните ни граници, най-решаващият от които е превръщането на символния капитал, натрупан около митичната фигура, в предмет на остра идеологическа конкуренция. Едната страна, която претендира за монопол върху Прометей, е болшевишка Русия, където още непосредствено след Октомврийската революция героят бива инструментализиран като мощен символ на революционната кауза за социална справедливост и диктатура на пролетариата.¹¹ По същото време в експлицитно заявен конфликт с тази акция се представя подготовката на друга апроприация на митичната фигура от т. нар. проект „Прометеевци“, иницииран в Париж през 1926 г. от група евразийски имигранти, които се опитват да противодействат на процесите на съветизация на Черноморския регион.¹²

Логично е да се предположи, че поетическите тематизации на Прометей при Смирненски са вдъхновени от болшевишката пропаганда, с която той е бил добре запознат.¹³ Стихотворението „Руския

¹¹ Култът към Прометей не е изобретение на болшевиките, а е наследен от Карл Маркс, който канонизира Титана като „най-благородния светец и мъченик от философския календар“. Друго обяснение за интимната връзка на болшевиките с Прометеевия мит, свързано със своеобразие на националната руска култура, е високата адаптивност на митологемите за великата руска духовност към терминологията на марксизма, което предпоставя възприемането и доразвиването му в Съветска Русия с присъщата на митологията аура на „привилегирован разказ“. Употребата на Прометей в услуга на тази вторична митологизация се осъществява с помощта на широк спектър активности, в които естетиката е докрай подчинена на каузите на болшевизма. (За митогенериращия потенциал на марксизма и болшевишката пропаганда вж. Berry and Miller-Pogacar 1995: 69.)

¹² Името идва от издаваното от тях списание „Прометей“, квалифицирано в подзаглавието му като „орган на националната съпротива на народите от Кавказ и Украйна“. По-подробна информация за проекта вж. при King 2004: 224 – 227.

¹³ Има убедителни свидетелства за възторжения интерес на Смирненски към Страната на съветите и копнежа му да я посети. Известно е, че с помощта на Георги Бакалов и Крум Кюлявков, а и на брат си Тома Измирлиев той е следял внимателно новата съветска литература и съветските периодични издания. За литературната притурка на „Работнически вестник“ Смирненски превежда произведения на писатели от пролеткултовската литературна група „Кузница“, както и статии на марксисткия критик социолог В. Фриче. Известно е също, че стихотворението „Въглекопач“ е написано като непосредствен отклик на лозунга „Навътре в масите!“, издигнат от Ленин на Третия конгрес на Коминтер-

Прометей“ например е в несъмнена връзка с болшевишката апроприация на мита. Симптоматична с оглед на възможната етиология на неговото заглавие е едноименната пролеткултовска пиеса на Николай Виноградов-Мамонт от 1919 г. Интимната обвързаност между фигурата на Титана при Смирненски и пролеткултовската му интерпретация проличава особено отчетливо в следния характерен пасаж:

*Отнет е огъня на твойта власт,
разкъсани са черните окови
и твърд и горд стоя изправен аз,
като настръхнал огнен колос,
и пръскам пурпурни огньове
от полюс чак до полюс* (подч. м. – К. П.).

Цитираните стихове са в симптоматично съответствие с плана за провеждане на първомайските тържества през 1920 г., изготвен от Валентин Смишляев, ръководителя на Московския пролеткултовски театър – спектакъл, в който Прометей е „пролетариатът, прикован към скалата на капитализма“, но е освободен в резултат на революционен акт, осъществен от Червената армия. Протагонистът е работник, облечен в синя риза, чиито окови са заковани към огромна, чудовищна черна фигура на някакво божество. Червеноармейски отряд изниква от гъстата тълпа, оградила пиедестала на идола, разковава веригите на работника и събаря статуята. Освободеният Прометей издига червено знаме, докато огромен хор, разпръснат между публиката, започва да пее химн в негова чест, композиран специално за случая (вж. Geldern 1995: 144 – 145).

Аргумент в подкрепа на догадката, че посланието на Прометеевите образи в поезията на Смирненски е вдъхновено от болшевишката пропаганда, набавя и друга, по-дискретна референция към мита от финала на стихотворението „Карл Либкнехт“: „и ако слънцето угасне в боевете – / то моето сърце кат слънце ще им свети / през бурната тъма“. Тя е особено интересна, защото звучи в унисон с Вазовото „И ако Слънцето изчезне / от тия небеса приветни / то някой в ада ще да влезне / главня да вземе, да ни светне“ („Не се гаси туй, що не гас-

на, състоял се през 1921 г., когато е взето решение за активна работа на комунистите сред масите и за изграждане на единен фронт на работническите партии и организации (вж. Николов / Nikolov 1968: 256 – 263).

не“).¹⁴ Същевременно обаче освен за Прометей, пряко назован в стихотворението на Вазов, стиховете на Смирненски събуждат реминисценция и за много популярната по онова време история за пламтящото сърце на Данко, която именно през годините след революцията бива пригодена за политическа употреба с помощта на драстично преформатиране. В резултат на тази манипулация от идеалния романтичен герой на написания още през далечната 1895 г. разказ на Горки, представен там като образец за върховна саможертва в името на хората, бива произведен образ на революционен водач, повел масите след себе си, за да промени света. Именно с тази си интерпретация непретенциозният Горкиев текст ще се окаже инкорпориран в съветския литературен канон и ще допринесе ефективно за индоктринирането на огромни маси от хора с новоконструираната митология. Няма никакво съмнение, че образът на сърцето, което „като слънце ще [...] свети през бурната тъма“, е вдъхновен от произведението на Горки, към когото Смирненски е имал специален пиетет.¹⁵ От същия източник вероятно е вдъхновен и финалът на стихотворението „Пролетарият“, където отново се появява образът на сърце, издигнато високо в ръце, за да пръска светлина.¹⁶ Логично е да се предположи, че и уподобяването на Прометей с фигурата на Христос в стихотворението „Русия“¹⁷ е по-задължено на Александър Блок, отколкото на Вазов.

Очевидно е, че българската рецепция на мита, подчинена в една или друга степен на националистичната му рационализация, не е импонира на младия поет, изповядващ идеологията на интернационализма. По-трудно е да се обясни игнорирането на другата, по-скоро универсалистка тенденция в прочита на мита, която, както стихотворението „Карл Либкнехт“ достатъчно убедително показва, Смирненски очевидно добре е познавал, поне във Вазовите ѝ конкретизации. Логично е да се предположи, че ориентацията на Смирненски предимно към болшевишкия модел е предпоставена от някаква по-обща, автентична идеологическа нагласа, трогателно неусъмнена, а с голя-

¹⁴ Тази интертекстуална съотнесеност е констатирана от Милена Цанева (вж. Цанева / Tsaneva 1990: 276).

¹⁵ „...неговите [на Горки] книги са насыщна духовна храна за Смирненски“ (Николов / Nikolov 1968: 261).

¹⁶ „А в зори, сред възторжени песни, / ще протегна аз груби ръце, / и високо, високо ще блесне / светлината на нежно сърце“ (Смирненски / Smimenski 1959: 197).

¹⁷ „и струи Прометей своя мълниен пламък / През синия взор на Христа.“

ма степен на вероятност – и безкористна, но в нея се открояват и безлите на неумолима индоктринация, която въвлича творбите му в мащабната „битка за Прометей“, разгърнала се между конкурентни идеологически интерпретации, впрегнати в обслужването на противоборстващи политически доктрини.

В удивително съгласие с интерпретацията на мита при Смирненски се оказва драматичната поема на Никола Ракитин „Освободеният Прометей“ (1922), в която група рудничари при срутване в мината откриват в разкрилата се пещера окования Титан. Те не го разпознават, въпреки че той им се представя, защото не са и чували за него. Не им говори нищо и името на Зевс. Прометей от своя страна също е озадачен, защото осъзнава, че макар и Гръмовежецът вече да не съществува, хората са все така несправедливо измъчвани и ограбвани, неспособни да се ползват от богатата, с които самият той ги е дарил, а новият бог, към когото хората отправят молитвите си, е още по-жесток и несправедлив. На финала Прометей грабва една факла, която пламва в ръцете му, и повежда рудничарите в борба за нов, достоен живот. В литературно отношение произведението на Ракитин е безпомощно – митът е разказан несръчно, с фактически грешки (Йо се оказва сърна), диалогът е изкуствен и скован, репликите на рудничарите в повечето случаи са сведени до примитивни формули, натрапва се многократното възпроизвеждане на хорови възгласи с нелепи повторения „тъй, тъй“, „чудо, чудо“, „проклятие, проклятие“, стиховете са тромави, с пренапрегнат агитационен патос, необясним в контекста на останалото творчество на Ракитин, което се отличава по-скоро с пацифистки идеи и идилични настроения.

Ако за пореден път се опитаме да контекстуализираме наблюдаваните тенденции в българските прочити на Прометей с литературните актуалности в по-общ европейски план, ще установим една изненадваща асиметрия – отсъствието на мита за Прометей от западно-европейските литератури през конкретния период. Толкова показателна е тази липса на литературен интерес към фигурата на Титана, ако я осмислим спрямо иначе маркирано интензивния ангажимент на високия модернизъм към Античността и специално към митологията. Нещо повече, нека си припомним, че по същото време се осъществява коментираното по-горе идеологическо преборване за монопол върху същата фигура, първоначално присвоена за каузите на комунизма от Маркс, впоследствие инструментализирана от болшевишката пропаганда, но на свой ред оспорвана от проекта на „проме-

теевци“-те. Изводът, който естествено се налага, е за ведрата индиферентност на западноевропейските модернисти към злободневните политически боричкания, знак за съответната резистентност на литературното поле, в което те пребивават, към несвойствени внушения. За разлика от българските им съвременници, на част от които литературата все повече се привижда като територия на идеологически баталии.

Родствен на „битката за Прометей“ е случаят с прословутото „Символ-верую на българската комуна“, важен етап от вече започналата „битка за Ботев“. Първата поява на тази злополучна мистификация, озаглавена и приписана на Христо Ботев, е от 1924 г. Тогава сподвижникът на поета Вели[ч]ко Попов заявява за съществуването на текста, който впоследствие ще бъде инкорпориран в творчеството на Ботев, за да бъде оползотворяван в продължение на десетилетия от комунистическата пропаганда.¹⁸

Казусът с българските литературни тематизации на Прометей през проучваните години заслужава специално внимание, защото е с възлова позиция в необичайно усложнената траектория, по която се осъществява българският прием на образцовия мит – с резки измествания в парадигмата, съвпадащи с мащабни социални и политически обрати, като Първата световна война и Октомврийската революция,

¹⁸ Историята на този текст е крайно противоречива. През ноември 1921 г. по повод на 50-годишнината от Парижката комуна Вели[ч]ко Попов изпраща от Стара Загора, където живее по онова време, писмо до ЦК на БКП, в което освен за направено от него дарение за местната комунистическа организация съобщава също, че през 1887 г. е предал на Захарий Стоянов свои спомени като сподвижник на Христо Ботев заедно с препис на телеграма, с която поетът бил поздравил комунарите в Париж, но че в книгата си за Ботев, излязла през следващата 1888 г., авторът тенденциозно пропуснал важни части от информацията, а други били представени неточно, затова той, открил наскоро „препис от Веруюто“, решил да изпише спомените си за Комуна, игнорирани от Захарий Стоянов. За първи път текстът на „Символ-верую“ е отпечатан през 1934 г. в книгата „Христо Ботев“ на Георги Бакалов. Той обаче се различава съществено от познатия днес текст. Бакалов пише, че намерил текста в Московския архив. Това твърдение е опровергано покъсно от Михаил Димитров, член на БКП от 1920 г., който свидетелства за своя среща с Вели[ч]ко Попов през юни 1924 г., когато Попов не могъл да му покаже преписа, затова през юли му го изпратил, а през 1925 г. му дал препис и на телеграмата. Димитров обаче ги предал на някого, който пък загубил телеграмата, а версията на Бакалов окачествява като легенда, измислена за заблуда на полицията. През 1940 г. Бакалов отново публикува въпросния текст в издание на Ботеви творби, отпечатано в Киев, но във вариант, различен от първия, като уточнява, че е по препис от сина на Вели[ч]ко Попов. Неавтентичността на „Символ-верую“ е убедително доказана в прецизното изследване на Илия Тодоров „Символ-верую на българската комуна“ (вж. Тодоров / Todorov 1991).

когато устойчиви линии на приемственост в националната ни култура се преплитат с вторичен прием на нововъзникнали интерпретации, оказали се способни да отменят традиционните и да наложат своята дълговременна доминация.

Същият казус проявява важен, но струва ми се, недогледан аспект от националното ни културно развитие – динамиката на процесите, които са протичали в българското литературно поле. Своеобразията в поетическата интерпретация на Прометей през проучваните години сигнализират за предстоящо пречупване на тенденцията към автономизиране на българското литературно поле, започнала още на прехода между двете столетия и относително стабилизирана през годините непосредствено след края на Първата световна война. За тази стабилизация свидетелства, редом с по-значимите аспекти на литературния живот, като творчески изяви, индивидуални и колективни инициативи, специализирана периодика, издателска политика, и репертоарът на литературните тематизации, в който, редом с представените, като синхронни с актуалните за момента тематични ориентации на западноевропейската литература могат да бъдат идентифицирани изострената чувствителност към градското пространство и специалният фокус върху стаята като основен конституент на модерния град, убежище и средство за себеидентификация, както и наличието на все още плахи, но осезателни прояви на литературен перипатетизъм. Същевременно е очевидно активизирането на процеси, които провокират рязката преориентация на същото литературно поле към състояние на хетерономия, характеризиращо се с надмощие на идеологическите фактори и неумолима взаимообвързаност между литература и политика – състояние, което ще остане доминиращо почти до края на двайсетия век. Един от началните, подготвителни трусове се състои отново през 1924 година, очевидно решаваща за наблюдаваните развития. Става дума за паметното отбелязване на 10-годишнината от смъртта на Яворов на 2 ноември 1924 г. с литературно четене в 45-а аудитория в тогавашната сграда на Юридическия факултет на Софийския университет, в което участват съвместно автори, свързани основно със списанията „Златорог“ и „Хиперион“, като Димитър Пантелеев, Елисавета Багряна, Йордан Стубел, Владимир Полянов, Янко Янев – от една страна, и от друга – Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев и Георги Цанев, сътрудници на редактираното от Г. Бакалов списание „Нов път“. Последниците са драматични както за провинилите се „леви“, обявени в пос-

ледствие от Бакалов и Тодор Павлов за ренегати, така и за самия Яворов, оказал се обект на яростна атака от лявата критика, която приважда ренегатство в преориентацията му от „социалната“ поезия, присъща на по-ранното му творчество, към „индивидуалистична“ и го заклеява като пагубен прецедент, образец за моралното падение на бившите им съмишленици, изменили на повелите на марксизма.¹⁹ Последиците са паметни и за националния литературен климат, защото бива зададен модел за инструментализиране на литературната критика по драстично несвойствен начин, който ще се превърне в норма, за да бъде трайно възпроизвеждан в предвидим, но и изненадващо изобретателен репертоар от модификации в продължение на десетилетия.

Същинският прелом, при който българската литература ще се окаже подчинена категорично и безрезервно на пропагандни цели, се осъществява с отстояние от поне две десетилетия спрямо занимавалия ни период, но ранните симптоми за неизбежността на предстоящите промени са различни още в поезията на Смирненски и промотираното от нея интимно сродяване на Прометей с класовата борба и руските степи. Още по-осезателно се открояват тези симптоми в прелюбопитния казус със злополучното „Символ-верую на българската комуна“ или жалките доктринерски псевдолитературни изстъпления, последвали траурното Яворово четене.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Далчев 2008: Далчев, А. *Поглед зад очилата*. София: „Захарий Стоянов“.
[Dalchev 2008: Dalchev, A. *Pogled zad ochilata*. Sofia: „Zahariy Stoyanov“]. ISBN 9540901863.
- Курташева 2012: Курташева, Б. *Антологии и канон: антологийни модели в българската литература*. София: Просвета. [Kurtasheva 2012: Kurtasheva, B. *Antologii i kanon: antologiyini modeli v balgarskata literatura*. Sofia: Prosveta.]. ISBN 9789540127101.
- Николов 1968: Николов, М. *Избрани произведения. Том първи*. София: Български писател. [Nikolov 1968: Nikolov, M. *Izbrani proizvedeniya. Tom parvi*. Sofia: Balgarski pisatel.].

¹⁹ Обстоятелствата около честването на Яворов и последиците от него са детайлно представени и анализирани от Владимир Янев (вж. Янев / Yanev 2006).

- Продев 1984: Продев, С. Мостът. – *Народна култура*, 23, (1984, 7. [Prodev, Mostat. – *Narodna kultura*, 23, (1984), 7.].
- Смирненски 1958, 1959: Смирненски, Хр. *Събрани съчинения. Том 1 – 2*. София: Български писател. [Smirnenski Hr., 1958, 1959: *Sabrani sacheneniya. Tom 1 – 2*. Sofia: Balgarski pisatel.].
- Стефанов 2003: Стефанов, В. Часовникът. В: *Българска литература. XX век*. София: Анубис, 400 – 439. [Stefanov 2003: Stefanov, V. Chasovnikat. V: *Balgarska literatura. XX vek*. Sofia: Anubis, 400 – 439.]. ISBN 9544266046.
- Тиханов 1998: Тиханов, Г. Жанрово съзнание, класичност и национална традиция. В: А. Кьосев (ред.): *Българският канон? Кризата на литературното наследство*. София: ИК „Александър Панов“. [Tihanov, Galin. Zhanrovo saznanie, klasichnost i natsionalna traditsiya. V: A. Kyosev (red.): *Balgarskiyat kanon? Krizata na literaturnoto nasledstvo*. Sofia: IK „Aleksandar Panov“.]. ISBN 954-455-026-8.
- Тодоров 1991: Тодоров, И. „Символ-верую на българската комуна“. – *Летописи. Издание на Съюза на българските писатели*. (1991), 118 – 137.
- Цанева 1990: Цанева, М. *Автори, творби, проблеми*. София: Български писател. [Tsaneva 1990: Tsaneva, M. *Avtori, tvorbi, problemi*. Sofia: Balgarski pisatel.].
- Янев 2006: Янев, В. Материали за изследвания върху поезията на Никола Фурнаджиев. – *LiterNet*, 4 (77), (2006). [Yanev 2006: Yanev, V. Materiali za izsledvaniya varhu poeziyata na Nikola Furnadzhiev. – *LiterNet*, 4 (77), (2006).]. <https://litenet.bg/publish13/v_ianev/furnadzhiev.htm>, retrieved on 1.06.2023.
- Янчев 2023: Янчев, В. *Армия, обществен ред и вътрешна сигурност. Септември 1923 година. Провалът на едно поръчано въстание*. София: УИ „Св. Климент Охридски“. [Yanchev 2023: Yanchev, V. *Armiya, obshtestven red i vatreshna sigurnost. Septemvri 1923 godina. Provalat naedno porachano vastanie*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.]. ISBN 9789540756417.
- Яус 1998: Яус, Х.-Р. Литературната история като провокация към литературнознание. В: Х. Р. Яус. *Исторически опит и литературна херменевтика*. София: УИ „Св. Климент Охридски“. [Jauss 1998: Jauss, H.-R. Literaturnata istoriya kato provokatsiya kam literaturoznaniето. V: H.-R. Jauss. *Istoricheski opit i literaturna hermenevtika*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.]. ISBN 954-07-1262-9.
- Berry & Miller-Pogacar (Eds.) 1995: *Re-entering the Sign: Articulating New Russian Culture*. University of Michigan Press. ISBN 0472103016.

Geldern 1993: Geldern, J. *Bolshevik Festivals, 1917 – 1920*. University of California Press. ISBN 9780520076907.

King 2004: King, C. *The Black Sea. A History*. Oxford UP. ISBN 9780199241613.

Prof. Kleo Protochristova Dsc

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Plovdiv, Bulgaria

e-mail: cleoproto@abv.bg