

Нов български университет
Магистърски факултет
Департамент “Нова българистика”

Биляна Радославова Курташева

**Антологии и канон: антологийни образи
на българската литература (1910-1944)**

Автореферат

на дисертация за присъждане
на образователната и научна степен „доктор”

Област на висше образование: 2. Хуманитарни науки

Професионално направление: 2.1. Филология

Научна специалност: Теория и история на литературата

Шифър: 05.04.01

Научен консултант: проф. Михаил Неделчев

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на съвета на Департамент „Нова българистика” в Нов български университет на 24.01.2011 г.

Научното жури е в състав:

Рецензенти

доц. Едвин Сугарев, д.н., Нов български университет (председател)
доц. дфн Албена Хранова, ПУ “Паисий Хилендарски”

Становища

доц. д-р Миглена Николчина, СУ “Св. Климент Охридски”
проф. Михаил Неделчев, Нов български университет
доц д-р Бойко Пенчев, СУ “Св. Климент Охридски”

Дисертационният труд се състои от увод, седем глави, заключение, библиография (от 200 заглавия на кирилица и латиница) и приложение. Общият обем на изследването е 250 страници.

Докторантката работи като асистент в Департамент „Нова българистика” и Факултет за базово образование на Нов български университет.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на 15 юни 2011 г. от 15.00 часа в зала 407, I корпус на Нов български университет.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в стая 102, I корпус на НБУ, София, ул. Монтевидео № 21, както и на сайта на НБУ на адрес: <http://www.nbu.bg/index.php?l=630>.

Целта на дисертационния труд е през призмата на антологията да проследи процесите на формиране, утвърждаване и функциониране на канона в българската литература - и в частност поезия - от началото на XX век до 1944 г. На практика тази времева граница е разширена, тъй като в първата глава се прави преглед на историята на понятието антология от античността до модернизма; във втората глава се историзират българските му употреби, като се реконструира възрожденския „блян по антология”; а в края на труда се изследват новите идеологически употреби на антологийната форма в първото десетилетие след 9 септември 1944 г. Последователно се проследяват българските приложения на антологията като знак и инструмент на автономизирането на литературното поле в интелектуален и екзистенциален план (особено през 1910/11 г.); като терен на все по-отчетливо историзиране, на ценностни градираня и отсявания на литературното наследство (през 1920-те години); на поколенчески, стилкови и идеологически сблъсъци (през 1920-те и 1930-те години).

Трасираната тук история на понятието антология минава и през отграничаването му от „съседни” литературни форми като учебните христоматии и популярните сборници с пазарна насоченост, но и през търсене на контекстуални връзки с тях. В центъра на работата стоят литературните селекции с амбиция за национална представителност. Същевременно се изследват и по-периферни сборници, създавани не с представителна, а с "приложна" цел, от типа на "Вечеринки и утра", тематични, паметни сборници и други, или адресирани към конкретен тип публика, например фронтовата по време на Войните.

Антологийната форма в различните ѝ конкретни реализации се мисли като точка на пресичане на различни легитимиращи стратегии – личностни, национални, стилкови, политико-идеологически, които участват укрепващо, но и подривно в динамиката на българското канон-формиране. Проблематизира се съотношението между национална репрезентативност и изграждане на персонален творчески образ в големите български антологии. Търси се различен поглед към отделни автори през призмата на тяхната антологийна представеност. Специално се анализира мястото на жените в антологийните. Проследява се как зададените през разглеждания период модели на селекция и репрезентация продължават да работят, включително през 90-те години на XX век, в опитите както за преданото им възпроизвеждане, така и за постмодерното им пародиране.

Антологията като елитарна форма на селекция и репрезентация в литературното поле се явява една от възможните обективации на идеалната цялост на литературния канон. Предлаганият тук последователен преглед на българския антологийен опит демонстрира как антологията първо е преди всичко индивидуален артистичен жест, но постепенно фокусира и институционални властови енергии от страна на Държавата и на Академията.

В хода на изследването се открояват и анализират множество определения за това що е антология. От своя страна понятието „канон” се ползва като подразбиращо се, но не като безвъпросно дадено. Стремехът е във всеки момент да се удържа критическият му потенциал по линия на това, че „канон” визира не само „списък със задължителни творби”, но и отключва проблематиката на социалната и властова конструираност на този списък, на политиките на представителство в него и т.н. В този смисъл усилията са насочени към това да се осветли канонът в процес,

„ставането” на българския канон, преди всичко лирически – защото, както става ясно, тъкмо лириката по-рано достига каноничен статус. Паралелният анализ на антологизаторството и на канон-формирането дава възможност да се открият нови динамики и сюжети в историята на новата българска литература. Структурата на дисертационния труд е мотивирана от логиката на разглеждания материал – различните антологийни идеи и практики от Възраждането до първото десетилетие след 1944 г.

Уводът мотивира избора на конкретна тема, изяснява понятийния и методологическия периметър на работата, поставя основните проблеми, които ще бъдат изследвани в дисертацията.

Проблематиката на антологийното мислене и представяне на литературата е поставена в контекста на англоезичните дебати около канона и в тези на актуалното българско литературознание. Обръща се внимание на невидимата на пръв поглед омонимия в употребата на понятието антология у нас и на Запад, особено в САЩ, откъдето главно идва критическата теория на литературния канон. Първата вълна западни теоретици и критици на канона се интересуват от антологиите по-скоро периферно. Джон Гилъри заявява, че значение за канона имат само учебните антологии (Guillory 2000). Но това твърдение може да бъде оспорено по отношение на по-ранните етапи на канон-формиране, когато една млада национална литература (каквато е българската някъде до първата четвърт на XX век) се бори за място в съревнование с преводни образци и с фолклор. Американският дебат за антологиите се явява по-късно продължение и актуализация на дебата за канона. Вж. например сборника „On Anthologies. Politics and Pedagogy” (2004), в който са събрани текстове на съвременни теоретици и практики на антологизирането.

У нас повишеният интерес към проблематиката на канон-формирането в българското литературознание от края на 1990-те години насам неслучайно съвпада и с повишен интерес към литературните антологии. Почти синхронно с тези процеси се появи и големият библиографски справочник „Литературно-художествени сборници и антологии 1878-1944”, изготвен от К. Ставрев (2003). Настоящото изследване не би било възможно без някои текстове на Михаил Неделчев върху „На Острова на блажените” и „Българска антология” и на Светлозар Игов върху Гео Милев и неговата „Антология на българската поезия”, които задават изходни точки за интерпретирането на българската антологийна традиция. За посоките на реконструкция и деконструкция на българското канон-формиране са ключови редица текстове на Александър Къосев, съставеният от него сборник „Българският канон? Кризата на литературното наследство”, изследването на Миглена Николчина „Родена от главата. Фабули и сюжети в женската литературна история”, множество текстове върху литературни антологии, публикувани в „Литературен вестник” от 1990-те години до днес.

Глава 1. Що е антология?

В подглава **1.1. Дефиниции** се тръгва от няколко речникови определения на понятието „антология”, за да се очертаят параметрите и залозите на тази литературна форма. Антологията е литературен сборник, но от специфичен вид. Такъв, който предполага по-висока степен на селективност (подборност) и репрезентативност (представителност), отгук и по-строги критерии за

включване/изключване. Речниковите определения специално отбелязват ролята на съставителя. Това, на което не обръщат внимание обаче, е, че подборът далеч не зависи само от вкуса и волята на съставителя. Самата възможност за селекция е налице тогава, когато има наличен, вече натрупан корпус от литературни текстове, както и известни критерии за тяхната преценка. **Антологията е нещо като зрелостно свидетелство на една национална литература, литературна епоха, направление, жанр и пр.** В процеса на това „узряване” в литературното поле се формират и фигури на авторитета, които биха могли да се реализират като антологисти – с всичките привилегии, отговорности и негативи на тази роля. Ето защо антологията е късна, вторична литературна форма. Тя не би могла да се появи на по-ранен етап в дадена литература. Затова например Българското възраждане не прави антологии – факт, който ще бъде предмет на по-нататъшно разглеждане.

По принцип, в класическия си вид, антологията е сборник от творби на различни автори. Но същият термин – по аналогия - се употребява и за сбирка от творби на един и същи автор, подбрани като най-добри, най-представителни за него от по-ранни негови книги и публикации, периоди на творчеството му и пр. Такава подборка може да е дело както на самия автор, така и на друг съставител. За прегледност и избягване на двусмислията ще наричаме антологийните книги от един автор „автоантологии”. Да забележим, че и в тази форма антологизирането изисква определена степен на „зрялост”, натрупване на достатъчно богат и разнообразен личен творчески корпус, който да дава възможност за избиране. Личното „узряване” обаче винаги е спрегнато с нивото на по-общия литературен контекст. Антологичността на един автор е в значителна степен свързана с антологичността на литературата, в която е вписан. Колективните антологийни практики и автоантологийните такива взаимно се оглеждат, стимулират, а понякога и конкурират.

Предназначението на антологията е отвъд-утилитарно, надхвърля непосредствените полезни и приложни цели на „редовите” литературни сборници. Тоест антологията няма за цел да забавлява, да обучава, да поучава и т.н., поне не в тесния смисъл на думата. Нейната цел е да представя и подрежда определени автори и произведения и чрез тях – определени литературни стойности. **Чрез антологията литературното поле рефлектира върху самото себе си. Антологията е едновременно литературна и металитературна форма.**

Антологията съзнателно предявява повишени изисквания не само към авторите и техните творби, но и към читателите. Те трябва да са достатъчно просветени и дори посветени – да познават добре литературното поле, за да могат да оценят избраното от него. Това – по отношение на актуалната публика, на съвременниците. Но всяка амбициозна антология е обърната и към една идеална публика, често въобразявана като надхвърляща времето и мястото на съставителството, към един идеален бъдещ вънпоставен читател, към самата вечност най-сетне.

Функцията на антологийната форма е естетически представителна: да показва - и подрежда - най-хубавото от една литература, епоха, жанр. **Антологията по презумпция са сборници на естетическия максимализъм.** Такава е заявката на всяка антология, независимо доколко експлицитно е формулирана от

съставителя/съставителите. Друг е въпросът, че реализацията ѝ в самите селекции винаги подлежи на оспорване.

Друга голяма тема е тази за боравенето с времето в антологиите. Това, което нарекохме „естетически максимализъм“, е осъществимо по по-безспорен и по-безболезнен начин, когато като поле на подбора е заявено литературното минало. Това превръща антологията в един вид литературен паметник. Подборът измежду живите – когато стойностите и йерархиите са подвижни, неустановени - е далеч по-несигурно, уязвимо и най-сетне скандално начинание. Можем да кажем, че първият тип антологии са по-консервативни, а вторият тип – по-либерални. Възможни са и комбинации на двата подхода: в антологии, които съчетават диахронния и синхронния принцип. Там веднага на преден план излиза щекотливият въпрос кои живи могат да бъдат поставени до големите мъртви автори. Изобщо антологията - с присъщата ѝ елитарност, йерархичност, авторитарност - като цяло е консервативна литературна форма, форма на организиране и представяне на традицията, било по-далечна, било по-близка. Но това не пречи понякога тъкмо антологиите да са терен на революционни литературни жестове.

В подглава **1.2. Етимология** се анализира генезиса на понятието „антология“ и смисловия потенциал, съдържащ се в него, осветляват се някои възможни етимологически „разночетения“.

В подглава **1.3. От Мелеагровия венец до Палатинската антология** се проследява появата на първите антологии в европейската литературна традиция, моделите на подбор и представяне и типовете антологичен авторитет, които те задават. Появата на антологията като литературна форма в европейската традиция се свързва с името на старогръцкия поет Мелеагър (Meleágras, 130-60 г. пр. Хр.), един от най-популярните епиграмисти на елинизма. Негови епиграми достигат до наши дни не като едноличен творчески корпус, а като част от колективен сборник: Мелеагър съставя сбирка от 47 поети (включвайки и себе си между тях), която озаглавява „Венец“ (Στέφανος). Именно тя се припознава като първата известна поетическа антология, макар самото понятие „антология“ да влиза в употреба по-късно. В своя стихотворен предговор Мелеагър оприличава всеки от включените поети на някакво цвете – така сбирката иносказателно заявява, че предлага цветовете на поезията, и то най-отбраните, онези, които я увенчават.

Сбирката на Мелеагър не достига пряко, в първоначалния си вид до по-нови времена, но без съмнение е упражнила значително влияние през Античността и ранното Средновековие, доколкото става основа на една специфична традиция, на поредица от следващи сбирки, които я дописват, наслагват се през вековете, за да оформят една мега-антология, една антология от антологии, побрала 17 века гръцка поезия и известна като Гръцка, а по-късно и като Палатинска антология.

Какви типологични особености на антологичното можем да изведем въз основа на известното за Мелеагровия „Венец“? Преди всичко това е исторична, диахронна селекция. Тя обхваща творби от VII в. пр. Хр. – епохата на Архилох и Сафо - до съвремието на Мелеагър, общо около 800 епиграми. Мелеагър споделя нагласата на елинизма към каталогизиране, обобщване на наследството. Съсредоточаването върху кратките поетически форми е характерна особеност на сбирката, а и на антологиите изобщо. Обяснимо, тъкмо кратките литературни форми остават техен приоритет и до ден днешен. Мелеагровият „Венец“ е

моножанрова антология – тя представя конкретно жанра на епиграмата. Старогръцката дума *epigrámma* буквално означава „надпис”. Едноименният жанр тръгва от архаичните надгробни надписи (епитафии). През генетическата връзка на епиграмата с епитафията **фигурата на края (epi-), на смъртта многозначително се вписва в самия генезис, в самата идея за антология.** Впоследствие жанрът на епиграмата постепенно се „авторизира”. Епиграми са писали централни фигури на античната култура и литература. Като цяло **Мелеагровият „Венец” е не просто историзиращ, а жанрово историзиращ.**

Макар да има респект към големите предшественици, Мелеагър ни най-малко не се притеснява да се съизмери с тях. Нещо повече, включва във „Венец” най-много собствени творби – около 130, т.е. приблизително една шеста от всички текстове. За сравнение Сафо например присъства само с две епитафии. Можем да гадаем дали това се дължи на липса на източници, на жанровата ограниченост на сборката или, както още навремето са отбелязвали, Мелеагър я е съставил главно за да лансира собственото си творчество. Така или иначе, той антологизира не само миналото, но и сегашността, не само мъртвите, но и живите, т.е. съчетава диахронния и синхронния подход в селекцията си и прави една отворена към днешното и в този смисъл по-скоро либерална, отколкото консервативна антология.

От друга страна, не бива да надценяваме функцията „автор” (по М. Фуко), когато става дума за античността. В самата структура на Мелеагровия „Венец” авторът не е водещ организиращ принцип. Епиграмите са подредени по азбучен ред според началната буква на всяка от тях. Не бива също така да абсолютизираме Мелеагър като новатор и първосъздател. (Историзиращите науки по принцип хипертрофират въпроса за началата.) И преди Мелеагър е имало събирачи на епитафии и на стихотворения, посветени на определени теми. И в друго отношение Мелеагър има предшественици. Изследователката К. Гътсуилър отбелязва, че метафоричното вдвояване на цветя и стихове може да бъде проследено и по-назад до поетесата Носида (Nossis, III в. пр. Хр.), която програмно оприличава своите епиграми на рози. **При все това тъкмо Мелеагър придобива статута на пръв антологист, вероятно защото му се удава най-успешно да съчетае „антоса” и „логоса” – поетико-естетическия (отсяващия) и обобщаващо-подреждащия принцип в своя „Венец”. Успява да създаде не просто сборка, а една внимателно композирана цялост със свои смислови нишки, акценти, кульминации, начално-финални рамки. Успява да зададе образец, който тепърва ще бъде прилаган, копиран, продължаван през следващите векове.**

През I в. сл. Хр. Филип Солунски, също автор на епиграми, съставя един следващ „Венец” от 13 поети негови съвременници, включително римски автори, които пишат на гръцки. Именно Филип пръв употребява термина „антология”. Като заглавие обаче думата „anthologion” се появява едва в началото на II в. сл. Хр. в сборка от епиграми, дело на софиста Диогениан от Хераклея. Също през II век Стратон от Сардис съставя колекция от хомоеротични епиграми, озаглавена „Педики Муза”, тук тематичният принцип е водещ. Следващият значителен антологист се явява през VI в. сл. Хр. по времето на император Юстиниан, когато вече владее християнски дух, но в една по-либерална форма - Агатий от Мирина (530/33-582) съставя антологията „Кръг” (Κυκλός) от епиграми на свои

съвременници, приближени на Юстиниановия двор. Тя е организирана в дялове на тематичен принцип – и този подход продължава да се спазва и обогатява при окончателното оформяне на Гръцката антология. Агатий е сочен като първи антологист, въвел тематичния принцип, но не бива да забравяме, че и тук първенството е условно. Агатиевата антология „Кръг” е и пример за първа отчетливо синхронна и поколенческа антология – която обхваща поетическото настояще на една конкретна интелектуална общност и така дава заявка за вписването ѝ в традицията.

Дотук с ролята на антологисти се нагърбват определени поети, т.е. имаме едно **антологизиране на творческото поле „отвътре”**, което включва и автоантологизиране – всеки от изброените съставители представя и собственото си творчество. (Именно по този начин ще тръгне и българската антологийна традиция.) По-късно обаче решаваща роля имат редакторите и компилаторите.

Гръцката антология е резултат от съчетаването на античните и средновековните книжовни практики. Религията неизбежно се оказва съществен фактор при окончателното компилиране и подреждане на епиграмите. Авторитетът на Древните донякъде отстъпва пред този на Боговерните. Така да се каже, отците на християнството се оказват по-важни от отците на поезията. Постепенното оформяне на Антологията дава възможност като в забавен каданс да се проследи **взаимодействието на селективния и кумулативния принцип, на естетическия и историческия критерий**. Ако в началото преобладава първият, то с времето все повече започва да доминира вторият. Променя се самата идея за представителност – ако при първите антологисти се предполага, че достойни за включване са „цветовете” на лириката, най-доброто (според съответните критерии), то по-късно като че ли целта се измества към това да се обхванат всички зони на наличното. Днес времето е заличило полето, останал е венецът, букетът набран някога от него. Онова, което тръгва като селекция от наличното, днес е единственото налично от старогръцката епиграматика. И то на свой ред се превръща в поле за нови отсявания и преподреждания.

В подглавата **1.4. Още история и типология** накратко се проследяват и типологизират антологийните практики в други традиции – китайска, японска, арабска - антологията като форма на подбор и представяне на образци от литературната традиция не е първо и само европейско изобретение. По-нататък се проследяват антологийните практики на европейското и българското средновековие (религиозните флорилегии, гномологии; по-светските песенници; преходни форми като дамаскините и др.); на Просвещението и Романтизма, както и на модернизма.

Примерите на поетически сбирки от XI-XIV век подсказват една особеност: европейското средновековие съставя по-скоро песенници, отколкото поетически селекции в съвременния смисъл на думата. Литературата все още не се е еманципирала от по-общия масив на словесността. Песенната поезия е донякъде изключение, но тя функционира на границата между авторството и анонимната фолклорност.

Антологията - като форма на утвърждаване, представяне и съхраняване на литературната традиция - излиза с нова сила на културната сцена в Западна Европа през Новото време. Свързана е с еманципирането на литературата като културно

поле – процес, който от своя страна протича паралелно с постепенното утвърждаване на народностните езици за сметка на латинския. **Негласно се оформя един нов могъщ културно-идеологически конгломерат, една нова, секуларна „света троица” език-литература-нация. Разбира се, по-късно националните идеологии ще ревизират този ред, поставяйки „нация” на първо, основополагащо място в него.** Така или иначе, тези три елемента в паралелното си развитие и утвърждаване взаимно се институционализират. **Една от литературните форми, в които ще бъде заявявана тази триада, ще се окажат именно антологите, и по-точно антологите на националната литература.** При тях към естетическите критерии се прибавят и национално-идеологически. Наред с език, жанр, период и т.н., като обект на репрезентация впоследствие – особено през XIX век - се налага и „националният дух”, „националният гений” и пр. романтически идеализирани представи за нацията като върховен творчески субект, проявяващ се в творбите на избраните автори. Тази визия се актуализира и доминира също в периоди на войни и национални катаклизми, когато на литературата отново се възлагат национално-укрепващи и мотивиращи функции.

Нови събирачески и издателски практики се разгръщат през втората половина на XVIII и през XIX век, когато Романтизмът, новите филологически нагласи и не на последно място национално-политическите аспирации на младите европейски народи издигат в култ устното народно творчество, за което ще бъде изкован терминът „фолклор”. Неговото проучване и записване води до вълната от фолклорни сборници през този период. Фолклорът и литературата влизат в сложни взаимодействия на взаимно преобразуване, на привличане и отблъскване. Но фолклорните сборници не могат да бъдат наречени антологии, освен в една твърде широка и неспецифицирана употреба на термина.

Антологите като литературна форма „съседстват” и с други типове сборни издания. От една страна, това са сборниците с пропедевтична насоченост, с подбрани четива, обслужващи нуждите на училището, които в българската традиция по гръцки образец са известни като „христоматии”, от друга страна са сборниците с четивна, развлекателна, пазарна насоченост. Появата на тези типове книги и интересът към тях е свързан изобщо с атмосферата и новите просвещенски нагласи в Европа приблизително от средата на XVII век, когато като цяло достъпът до знанието, до книгата и четенето започва да се демократизира и интензифицира; училищното образование става все по-масово и се превръща в предмет на грижа и контрол от страна на държавата. Подобни процеси, но приблизително два века по-късно, се наблюдават и у нас.

Колкото и понякога границите между отделните типове сборници да са трудно определими, те са съществени. Ако антологите са ориентирани към една отвъд-утилитарна естетическа образцовост и представителност, то утилитарността е в основата на другите два типа сборни издания. Училищните/образователните сборници проявяват една по-прагматична селективност, съобразена с тематичните насоки и равнището на учебните програми. Те са по-скоро тексто-центрични, докато модерните антологии са преобладаващо авторо-центрични. Учебните издания често съчетават текстове на роден език с преводни произведения, което е отминала практика при национално-представителните литературни антологии; помагалата са разножанрови и е обичайна практика да боравят с откъси, докато

антологиите обикновено са от цялостни - съответно по-кратки - произведения със сходна жанровост.

Модернизмът бележи нов етап в антологийното представяне на литературата. Вече не (само) нацията, а определена естетическа идеология мотивира селекциите. Те често са манифестна форма на утвърждаване на литературната сцена на нова група автори. Тези процеси са особено открити във френската и в руската литература от края на XIX и началото на XX век, откъдето са и най-преките влияния върху българската литература. Съществуването и бързата смяна на различни „-изми“, стилове, поколения, течения (включително авангардни) внася нови динамики и нова агонална напрегнатост между антологиите.

Глава 2. Предантологийен период, или за българския блян по антология

Подглавата **2.1. Раждането на бляна по антология от духа на Възраждането** предлага концепта „блян по антология“, за да означава предантологийните страсти на българското Възраждане. Антологията като идея, като мечта и дори като конкретен проект витае в българското литературно съзнание още от времето на Възраждането – проследени са заявени, но неслучили се възрожденски антологийни намерения.

Неосъществяването на повечето антологийни проекти през Възраждането, разбира се, може да се дължи на конкретни издателски, финансови, биографични и пр. неудачи на техните автори. Но погледнато в един по-едър план, то е структурно обусловено. **Възраждането все още няма необходимия антологийен ресурс.** То, разбира се, знае думата антология и по характерния за епохата начин я превежда-побългарява – като „цветособрание“, „венец“, „цветник“ и пр., охотно обигравайки античната метафора за „цветовете на словото“. Но кичещите се с подобни заглавия или подзаглавия книги са на практика разножанрова смес от кратки преводни и оригинални текстове – просвещаващи, поучаващи, забавляващи. Възраждането е още на етапа на събирането, не на избирането. Сборникът е парекселанс неговият жанр – календари, песнопойки, буквари и др., чиято цел е непосредствена и утилитарна, те нямат онзи по презумпция по-висок хоризонт на антологията както в концептуален, така и в рецептивен план. Преди всичко тогавашната литература все още не е еманципирана от по-общото поле на книжнината. Липсват ѝ традиции, йерархии, критерии за подбор, липсва достатъчен корпус от достатъчно разнообразни текстове/автори, измежду които да се избира. Накратко казано, **възрожденската литература е в предканонична и в предантологийна фаза.** Онези „разни български поезии“ според израза на неосъществения антологист Градинаров не са безвъпросна очевидност при положение, че самият литературен език е в процес на формиране. Липсва консенсус за параметрите му, а оттам и мяра за стиловете и индивидуалните почерци – както за оригиналните произведения, така и за качеството на преводите.

Възраждането, от друга страна, има своите литературни авторитети и ако не Градинаров, то Петко Славейков е един от тях, при това той е със солиден редакторски опит и е по специфичен начин средишна, събираща фигура, способна на такъв общностен жест, какъвто е съставянето на антология. (Трудно бихме си представили, да речем, Ботев в тази роля при неговата радикалност в литературните преценки – антологията изисква и доза компромис. Впрочем **Ботевото стихотворение „Защо не съм“ представя в конспективен вид една**

негативна антология на тогавашната поезия.) Но на този етап индивидуалният авторитет на евентуалния съставител далеч не е достатъчен.

Така през Възраждането антологията остава неизпълнено обещание, празна форма. Но неосъществените възрожденски проекти все пак ѝ придават очертания, издават една по-висока амбиция спрямо наличните „цветни“ сборници от епохата, събиращи кратки текстове с взевъзможен произход, жанр и предназначение. Макар да не можем да реконструираме какво стои зад обявите като замисъл и съдържание, в самото им формулиране прозира намерението за една по-висока селективност и представителност – на ниво литературност и в частност жанр.

Съществено е и обвързването на антологийната форма от самото начало с идеята за национална представителност. Така да се каже, **ултимативният обект на антологизиране е нацията и нейните (литературни) ценности.** Заедно с това обаче се прокрадва и усетът, че наличната родна литература не стига за антология. Оказва се, **има епохи, които не могат да се самоантологизират**, не могат да се самоорганизируют в тази „витринна“ литературна форма. Антологийният хоризонт остава отвъд тяхната видимост. Възрожденската поезия ще бъде антологизирана ретроспективно значително по-късно, през 1925 г., в антологията „Първи стихотворци“, съставена от Васил Пундев. Някои неосъществени литературни проекти на Възраждането обаче се превръщат в имплицитна програма за поствъзрожденската литература. Несбъднатата (невъзможната) възрожденска антология задава един нов хоризонт на очакване, вписва антологията в онези „списъци на отсъстващото“ (по А. Кьосев), които се явяват конститутивни за изграждането на новата българска литература и култура.

Така се дава началото на нещо, което можем да наречем **български блян по антология.** Той е зареден със страсти, скандали, куриози. Антологията по дефиниция е колективен жанр, жанр и на общностното, и на личното признание, което още повече увеличава залозите и рисковете му. Впрочем **антологията е метажанр, така че и блянът по антология е своего рода мета-блян.**

Подглавата **2.2. Христоматии и други прото-антологии** анализира съставителските стратегии на първите следосвобожденски училищни христоматии.

Част **2.2.1. Доизясняване на понятията** тръгва от проблематичните аспекти на въпроса коя е първата българска антология и съпоставя начините, по които съвременното българско литературознание от 80-те и 90-те години на XX век (в лицето на М. Неделчев, Св. Игов, Г. Тиханов, Вл. Трендафилов) задава началата на антологийното, доколко и как едновременно разграничава и синонимизира антология и христоматия.

В част **2.2.2. От „Българска христоматия“ до „Христоматия по българска литература“** се прави сравнителен анализ на тези прото-антологии и начина, по който те формират книжното поле.

Първото мащабно подобно издание „Българска христоматия“ на Вазов и Величков (1884 г.) задава едни по-високи критерии на подбор, стреми се не просто към редови текстове, а към „образци“ – добре написани и/или добре преведени. За да ги набавят, съставителите преди всичко извършват една инвентаризация на

наличното. Христоматията се превръща в компендиум на възрожденската (и ранната следосвобожденска) книжнина. В нея влизат отделни подобрени откъси (оригинални и преводни) от предходни периодични и сборни издания. Съчетава се жанровата матрица на старите реторики, идваща още от античността, с една по-нова хегелианска и пост-хегелианска йерархия на жанровете. Към класификатора „жанр“ се наслагват и категориите автор, предмет (тема) и пр. Христоматията надхвърля преподаването на „словесност“ в тесния смисъл на думата, защото в нея има и географски, исторически, естествоизпитателски материал. По този път не сме далеч от възможността да видим прегледната жанрова схема като „китайска енциклопедия“ (по Борхес и Фуко).

Но това е начинът, по който Христоматията осъществява сложната операция да съположи, от една страна, свое и чуждо (оригинални и преводни текстове), а от друга, фолклор и литература. И това съполагане, което имплицира и конкуренция, се осъществява именно през матрицата на жанра, който разчертава литературното поле, картографира наличностите, но и липсите в него.

Натрупаната до момента българска книжнина първо е „линейно“, наративно проследена в началния „Кратък исторически преглед...“, след което нейната „христоматийност“ е произведена чрез жанровото ѝ моделиране, като по този начин българските примери се съизмерват вече отвъдисторично с европейски образци от античността до романтизма. Така младата българска традиция едновременно се валидизира и релативизира. Фолклорните текстове в своята старинност и вече установена, легитимирана ценност изпълняват ролята на своеобразен буфер между високата класика и по-скорошните, ценностно неулегнали български примери.

Интересен е и въпросът **какво е присъствието на женско творчество в Христоматията. На своите близо 1000 страници „Българска христоматия“ включва три пишещи жени (Жорж Санд, Анна Болейн и Елена Мутева), които обаче не успяват да въплътят фигурата автор(ка) достатъчно категорично.**

Като цяло Христоматията е осъзнато новаторска, но заедно с това е особен вид междинно, преходно издание, маркиращо движението към постепенно отграничаване на литературата от по-широкото книжно поле, към конструирането на родна литературна традиция, към модерно митологизиране на авоторовата фигура (наличието на биографии на по-известните писатели е специален акцент в концепцията, изведен и в самото заглавие).

С много по-голям издателски успех се ползва по-късната „Христоматия по изучаване словесността“ на Костов и Мишев от 1888-89 г., която претърпява три издания до 1900 г. и формира литературните представи на поколения ученици. Като концепция тя не се различава особено от тази на Вазов и Величков, подчинена е на сродна жанрова схема, съвпадат и част от подобрените автори/текстове. Новото в нея е видимо по-големият брой български произведения (възрожденски и поствъзрожденски), което е знак, че самочувствието на родната традиция укрепва буквално с всяка следваща година. Самите Вазов и Величков участват в христоматията на Костов и Мишев и като автори, и като преводачи.

За важността на Христоматията на Костов и Мишев можем да съдим и по това, че е рецензирана не от кой да е, а от д-р Кръстев. **Размишленията му по повод христоматията се разгъват в една по-мощна медитация на тема**

състоянието на българската литература и дефицитът на класичност в нея. Тук обичайните ламенатции около липсата и нямането не са поредното разширяване на „списъците на отсъстващото”. А и как би могло, при положение че самата христоматия е един внушителен свод на наличното. Тук темата за отсъствието е, така да се каже, повдигната на степен, разсъждава се в един по-едър, структурен план. А именно, за липсата на нещо по-трудно уловимо, но фундаментално за самата възможност за съждение, каквото е мярата, критерият. Д-р Кръстев артикулира нещо, което можем да наречем **„безпокойство за мярата”** (да припомним, че едно от етимологическите значения на канон е именно такава), и то безпокойство за мярата като собствена, не външно привнесена – явен симптом, че българското литературно поле постепенно преминава от фазата на натрупването към фазата на селекцията и търси опори, основания в тази посока. Мярата, критерият в литературата според д-р Кръстев се отливат в една колкото идеална, толкова и съвсем конкретна фигура – тази на класика. **Но не можем да „мерим” собствената си литература спрямо чужди класици.** Така в тези „Случайни литературни бележки” имплицитно се стига до един неслучаен и голям въпрос: какъв би бил българският класик. Родният класик, предпазливо назован само „писател-образец”, се проектира в единството на език и мироглед, като езикът трябва да е едновременно правилен и „сладостен”, а мирогледът да съчетава българско и общочовешко. Свидетели сме на едно **раждане на идеята за класик от „духа на христоматията”**.

В началото на ХХ век моделът на христоматиите рязко се променя. През 1901 г. излиза „Христоматия по българска литература в две части: устна и писмена българска словесност за средните учебни заведения”, съставена от Ив. П. Церов и отпечатана във Варна. Заглавието отразява еманципацията на литературата от по-общото поле на „словесността”, изкристализирането на българската литература като самостоятелна учебна дисциплина и изобщо като самостоятелна ценност. Христоматията е вече не по словесност, а по литература, и то конкретно „по българска литература”. **Липсва „патерицата” на преводните текстове.** В изданието на Церов **българската литература за първи път постига своята „христоматийност” без помощта и на чужди примери.** Краткият съставителски предговор обаче няма програмен, конципиращ характер. При все това тук матрицата на организиране на христоматията е сменена. **Водещ е вече не жанрът, той се явява в подчинена позиция спрямо периода и авторството, които именно структурират националната традиция.** Христоматията на Церов чрез самото си структуриране прави крачка към едно индивидуализиращо мислене и представяне на литературата. Тоест **персонализмът, който Михаил Неделчев формулира като водещ принцип на първите антологии, може да се проследи като частично възникващ още в христоматиите в самото начало на ХХ век.**

През 1899 г. Пенчо Славейков пише рецензия по повод издание на поемата „Кървава кошуля” от Р. Жинзифов. Покрай разгромяващия анализ на самата творба той критикува остро и „българските литературни христоматаджии”: те „имат пристрастие към всякакъв род литературен смет”, който „изхвърлят – в училищата”, и биват иронизирани по протежение на целия Славейков текст. Той оформя едно **противопоставяне на (бъдещия) човек на антологията срещу човека на христоматията.** Тоест делението между „млади” и „стари” е

прокарано и по линията между антология и христоматия, между естетската нагласа за избиране и просветителската за събиране. Бъдещият homo antologicus Пенчо Славейков вдвоява Вазов и Величков в отминаващия етап на христоматията.

Част 2.2.3. *Популярните поетически сборници от началото на XX век – между идеологията и пазара* изследва антологийните начинания на две толкова различни фигури като Г. Бакалов и Ив. Ст. Андрейчин, за да се осветлят някои важни механизми и граници на тогавашното литературно поле.

През 1901 г. Георги Бакалов издава „Лъчите на поезията” – мащабна подборка от около 300 стихотворения от български и чужди поети, но в подзаглавието я определя без особени претенции като „Стихотворен сборник”. Самият Бакалов се стреми не към естетически жест, а да задоволи нуждите на една публика, която е (конструирана като) социално и идейно маркирана. Изданието е от библиотека „Почивка”. С други думи за часовете, в които трудещият се човек, работникът почива и съответно трябва да бъде идеологически просвещаван и заедно с това забавляван. Сборникът е преиздаден на два пъти през десет години – през 1911 и през 1921 г. и става популярен сред няколко поколения читатели, дори надраства по-непосредственото си предназначение. Изобщо сборните издания на Георги Бакалов са (съзнателно) по-ограничени, ясно прицелени в темите и предназначението си. Но всички те свидетелстват за „антологичната склонност” на Бакалов (по израза на Светлозар Игов за Гео Милев). Тази му склонност понякога се оказва дори по-силна от идеологическите и социалните му афилиации.

На противоположния полюс спрямо Георги Бакалов, противоположен и като естетика, и като публично присъствие със своето декадентство, ранни смволистски манифести и пр., стои един друг изключително продуктивен прото-антологист – Иван Ст. Андрейчин. Още през 1898 г. той издава „Из чуждата книжнина: Лит. сборник от прев. разкази, драми, поеми, стихотворения и изречения”, а през 1903 г. започва да публикува серия от сборници с неподражаемото заглавие „Вечеринки и утра” (първият отпечатан в Кюстендил). Всевъзможни български и преводни текстове са събрани на базата на своята предполагаема сценичност, перформативност, забавност и достъпност за една по-широка публика. Съдейки по многократните преиздания на всяка от отделните части, сборниците имат успех, сравним с този на „Лъчите на поезията” и „Христоматията” на Костов и Мишев. Успехът на „Вечеринки и утра” е отбелязан от съвременниците, макар и понякога с обратен знак. Ролята на „популярен антологист” се оказва неблагоприятна - Андрейчин е обвиняван в меркантилност. („Певецът се залавя с търговия”, пише за Андрейчин Никола Атанасов през 1906 г.) Впрочем не може да се отрече, че и на него, и на антибуржоазния Бакалов не им е чужд известен търговски нюх.

„Вечеринки и утра” се превръща почти в нарицателно за сборниците за любителски сцени и забави. Заглавието продължава да функционира през годините в най-различни модификации – появяват се детски „утра и вечеринки”, ученически, селски, работнически, кооперативни, ловни, пчеларски, коледни, въздържателни - от най-различни съставители и издатели, което свидетелства, от една страна, за успешно намерената формула, а от друга, за профилирането на подборките и на публиките. **При все антологийната си склонност, Андрейчин не назовава, не афишира като антология нито едно от многобройните си сборни издания.** Явен

знак, че не надценява своите сборни издания, които като цяло остават хаотични, всеядни.

Кариерите на Бакалов и на Андрейчин показват, че **редактирането на популярни сборници, независимо от успеха им, не е източник на особен символен капитал в полето на литературата**. Тази дейност обаче не е без значение за процесите на канон-формиране, защото култивира техники на подбор и представяне; задава различни оптики към вече наличните текстове и автори; идентифицира различни читателски публики (маркирани възрастово, социално, идеологически, пополово и пр.), но и подпомага тяхното оформяне. Това съдейства за оформянето на различни вкусове и читателски хоризонти, на естетически йерархии в литературното поле. Или казано накратко, без по-масови подборки не биха могли да се появят и по-префинени и елитарни антологии.

Частта 2.2.4. „Сянката на Балкана” – *(не)възможната антология*. **Фолклор и антология** изследва първия антологичен проект на Пенчо Славейков от 1904 г. – специфично, хибридно литературно явление, раздвоено между фолклор и литература, между възрожденско-романтически и модернистки културни нагласи; един от първите пробиви на българска литература в Англия, който често остава в сянката на следващите Славейкови антологии. Изследването прави принос към осветляването на английската рецепция на изданието чрез новооткрита рецензия в лондонско списание от 1905 г.

Пълното заглавие на сборника е “The Shade of the Balkans: being a collection of folksongs and proverbs, here for the first time rendered into English, together with an essay on Bulgarian popular poetry and another on the origin of the Bulgars. Published by David Nutt at the Sign of the Phoenix, Long Acre, London” – със своята пространност и обяснителност звучи анахронично, по-скоро в стила на изданията от времето на Просвещението, а не на модернизма. Един специфичен анахронизъм е вписан в самия замисъл на тази книга.

Става дума за представяне на българска словесност, на България, пред чуждестранна, английска публика, преди да е налична каквато и да било антология на българската литература у нас. За да си дадем сметка какъв рядък и значителен пробив е това, да напомним, че до 1944 г. има само три литературни издания, преведени от български на английски и публикувани като книга в британско издателство. В заглавието книгата се заявява като сборник или сбирка (collection), но когато я споменава по-късно, Славейков я нарича „антология”. Доколко има основание за това? По същество „Сянката на Балкана” е фолклорен сборник. Но не е обикновен фолклорен сборник, резултат от първично събиране и записване на народни песни, а вторичен естетически жест. От вече наличните фолклорни сборници Славейков избира най-добрите и най-представителните песни, за да ги предложи на чуждия читател. С това, от една страна, той анахронично, в романтически маниер възлага на фолклора модерните задачи на литературата, от друга страна, се опитва да довърши несвършената работа на Българското възраждане. Защото то успява да документира българския фолклор, но не успява, казано на днешен език, да го промотира, да го преведе и представи на европейската публика и да събуди интерес към българите и тяхната култура. Така Славейков се заема с начинанието да оформи **един вид канон на българската народна песен, поради липсата на литературен такъв**. В началото на 20 век, 25 години след

Освобождението (формалния край на Българското възраждане), все още дори за първия модерен поет и идеолог на българската културна сцена литературата изглежда непредставителна. Фолклорът е лицето, витрината на българската словесна култура.

Успява ли „Сянката на Балкана” – такава, каквато е? Изданието не получава подобащ отзвук в България, дори от страна на най-близките Славейкови съмишленици от кръга „Мисъл”. Изобщо чуждоезичните издания на български автори рядко биват вписани и осмислени в родния контекст. Що се отнася до рецепцията на книгата в Англия, до неотдавна не беше известно нищо. **В хода на настоящото изследване попаднах на още една, неизвестна досега английска рецензия за „Сянката на Балкана” - в лондонското списание Folklore, vol. 16, No. 4 от 29 декември 1905 г., с. 489-491.** Списанието е орган на Фолклорното общество (The Folk-Lore Society) и се издава от същото издателство „David Nut”, в което година по-рано излиза и самият сборник. Но съвсем не става дума просто за „приятелска”, „рекламна” рецензия, както би могло да се очаква. Напротив, тя започва строго, делово и не без известна критическа ирония веднага напипва уязвимото място в книгата – пътя на превода. Този прочит на „Сянката на Балкана” по свой път улавя **междинността на сборника** - не е литература и затова не може да бъде съден само чисто естетически, но не му достига нужното ниво на документалност и достоверност, за да е в мярата на научните критерии. По това време фолклористиката е достатъчно стабилизирана като дисциплина със своите канони и не допуска „импровизации”. И още нещо - **изгубен в превода се оказва централният символ на сборника – Балкана с цялата му образна и идеологическа натовареност в Славейковия предговор.** За рецензента Балкана остава недовиден, несъществен, той изобщо не се занимава с него.

Пенчо-Славейковият късен, но властен жест да се заложи на фолклора „за износ”, а не на литературата, ще тиражира самия него в чужбина повече като съставител, като събирач, отколкото като поет. „Книга на песните” (в различни версии) е преведена до края на 20-те години на трите основни европейски езика - английски, немски и френски и издадена в съответните страни - нещо, с което не може да се похвали друга (собствена) книга на Славейков.

2.2.5. Хумористични сборници. Важна стъпка по пътя към антологийното осъществяване в/на българската литература е „Литературен сборник на българановците” от 1906 г. Както е отбелязано на корицата, той е „стъкмен” от Андрей Протич, Елин Пелин и Александър Божинов. В него са представени основните сътрудници на в. „Българан” с избрани техни текстове от първите три годишнини на това най-популярното хумористично издание от началото на века у нас. Вестник „Българан” е низов, пародия двойник на официалната култура и литература. Той шаржово проиграва високите ѝ идиомы, жестове, претенции. „Хранейки се” от тях, той едновременно се вписва в господстващите литературни тенденции и заедно с това пародийно ги преекспонира. Така **българановците улавят носещия се във въздуха „блян по антология” и изпреварващо го материализират.** На „сериозната” литература ще са ѝ нужни още четири години, за да се реши на тази стъпка. Голямата популярност на „Българан” обаче дава самочувствие на неговите автори да направят свое представително издание с „избрано”. Дързостта им не стига дотам да го титулуват антология. Но

забележителното е, че **структурата му съответства на онова, което ще се превърне в най-влиятелния антологичен модел в българската литература.** Той е **моножанров** (изцяло поетически) и **авторо-центричен**, което отразява тягата към литературен персонализъм в тогавашната литература и култура. **Сборникът е една антология в негатив на високата българска литература.** Негови ключови „автори“ са всъщност Вазов, Яворов, Кирил Христов, доколкото техни творби са най-чест обект на пародиране. Пародията избира за свой обект високи, признати, влиятелни поетически почерци и творби – иначе не би била разпозната като такава. В този смисъл **пародията е тест за оформящия се бъдещ канон.** Пародиите изпробват и разширяват границите на поетическия език на епохата. Особено интересни са пародиите на символистичния език и образност, които съпътстват символистичната поезия още от самата ѝ поява на българска почва и често са дело именно на нейните виртуози.

Въпреки известното високомерие от страна на високата литература българановският сборник от 1906 г. е ако не предвестник на една от нейните най-сложни и многозначни книги, „На Острова на блажените“, то поне прави по-обясним генезисът и появата на Островната антология на Пенчо Славейков в тогавашния контекст. В някакъв смисъл сборникът е и изпреварващ, преобърнат образ на първата същинска антология „Българска антология. Нашата поезия от Вазова насам“.

„Литературен сборник на българановците“ е съществен за българската (прото)антологична традиция и като първа хумористична антология. Той има изчистена жанрово-тематична концепция, с което е крачка към по-профилирани литературни селекции. Изобщо смесването на хумористичната и „сериозната“ литература е характерно за по-масовите сборници, подборките с по-високи критерии за представителност ги разделят.

Първата същинска хумористична антология излиза 11 години по-късно – „Хумористична антология“, съставена от Бончо Хаджибонев, 1917 г. Тук в подбора на авторите личи наследството на „Българан“, но това вече не е „цехов“ сборник, който представя сътрудниците на едно издание, а е подбор с литературноисторически характер. Оттук и самоочувствието изданието да се самоопредели като антология. Хумористичната антология на Б. Х. Бонев се вписва във военновременния издателски контекст на 1917 г. – тази, както ще я наречем, антологична година в сянка. За нейния контекст е характерно едно демократизиране на антологията, едно шурмуване и превземане на високия ѝ литературен рубеж, както и преобладаване именно на военната и хумористичната тематика (поотделно и заедно).

Глава 3. 1910 година – антологичният праг. Пробив на първи поетически антологии

3.1. Антологичният праг. През 1910-а дълго и подмолно зреият български блян по антология се сбъдва поне трикратно, включително в книга, която е негов ироничен, преобърнат образ. Така пада негласната забрана, „карантината“ в българското литературно пространство върху понятието „антология“. Ако дотогава това е желана, но бленувана от дистанция форма и съставителите на различни видове сборници се „пазят“ да я употребяват, нямат самоочувствие за предполагаемата от нея висока подборност и представителност, то

след това вече и сборници без кой-знае какво качество спокойно ще могат, ще посмяват да се титулуват антология. През 1910 г. тази дума, определение, сертификат за амбиция и качество - и личен, и общностен - сякаш по негласна договорка се оказва императив за българската литературна ситуация. Литератори от различен калибър, с различни нагласи и принадлежности посягат към формата на антологията.

Така бива преодолян своеобразния **антологичен праг**. Въвеждам това понятие, за да означа онова дълго задържане и отприщване на общностна и индивидуална енергия за подреждане и представяне в полето на литературата. Има литературни прецеденти – жанрови, тематични, стилови – които минават незабелязани, остават непризнати и стават жертва на т.нар. „заекващо начало” (по изречение на М. Николчина). Обратно, преодоляването на антологичния праг през 1910-а е ясно заявено. Преди всичко и защото е утроено – три книги от различен порядък се самоназовават „антология” и независимо от това, че са в смислово напрежение помежду си в момента на излизането, независимо че имат различна рецептивна съдба, те взаимно контекстуално се подкрепят и няма как да останат невидими – нито за съвременниците, нито за литературната история. При все че отеква мощно в литературното поле, този троен прецедент не е лишен от вътрешни апории.

Да се вгледаме в тази неведнъж посочвана тройка: „На Острова на блажените” от Пенчо Славейков; „Българска антология. Нашата поезия от Вазова насам”, съставена от Д. Подвързачов и Д. Дебелянов; „Славянска антология”, съставена от Стилиян Чилингиров. Имаме първа национално-представителна антология на българската поезия - издадена свободно-артистично, без никаква институционална подкрепа, от двама млади (особено Дебелянов) и неутвърдени поети. Имаме също първо мащабно представяне на преводна поезия – на славянските, езиково най-близки до нас народи (осъществяване на антологични възжелания, датиращи още от Възраждането); тя е поръчково начинание, издадена е със субсидия на Славянското благотворително дружество по повод Славянския събор в София през 1910 г. от един добросъвестен, но не първостепенен литератор. Заедно с това, по-точно с малко преднина, се е появил и техният преобърнат двойник – авторска книга, която едновременно се прави на национална антология и се прави на преводна антология, като зад нея стои една от най-мощните литературни фигури на своето време, поради което тя отеква изключително силно, дори засенчва като събитие „истинските” антологии. Така съвсем по бодрияровски симулакрумът предхожда оригинала. **Тоест българският „блян по антология” е едновременно сбъднат и развенчан, валидизиран и делегитимиран. Антологичният праг е хем преодолян, хем повдигнат на степен.**

„Българска антология. Нашата поезия от Вазова насам” на Подвързачов и Дебелянов – същинското сбъждане на дълго лелеяния български блян по антология – от своя страна е особен **манифестен жест без манифест**. Първата представителна антология на българската поезия никъде експлицитно не се заявява като такава. „Българска антология” няма каквито и да било въвеждащи думи, съставителите изобщо се отказват да вземат думата, отказват се да направляват прочита, остават изцяло „зад кадър”, сякаш предлагат антологията си с мълчалив жест: „това е, което е”. В него се съчетават скромност и съзнание за собствения им дефицит на

литературен авторитет. Липсата на антологичен авторитет определя гледната точка към антологизирания материал и боравенето с времето в антологията. Направата на антологията се оказва **не толкова строга селекция, колкото опис на наличното в българската поезия. Ценностното "нямане" се преодолява чрез количествено "имане"**, и то количество по отношение на броя на включените имена, иначе зад много от тях все още не стоят издадени книги.

„Българска антология” е опит да се постигне наситеност в сегашното поради натрапчивото усещане за рехавост в миналото. При все това тя потвърждава доминантната воля за оцелостяване, за представителност - публична, колективна, но и индивидуална. Мощната тяга към индивидуализиране на литературното поле се пресича с тягата към представителност. И тяхната ефектна пресечна точка се оказва именно жестът на антологията – тази особена литературна форма, която едновременно изтъква и помирява личните литературни суети, вписва отделните почерци и фигури в една внушителна обща картина.

Разбира се, антологичният бум от 1910/11 г. не трябва да създава впечатление за някакъв телеологизъм, а единствено за разпластяване, градиране на литературното поле и на авторитетите в него, което увеличава неговия потенциал да произвежда смисли и укрепва „литературната институция”. С други думи тъкмо в зоната на 1910/11 минало и настояще се срещат в порива си към подреденост и изпълненост. А антологията се явява като вид „зрелостно свидетелство” на новата българска литература.

3.2. Контра-антологизмът на Пенчо Славейков. Усещането за „праговост” (едновременно като предел и като бариера) по отношение на антологичното мислене до 1910 у нас, ако не се дължи, то до голяма степен се усилва от амбивалентното отнасяне към него на такава мощна фигура като Пенчо Славейков. Той, от една страна, виртуозно практикува „изкуството на антологията”, но от друга, непрекъснато подрива високия му тогавашен залог - съставянето на национално-представителна антология на българската поезия/литература. **Всеки от антологичните жестове на Пенчо Славейков е контраантология на българската литература. Трикратен отказ да ѝ се подпише „свидетелството за зрялост”, да ѝ се признае качество, изпълненост, представителност.** Всеки път моделът е различен, но стратегията е една и съща. Славейков антологизира нещо друго - първо фолклорни текстове, при това предназначени „за износ”, за английска публика („The Shade of the Balkans”, 1904); след това собствени текстове, полумаскирани като преводни творби на измислени поети от измислена страна (1910); после немски поети (1911). Така той трикратно вмениява „антологична недостатъчност” на българската литературна ситуация, демонстрира липсата, недостига на родната литературна сцена и заедно с това ѝ задава (в свое лице) образец. **Строго погледнато, Пенчо Славейков няма нищо общо с антологизирането на българската литература.** Той не е правил нито една антология на българската литература в прекия смисъл на думата. И въпреки това безспорно играе централна роля в антологичния процес у нас. **Тъкмо неговите „На Острова на блажените” и „Немски поети” формират изобщо идеята за антология в български контекст. Макар да са формозадаващи по един специфичен, негативен начин, те са основополагащи на структурно равнище.** На първо място, те задават персоналистичния модел на представяне (т.е. водеща

единица е авторът/личността, а не творбата), който оттам насетне доминира в българските антологии с по-висока амбиция за представителност до 1944 г., като често авторите дори са „онагледени” с фотографски или графичен портрет. Неслучайно, формулирайки своята теория за персонализма на българската литература в началото на XX век, Михаил Неделчев тръгва именно от първите антологии, които изявяват тези тенденции най-ярко и нагледно.

Славейков дори **негласно задава „представителна квота” от поети за един авторитетен антологичен подбор: 18-19 автори.** Дали защото той има някаква много точна статистическа интуиция, или заради въздесъщия му антологичен авторитет, но ще видим същата идеална представителна „квота” възпроизведена и в най-прецизно, най-безапелационно конципираната – а в определен смисъл и най-влиятелната – българска антологична селекция: „Антология на българската поезия” (1925) на Гео Милев. Най-влиятелна, защото на практика в нея Гео Милев трасира онова, което и до днес се мисли като „български лирически канон”. В своята етапна, исторична, диахронно-йерархизираща антология Гео Милев представя най-важното от новата българска поезия в лицето на 18 поетически персони – от Петко Славейков и Ботев до Христо Смирненски. Своеобразен палимпсест на неговия подбор е списъкът с 38-те имена, включени в „Българска антология” на Дебелянов и Подвързачов. Списък, от който Гео „зачерква” безпощадно. **Резултатът от неговата антологична редукция е свеждането на броя автори до Славейковата антологична „квота”.**

Но при цялата тази операция, при цялата строгост на своя подход, **Гео Милев игнорира една „под-квота” в Славейковата схема – тази на женската поезия.** А тя присъства достатъчно изявено и в „На острова на блажените” (Силва Мара и Вита Морена) , и още повече в „Немски поети” – в лицето на четири поетеси. „Четирите в „Немски поети” са наистина много” – чистосърдечно отбелязва Васил Пундев (1927: 378). Дали това число не е наистина някакъв интуитивен предел на женско присъствие в антологичната витрина на българската поезия - поне от мъжка и тогавашна гледна точка? Четири са и поетесите в максимално отворената, инклузивна, синхронно-изчерпваща антология на Дебелянов и Подвързачов. Така излиза, че женската поезия някак леко, артистично (в „Българска антология” е и актрисата Роза Попова) прекрачва антологичния праг през 1910 г., но се препъва и спира пред него като пред бариера през 1925 г. Вторият „антологичен праг” всъщност съвпада с прага на канона, на напредналото каноформиране в средата на 1920-те. Така българската женска литература остава симптоматично в една колеблива - още предканонична или вече следаконична - ситуация.

3.3. Как влизаме на Острова на блажените. През 1990-те години рязко се повиши интересът към „На Острова на блажените”. Със своята (квази)мистификационност, игровост, пародийност и критически заряд, със сложната си фикционалност, или по-точно с непрестанното взаимно разколебаване на фикционалност и реалистичност, Славейковата книга се оказва изключително съвременна, сродна до карнавалния дух на това десетилетие на политически промени, разоряване на (литературните) езици, постмодерно подриване на йерархиите и пр. 90-те освен всичко друго бяха и години на Борхес у нас, а има ли по-борхесовска българска книга от „На Острова на блажените”? Няма да е

пресилено твърдението, че един сериозен прочит на 90-те години може да се осъществи през тогавашните артистични проигравания и нови прочити на „На Острова на блажените”. 90-те родиха и цели три нови мистификации в „островен” дух. Критиката интерпретира Славейковия Остров като библиотека (В. Стефанов), като (анти)утопия и гадателна книга (А. Илков), като „роман за нашите политически и литературни нрави” (Св. Игов), най-сетне като „невъзможната книга” (О. Спасов)... След реконструирания прочит на Славейковата антология се разгънаха деконструирани, митологични, езотерични, феминистки и пр. Славейковата книга не само беше в състояние да ги понесе, но и сякаш го очакваше, тя, така да се каже, се сбъдна през 1990-те. До голяма степен и защото самата тя проектира себе си едновременно затворено като „книга-остров”, но и отворено като книга от книги. В предговора ѝ географията се оказва изместена от библиографията. **До Острова се стига не мореплавателски, а читателски.**

3.4. Измерения на женското: раждане на женската литература от духа на мистификацията. Описанието на граничните моменти в традицията в термини като недораслост-зрялост, юношество-мъжественост е фигуративен израз на ценностното ѝ разслояване, присъщо на модерността. Преходът от непълнолетие към пълнолетие предполага кулминационния момент на посвещението чрез познаването на жената: „една антология е покана за сватба.” Пътуването към Острова се оказва инициацията на младата ни литература, а антологията (както вече казахме) – свидетелството ѝ за зрялост. Уви, думата литература не е от мъжки род, за да може алегорията да постигне пълен ефект.

Фигуративният изказ формулира един реален проблем. Всяка що-годе зряла литература трябва да има и пишешци жени, авторки. Те далеч не изобилстват в българската, нито в тази на блажените. Може би от немска систематичност и от желание да придаде изчерпателна представителност на антологията, Славейков си присвоява и две женски творчески самоличности – Силва Мара и Вита Морена. Двата женски образа едновременно проблематизират и подкрепят крайния литературен персонализъм, проявен от Славейков в „На Острова на блажените”. Те го разколебават, като налагат на мистифицираното авторско его на два пъти „да мине под дъгата”. Тоест травестийно пребръщат самото му основание – неговата изявена мъжка авторитетност и авторитарност. Но пък присъствието им, макар и скромно, ограничавайки мъжкото, същевременно го и от-граничава, изявява го „като такова”. Изобщо наличието на женски образ в книгата се оказва неминуемо – както настоява Миглена Николчина, „женската литература е част от *самия проект за българска литература*”.

Остава въпросът защо две поетеси. Възможен отговор дава постройката на антологията. В сложния ѝ хронотоп те заемат ключови позиции, не по-малко важни от тази на Иво Доля. В плана на кръговата композиция двата женски образа са диаметрално противоположни, каквито са сватбата и погребението в ритуализирания мито-фолклорен жизнен цикъл. Силва Мара е представена с „Епиталамии” (цикъл сватбени песни), а Вита Морена – с надгробната песен „Може би моя”. В линеарно-проспективния план на книгата всяка от двете поетеси бележи етап от така желаното узряване на поетико-историческия свят на Острова. В опита си да изолира и дефинира женската творческа същност Славейков не стига много по-далече от предходниците си. Ограничава жанрово-тематичния обхват на

поетесите до сватбени химни и заупокойна – изконно поле за женска изява. Така парадоксално „завръща“ модерното към древното. Чрез фигурата на житейския кръговрат рециклира отколешната ограниченост на женския периметър.

„На Острова на блажените“ обобщава една епоха в българското литературно мислене – възрожденско и следвъзрожденско – и е своеобразна равносметка на първия етап на модернизма у нас. По отношение на историята на българската женска литература, мислена в понятията на Миглена Николчина, това е още предисторическата, пред-багрянинската ситуация в литературта ни, когато „литературната майка“ още не се явила. Но Славейков прави „вентрилоквистки“ жест в тази посока. В края на „Острова“ в образа на Вита Морена загатва „сътворяването на майката“.

Силва Мара не може да постанови „времето на жените“, в което немските поетки се чувстват така уверено въпреки неразличимите си гласове в другата антология. Тя е явление само за себе си, не предполага наследнички. Чрез образа ѝ Славейков улавя онова характерно зацикляне на началото в женската литературна история.

Очеркът за Вита Морена я представя не като светска жена, а като самотница, чужда на всякакви суети, от онзи по-рядък тип жени, които „не гледат само да се харесат на мъжете, а правят всичко да се харесат на себе си.“ Съвсем в духа на Славейковия идеал – самопостигане по пътя на изпитанията. Вита Морена е символно-алегорически образ от различен порядък спрямо останалите поети на Острова. Конституирана е като абсолютното друго – предчувствано и забравено, тукашно и отвъдно, очароващо и страховито. В лицето на лирическата героиня от единствената ѝ творба Вита Морена е разпозната като майка. Пожелал да се пръвплъти в жена – или в женствеността изобщо – Славейков в „На Острова на блажените“ за първи път я схваща като истински друга. Не като същото друго в образа на жена-дете, подлежаща на пигмалионовско моделиране „по образ и подобие“, а като пораждаща (се) и самостояйна, като майка. Финалът на антологията може да се разшифрова и така: „Може би моя“ е ненаписаното „Майка ми в мен“ на Пенчо Славейков.

Глава 4. Войната и антологията

4.1. Началният издателски ступор през войните. След преодоляването на „антологийния праг“ и разразяването на антологийния бум през 1910-1911 г., следва относително затишие на антологийните практики през периода 1912-1916 г. – по време на Балканските войни и началните години на Първата световна. До един определен момент войните изобщо редуцират издателската дейност.

Знаменателно първата антологийна вълна у нас е последвана от смъртта на една от основните фигури на литературните години 1910-1911 – Пенчо Славейков умира през май 1912 г., скоро след като е осъществил двата си мощни (контра)антологийни проекта „На Острова на блажените“ и „Немски поети“, след като са излезли и двата сборника „Мисъл“. Съвсем подобаващо смъртта му е отбелязана и „антологийно“ - с малки траурни сборници, и то от млади и съвсем млади автори. С някои от творбети в тях се слага началото на посмъртната митологизация на образа на Славейков, или по-скоро се реализира последователно проектираният от него „живот след смъртта“.

Тези колективни младежки жестове, от една страна, свидетелстват за „работата на паметта“ около фигурата на Пенчо Славейков в различни среди и поколения. От друга страна, демонстрира как изобщо по-маргиналните паметни и юбилейни издания се оказват едно от местата и формите на ранно утвърждаване. Те са заявка от авторите им за, така да се каже, литературни намерения, за прием в по-високото пространство, което става и чрез деклариране на определени „родства по избор“, чрез избор на литературен „патрон“ – честването неминуемо е и вид идентификация с чествания, с ценностите и нагласите, които той представлява.

1914 година закономерно регистрира малко повече и по-разнообразни сборни издания, доколкото е година на мир, макар и притисната между покрусата от Първата национална катастрофа и включването на България в Първата световна война. Тогава първо излиза литературно-критическият сборник „Мак“ (София: Царска придворна печ., 1914). През 1914 г. излиза и първото колективно издание, посветено на войните: „Одрин-Чаталджа. Литературен сборник“. Той е с най-тежката и престижна съставителска компания дотук през периода: Иван Вазов, Кирил Христов и Александър Балабанов (които участват и с текстове). Издава го Дамски благотворителен комитет за подпомагане на сираците на загиналите във войните през 1912-1913, под покровителството на Н.В. царица Елеонора. Изданието е луксозно, с обем 256 страници. Заглавието не само трасира пътя на българската армия на юг, двата топонима многократно са надскочили прякото си значение, превърнали са се в думи-пароли, в символи на триумфа и поражението. Текстовете в сборника, почти изцяло писани по време на Балканските войни и непосредствено след тях, следват параболата на колективните нагласи.

През 1915 г. Министерството на просвещението обнародва нова „Програма за мъжките и девическите гимназии и за педагогическите училища“. Издателството на Александър Паскалев реагира светкавично и се настанява трайно в специфичната и много важна за формирането на литературния канон ниша на помощните учебни издания, като издава два двутомника: „Отбрани откъслечи: Нагласени за учащата се младеж“ (1915-1916) и „Из българските писатели: За учащата се младеж“ (1916), общо над 1300 страници. Включените текстове пряко съответстват на списъците с четива за трите класа, в които се изучава българска литература. Двутомниците обаче имат различна стратегия на организиране на материала. „Отбрани откъслечи“ следва жанровия принцип на по-старите христоматии – не без присъщите му апории. Първият том „Българска поезия“ включва изобщо „художествени“ жанрове, „изящна литература“, към което спада и начален фолклорен дял. А вторият том „Из българската проза“ е ориентиран историко-документалистки. Другият двутомник, „Из българските писатели“, следва хронологично-персоналистичния принцип на организация, т.е. той върви „по автори“, като първият том обхваща Възраждането от Паисий до Ботев и В. Априлов, а вторият – следосвободенския период от Вазов до Яворов. Макар по същество да боравят с едни и същи периоди, няма дублиране на текстове между двутомниците. Няма обаче и особено ясна логика по отношение на това как се поделят творбите от един и същи автор между двете издания. Подборката на текстове от Вазов и Пенчо Славейков, да речем, в „Откъслечите“ изглежда по-непредставителна, нефизиономична в сравнение с „Из българските писатели“. Това впечатление от първия двутомник донякъде е ефект от разпръснатостта на

текстовете на един автор в различни жанрови рубрики, но и от това, че често важните (с цялата условност на това определение) текстове не излизат на преден план през „жанровата търсачка”, не се вмести в ролята на поредни „жанрови примери”, но пък естествено следват, когато водещият елемент е конкретното авторско име.

Защо изобщо се налага двутомниците да са два? Отговорът е донякъде в самата структура на програмата, която, без да го артикулира или мотивира специално, ползва два различни принципа при излагането на материала. Списъкът за I и V клас е хронологичен, по автори, а списъкът за II клас е по групи творби, обединени на жанрово-тематична основа (и тъкмо те са представени в „Окъслеците”). Очевидно става дума за **негласна конкуренция в начините на организиране и представяне на традицията** – в качеството ѝ преди всичко на национална тя се „отлива” по-недвусмислено при разполагане по времевата ос. Съответно и отделното авторско име започва да означава повече с автономизирането на литературното поле и постепенното институционализиране на българската литература. Но все още е силен и моделът на жанровата решетка, характерен за по-старите реторики и христоматии.

Двата двутомника на Паскалево издателство са показателни и за една специфика на функционирането на литературния канон в училище, на която обръща внимание Б. Пенчев: училището всъщност много често борави с откъси, тоест подборът не е само между различни произведения, а между частите на едно произведение – докато съвременното теоретизиране на канона е на равнище творби. Б. Пенчев разглежда ефектите от тези практики в променения институционален контекст след Войните, но можем да ги видим още тук, през 1915-1916 г. Нещо повече, те са насочени не само към учениците. Независимо от това, че фокусната публика на Паскалевите двутомници е указана ясно в подзаглавията, всъщност те се прицелват не само в учениците, а в една по-широка аудитория изобщо на четящите, културните българи, доколкото тези помощни учебни издания излизат в рамките на „Всемирна библиотека” – много търсена и предлагаща най-разнообразни „книги за прочит”.

Всъщност довоенният канон на новата българска литература (доколкото е оформен такъв) е изложен най-скелетно и ясно в програмата за екзархийските у-ща от 1912 г.: Вазов, Михайловски, Пенчо Славейков, А. Страшимиров, Яворов, К. Христов. (*Програма 1912*)

4.2. 1917 – антологийната година в сянка. На фона на рехавия литературен и издателски контекст от времето на Балканските войни и началните години от участието на България в Първата световна война, рязко изпъква 1917 година, когато картината изведнъж се променя, настъпва едно „сгъстяване” и интензифициране на литературното поле, при това е налице един нов прилив на воля за общностно, колективно мислене и представяне на литературата през тази иначе тежка военна година. Сборните издания са 24, поне три от тях се самоопределят като антологии, поне една-две други имат сериозни основания да се определят като такива, макар да са по-скромни в самоназоваването си. Това ни дава аргументи да определим 1917 г. като втора „година на антологията” в българската литература (след 1910-1911), при все че тя остава някак в сянка, не е конципирана

като такава от изследователите до момента. Засенчена е от следвоенния антологичен прилив през 20-те.

Изданията, които се самоопределят като антологии през 1917 г. са: „Антология. Най-отбрани песни из съвременната българска поезия в памет и прослава на освободителните войни през 1915-1917” (София, 1917; част от тиража излиза с променена корица и заглавие „Българска бойна лира”); „Антология. Отбор песни от размирните години 1912-1917”, съст. Хараламби Златанов и Милко Бичев (София, 1917); наред с „Хумористична антология”, съст. Бончо Хаджибонев (София, 1917). Тоест доминират зоните на военната тематика и на хумора.

Двете военни сбирки са пример за това как лесно вече влиза в употреба терминът, определението „антология”. Липсва онова страхопочитание и въздържане от ползването му отпреди 1910 г. Снета е високата концептуална бариера пред него. Така да се каже, **войната завоюва, окупира антологията. Профанира, масовизира я** – в смисъл че я прави по-достъпна и за попадане в нея, и за възприемане. По същество в случая става дума за многолюдни, разхвърляни сборници, които не са подчинени на някакъв по-висок литературен/естетически/исторически критерий. „Антологийното” в тях е дотолкова, доколкото военното време отприщва огромен словотворчески поток, от който не е лесно да се избира – но най-често поради липсата, а не наличието на кой знае какво качество. Войната тепърва предстои да бъде преработвана – в психологически и литературен смисъл – през следващите десетилетия. Разбира се, българската проза и поезия достигат и някои от своите върхове тъкмо през фронтовия опит – в последните стихотворения на Дебелянов, в разказите на Йовков. Но, както е известно, не те са „звездите” на онова време, погледнато в синхронен план. Много по-познат и нашумял тогава е Любомир Бобевски, чиито войнствени римуски се предават от уста на уста, превръщат се в песни и маршове, в химни на полкове и пр.

Хумористичната литература също регистрира видим прилив през 1917 г.

Литературното раздвижване през 1917 г. обаче се дължи преди всичко на **намесата на нов, мощен играч в това поле – на самия Щаб на действующата армия**. Става дума, разбира се, за инициативата „Походна войнишка библиотека”, в рамките на която за две години, 1917-1918, излизат 55 книги главно от български автори, предназначени за войниците на фронта. Тя е резултат от особена симбиоза между Армията и Академията, доколкото в редакторския комитет на поредицата влизат първостепенни университетски авторитети, като Ив. Шишманов, Б. Цонев, Б. Пенев, М. Арнаудов, Ст. Младенов. **От армията се очаква да реализира онези национални идеали, които литературата до голяма степен конструира и поддържа. И когато армията започва да се проваля в тази си мисия, тя на свой ред търси подкрепление от литературата**. Преди това през Балканските войни се разчита на един спонтанен всенароден подем, но след Първата национална катастрофа и при все по-неясния изход от Европейската война армията има нужда от по-суфистицирани идеологически опори (доколко ефикасни могат да бъдат те, е отделен въпрос).

Да забележим, че официалната „мобилизация” на литературата чрез „Походна войнишка библиотека” се случва именно при зациклянето на Първата световна война през 1917 г. Именно тогава българският войник е „произведен” в

читател. Но „Походната библиотека” е всъщност „Окопна библиотека”. „Походът” звучи вече като пожелание и мираж. Пък и кой чете в движение. Застопоряването на армиите в дълго, статично окопно противостоене снабдява войника със „свободно време”, което може – и е препоръчително – да се запълни с четене, но на премислена, специално подобрена литература. **Окопите като голямата (анти)утопична национална читалня.**

Ако през 1917 г. войникът е „произведен” в читател, то професорите са „произведени” в антологисти. Тъкмо войната им вменява тази роля. За „Походна войнишка библиотека” тежкият редакторски комитет прави три сборника (нещо като антологии, но не дотам), и трите излизат през 1917 г.: „Подвигът на българката. Разкази. Избрани от Боян Пенев” (под № 11), „Български поети” (под № 28) и „Разкази от български писатели” (под № 34). Заглавията, на първо място, са показателни за максималната центрираност върху „българското”. На второ място, нито една от книгите не се самоопределя като антология (макар че принципът на специфична селективност и представителност е вписан в замисъла на „Походна войнишка библиотека” като цяло). Тези три издания са изключително показателни за **различната скорост, за различния каноногенен потенциал на жанровете в българската литература**. При все че сборниците с разкази са два, като съдържание те стоят доста случайно и неубедително, до степен, че изглежда неясно дори какво се разбира под разказ. Двата сборника с разкази основателно са се въздържали от етикета „антология”. Съставителският опит в тях показва, че на този етап канон на българския разказ не съществува. Не толкова че липсват имена и образци (Вазов, Ц. Церковски, Елин Пелин, Йовков присъстват в Походната библиотека с авторски сборници с разкази), но липсва концептуален ресурс за систематизиране и представяне. Това особено изпъква на фона на лириката, където вече има изградени доста стабилни - дори ригидни - ценностни йерархии.

4.3. „Български поети” (1917) – неизвестна антология на Боян Пенев? (Едно възможно откритие). Явен е контрастът между сборниците с разкази и „Български поети” – третият сборник от „Походната войнишка библиотека”, който спокойно може да бъде наречен антология предвид строгата си подборка. Включените поети са само седем: Петко Славейков (със 7 творби), Ботев (с 3), Вазов (с 23), Михайловски (с 3), Пенчо Славейков (с 35), К. Христов (със 7) и Яворов (с 21) – „гръбнакът” на оформящия се канон. Този тесен подбор е самата противоположност на многолюдната „Българска антология” на Подвързачов и Дебелянов, излязла седем години по-рано. Подредбата обаче тук не е по автори, а по обособени тематични ядра. Смесовото движение между тях демонстрира сложната двойна задача на лирическият подбор. От една страна – да събужда патриотизма и носталгията на войника-читател и така да поддържа бойния му дух, но от друга страна, да канализира енергиите му по посока на една вътрешна концентрация и дисциплина, на едни индивидуалистични вглъбявания и „практики на себе си”, а не по посока на външно действие. (Защото разрази ли се такава в окопите, вече не е ясно в чие лице ще разпознае врага и в каква посока ще тръгне походът му.) Антологията „Български поети” изпъква, излиза от руслото на Походната библиотека със силното присъствие на Пенчо Славейков, със силните си модернистични акценти (включително пречупването на „етнографическото” през

стилизиациите на модернизма), с видимото усложняване и универсализиране на лирическият човек и неговия свят от дял в дял.

Антологията дори в нейните по-директни послания няма шовинистичен уклон. Тя може да казва „да умрем“, но не казва „да убиваме“. Саможертвата, а не агресията е водещият мотив на българската довоенна лирика, едни от представителните творби на която са представени тук. Пред войнствената „Бойна лира“ професорската походна антология е направо невинна.

Няма данни кой е съставител на антологията. Дали е колективно дело на няколко от членовете на редакторския комитет, или зад нея стои конкретен редактор. Внимателен анализ обаче показва, че Боян Пенев най-малкото е играл съществена роля. Не само заради строгия, стеснен подбор, пристрастието към Пенчо Славейков и Яворов и модернисткия обертон в цялостното композиране. Но най-вече заради избора и начина на публикуване на финалното стихотворение – „Нирвана“. Известно е, че през 1914 г., преди смъртта си, Яворов редактира „Подир сенките на облаците“ (1910) за евентуално второ издание. Именно тогава той преименува стихотворението „Вечните води“ на „Нирвана“, обособява го като самостоятелно, извън циклите, в които е било включвано преди това, и му поставя посвещението „Б. Пеневу“ (Неделчев 1977: 476). Това второ издание обаче се забавя поради Войните, то е осъществено едва през 1924 г. Следователно човекът, който е включил „Нирвана“ именно с новото заглавие в антологията от 1917 г., е познавал ръкописните поправки на Яворов - което недвусмислено указва на Боян Пенев. От запазените три екземпляра на „Подир сенките“ с Яворовите корекции един принадлежи именно на него.

И още една подробност – в „Български поети“ посвещението „Б. Пеневу“ на стихотворението, поставено заедно със смяната на заглавието, не фигурира. Вероятно съставителят не е искал да афишира личния момент, да поставя едно лично Яворово посвещение, което е още само в ръкопис, още не е придобило гражданственост в печатно издание. Но съвсем по деридиански „изтриването“ също е следа, белег, улика – **само този, към когото е отправено посвещението, има мотив да го спести, да го заличи. Със самото отсъствие на името си под заглавието „Нирвана“ Боян Пенев всъщност се е подписал в края на антологията.**

Глава 5. Антологийната вълна на 1920-те години. Следвоенната „война на антологийните“

5.1. Смъртта и държавата като агенти на канона. Войните между „млади“ и „млади“ в литературата. Не е трудно да се установи, че след войните процесите на канон-формиране в българската литература видимо се ускоряват. Освен динамиките в самото литературно поле, за това съдействат два мощни извънлитературни фактора от различен порядък: **смъртта и държавата.** При това „фатумът“ и институционалните механизми се наслаждат и съучастват по пътя на оформянето на „пантеона“ на българската литература.

Като казвам смъртта, нямам предвид смъртта по фронтовете, или поне не на първо място. Имам предвид преди всичко **смъртта на кръга „Мисъл“.** Както е известно, по стечение на ред житейски обстоятелства - и драматични, и от (уж) по-банален здравословен характер, членовете на Четворката един по един си отиват от

този свят тъкмо през военновременния период 1912-1919 г. Това по естествен начин окръгля, затваря един етап от новата българска литература.

Компактното осъществяване и „затваряне” на кръга „Мисъл” съдейства за стабилизирането на континуалното мислене и представяне на традицията като последователно разположена по времевата ос. Неслучайно понятието „етап” (и то маркиран посредством персони) влиза в активна литературно-историческа употреба след Войните, особено в предговорите на антологии, също и в критически текстове на влиятелни критици като Владимир Василев. А настъпващият консенсус около „етапни” фигури в българската литература е знак за напредването на процесите на канон-формиране в нея.

Ожесточеното противопоставяне на „млади и стари” в довоенното време до голяма степен се дължи на трудността за отграничаването на „преди” и „след” поради Вазовото дълголетие – физическо и творческо; на безпроблемното съществуване на (мислените като) коренно различни естетически и жизнени стилове на едните и другите. (След Войните дълголетието на символизма, настойчиво реанимиран от кръга около „Хиперион”, по подобен начин ще нажежава страстите.) Смъртта на Вазов през 1921 г., след шумното честване на юбилея му през 1920 г., е мощната поанта на затварянето и окръглянето на цял литературноисторически период. Парадоксално, именно Вазовата смърт препотвърждава и „смъртта на кръга „Мисъл”. Интензивната каноногенна ситуация през 20-те години се дължи и на това, че твърде рано си отиват и едни от най-влиятелните „канонизатори” – д-р Кръстев, Боян Пенев, наред с поетите-идеолози Пенчо Славейков и Гео Милев (последните много често „диктуват” на критиката и на Академията визии за българската литература). Българската ситуация на канонформиране (специално що се отнася до лириката; прозата, както вече стана дума, има друга „скорост”) е относително кратка – главно през 20-те години. След което канонът се „затваря”, влизането в него на нови фигури е много рядко явление. Дори пренареждането на литературните йерархии и стойности след 1944 г. няма да промени особено „българския лирически канон”, той ще се „отвори” единствено за Багряна, Гео Милев и Вапцаров.)

Държавата по своему се опитва да „капитализира” тези процеси. Както през 1917 г. армията се обръща към литературата, така след края на Войната държавата, вече лишена и от армия, се обръща към символните ресурси на културата и в частност литературата, започва целенасочено да поощрява и управлява тези полета. **През 20-те години на XX век Министерството на народното просвещение неусетно надраства своя конкретен управленски ресор и се превръща в нещо като министерство на националната идеология. Културата е впрегната в една централизирана политика по компенсаторно укрепване на националното съзнание след срива по време на Войните.** Юридическата рамка на тази политика са приетите през 1922 г. Закон за поощрение на родната литература и изкуство и Закон за авторското право. Наред с основаването на културни фондове, мащабни чествания на исторически годишнини и писателски юбилеи, учредяването на литературни награди, празници и пр., Министерството на просвещението застава и зад съставянето и издаването на съчиненията на отделни автори, на юбилейни сборници, както и на антологии на българската литература – на български език и

преводни, актуални и историзиращи, т.е. те стават предмет на институционална политика.

Държавата дава един солиден финансов и институционален гръб на българската литература след войните, но литературата е тази, която дава липсващия символен капитал на държавата. Не толкова Вазов има нужда от Министерството за честването на своя юбилей през 1921 г., колкото Министерството има нужда от Вазов и неговия юбилей, за да си извоюва обществен престиж. Или казано със съвременни термини, Вазовият юбилей е гигантска PR кампания на министъра Стоян Омарчевски и неговото ведомство, кампания нелишена от прекалености и кич. Всичко това е безпогрешно уловено и остро критикувано от Гео Милев в статията му „Юбилей и погребения” в сп. „Везни”, 1921 г., кн. 3. **Критиката на Гео Милев – в един по-едър план – е реакция срещу „одържавяването” на признанието в полето на литературата и културата, срещу неговото бюрократизиране, а оттам и банализиране. Саркастичното Геово заглавие „Юбилей и погребения” обобщава (макар и в негатив) два основни каноностроителни механизма след войните.**

През 20-те години чувството за приключване на един цял литературен период дава тласък и на литературноисторическите обобщения. А сравнявайки учебните програми от 1915 г. и 1925 г., Б. Пенчев отбелязва едно видимо „нарастване на канона”, попълването му с повече български автори и творби. Симптоматично е и това, че - както установява Галин Тиханов, - именно в началото на 20-те години, през 1922 г., е регистрирана първата модерна употреба у нас на понятието „канон” - в статията на Михаил Арнаудов „Канонът на българската литература” от сп. „Пролом”, г. I, кн. 16-17. Именно М. Арнаудов е редактор на мащабната 6-томна поредица „Български писатели: Живот, творчество, идеи” (1929-30), изградена на персоналистичен, портретен принцип, с пространни статии за автори от Паисий до Дебелянов и Елин Пелин, в която към края на 1920-те на практика се материализира представата за една улегнала, подредена традиция, за наличен ясен канон, при това сведен във вид, удобен за (масова) употреба.

Но това става една в края на десетилетието. А през първата му половина е времето на антологите, които проиграват различни възможни „схеми” на оформящия се лирически канон, както и възможните посоки на неговото по-нататъшно „нарастване”. 1920-те години регистрират нова антологийна вълна, сравнима с тази отпреди Балканските войни. През този период не можем да обособим една конкретна „година на антологите” подобно на (двойната) 1910/11 или останалата в сянка 1917 г. Антологийният сюжет на 20-те години е по-разтегнат във времето. Антологите с най-заявена амбиция за национална представителност се появяват през 1922 и 1925 г. (1922 г. би могла да претендира за „година на антологите”, но няма доминираща, мощна книга, която да подчини и оформи сюжета – това ще се случи едва през 1925 с появата на „Антология на българската поезия” на Гео Милев.) Въпреки отстоянието във времето тези книги активно се съотнасят помежду си в идеологията на концепциите си, в отзиви за тях, както и в други текстове на своите съставители. В рецензии и коментари в периодиката се отправят резки взаимни критики и нападки. В този смисъл без особено пресилване **можем да наречем антологийния сюжет на първото следвоенно десетилетие „война на антологите”.**

Това е война, която се води на различни „фронтове”. От една страна, за нареждане на някои от живите в оформящата се висока традиция на (вече) мъртвите поети, от друга – за власт над сегашността и идващото след това. Усетът за приключване, затваряне на предходния период отваря място на следващ такъв, на следващи „млади”. **След Войните войната в литературата е вече не между „млади и стари”, а между млади и млади, или между млади и още по-млади, това е война за символния капитал на младостта в литературното поле** (казано по Бурдийо). За капитала, завещан от кръга „Мисъл”. Капитал, който става все поценен и заедно с това все по-мимолетен, бързо ликвиден с ускоряването на модернистките вълни на нови и нови „–изми”.

5.2. Държавата – слаб антологист. Началото е всъщност съвсем миролюбиво, дори с изразен стремеж за литературен консенсус, и представлява изпълнение на държавна поръчка в прекия смисъл на думата. През 1922 г. Министерството на народното просвещение издава „Български поети. Антология” под редакцията на Хр. Цанков-Дерижан, и „Българска белетристика. Антология”, под редакцията на Велико Йорданов. Двете издания за краткост се назовават и „министерските антологии”. Предговорът на Хр. Цанков към поетическата антология е типична проява на ефекта на „заекващото начало”, на отказ, нежелание или неумение да се видят и зачетат предходниците. Съставителят се държи като пръв на голо поле. Не се споменава сборникът „Български поети” (1917) от „Походна войнишка библиотека”, който е едноименен на антологията от 1922 г. с тази разлика, че му липсва подзаглавието „Антология”. Симптоматично е неспоменаването изобщо в предговора и на „Българска антология” на Подвързачов и Дебелянов, която първа се нагърбва с очертаната тук литературна мисия на антологизаторството, и то 12 години преди Министерството да я възложи на Хр. Цанков. **Това премълчаване е още по-натрапчиво предвид факта, че по формални белези двете антологии – от 1922 г. и 1910 г. - много си приличат.**

На първо място, и двете включват еднакъв брой поети – 38; и двете са подредени на хронологичен и персоналистичен принцип (по автори); авторите са представени с цикъл творби, портрет и биографична бележка. И двете антологии са до голяма степен „самосъставили се”, доколкото към авторите (живите) е отправена покана сами да предложат творби, с които да участват. Предвид факта, че и двете антологии представят една „разширена квота” на българската поезия – независимо дали и доколко Хр. Цанков се е опирал на направеното в „Българска антология” - няма как двата списъка с представените автори да се различават съществено – разликата се свежда до седем имена. Смелостта на Хр. Цанков експлицитно да „изключва” от идеалното пространство на антологията се свежда безопасно до предантологийния възрожденски период. Антологията започва с „полярната звезда на българския литературен хоризонт” – Ботев. **По този начин началото задава един исторически и ценностен вертикал, който по-нататъшният подбор – издребняващ в регистриране на настоящето - не успява да удържи.**

В предговора съставителят говори за творчески личности-етапи, но това понятие не се задейства и като функционален принцип на избора и подреждането на авторите, с открояване на съответни генеалогически нишки и пр. (Ще го направи Гео Милев три години по-късно, като отчасти ревизира посочените етапни фигури.)

Хр. Цанков няма особена смелост по отношение на включването на новопоявили се имена. За разлика от „Българска антология” на Дебелянов и Подвързачов от 1910 г., през 1922 г. „Български поети” не рискува по посока на младите, различните, радикалните. За сметка на това прави концесии по отношение на автори, така да се каже, вече утвърдени в своята посредственост.

Според иначе широкия подбор на Хр. Цанков, само Д. Габе и М. Белчева са пишещите жени, които съхраняват и утвърждават литературната си репутация след войните и заслужават антологийно представяне. Невключването на актрисата Роза Попова, която фигурира у Подвързачов и Дебелянов през 1910-а, изглежда оправдано и може да мине без особен коментар. Но същото не може да се каже за отсъствието на Екатерина Ненчева, починала през 1920 г. Само две години след смъртта си тя е изтрита от картата на българската поезия. Сякаш още тогава се оправдава репликата на М. Николчина по повод Габе и Багряна през 1990-те: „...качеството им е достатъчно добро на българските писателки – докато са живи.”

Формално сходни в своята широта на подбора, в това, че са по-скоро инклузивни и регистриращи, отколкото редуциращи и йерархизиращи, антологията „Български поети” от 1922 г. и „Българска антология” от 1910 г. са всъщност доста различни като жест и като смисъл поради промяната на социо-културния контекст. „Българска антология” е продукт на една предканонична ситуация в която строгите селекции и йерархии са още невъзможни, липсват достътъчен брой открити, завършени литературни личности, достътъчен брой „поезии” (по изразу на Пенчо Славейков). При отсъствие на дълбока поетическа традиция антологизирането е възможно само като либерално картографиране на поетическото поле. Докато 12 години и три войни по-късно привидно същият либерален подбор вече стои едва ли не наивно на фона на вече очерталите се ценностни йерархии, стои непрофесионално, инертно, снизходително.

Последното е безпогрешно уловено от Владимир Василев в неговата рецензия за „Български поети” на Хр. Цанков на страниците на „Златорог” (бр. 1, 1923), озаглавена „Новата поетическа антология”. Това е сериозен и пространен текст от осем страници, който освен детайлен анализ на антологията съдържа съществени наблюдения изобщо върху тогавашната литературна ситуация, върху **възможността за избор, подреждане и йерархизиране на литературните стойности. През ключовия въпрос за критерия се обвързва антологизирането и критиката (нещо, което ще изкристализира у Гео Милев).** Почти афористично е формулирана мисията на една антология – „да не прави съществуващия хаос по-голям” (особено щом е държавна). Впечатляващо е и **имплицитното внушение за зрялост на средата** – увереността, че въпреки хаоса стойностите са вече повече или по-малко ясни, че съществува една „обща художествена съвест”, чийто изразител антологията би трябвало да е. Вл. Василев формулира етапите, „разрешенията” в българската поезия динамично, съвсем в духа на онзи „идеален вътрешен ред, който се променя с появата на нова (но истински нова) творба на изкуството”, за който говори Т.С. Елиът. Изкушавам се да видя този списък, тази „антология в антологията” като **нереализираната антология на Владимир Василев. Този „личен канон” на критика е приемник на строгия, тесен подбор на автори в антологията на Боян Пенев от 1917 г., като го разширява с**

Траянов, Дебелянов и Лилиев. (Малко по-късно тук вероятно би била прибавена и Багряна). **Той до голяма степен съответства на днешните интуиции за „лирически канон“.** По онова време обаче е изпреварващ спрямо училищната версия на българската литература. Чрез бележките си за представянето на отделните поети Вл. Василев поставя проблема за представителната страна, за антологичността на едно творчество, макар и без да го обобщава формулно.

„Нивелираща антология“ – това е най-кратката характеристика на министерската антология „Български поети“, която можем да извлечем от рецензията на Вл. Василев. Обобщението е препотвърдено и чрез алюзия към Пенчо-Славейковата метафора за антологията като „покана за сватба“, и то сватба за избрани – а не за „всички“. Така на финала не само се затваря и „драматизираният“ сюжет с бунта на периферните, но и като непостижим мираж се мярва силуетът на идеалната (не)българска антология – „На Острова на блажените“ – която си остава, така да се каже, свръх-антологията в литературното ни поле, спрямо която се мерят всички следващи антологийни опити.

Съставителят на „министерската антология“ Хр. Цанков е добросъвестен, но среден литератор, от когото не биха могли да се очакват по-високи критерии и изчистена концепция за българската поезия и съответния ѝ антологичен образ. Той прави антология по свой ръст, в която без уговорки включва и свои творби. Оказва се, **държавата не може да гарантира антологичен критерий и авторитет** на оторизираните от нея литературни функционери. През държавната поръчка се оправдава концептуална немощ и съставителска безхарактерност. „Български поети“ очертава един усреднен, компромисен образ на българската поезия в началото на 20-те години. Тя срива вече очевидните, изкристализирали йерархии в многолюдната, неразчленена предканонична магма. В този смисъл **„Български поети“ е контра-канонична антология.** Нагласата, че именно държавната машина с подчинената ѝ училищна система материализира канона, превръща го от „имагинерна цялост от творби“ (Дж. Гилъри) в конкретен твърд списък, в случая не се оправдава. Свидетели сме на това как **Държавата в ролята ѝ на слаб антологист върви срещу канона.**

Да не забравяме, че министерският проект включва две антологии. Това е **първи, при това официален, опит за изравняване на „скоростта на жанровете“ в българската литература.** Както видяхме от сборниците с разкази в „Походна войнишка библиотека“, **прозата страда от видима „антологийна недостатъчност“.** Другата „министерска“ антология **„Българска белетристика“ на практика е първи опит за програмно представяне на българската проза.** Тя представя изцяло следвъзрожденската проза, т.е. е „от Вазова насам“ (подобно на първата ни поетическа антология от 1910 г.). Съставителят Велико Йорданов не е изкушен да антологизира и себе си. За разлика от Хр. Цанков-Дерижан, той е изцяло в мета-позиция спрямо антологията.

„... общият брой на подвижниците в полето на българското слово представлява доста внушителна цифра – повече от шестдесет души“, изчислява Божан Ангелов в статия, публикувана в „Демократически преглед“ през 1923 г. Общият брой на авторите, включени в двете „министерски“ антологии е 51, от тях десет не са между живите. Следователно 41, или две трети от шестдесетината „подвижници на българското слово“ в началото на 20-те години на XX век попадат в неговото

витринно, антологийно представяне. С други думи още веднъж се потвърждава, че **българското (държавно) антологийно съзнание по онова време е доста либерално, или иначе казано – ниско селективно. Държавата се оказва нестрог, егалитарен антологист** (все пак на власт е земеделско правителство).

Двете министерски антологии не се превръщат в литературни събития, не придобиват особено влияние в литературното поле било поради тяхната „служебна” направа, било поради недостига на „антологийен авторитет” у техните съставители. Но те получават завидно разпространение именно защото зад тях стои държавната машина. Издадено е специално „окръжно” за тяхното разпространение, подписано от самия министър Омарчевски. Така административна санкция е вписана не само в направата на антологиите, но и в тяхното разпространение и (потенциална) читателска рецепция.

2.3. Немладата „Млада България”. Опит за паралелен канон. На фона на снишената, консенсусна до снизхождение и всеядност антология „Български поети” съвсем друг профил и намерения има „Млада България. Антология на съвременната българска поезия 1905-1922 г.”, съставена от редактора на сп. „Хиперион” Иван Радославов. Преди всичко със своите само 14 поети тя е **затворена, „клубна” и заедно с това агонална антология**. Тя е първата антология с програмни, представителни претенции, но на субнационално равнище – нейният обект не е българската поезия като такава, а едно направление в нея. Амбицията обаче е то да бъде представено като централното, едното, единствено възможното в българската поезия, затова и чрез заглавието **реторически се присвоява символният капитал на нацията и на младостта**.

Гео Милев констатира, че това е антология на „така наречените „млади” – все още „млади”, макар че повечето от тях се движат неудържимо към зрялата мъжка възраст на 40-те години”. Рецензентът улавя именно символното присвояване на „младостта” и го делегитимира посредством буквализация – метафората е обезмислена чрез привеждане на фактическата възраст на авторите. „Няма да бъде никак чудно, ако наскоро... дочакаме някоя антология с наслов „Най-млада България”. Излишно е при това да се казва, че никаква съществена разлика между поезията на “стара” България, поезията на видялата свят “Млада България” и поезията на мътещата се “Най-млада България” няма и не може да има”, отбелязва от своя страна Стефан Младенов, най-яръстният критик на антологията на Радославов.

„Тук ние трябва да споменем думата символизъм”, както казва съставителят Иван Радославов към края на краткия си предговор. Неслучайно той не бърза с употребата на тази дума, не я слага нито в заглавието, нито в подзаглавието на антологията. Защото символизъмът през 20-те е вече само един от разните -изми. През 1922 г., от една страна, символизъмът вече не изглежда толкова „млад” и „съвременен”, а от друга, тогавашната съвременна поезия не се ограничава само с него. Така че и наглед неутралното обяснително подзаглавие „Антология на съвременната българска поезия” също е идеологически жест с безапелационното присвояване на съвременността, в скритото поставяне на знак за равенство между съвременност и символизъм.

Можем да определим „Млада България” като **анахроничен манифест**. Този парадокс прозира и в някои изречения от предговора, където тонът е на

исторически отглас, а не на манифестен, новаторски проглас. Със своите реторически ходове Иван Радославов предявява претенции едновременно към последната, но и към (една) първа страница в литературната история.

Сюжетът е известен – спорът кой е „бащата” на българския символизъм. В интерпретацията на Михаил Неделчев този спор е вписан в социокултурната проблематика на изграждането и утвърждаването на „литературната личност”. В този смисъл антологията „Млада България” е видяна като една от поредицата стъпки в изграждането и утвърждаването на мита „Теодор Траянов”. В допълнение към тази интерпретация да забележим, че телеологическият модел, оказва се, не е еднопосочен – втрещен само в проектираната върхова крайна цел. Големият поет е такъв не само ако е връх, но и ако е родоначалник (на нещо). Именно като такъв – „родоначалник и учител” на символизма е заявен Траянов в Радославовата антология. Това, което е изказвано в множество статии на Ив. Радославов, което е цялостна политика на „Хиперион”, тук е разгърнато концентрирано и „нагледно”. „Млада България” е изцяло под знака на Траянов, започва с него, представя го с цели 71 стихотворения, а всички останали включени поети са представени като негови наследници. Тоест на Траянов е осигурено поетическо „потекло”. Така генеалогически се мотивира правото му да е поставен сред/вместо големите поети. Този ход също е разчетен и критикуван още навремето от синхронната критика. Гео Милев критикува „несъществуващото в действителност понятие „съзвездието Теодор Траянов”, предвид това, че то попада в кръга на „голямото слънце” Яворов. От своя страна Ст. Младенов също отказва и първенството, и родоначалничеството на Траянов.

Антологията „Млада България” е опит за конструиране на паралелен канон, с което косвено указва на вече наличния централен такъв. Тя едновременно се държи като самостоятелна „литература в литературата”, но заедно с това цели да направи пробив, да пренареди вече оформилото се канонично ядро, като впише в него фигурата Теодор Траянов – усилия, които имат само частичен успех. С цялата си амбивалентност проектът „Млада България” е доказателство за напредналите и необратими процеси на формиране на българския (лирически) канон, за вече наличните поетически авторитети и ценностна йерархия.

Именно чрез и около „Млада България” започва **необявената антологийна война през 20-те**, която обаче няма единен фронт, води се едновременно в няколко посоки.

Иван Радославов имплицитно (без да влиза в никакъв директен спор в своя предговор) „поправя” министерската антология на Хр. Цанков по отношение на антологийния статус на символизма. У Хр. Цанков поетите символисти са пръснати между многото имена, те присъстват някак поотделно, не са обособени като школа, като движение, при все че значителна част от антологията - тя е, така да се каже, символистично пронизана (и през езика на автори, които не се идентифицират непременно като символисти). Радославов „вади” удобните му, близки до „Хиперион” поети от общата маса и ги подрежда в строга кохорта под знака на символизма: Траянов, Тр. Кунев, Л. Стоянов, Лилиев, Ем. Попдимитров, Дебелянов, Ив. Грозев, Хр. Ясенов, Н. Райнов, Ив. Хаджихристов, К. Годоров, Ив. Мирчев, Й. Стратиев, Й. Стубел, за да открои течението, да му придаде плътност и кохерентност. „Млада България” като че ли идва да поправи „антологийната

несправедливост” по отношение на символизма и Траянов, допусната в „Български поети”. Любопитното е, че и Хр. Цанков, и Ив. Радославов в своите антологии мотивират подреждането на поетите според техния поетически дебют, но от това те съвсем не следват по един и същи начин.

Радославов не заварва наготово, а произвежда, конструира необходимия му литературен ред. Антологията „Млада България” показва тази критико-историческа операция в особено изчистен вид. Тя предлага възможен отговор не само на въпроса защо и как символизмът в Иван-Радославовата му версия обслужва мита „Теодор Траянов”, но и на обратния и донякъде по-труден въпрос защо тъкмо Траянов е така обесивно припознат като архи-символиста, защо тъкмо той е необходим като родоначалник на българския символизъм според Иван Радославов – в концептуален, не в биографично-приятелски план. Фанатичният следвоенен adept на символизма Радославов търси **максимално ранна фигура, която в същото време да е изцяло под знака на символизма**, за да я положи в началото на своята генеалогия. Тоест необходим му е не поет, който впоследствие става модернист/символист – оттук всяческият отпор срещу Яворов. Необходим е поет, който излиза на литературната сцена вече готов символист, поет с дебют и развитие в духа на символизма, който изцяло да се идентифицира с този поетически стил и да олицетворява само него.

Във връзка със „скулптирането” на образа на Траянов, със свръхсмисъл е натоварено неговото стихотворение „Новият ден”, излязло в сп. „Художник” през 1905 г. – което задава долната граница на антологията „Млада България”. В своята реконструкция на механизмите на поетическите дебюти в българската литература М. Неделчев обръща внимание на това, че Траяновият дебют е конструиран идеологически, не без известно вътрешно напрежение – „изрязването” на по-ранните му публикации разкрива как идеята за цялостност и за ранна изява е частично пожертвана в името на идеята за силно начало. Ако сравним представянето на Траянов през 1910 г. в „Българска антология” с това в „Млада България”, ще видим как Иван Радославов изгражда един нов антологичен образ на Траянов.

Припознаването на „Новият ден” като знакова дебютна творба на Траянов не е безоснователно не само заради надиграването с Яворовата „Песен на песента ми”. Косвено доказателство за това, че краткото стихотворение е отекнало, било е забелязано при появата си през 1905 г., е бързото му превръщане в обект на пародия. То е в основата на Елин-Пелиновото „Недопити чаши: Ден” („От исток славен ден повлякъл гащи”), включено в „Литературен сборник на българановците” от 1906 г. Доколкото това е една преобърната, пародийна прото-антология на българската поезия, се оказва, че **пародийната версия изпреварва оригинала в придобиването на антологичен статус**. С оригинала това ще се случи едва четири години по-късно с попадането му в „Българска антология” (1910).

Днес, във време далеч отвъд „антологичната война” от 1920-те години, „Млада България” може да бъде четена и по друг начин. Пряко волята на съставителя и неговата телеологическа конструкция антологията му илюстрира и постепенното „зацикляне”, „разбридане” на символисткия идиом и търсенето на нови поетически възможности.

Най-силните непосредствени реакции след излизането на „Млада България” обаче са чувствителни именно към опита за едностранчиво властово подреждане на литературните стойности, прокарано в и чрез антологията. Вече цитираните „Преценка на ценностите” от Гео Милев (сп. „Трудовак”, 1922, кн. 4) и „Декаденти и семковщина” от Стефан Младенов (сп. „Листопад”, 1924, кн. 9-10) демонстрират как тогавашната синхронна критическа рецепция улавя специфичните реторически и литературно-исторически ходове на Радославов и бърза рязко да ги демистифицира и развенчае. Двата текста показват също как след Войните символизъмът и по-специално образът, който му създава „Хиперион”, е притиснат от двете страни – откъм авангарда и откъм по-традиционната критика на „здравия разум”. Въпреки че представляват два противоположни литературни лагера, двамата рецензенти правят сходни наблюдения. Но ако Гео Милев обвинява Радославов главно в пристрастност, липса на критически вкус и подготовка, то Ст. Младенов клейми като графоманска почти цялата символистка поезия. Последният не вижда или не иска да види по-тънките дистинкции в лагера на „младите” и критикувайки Радославов, пътем неколкократно заклеява и Гео Милев. От гледната точка на Ст. Младенов „Теодор Траяновци, Людмил Стояновци и Гео Милевци си приличат като две капки вода”. (Младенов 1924) Тук обаче рецензентът греши.

5.4. Гео Милев: антологистът канонизатор.

5.4.1. Антологията като „преценка на ценностите”. Именно Гео Милев, един от най-крайните гласове в литературния спектър, ще направи най-уравновесената, цялостна антология на българската поезия – жест, който е пълна противоположност на Иван-Радославовия. Дватама бивши приятели се оказват противници на антологийното поле. След излизането на Геовата „Антология на българската поезия” Радославов пише силно критична рецензия, като по този начин малко дребнаво си „връща” заради Геовата критика към „Млада България”. Но Геовата рецензия „Преценка на ценностите” (сп. „Трудовак”), която неколкократно цитирахме дотук, надхвърля рамките на редовия актуален критически отзив. Защото в началото ѝ Гео Милев съвсем накратко и афористично излага своята философия на антологията, която предстои да реализира:

„Една антология на българската поезия претендира да бъде преценка на ценностите в тази поезия. В това лежи нейното голямо значение. Тя трябва да бъде преди всичко едно голямо критично дело - тъкмо затова, че литературните ценности у нас са още непреценени, неопределени, непретеглени. Една антология на българската поезия трябва да бъде без друго антология критична. Затова името на нейния съставител не е без значение; той дори не е “съставител”, а нещо много повече: съдия. Неговото дело е присъда. Затова - важни са неговите качества и способности; неговата литературна подготовка, неговият художествен вкус, неговият критически критерий, неговата арбитражна независимост.”

Така Гео Милев вижда антологията едновременно в нейната **предопределеност и зависимост от контекста, но и във високото ѝ предназначение да ревизира и трансцендира този контекст.** Тук критиката е мислена не толкова в непосредствен приложен смисъл, а във високия философски смисъл на понятието. А в изискването към антологията да бъде „преценка на ценностите” прозира не само Ницше, но и Пенчо Славейков, по-точно Ницше през Славейковата му употреба в българския културен контекст. Дефинирането на

антологийното кулминира в още по-максималистичната визия за **съставителя като съдия, антологията като присъда - най-радикалната формула на българското антологийно съзнание**. Не е случайно, че тя е изкована тъкмо от Гео Милев.

Това, че Гео Милев е най-мощният и най-талантливият български антологист, а неговата „Антология на българската поезия” от 1925 г. е едновременно средишна и върхова в историята на българската литература и в частност поезия, не е нова теза. Неин убедителен застъпник е Светлозар Игов в статията си „Антологията като форма на критика”, която дава добра основа за по-нататъшни анализи и интерпретации. Последната (издадена приживе) Геова антология е разчетена от Св. Игов като пресечна точка на критическата нагласа и „антологичната склонност” на Гео Милев; като рядко съвпадение между съставителската концепция, изложена в предговора, и конкретната ѝ реализация в съдържанието, в подбора на равнище автори и на равнище творби; като успешно съчетаване на обективност и персонален вкус.

Като продължение и разширение на горните аргументации, можем да добавим, че **изобщо писменото наследство на Гео Милев оформя нещо като свод на практиките по съставяне на сборници и антологии в българската литература**. Интересът му към тях е документиран още в студентските му писма, където споменава Христоматията на Костов и Мишев (с детайлни позовавания); отбелязва, че е получил „Българска антология” на Дебелянов и Подвързачов; иска да му се прати сборника „Мак”... Списанията му „Везни” и „Пламяк” демонстрират последователен и безпощаден критически ангажимент към излизащите сборни книги у нас. (Не)съгласията с чуждия подбор на автори и творби неизбежно активират, открояват потенциалния собствен такъв. **Най-силната и непосредствена реакция на една (чужда) антология е друга (своя) антология**. Именно това прави Гео Милев посредством „Антология на българската поезия”. Но резултатът надхвърля конкретните актуални литературнокритически противостояния. Ако беше останал в тях, Гео Милев вероятно би предложил една **антология на авангарда**, на онези нови, радикални поети и поезии, които той се опитва да създаде – не само в свое лице, но и в лицето на Ламар, на Николай Марангзов. Но предвид трезвите си литературни преценки за този зараждащ се авангард, вметнати в някои от критическите му текстове, Гео Милев, изглежда, си е давал ясна сметка, че няма база за антологийна селекция. **Че българският авангард е още в предантологийна фаза**.

Затова той избира друг антологичен жест. Да разчисти терена на прождащия авангард, като радикално и аргументирано приключи предждащата го поезия. Гео-Милевата „Антология на българската поезия” представлява една цялостна преценка и критика на възможностите и границите на българската поезия (според високата антологийна цел, формулирана в рецензията му за „Млада България”). Заедно с това е **имплицитна рекапитулация и на българското антологийно съзнание и неговите практики до този момент**.

5.4.2. Антология и период. Сред първите важни за българската традиция антологии Гео-Милевата антология от 1925 г. е най-отчетливо и най-категорично периодизираща. Нейният предговор “Кратка история на българската поезия” започва с установяването на една граница, която е не само времева, но и, така да се каже, качествена: “Всичко до средата на XIX век, писано с български букви на

старобългарски, среднобългарски, среднобългарски или славянобългарски език... е днес само предмет от исторически, археологически и филологически интерес. Но то не е литература – в днешния, модерния смисъл на думата...” Дори да се абстрахираме от ницшеанско-славейковските нотки на пренебрежение към историзма и филологизма, очевидно това не е неутрална констатация. Това е ценностно съждение, което привилегирова литературата (а заедно с нея и “модерното”) за сметка на другото, предишното, останалото в историята, което не е литература, изобщо му е отказано назоваване. Този начален пример добре илюстрира характерното за модернизма привилегироване на новото за сметка на старото, както и схващането, че периодът не е просто абстрактен инструмент на историческото познание. Както отбелязва Франк Кърмоуд, “концепциите за период не само правят историята овладяема, но и неизбежно предполагат оценка”.

Веднъж отграничил литературното поле, Гео Милев пристъпва към по-нататъшното му разграфяване. Понятието, което използва, е “етап”, което, както вече посочихме, става особено актуално и употребимо в критическия език на 1920-те години. Любопитното в тази френска дума е, че тя събира в себе си значението на “отрязък от време” (т.е. отсечка от времевата ос), но и на “стъпало, точка” - двусмислие, от което Гео Милев умело се възползва при излагането на своята концепция. Той вижда развоя на българската поезия като последователност от четири етапа, които обаче маркира не като отсечки на принципа “от... до”, а точково – само с по едно пиково име, нещо като връх на въображаема парабола. Тези имена-етапи са добре известни: Вазов, Пенчо Славейков, Яворов и Лилиев. За Гео Милев те са фигури, чието творчество упражнява мощно стилово и смислово влияние и е обект на подражание. Така “Българска антология” и чрез предговора си, и чрез самата селекция представя поезията ни като отчетливо темпорално и ценностно разслоена последователност от значителни творчески индивидуалности и кохорти от епигони, затова и в тази антология отсъствието са не по-малко значещи от присъствията.

Указвайки етапите не с начало и край, а само с по една творческа фигура, Гео Милев задава всяка от тези фигури като средищна, а не като гранична за съответния период. С едно знаменателно изключение – Лилиев, който настойчиво е интерпретиран не иначе, а като край, и то приключващ всички досегашни етапи. Това настояване на изчерпването, на свършека на/в свършенството има ясни импликации – то цели да приключи, да изпрати в историята, а значи и да девалидизира ценностно (да си припомним началото на предговора) един мегапериод, за да дойде ред на пропагандираното от Гео оварваряване на литературата. **Голямата цел на “Антология на българската поезия” е затварянето, приключването на символизма като водеща поетическа парадигма**, за да се отвори път на нещо ново и различно в българската поезия (друг е въпросът доколко този естетически прелом действително се случва в предвижданите от Гео Милев мащаби и радикалност). Затова този етап е (пожелателно) обозначен с Лилиев като фигура на виртуозната пределност, на зацикления финал. Последен в антологията е Смирненски, описан като внасящ “нови мотиви, но с старите средства на Лилиев и Людмил Стоянов”, т.е. схванат като преходна фигура към новото, идващото в литературата.

Симптоматично е това, че Гео Милев не поставя самия себе си в края на антологията. Трябва да мислим този факт като осъзнат концептуален жест, а не (само) като естествена скромност. Невписвайки се в селекцията, той застава в лагера на онези „варвари, хулигани, печенеги”, на новите поети, чието (експресионистко) нашествие пропагандира и очаква, което донякъде и произвежда. Същевременно **Геовата извънпоставеност спрямо представения кръг от автори е това, което прави възможен историческия му поглед към българската поезия.** Включването на Гео Милев в по-късни издания на „Антология на българската поезия” всъщност върви срещу нейната направа, срещу нейното съзнание за период.

5.4.3. Стратегии на изключването.

„Една антология има за цел да даде картината на едно завършено развитие. Но строгия критицизъм винаги ще *елиминира* от тази картина всичко, което е само случайност на времето, без трайно историческо значение; на първо място - всяка подражателна или епигонска проява. Положена на този верен историко литературен принцип, настоящата антология *не включва* много имена, които фигурират в подробната хроника на литературното развитие. Това е един принцип. И друг: *не фигурират* върху страниците на тази антология произведения, които не представят едно приемливо съвършенство на език и стих... Поради тия два ръководни принципа: *пренебрегване* на неоригиналното и на несъвършеното в формално отношение - в тази антология *липсват...*” [к.м. - Б.К.]

Четейки този откъс от предговора на Гео Милев, оставаме с впечатлението, че в нея отсъствието е точно толкова значещо, колкото и присъствието, дори че в жеста на изключването се крие по-голям залог, отколкото в този на включването. Двукратно повторените критерии на подбора са формулирани в негативни термини: *елиминира - не включва - не фигурират - пренебрегване - липсват.*

Това впечатление се потвърждава, ако сравним „Антология на българската поезия” с „Българска антология. Нашата поезия от Вазова насам”. Именно тя е първообразът, спрямо който се отгласква голямото антологийно начинание на Гео Милев. Антологията на Подвързачов и Дебелянов включва 38 поети - с 20 повече от Гео-Милевата, излязла 15 години по-късно. Това драстично свиване на антологийния подбор – вместо очакваното нарастване предвид явяването на нови поети и „поезии” – се дължи на коренно различната съставителска концепция и позиция. Антологията от 1910 г. е синхронно изчерпваща, тази от 1925 г. е диахронно йерахизираща.

Въпреки констатацията на Гео, че „българската литература започва късно, без каквато и да е традиция”, постройката на антологията от 1925 г. демонстрира вече създаден усет за континуитет, за традиция, а оттук и за стойност. Гео Милев схваща литературата - или поне поезията ни - като отчетливо темпорално и ценностно разслоена последователност от значителни творчески индивидуалности и кохорти от епигони. Ролята си на антологист вижда в това, да отсее оригиналното и съвършеното в художествено отношение като единствено заслужаващо да бъде представено. Тъкмо това задава двойствения, неравноделен характер на предговора на антологията. В „Кратка история на българската поезия” само първата част е по същество исторична, втората, по-кратката, е по-скоро полемична.

В първата част чрез разказа за развитието и усъвършенстването на българската поезия от Чинтулов и Славейков до Смирненски всъщност се

мотивираща изборът на 18-те поети, включени в антологията. Това е и по-често цитираната част. На практика чрез своята селекция и опит за историческа периодизация Гео Милев задава основите на онова, което днес се мисли като „български лирически канон”. Историзирането е предусловие на канонизирането.

У Гео Милев за първи път Ботев получава по-адекватно антологийно представяне. До този момент най-антологичният български поет се оказва най-неантологичният. Тъй като е отвъд сегашността, той остава големият отсъстващ у Дебелянов и Подвързачов. У Хр. Цанков, който до голяма степен повтаря техния жест, Ботев присъства (едва с четири стихотворения), но липсва нужната историческа перспектива и градиране, за да може да изпъкне. А антологията на Боян Пенев от 1917 г. сякаш е обременена от амбивалентното ранномодернистко (пенчославейковско) отношение към Ботев, откъдето и ограниченото му, неравноделно спрямо останалите поети присъствие. Напротив, у Гео Милев Ботев вече не е нито подценен, нито недостъпно изолиран; има кой да бъде подреден до/след него, така че да се открие и собствената му фигура. През петнадесетте години, изминали от съставянето на първата „Българска антология”, доскорошните съвременници са започнали постепенно да се превръщат в класици. Критиците от 1910-11 година споменават Лилиев сред неизвестните младоци, неуместно включени в „Българска антология”, у Гео Милев той е вече етап. По различни начини се поражда и утвърждава култ към Вазов, Пенчо Славейков, Яворов - процес, в който изиграва роля и самият Гео Милев. Създава се каноногенна ситуация, която той своевременно конципира в предговора към „Антология на българската поезия”, като извежда водещите, етапни фигури в българската поезия. Включването на Смирненски в подборката най-ярко илюстрира канонизаторския усет на Гео Милев. (Да повторим, колкото и брутално и буквализаторски да звучи, едно от възможните обяснения за така бързо създамата се у нас каноногенна ситуация е, че българските поети си отиват относително рано, а смъртта се оказва необходимо - макар и далеч не достатъчно - условие за канонизирането на една творческа фигура.)

Според Александър Късов „стабилизацията на „българския канон”, която се подхваща сериозно през 30-те и 40-те години на нашия век¹ (чрез създаване на ясни учебни програми, списъци с представителни произведения, учебници и голям брой академични литературни истории), истински завършва именно през епохата на тоталитаризма”. Една антология трудно може да задейства всичките изброени социални и институционални механизми, установяващи нормите в културното пространство. Дори дадена поетическа селекция да предизвика публичен резонанс, въздействието ѝ остава затворено изключително в гилдията на писателите и литераторите. В този смисъл с излизането си **Гео-Милевата антология не налага, а антиципира българския литературен - и в частност поетически - канон. Но предвид по-късното, най-вече следдеветосептемврийско канонизиране на самия Гео Милев неговият подбор от 1925 година оказва влияние върху канонизаторите от тоталитарния период.** Не е без значение и издателската съдба на антологията. Тя е преиздадена през 1940 г. като том III от „Избрани произведения” на Гео Милев и получава множество положителни отзиви в

¹ Всъщност този процес се случва още през 1920-те години – теза, която е доразвита в настоящото изследване.

тогавашната преса. Така „Антология на българската поезия” не остава забравена и затворена в контекста на 1920-те години, а е актуализирана, налична тъкмо в навечерието на радикалната политическа промяна от 1944 г.

Канонът се формира на принципа на редуцията. Тъкмо такъв е и принципът на „Антология на българската поезия”. Вече стана дума, че предговорът ѝ се състои от две неравноделни части и ако първата излага, така да се каже, позитива на селекцията, то втората, цитирана в началото на този текст, я показва в негатив. Там, в две страници (а целият предговор е двадесет), са изредени невключените в антологията. Основният аргумент за пренебрегването им е тяхната неоригиналност. И те са положени по историческата ос Вазов - Пенчо Славейков - Яворов - Лилиев във вече формулираните етапи на българската поезия, но като епигони на някой/някои от големите четирима и/или на народната песен.

Компактното изреждане звучи като зачеркване по списък и този "предварителен списък" не е нищо друго освен съдържанието на „Българска антология” от 1910 г. Единствено Любен Каравелов - отпаднал като "журналист" - е извън него. Останалите изброени, за да отпаднат - К. Величков и Ив. Ст. Андрейчин; Мара Белчева и Дора Габе; Чилингиров, Бабев, Ракитин, Дринов, Карановски, Минко Неволин; Вен. Тин.; Цанко Церковски - са все автори от антологийния корпус на Подвързачов и Дебелянов. Затова и финалът на Гео-Милевия предговор звучи хем безкомпромисно, хем някак оправдателно-застрахователно.

Изцяло в негатива на Гео-Милевата селекция се оказват и пишещите жени. В антологията на Дебелянов и Подвързачов те са четири: Мара Белчева, Роза Попова, Екатерина Ненчева и Дора Г. Гео Милев е счел за необходимо да мотивира изключването само на две от тях от собствения си подбор - на Мара Белчева и на Дора Габе. Явно отпадането на всякакви други поетеси е подразбиращо се. През 1910 г. Мара Белчева е на 42 години, а Дора Габе - на 24 и според хронологичната подредба те симетрично попадат в двата противоположни края на "Българска антология": Белчева е 5-а по ред, Габе е 34-а, или пета отзад напред. Любопитно е обаче как от перспективата на Гео Милев през 1925 г. тази дистанция (поколенческа, стилова) не означава нищо; и двете поетеси са отхвърлени като епигон(к)и на Пенчо Славейков. Ранната Габе с известни уговорки би могла да се припознае и като символистка (ползваме ли изобщо тази дума в женски род?), но пък символисткият корпус в литературата ни поначало се възприема като изцяло мъжки - от антологията „Млада България” на Иван Радославов (1922 г.) до „Антология на българския символизъм” на Иван Теофилов (1995 г.).

Разбира се, Гео Милев не само „зачерква”, а и прибавя, макар и ограничен брой поети. В края се явяват и четирима нови поети: Христо Ясенев, Николай Райнов, Иван Хаджихристов и Христо Смирненски. Така втората половина на антологията (след Яворов) се очертава като преобладаващо символистическа, което е знак и признание, че символизмът се е превърнал в господстваща поетическа парадигма. Гео Милев обаче я задава като вече зациклена, изхабена, маркирайки този етап тъкмо с фигурата, в която вижда и нейното изчерпване: Лилиев.

Нещо, с което не може да се примири Иван Радославов. При все че Гео Милев всъщност отдава признание на символизма – девет (т.е. половината) от поетите в „Антология на българската поезия” съвпадат с подбраните в „Млада

България”. Причината е, че **Гео-Милевата концепция срива проекта на Радославов за канонизиране на Траянов, въплътен в „Млада България”**. Не на него, а на **Лилиев Гео отдава едно специфично негативно признание в антологията**. Лилиев е изтъкнат в предговора като най-влиятелния поет, доколкото се явява основен обект на подражание от страна на най младите, но едно буксуващо, лишено от развитие и новаторство подражание. Затова и в кратката втора част на предговора в „негатива” на селекцията попадат, без да бъдат изброени, „най-сетне и епигоните на Лилиев: почти цялата съвременна поезия”. Това е „Поезията на младите” от известната едноименна статия на Гео Милев, публикувана година по-рано в сп. „Пламяк”, която визира освен гореизброените имена също Далчев, Пантелеев, Караиванов, Н. Дончев. Там тя е остро критикувана като „мъртва поезия”, сведена до „сръчно манипулиране със стихотворната форма”. Тъкмо в реакция срещу нея е формулирана необходимостта от „оварвяване” на българската поезия.

Завършването на „Антология на българската поезия” със Смирненски има връзка с този императив. У Смирненски, като изразител на „социалното недоволство”, е видяна първата, макар и половинчата крачка към нещо друго, следващо в поезията ни. Той едновременно принадлежи на завършения етап, представен в антологията, но и отваря нова посока, различна от, така да се каже, квази-младите, лансирани от „Хиперион” и „Златорог”. Така **финалът на Геовата антология е в активен спор с двете антологии от 1922 г. – „министерската” на Хр. Цанков и „Млада България”,** които завършват именно със Стратиев и Стубел, така често громени от Гео, но вече изградили репутация и получаващи признание. Впрочем имената на двамата поети толкова често се сдвояват, че те се превръщат в нещо като сиамски близнаци. В една рецензия Гео иронично фиксира тази тенденция чрез израза „Стубело-Стратиевска” поезия - „много сладнива поезия, която се фабрицира днес – лека, звънка, напудрена, напарфюмирана”.

В тази линия той вписва и Багряна. Тя не е недовидяна при съставянето на „Антология на българската поезия”, а е съзнателно изключена сред безименните епигони (на Лилиев), сред „зачеркнатите” квази-млади, недопринасящи за развитието на поезията, за новото. Това не е само естетически, но и политически жест. Всъщност **Гео Милев игнорира онези, които схваща като „десните” млади**. Позицията му е най-рязко изразена в текста „За списание Ек и литературните награди”, където се обсъждат държавните литературни поощрения: „**Шпиц команда взема премията!** Йордан Бакалов-Стубел – 10000 лв; Вл. Полянов, Йордан Стратиев и Ел. Белчева (всички сътрудници на сп. Златорог) – по 5000 за насърчение. (...) Излишната епигонска поезия получава премии за насърчение, вместо да бъде забранена с декрет и под страх на смъртно наказание) – в интереса на литературното развитие.

Но у нас тази поезия, заедно с представителите си, е днес на власт – и получава премии...”

Тук проектирането на политическото върху литературното поле достига своята крайност. Но то е част от ескалирането на противоречията и в политическия, и в литературния контекст. „**Войната на антолозиите**”, както казахме, е **пряко свързана с войната за символния капитал на младостта в литературата и за версиите на младостта – една по-умерена и политически удобна и другата, на авангарда, която се стреми към радикалност и подривност**. При все това

горният текст изглежда екстремно предвид факта, че делението в литературата не е чак толкова рязко, има автори, които успешно присъстват в различните литературни кръгове, гравитират и около Гео, и около Вл. Василев, и около Ив. Радославов. Но конкретно Багряна е от онези, които Гео безусловно причислява към лагера на толерираните от властта квази-млади. Един по-задълбочен, индивидуален прочит на нейната поезия от страна на Гео, прочит, неповлиян от извънлитературни констелации, може би би й дал повече шансове. **В крайна сметка Багряна - и изобщо следвоенната женска литература в нейно лице - не успява да прекрачи високия антологичен праг на „Антология на българската поезия” през 1925 г. поради комплексни, политико-естетически причини.**

(А фактът, че Багряна бързо набира антологичен потенциал и признание, се демонстрира от литературния сборник „Пет години”, съставен от Й. Стубел и Вл. Полянов през същата 1925 г., който се открива с десет нейни стихотворения. Със своята синхронна положеност в сегашното сборникът „дописва” и апострофира диахронната Геова антология. При това показва, че „лявото” и „дясното” могат и да не са така дълбоко разделени – наред със Стубел и Стратиев там е и Смирненски, също Разцветников и Фурнаджиев.)

Трагичният край на Гео Милев в годината, в която издава „Антология на българската поезия” допълнително й придава окончателност, монументализира я, осуетява всякакви възможности за преразглеждане. Приключването на антологията със Смирненски е отчетлив **политико-естетически жест**. Забележителното в този жест е, че **левият (или поне бързо олевяващият) Гео Милев прави всъщност една дясна антология. Приключваща дясна – като й дава ляв хоризонт в лицето на Смирненски.** Така този жест е едновременно разделящ и обединителен в напрегнатата политическа и литературна ситуация на 1925 година.

Наред с това **Гео категорично не се поддава на голямото изкушение на поетите антологисти – да включи и себе си в собствения си антологичен подбор.** Да повторим, именно Геовата извънпоставеност му гарантира историческа и критическа дистанция спрямо антологизирания период. Именно по този начин периодът се отграничава и конституира като такъв – като завършен макроетап, след който може да нахлуе експериментът, фрагментът...

Отгук можем да направим една **едра типология на периодизационните усети през 1910-а и 1925-а година.** В „На Острова на блажените” Славейков проектира или по-скоро дисеминира собствената си личност във всяка от островните персоналии, но Иво Доля, който заема средишна позиция спрямо останалите, е неговият всеприет двойник. Това средишно себепоместване на Славейков е нещо като средноаритметично между Дебеляновото скромно полагане в периферията на настоящето в „Българска антология” и Гео-Милевото есхатологично надвесване от предстоящото в „Антология на българската поезия”. Славейков с мистификационното си антологизаторство завихря литературата около себе си, заставайки в самия й център като “стожерът на гумно” (по израза от “Химни за смъртта на свръхчовека”); антологичният жест на Дебелянов и Подвързачов е свидетелско регистриране на настоящето; а Гео-Милевият е колкото лоялно, толкова и радикално приключване на отминаващото.

5.5. Още за литературната история и/в антологията. Още една антология, излязла през 1925 г., „дописва” и в известен смисъл имплицитно

апострофира „Антология на българската поезия” на Гео Милев. Става дума за „Първи стихотворци”, съставена от В. Пундев, от поредицата издания на Министерството на народното просвещение. Това е представяне на българската възрожденска поезия от Димитър Попски до Чинтулов. Книгата не се самоопределя като антология, явно съзнавайки противоречието в начинанието - тя антологизира прото-антологичния период на българската литература. Онзи период, който според Гео „не е литература – в днешния, модерния смисъл на думата”. „Събраните тук стихотворения (...) будят само историколитературен интерес”, гласи първото изречение от увода на Пундев към „Първи стихотворци”. Начало много сходно с началото на Геовата „Кратка история на българската поезия”. Само че Пундев въвежда този прото-период с неутралния и спокоен тон на историка, а Гео го отхвърля с патетиката на естетическия идеолог. Васил Пундев свършва там, откъдето Гео започва. И двамата антологисти посочват като първи поети в същинския смисъл на думата Чинтулов и Петко Славейков и сякаш по взаимно съгласие си ги „поделят” – Пундев звършва с Чинтулов, а Гео започва с Петко Славейков. Между Чинтулов и Славейков-баща минава символната граница, която отделя прото-литературата от литературата.

Антологиите на Г. Милев и В. Пундев, така различни в своя патос, си приличат по това, че са диахронни, историзиращи, че мотивират избора си с историзиращ и конципиращ предговор. Ако Геовият предговор е най-добрата кратка история на българската поезия, то този на В. Пундев е най-добрата такава на българската възрожденска поезия. В него специално е открояна Елена Мутева като първа българска поетеса, откроян е талантът на Константин Миладинов. При това антологията на Пундев е „първична” – той не борави с готови издания, а с архиви, които сам разчита. Подборката му, при все че е първи опит да се трасират мотивите и формите в българската възрожденска поезия, е толкова убедителна, че на практика се възпроизвежда и до днес в подобни издания.

Воля за подбор и представяне на по-далечното книжовно наследство личи и в изданието на Н. Вранчев „Малка старобългарска антология” (1925), което включва текстове от Св. Климент до „Абагар” на Филип Станиславов.

Следователно 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). Така погледнато, необявената война между някои от тях се сменя в по-едрата картина на една вече постигната идея за исторически континуитет.

Така антологиите от 1925 г. се подчиняват на историзиращата и канонизиращата тяга на 1920-те и заедно с това я моделират, дават ѝ достъпен и компактен израз. Гео-Милевата „Антология на българската поезия” изпъква допълнително със своята строгост и концептуалност и по причина на това, че до края на 1920-те, а и през 1930-те години не се появяват мощни, физиономични, концептуални антологийни подборки.

Глава 6. 30-те години: постканоничното десетилетие. Времето на жените. В институционално отношение 30-те години само затвърждават - с минимални продължения и разширения - онова „нарастване на канона”, което

наблюдаваме след Войните и което се институционализира в „Програма за народните средни училища” от 1925 г. През 1934 г. излиза нова „Програма за IV и V класове на средното реално училище”. Едно сравнение на материала за тези класове от 1934 г. с материала от 1925 г. демонстрира **„затваряне” на училищния канон, минималната му пропускливост за нови имена и почерци.**

Към вече оформеното ядро Петко Славейков, Ботев, Каравелов, Вазов, Михайловски, К. Величков, З. Стоянов, Михалаки Георгиев, А. Константинов, Пенчо Славейков, Влайков, Яворов, Петко Годоров, Елин Пелин, К. Христов, Страшимиров, Йовков през 1934 г. се прибавят с по 1-2 творби Каралийчев, Багряна, Лилиев и Траянов. Количествено доминира Вазов, и то по един категоричен начин - с общо 30 творби (стихотворения, разкази, откъси) в IV и V клас през 1925 г. и 17 през 1934 г. Следват го Пенчо Славейков съответно с общо 12 (1925 г.) и 8 (1934 г.), после Ботев с общо 6 (1925 г.) и 7 (1934 г.).

На този фон присъствието на „новоприетите” в училищния канон автори е колкото знаменателно, толкова и минималистично. Каралийчев е предвиден с една творба, Траянов също с една, но станала вече емблематична („Смърт в равнините”), Лилиев с две („Съмна в сънните градини” и „Светло утро, ти прокуди”). Разбира се, не трябва да забравяме, че в тези класове се изучава „къс елементарен курс” по история на българската литература, в който и вече утвърден класик като Яворов е представен само с три творби.

„Новоприетата” Багряна на практика е изравнена количествено с него, като в IV клас са включени нейните „Песен на предачките” и „Родина”, а в V клас - „50 години от смъртта на Ботев”. Този подбор изненадващо гъвкаво отчита актуалното развитие на поетесата, като включва стихове от втората ѝ книга „Звезда на моряка” (1932), а не само по-познати и „улегнали” творби от „Вечната и святата” (1927). Същевременно това не са най-физиономичните творби на Багряна, а такива, които я вписват в националната тематика и „обслужват” традицията. В този смисъл **учебният канон се „отваря” не толкова за новото (писане, имена), колкото за продължаващото и утвърждаващото вече познатото като теми и ценности.**

Багряна е първото женско име в учебната програма по литература. Този пробив е естествено следствие както от собствения ѝ успех, така и изобщо от възхода на женското писане и присъствие в културното поле през 30-те, което е предмет на по-нататъшно разглеждане в тази глава.

Литературните антологии и сборници от периода, разбира се, очертават далеч по-многобройна, пъстра и разслоена картина в сравнение с училищната. Но като цяло е видимо едно уталожването на антологийните страсти, конкуренция и сблъсъци, което настъпва още през втората половина на 20-те. Не, че през следващото десетилетие не излизат антологии, но **липсват открояващи се издания с оригинална концепция и амбиция за представителност, литературното поле не излъчва значими антологийни авторитети, не произвежда антологийни събития и скандали. Това до голяма степен се дължи на факта, че 30-те години на XX век наследяват готов литературен канон.**

Една от първите тогавашни антологии „От 20-та насам. Антология 1920-1930”, съставена от Иван Знахар и Никола Никитов (1931) прави преглед на предходното десетилетие. „Каталогизира” появилите се тогава имена и в поезията,

и в прозата, като ги подрежда по азбучен ред – от някой Теодосий Анастасов и Багряна през Далчев, Каралийчев, Ч. Мутафов, Разцветников до Фани Попова-Мутафова, Смирненски, Й. Стратиев, Й. Стубел, Фурнаджиев и други – общо 35. Азбучният ред прави относително прегледно още нейерархизираното пост-канонично поле на близкото минало и настоящето.

Сред изданията, титулували се антологии, можем да обособим една група на патриотичните такива. През 1935 г. в издателството на Т.Ф. Чипев излиза „България в песни: 1850-1935. Антология от български поети”, съставена от Георги Константинов. Включена е в поредицата „Библиотека Българска книга”, одобрена от Министерството на народната просвета. В своите 116 страници обхваща творби от „Стани, стани, юнак балкански” на Чинтулов до „Родина” („Угасват златните полета”) на Славчо Красински. Подредена е хронологично, по автори. Антологията съчетава диахронния със синхронния принцип и представя един внушителен свод на новата българска поезия. Но подборът на отделните творби е ограничен от темата на антологията и не успява да очертае в достатъчна степен оригиналността и постиженията на отделните автори.

От подобен порядък е и „Българска слава. Антология на патриотична поезия”, издадена от Димитър Г. Посланников през същата 1935 г. в София. Подборът на авторите е почти същият от Чинтулов и Петко Славейков до Дебелянов и Д. Бабев. Последната една трета от участниците обаче е различна – включва по-маргиналните Хр. Силянов, Ив. Карановски, Хр. Борина и фронтова лирика от забравени днес поетствували някога мъже (поетеси не присъстват). Сnižеният „санитарен минимум” в подбора на „Българска слава” личи най-вече от присъствието на войнствения Любомир Бобевски с цели четири заглавия.

Противоположност на тези като цяло казионно-патриотични издания е антологията „Покрусена България” на Димитър Хаджилиев, София 1932 г. Както подсказва съвсем различният, неприповдигнат тон на заглавието, **тук образите и употребите на родината са по-други** - неслучайно започва с откъс от „Септември” на Гео Милев и от „Хоро” на А. Страшимиров. Тук патриотизмът е проблематизиран, не е безвъпросна ценност (при все че някои от авторите участват и в „България в песни”). „Покрусена България” е свидетелство за това как литературата реагира на събитията от 1923 г. и продължилата необявена гражданска война след това. Включени са текстове на разнородни в стилистично отношение автори с различна степен на опозиционност спрямо господстващата система. Това е стихийно оформилата се „литература върху събитията” (по едноименната статия на Г. Бакалов от 1933 г.) или „септемврийска литература” - далеч преди да бъде наречена така, преди идеологическите ѝ обработки, пренареждания и канонизации във времената след 1944 г. За разлика от предходните антологии с България в заглавието, „Покрусена България” не само не е одобрена от Министерството на просветата, но е цензурирана и иззета от полицията. Меланхолното заглавие не успява да заблуди цензурата, да прикрие подривния характер на някои от текстовете.

Д. Хаджилиев преиздава антологията си през 1945 г., но и тогава не получава подобаващо признание. Антологията му, а и той самият като „септемврийски” автор е изтласкан в периферията, макар през 30-те да е рискувал немалко с изданието си и макар подборът му да включва поетически любимци на

новата власт и един от централните ѝ идеолози Тодор Павлов. Вече е в ход едно символно сдвояване на Септември 1923 и Септември 1944 г. под знака на борческия оптимизъм и „покрусата“ не е на мода, нещо повече – явява се идеологически, а и стилистически, неправилна. Така антологията „Покрусена България“ се оказва двойно „несвоевременна“.

През 30-те години все по-отчетливо се набелязва един паралелен ляв литературен канон, който се заявява и посредством литературни сборници. Опитите за конструиране на „паралелни канони“ едновременно апострофират, но и укрепват централния такъв в качеството му на структурна опора и ориентир.

Укрепването на канона продължава и под формата на юбилейни и паметни сборници за поети и писатели. През 30-те години излизат юбилейни сборници в чест на Алеко Константинов (1930), Антон Страшимиров (1931), Емануил Попдимитров (1931), Т. Влайков, К. Христов (два през 1938 г.), паметни сборници за Яворов (1938), за Йовков (1937). Тази вече наложила се традиция не отминава и Гео Милев, най-яръстия критик на „юбилеите и погребенията“ и практиките около тях - негови приятели му издават възпоменателен сборник през 1936 г.

Стъпили на канона, трасиран през 20-те, 30-те години изглеждат едновременно стабилни, неизненадващи, неманифестни - поуморени от манифестите на бурното предишно десетилетие - и заедно с това децентрирани, разпилени. Има обаче една безспорна, открояваща се тенденция – повишената видимост и участие в литературния живот на жени авторки. Десетилетието знаменателно се „открива“ с техен съвместен публичен жест – през януари 1930 г. се учредява Клуба на българските писателки, в който участва мнозинството от пишещите жени, изградили си литературна репутация по онова време.

Клубът издава два литературни сборника „Сноп“ с текстове на членуващите в него авторки - част I излиза през 1934 г., а част II – през 1937 г. Съставителки не са указани, няма предговор. Своеобразен „гаранция“ на изданието е „марката“ на Клуба на българските писателки и имената им, изнесени на първа корица. **По същество това е първа представителна антология на българската женска литература, макар да не се афишира с този етикет.** Изборът на заглавие обаче съзнателно се отнася към смисъла и метафориката на понятието „антология“, и то по един апострофиращ, провокативен начин. Не „букет“, „китка“, а „сноп“. Не бране на цветя от градина, а тежък труд на полето; не разтуха и каприз, а насъщност – така трябва да бъде мислен женският литературен труд, сякаш подсказва заглавието. На корицата и на двата сборника е изобразена стилизирана жътварка, с голям сноп ожънати класове на гръб, приведена, но крачеща решително. Тази (женска) решителност намира израз в кратка, ударна дума (в мъжки род!) – и малко сопнатото „сноп“ заменя напевното „антология“. И в избора на заглавието, и в оформлението му прозира стремеж да се върви срещу клишетата на/за женствеността.

Сборникът следва вече наложилата се класическа персоналистична антологийна структура – по авторки, като текстовете на всяка са предшествани от портретна скица и автограф. Така се създава и визуална представа за „българската писателка“, както портретите в „Българска антология“ четвърт век по-рано

култивират представата за „поета”. Първият сборник включва Багряна, Санда Йовчева, Бленика, Калина Малина, Мара Белчева, Анна Каменова, Дора Габе, Евгения Марс, Мария Грубешлиева, Фани Попова-Мутафова, Люба Касърова, Вера Бояджијева Фол, Лидия Шишманова, Ружа Тенева-Северина, Стела Янева и Яна Язова. Във втория сборник освен вече изброените авторки са публикувани още Магда Петканова, Блага Стефанова, Илина Петрова и Весела Страшимирова. Той излиза като премия към „Вестник на жената” (в който клубът поддържа своя постоянна рубрика) и е безплатен за абонатите.

През 30-те излизат и някои преводни антологии на българската поезия. Те са отпечатани в София, което прави съмнителен достъпът и въздействието им върху чуждестранната публика, за която по презумпция са предназначени. Но все пак формират представителни селекции, съобразени с един (предполагам) външен хоризонт на очакване. И в тях жените заемат подобаващо място. В „Bulgarische Gesaenge” (Sofia, 1938), съставена от Стефан Йовев (Stefan Joweff), Багряна се явява предпоследна в реда: Ботев, Пенчо Славейков, Яворов, Траянов, Лилиев, Дебелянов, Фурнаджиев, т.е. вписана е в една стеснена, престижна версия на лирическия канон. А „Маленькая антология современной болгарской лирики”, съставена от Анатолий Бинецкий (София, 1937), включва Багряна, Д. Габе, Далчев, Дебелянов, Ем. Попдимитров, Лилиев, Разцветников, М. Белчева – рядък случай, в който антологийните „квоти” са почти изравнени – три поетеси и петима поети и именно авторките задават антологийната „рамка”, при това в обратен хронологичен ред – от Багряна до Мара Белчева.

През 30-те жени авторки присъстват почти във всички по-важни сборници и антологии с текстове в различни жанрове. Авторки участват и в многобройните популярни сборници за деца, от типа „Вечеринки и утра” и пр.

Разбира се, като цяло списъкът на участничките в разните сборни издания е неголям процент на фона на общия брой поети и писатели. Продължава да доминира една „квота” от две до четири женски имена (рядко повече). Но при все това пишещите жени стават съществена част от представителния образ на българската литература в различните му антологийни моделирания, техните гласове са съществени и за формирането на литературната памет (в юбилейните и възпоменателните сборници), и за „витринния” образ на българската литература, предназначен за чуждоезична публика.

Сборните издания демонстрират и нарастване на критическия потенциал на пишещите жени. Някои от тях, като Стела Янева и Слава Щиплиева публикуват литературведски текстове в някои сборници. В устава на Клуба на българските писателки изрично се казва, че условие за членство на една писателка е да "е печатала отделни оригинални художествени трудове, сътрудничила редовно или завеждала художествен отдел най-малко две години във вестник или списание като литературен критик". Тоест Клуба още при самото си създаване мисли в единство творчеството и критиката, има съзнание за това колко важна е критиката за «ставането» на една литература (включително на женската). В това прозира усилие да се измъкне жената от позицията само на (литературен) обект.

Своеобразна кулминация и публичен израз на тази тенденция е **книжка 4 на сп. „Философски преглед”, септември-октомври 1937 г.** Тя с основание може да се определи като **„женският брой” на това най-тежко, авторитетно философско**

списание у нас. Всичките десет статии в броя (предговорени от Д. Михалчев) са писани от жени. Темите в броя са от сферата на историята, психологията, народопсихологията, педагогиката и литературата. Видима е тягата към доминиращата по онова време национална (на места и националистическа) проблематика: „Към философията на българската история” от Фани Попова-Мутафова, „Върху българската душа” от Стелла Русчева, „Нация и национален въпрос” от Мара Кинкел. Тези текстове са сякаш балансирани от Анна Каменова и нейната статия „Комичното у жената”. Тук няма да обсъждаме цялото съдържание на броя, при все че **то би могло да се разглежда и като първа у нас женска философска антология, която отвоюва, така да се каже, права на жените върху рефлексията.**

Ще се спрем на последния текст в броя – „Българската женска лирика” на Кръстина Гичева-Михалчева, който вписва женската литература във високия интелектуален контекст на списанието и в частност на броя. Това е цяла студия – от над 40 страници - върху работата на 12 поетеси, опит да им се изгради творчески портрет, да се проследи индивидуалното им развитие. Поетесите са Ек. Ненчева, Д. Габе, М. Белчева, Л. Касърва, Е. Багряна, М. Грубешлиева, Северина, Сл. Щиплиева, Бленика, М. Петканова, Яна Язова и начинаещата (и останала неизвестна) К. Алязова. Текстът е колкото амбициозен и добросъвестен (на места дори скрупулъзен), толкова и предвидим, повтарящ някои вече готови формули, лепящ лесни етикети на обсъжданите авторки. Задачата – „наистина тежка задача: да дам преглед върху поезията на българската жена” - от самото начало е представена колкото с чувство за отговорност, толкова и с известна досада и пренебрежение: „И аз трябваше да тръгна и дълго да се разхождам из неугледната и слабо разработена градина на нашата женска лирика.” Критичката с лека ръка вдвоява женската литература в изхабения образ на градината, от който се опитва да я отскубне „Сноп”. Студията реторически се раздвоява между светското задължение и сериозното критическо размишление. Интересните наблюдения, критическите находки в него съседстват с наивни, лаически заключения, отстояването на личен вкус (далеч не всички авторки и книгите им са хвалени и харесвани) - с прибързани повърхностни мнения. Много от заключенията на Михалчева са симптоматични за разколебания, неясен хоризонт на очакване към женската литература – доколко тя трябва да бъде ясна, светла, подредена и необременяваща и доколко да си позволява навлизане в големите въпроси и тъмните подмоли на битието; има ли право жената да разиграва различни роли в писането си и какви. Дори Багряна, която бива прочетена най-предано, позитивно и неопростяващо, поражда констатации като: „Понякога ви се струва, че поетката не е искрена, че това са само пози, макар и майсторски издържани.” Тоест „искреността” дори след (мъжките) уроци на модернизма си остава върховна ценност при възприемането на (женска) поезия. Интересни са наблюденията за боравенето с мъжки идентификации и мъжки желаниа в поезията на Багряна, които антиципират някои днешни посоки на четенето ѝ.

Прочитът на Михалчева демонстрира взаимното моделиране на критик и литературен обект, как те взаимно се (де)валидизират. Онова, от което не може да се отърси езикът на критичката, е един (мъжки) рефлекс на деминутива, на умалителните по отношение на женските произведения, на женското изобщо.

Изрази като „прелестни картинки из природата”, „песничките от сборката” и подобни (изпълнени с най-добри чувства) снизават, вдетиняват и прочита, и неговия обект. Внедряват и критичката, и съответната поетеса в инфантилното, незрялото, от което женското писане на 30-те се опитва да се разграничи.

Въпреки известните ѝ недостатъци, студията на Кръстина Гичева-Михалчева свидетелства и съдейства за еманципирането, за постигането на собствен статут и ценност на женското писане. Женският успех в българското литературно поле обаче се оказва по своему «несвоевременен» – случва се в едно пост-канонично десетилетие, поради което, за добро или лошо, не се укрепва институционално. Поетесите стават антологични в едно пост-антологично време, когато антологиите нямат манифестния заряд и каноностроителния потенциал от предишното десетилетие.

Последна голяма антология на българската поезия до 1944 г. с претенции за обхватност и представителност на национално ниво е „Българска лирика”, съставена от Петър Динеков, издание на „Вестник на жената”, 1940/1 г. В много отношения тя отразява и обобщава литературните нагласи на 30-те, както и изобщо антологийния опит до този момент. По това време Динеков е вече преподавател в Софийския университет, през 1941 г. е избран за доцент. Така че това е рядък случай, в който една антология се прави от критик и академичен авторитет. В същото време е издание към вестник и е предназначено за широка (женска) публика. Тя е обединяваща, консенсусна книга, която съчетава академичното и популярното, дясното и лявото, мъжете и жените в литературата.

Подобно на Геовата антология от 1925 г., Динековата е снабдена с историзиращ и конципиращ предговор, озаглавен „Пътищата на българската лирика”. Тук множественото число („пътищата”, а не „пътят”) е съществено, отразява една толерантна, плуралистична визия за българската поезия, която се материализира и в самото съдържание на антологията. Тя е изградена на персоналистичен принцип – по автори, представени с био-библиографска бележка и цикъл творби, както и с фотографски портрет. На края на книгата има подробна и много полезна и до днес библиография на общи трудове, изследвания и статии върху българската поезия и на такива върху всеки включен автор. Авторите са 41 на брой – от Петко Славейков до Богомил Райнов. Подборът съчетава диахронния и синхронния принцип, лоялен е и към миналото, и към настоящето. След каноничната редица от Петко Славейков и Ботев до Яворов и К. Христов следват Мара Белчева, символистите, Д. Габе, Христо Смирненски и Гео Милев (в съседство с яростно критикувания от него Й. Стубел), после Багряна, Д. Пантелеев, Разцветников, Далчев, Фурнаджиев; включени са потесите М. Петканова, Л. Касърова, М. Грубешлиева, Бленика, Я. Язова, левите поети Л. Станчев, Хр. Радевски, авангардистите Ламар и Марангозов. Така антологията е не приключваща, а отваряща, действително трасира различните пътища на българската поезия. Това е и антологията с най-солидна женска „квота” – осем поетеси, една пета от цялото съдържание. За това вероятно има значение, че изданието е именно към „Вестник на жената”. При все това то е поредното свидетелство за настъпилото (макар и не за дълго) „време на жените” в българската литература.

Глава 7. Три възможни следващи изследователски посоки

7.1. Антологиите като експортен канон. Преводните антологии са един от най-бързите и икономични начини за запознаване с някоя чужда литература, както и за промотиране на национални литературни ценности навън. Теоретикът на съвременното изкуство Артър Данто отбелязва, че когато две страни искат да изразят добра воля една към друга, те често започват да обменят помежду си експозиции на национални съкровища или произведения на изкуството. Същото е валидно и за публикуването на преводни антологии на националните литератури. Добър пример за това е обменът на поетически антологии между България и Македония в края на 90-те години на XX век, когато бяха подобрени връзките между двете страни. Този тип издания са любопитен материал за изследване на различните стратегии за изграждане на **„експортен“ образ на една национална литература** – с други думи на литературен **канон „за износ“**. Българската литература никога не е била особено превеждана в чужбина, което превръща всяка нейна преводна антология в още по-интересен обект за изследване, особено най-ранните подобни издания.

В Глава втора от настоящото изследване вече разгледахме първия такъв опит – сборника „Сянката на Балкана“ на Пенчо Славейков, излязъл на английски в Лондон през 1904 г., който е хибридно явление между фолклорен сборник и антология. На онзи етап за Славейков наличната литература е все още непредставителна за чуждестранна читателска публика и той я заменя с фолклор, който обаче е „опакован“ по един модерен митостроителен начин.

Второто десетилетие на XX век е времето, когато спорадично се появяват първи преводни сборници с българска литература – главно поетически, но също смесени (поезия и проза). Не всички измежду тях имат самочувствието да се нарекат антологии. Или съставителите им не са сигурни в своя избор, или подсъзнателно възприемат статуса на самата българска литература като предантологичен и предканоничен и не са в състояние да излъчат достатъчно представителен – антологичен - списък от автори и творби.

Най-често преводните сборници са издадавани в чужбина и са дело на отделни поети, писатели, учени слависти, проявили интерес към България. Такива са „Българский сборник“, съст. Константин Кузмински, Москва, 1913; „Blumen aus dem Balkan“, съст. Otto Muller-Neudorf, Берлин, 1917; „Das Rosenland. Bulgarische Gestalter und Gestalten“, съст. Roda Roda, Хамбург 1918; „Poeti Bulgari“, съст. Enrico Damiani, Рим, 1925. Традиционните културни връзки на българската интелигенция с Русия и Германия очевидно задават първите посоки на литературен „износ“. В случая с двете немски антологии, издадени през 1917 и 1918 г., без съмнение и Първата световна война е съдействала за интереса към българската литература. Според Любка Липчева-Пранджева «ангажиментът на Рода-Рода към българската литература е не просто инспириран от военното сътрудничество между България и Германия, той е задача, възложена му и финансирана от цар Фердинанд». Така през 1917 г. не само Армията, но и Монархията застава зад литературно-представителни проекти.

Между двете немски антологии има и друго сходство: заглавията им представляват метафорични репрезентации на България/българското посредством географски образи. Тези образи – Балканът и Долината на розите - принадлежат не само на реалната, но и на една символическа литературна география, като по това

време вече са се превърнали в клише. Първото немско заглавие, „Blumen aus dem Balkan” (Цветя от Балкана), дори контаминира тези два образа в смесена метафора, която същевременно отпраща и към „цветната” метафорика на думата „антология”. Второто, „Das Rosenland” (Земята на розите), на пръв поглед изглежда формулирано също по инерцията на клишето. Но „Земята на розите” проработва не само като идеализиран експортен образ, адресиран към чуждия читател. В сборника е включен Алековият фейлетон „Бай Ганьо у Иречека”. (Съставителят Рода Рода е преводач на Бай Ганьо.) Така, чрез пряката асоциация с патилата на нашия национален трикстер - износител на розово масло, в заглавието се отключва и сатиричен подтекст. Още един любопитен детайл: съставителят Рода Рода е австрийски сатирик, чието истинско име е Александър (Шандор) Фридрих Ладислаус Розенфелд. Т.е., разчетена буквално, фамилията му означава „розово поле”. Оказва се, че в заглавието на съставения от него сборник може да се разчете и скрита игра със собственото му име: Rosenland – Rosenfeld. (Впрочем и псевдонимът му „Рода” - роза, от старогръцки, обиграва същите значения.) Така високата монархическа поръчка е изпълнена по един артистично-игрови начин.

Подборът на Рода-Рода е широк, исторически подпльтен – включва 26 автори от Петко Славейков и Каравелов до Л. Стоянов и Дебелянов, като включва и поети, и прозаисти. Сред тях са и три авторки: Екатерина Каравелова, Мара Белчева и Дора Габе-Пенева.

Подборката на Енрико Дамиани, която излиза през следващата силна антологийна година – 1925-а (осем години по-късно), е двойно по-строга – тук историята вече се е отляла в канон, поне що се отнася до лириката. Включва едва 13 автори в два отделни дяла - девет поети (Ботев, Вазов, П.П. Славейков, Яворов, Траянов, Лилиев, Д. Габе, Дебелянов) и четирима прозаисти (Вазов, П. Тодоров, Елин Пелин, Н. Райнов). Както личи от тези примери, независимо от строгостта на подбора в преводните селекции фигурират пишещи жени. Присъствието им е необходима част от преводното представяне на литературата – тази необходимост е антиципирана още от „На Острова на блажените”, книгата, която (да не забравяме) дава образец не само за антология, но и за преводна такава.

През 1920-те години на ХХ век, когато Министерството на народното просвещение предприема цялостна издателска и културна политика и се намесва активно в литературното поле (вж. част 5.1.), то издава не само антологиите на Дерижан и В. Йорданов, но се ангажира и с представянето на българска литература на чужди езици. Така излизат две преводни антологии: „Антология болгарской поэзии”, 1924, съставена и преведена от руския поет и белоемигрант Александър Фьодоров, и антологията „Poetes bulgares”, 1927, дело на Георги-Асен Дзивгов. Тъй като са отпечатани в България, те стават фокус на вниманието и у нас, получават по-широка рецепция, а съответно и критика.

Антологията на Фьодоров е рецензирана от Гео Милев в „Пламяк”, 1924, кн. 5. Ето как започва рецензията: „Книгата се открива с предговор от Ст. Чилингиров – лошо предзнаменование; нищо добро не може да се очаква от една антология, която се препоръчва чрез името на... Ст. Чилингиров. И наистина: галиматията е голяма – и като превод, и като избор, и като представа за българската поезия.”

Действително, повечето чуждестранни съставители на антологии на българската литература, колкото и добри нейни познавачи да са, се нуждаят от

посредници. Явни или не толкова, тези посредници до голяма степен определят характера на подбора. По-нататък рецензията прави подробен преглед както на селекцията на авторите, така и на стихотворенията им, и ги критикува като недостатъчно представителни. Защото според Г. Милев „една антология на чужд език се прави не за изучаване на „родната литература“ в гимназиите, а за да се запознаят чужденците с най-хубавите плодове на българската поезия” – поредната Геова дефиниция на антологийното. От тази гледна точка за Г. Милев изборът на авторите е всеяден и в този смисъл неантологичен. Неумението да се представи достатъчно физиономично отделния поет е илюстрирано с анализ на подбора на Яворовите и Вазовите творби. Преводите са критикувани най-вече въз основа на примери от Ботев. При все убедителната аргументация трябва да отбележим, че съвсем в духа на времето критическите основания на Гео Милев са не само естетически, а и политически. В последните редове той не пропуска да отбележи, че съставителят е белогвардейски поет.

Преводната антология на Дзивгов, която, твърди се, има успех във Франция, в България е възприета от някои като „литературен атентат” (проф. Ив. Шишманов), налага се чак Боян Пенев да пише писмо в защита на Дзивгов до Министерството. **Така „Poetes bulgares” се превръща в част от „войната на антологията” през 1920-те години.** Атаките са както от по-консервативни литератори като Шишманов, така и от по-модерни, като Ив. Радославов. Несъгласията на Шишманов тръгват от подценяването на Вазов в предговора. Радославов пък е подразнен от това, че според него в представянето на отделните автори видимо се акцентира върху Лилиев. Това е разчетено от Радославов като съзнателно negliжиране на Т. Траянов и поражда серия от критични текстове в „Хиперион”. В тях валят не само литературни нападки, но и обвинения в конфликт на интереси (казано на днешен език), доколкото Лилиев се оказва един от членовете на комисията, гласувала финансиране на антологията.

Очерталият се по-едър проблем е не толкова в конкретния подбор и превода, колкото изобщо в създадения образ на литературата ни. Дзивгов, по това време млад поет и блестящ френски възпитаник, така да се каже, стои на ръба на двете традиции. Той снабдява антологията си със свой авторски предговор, като стремежът му е да представи българската поетическа традиция на френския читател, изхождайки от неговите (предполагаеми) критерии и представи. Така българската поезия е видяна като че ли отвън, повече от френска, отколкото от българска гледна точка, премерена е повече с тамошен, отколкото с тукашен аршин, и родните литературни ценности започват да изглеждат омаловажени и принизени. Оттук и раздражението в домашните литературни среди - от това, че „един млад, почти неизвестен човек е изказал мнения, които се считат неверни и дръзки”, както обобщава Вл. Василев в „Златорог”. Младостта на съставителя, разбира се, го прави уязвим в ролята му на „антологийен авторитет”, особено в литература като нашата, в която опозицията млади-стари така и не успява да бъде деконструирана, продължава да стои в основата на литературните йерархии. Но това далеч не е най-важното. **Скандалът около изданието на Дзивгов демонстрира истинския залог на преводните антологии – именно срещата и дори сблъсъка на „тукашната” и „тамошната” гледна точка, връзването на**

единия хоризонт на очакване в другия, което провокира отваряне на родната традиция, пък било то и чрез скандал.

7.2. Далчев: политики на зрелостта. Големият *нереализиран български антологист*. Въпросът за отоношението на Атанас Далчев към антологията като литературна форма е продължение на граничната тема за **антологийните намерения в българската литература** – фиксирани, често разработени в детайли, но останали *нереализирани*. В Глава 2 разгледахме бленуваните, но принципно неосъществими антологийни проекти на Възраждането. Вече съществуват някои подобни изследвания за различни следващи периоди и автори. Например за набелязаната антология на българската литература в архива на Константин Величков (Ю. Жилиев) или за ръкописната „европейска антология” на Николай Лилиев (Н. Александрова, Е. Димитров). **Случаят с Далчев заслужава специално внимание, защото, без да прави антологии, той се явява силен теоретик и визионер на антологията, на нейния висок критически залог, при това в една лапидарна, афористична форма.**

Цялото Далчево писане е пронизано от особена чувствителност към възрастта в нейните биологични и символни измерения. Проследяването на тези топики би могло да бъде цел на отделен текст. Що се отнася до зрелостта, която е във фокуса на настоящото разглеждане, у Атанас Далчев - подобно на Томас Елиът в знаменитото му есе "Що е класик" - тя е категория, според която се мисли едновременно ставането на автора и ставането на културата (в частност литературата), в която той е положен, и то в тяхното взаимно обуславяне.

Далчев (настоява да) се явява винаги вече зрял. Неслучайно в един от фрагментите си е така критичен и към институцията на “събраните съчинения”, които в стремежа си за “събраност” са склонни да показват автора още от “пелените му”. Поетът има смисъл да бъде показван само като вече осъществен, зрелостта е неговата единствена възможна възраст. **Като единствено възможна, зрелостта се превръща едновременно в невъзраст и в пан-възраст.** При все това тя не може да бъде удържана дълго. На една крачка от нея винаги дебне сянката на изчерпването, на старостта, на упадъка. **Зрелостта е деликатно състояние, в което авторът трябва да поддържа баланс между символния капитал на младостта с нейната свобода, воля за промяна, за новост, и обратнопропорционалния на него социален капитал на утвърждаването, на славата, който го прави все по-подчинен на нормите и “икономиката” на полето.** След разрива с традицията (в случая на Далчев – със символизма), разрив, който принципно конституира младия автор (и като автор, и като млад), за него става все по-трудно да избягва клопките на системата, в която е вече вписан. "Фрагментите" формулират тази специфична диалектика по начин, който позволява анализът на Бурдийо на типовете остаряване в литературното поле да бъде четен през Далчев, а не обратното. Да бъдеш нов, различен е вече привилегия на други, следващи “млади”. Тъкмо затова зрелостта е голямото изпитание на поета, за което Далчев говори не без доза самоирония: “Кариерата на един лирик не е по-дълга от кариерата на един тенор. Към тридесет и пет - четиридесетгодишна възраст кризата се очертава. Той или млъква, или минава на друг жанр.”

Далчев изпробва паралелно и двата варианта. Появата на фрагментите, преминаването към друг модус на писане, е начин да надхитриш системата, да

“въведеш различие” - вече спрямо самия себе си, отново да “произведеш времето” (все по Бурдийо) и така да “удължиш кариерата си”. Но подобни ходове не могат да се повтарят често. “Въвеждането на различие” в собственото писане е специфичен акт, който едновременно трябва да зададе новост, но и да остане в сферата на една интуитивно долавяна самотъждественост.

Вторият вариант на реакция спрямо кризата на възрастта, прословутото Далчево замлъкване - без да омаловажаваме неговия политически смисъл в началните десетилетия на тоталитарната епоха - може да бъде видяно като още по-радикален жест на справяне с негативите на зрелостта. Да забележим, че то съвпада с четиридесетгодишната възраст на поета. А както той самият е забелязал, “на четиридесет години човек е по-стар, отколкото на шестдесет”.

Възможно обяснение на **Далчевата обсеия от възрастта** е един литературноисторически, а и психологически сюжет. **Младият Далчев е травматично вдворен в младостта от Гео Милев.** В Геовата статия “Поезията на младите” от 1924 г. стиховете на дебютиращото тогава поетическо поколение са определени като формални, епигонски (най-вече по отношение на Лилиев), наречени са “стихоблюдие” и най-сетне са пренебрежително обявени за “младежка литература”. Там името на Далчев е двукратно споменато като едно от “още много имена на младежи, па и на гимназисти” само за да се обобщи, че “имената не са важни”. Те са негативният фон, нужен на Гео Милев за отправянето на прословутия призив за оварваряване на българската поезия. Походът на Далчев срещу символизма в собствената му поезия и полемична критика е в някаква степен реакция и спрямо Гео Милев - реакция на лепнатия от него етикет и заедно с това демонстрация, че има и други излази от символизма, различни от прогнозирания от Гео. Скорошната смърт на Гео Милев обаче пресича завинаги възможността за пряка полемика.

И Далчев изтласква този ранен травматичен епизод, заличава изобщо фигурата Гео Милев от своите текстове. Но тя се завръща по различни начини в писането му. Например в статията “Размишления върху българската лирика след войната” (1933), Далчев ползва речник, твърде близък до Геовия - “доброволно варварство”, необходимост от “живителни сокове” и др., заговаря с неговия глас без каквото и да било позоваване или отпратка. Измежду многото “литературноисторически” фрагменти на Далчев няма нито един посветен на Гео Милев. Но и там може да се открие неговото имплицитно присъствие. Първо, самото озаглавяване на Далчевите бележки (което той приема, макар да не е избрал сам) неизбежно препраща към програманата статия на Гео Милев “Фрагментът” като един вид **компенсаторна идентификация**. Светлозар Игов изказва ефектната хипотеза, че често цитираният фрагмент “Антологията е една форма на критика” е формулиран по повод Геовата “Антология на българската поезия” от 1925 г. В нея не е включен нито един представител на Далчевото поколение.

Гео Милев се явява едва в Далчеви текстове от края на 60-те и 70-те години, споменаван преди всичко като преводач и антологист (II: 275, 325) - в годините на късното повторно признаване на Далчев, когато ранната травма, стигмата на младостта е вече преодоляна. Следа от този сюжет прозира и във факта, че според него тъкмо в критиката и във фигурата на критика се сбъдва зрелостта на литературата (за разлика от Елиът, който вижда това сбъждане в класика): “За

равнището на една култура се съди не по поезията, а по критиката. Голяма поезия имат и примитивните народи.”

С други думи **зрелост е преди всичко способността за рефлексия и саморефлексия. В този смисъл Далчевото преминаване от поезия към медитативно и рефлексивно писане в проза се вписва в аспирациите му за зрялост** - и лична, и на литературата ни изобщо, макар той самият на свой ред понякога да ѝ вменява “състояние на литературен инфантилизъм”. Ако обединим Далчевите текстове върху български писатели и поети, ще получим една история на българската литература, чиято фрагментарност не пречи на последователното изтегляне на важни генеалогически нишки, своеобразно полемично продължение на етапите, формулирани от Гео Милев в неговата "Кратка история на българската поезия", предговаряща антологията от 1925 г.

Най-сетне, **подобно на Гео Милев, Далчев има склонността да мисли в антологии**. Неслучайно фрагментите му започват с разсъждение за тази литературна форма:

“Трябва да призная, не обичам антологията, така както не обичам и общите художествени изложби. Събирането на толкова личности, които нямат нищо общо помежду си, на едно място ме зашеметява и затъпява; съседството на едната ми пречи да се нагодя и почувствам другата и в общата връва аз не долавям тембъра и красотата на отделния глас.” (II: 7)

Помним и цитираме най-често тъкмо това негативно изказване и то ни пречи да забележим как **на ключови места в Далчевите текстове коментарът на отделно стихотворение, автор, изобщо литературен феномен минава през преценката на неговата антологичност. Често става дума за цели антологийни проекти, които са убедително конципирани, макар да остават хипотетични**: за антология на старостта (sic!); антология за деца от стихотворения и разкази на наши автори, които съвсем не са писани за деца; антология на схващанията върху поетическото изкуство от Аристотел до Манифестите на сюрреализма и др.

Изобщо антологията като специфична литературна форма има пряко отношение към политиките на зрелостта, лични и общностни. Тъкмо интуицията за това дава основание на Далчев да определи антологията като "една форма на критика". Той самият не прави антологии и рядко участва в такива приживе, но – явявайки се големият нереализиран български антологист, - ползва антологията като инструмент в мисленето си за литературата - още един елемент от неговите политики на зрелостта, които, както се опитам да покажа, пронизват писането му и цялостното му културно присъствие не само на тематично, но и на структурно равнище.

7.3. Канон, естрада, монтаж: поетически антологии през първото десетилетие след 1944 г.

7.3.1. Антологийният бум. Първите години след 9 септември 1944 г. бележат бум на литературните антологии и сборници. Това е характерно за времена след рязка политическа промяна като част от неизбежното преосмисляне на традицията, на национално-литературната митология, на канона. В случая много бързо и методично, още в първите дни и месеци след идването на новата власт се променя самата институционална база и самите „агенти” на културното възпроизводство – национализират се и се закриват издателства и печатни издания и се появяват нови, отечественофронтовски и

комунистически; реформират се творческите съюзи, включително писателският – уж спонтанно и отвътре, но всъщност планомерно и репресивно; променят се учебните програми. Тези процеси текат и на персонално ниво: нови писатели, поети, издатели, редактори, критици, журналисти и радиожурналисти излизат на преден план, появяват се нови литературни ментори и законодатели (Тодор Павлов, Крум Кюлявков).

В този контекст именно антологиите и сборниците - литературни селекции с различна степен на представителност, с различен тематичен и жанров фокус – са една от най-бързите форми на реакция, на ревизия и реорганизация както на литературното наследство, така и на непосредствената литературна съвременност. Общото за тях е, че те са многолюдни, повечето са синхронни, положени в плоскостта на тук и сега, по-малко са диахронните, които градят поетически йерархии във времето. **Тези антологии и сборници са част от политиките по създаване на нова културна памет и нов литературен елит. В началото те взривяват вече оформения литературен канон и познатите му генеалогии и в движение оформят нещо като паралелен ляв протоканон. После бързо „левият канон” е интегриран в познатата традиция и става неотделима част от нея.**

Привидно хаотични, насипни, първите антологии всъщност имат отчетлив институционален залог. Съставът им се оказва никак не случаен, ако го съпоставим с този на отечественофронтовския акционен комитет към Съюза на българските писатели (създаден още на 16 септември 1944 г. с цел да реформира Съюза в духа на новата власт), както и със списъка на новоприетите по бърза процедура нови членове в СБП през октомври 1944. Например в амбициозната антология на Борис Делчев „Български революционни поети” 18 от общо 27 автори (т.е. всички живи участници, без двама) принадлежат към акционния комитет. Негови членове са и повечето от самите антологисти през периода – Борис Делчев, Камен Зидаров, Младен Исаев, Валери Петров, Богомил Райнов, Андрей Гуляшки, Крум Кюлявков.

7.3.2. Прото-канон и паралелни канони. Още през 1945 г. само в рамките на една година излизат две по-представителни антологии, много различни по замисъл и амбиция.

„Антология 9 септемврий” на Иван Мешеков няма високи литературни претенции. Мешеков скромно схваща начинанието си не толкова като представително и с високи критерии на подбор, колкото делово и приложно: „Поводът да се състави антологията бе нуждата да се обслужи предизборната борба с 9 септемврийската поезия за агитките, декламаторите и други. Но за изборите тя закъсне и така остана само като юбилейна антология за девети септемврий.” При все това трябва да се отбележи, че предвид обстоятелствата това е една по своему трудоемка и добросъвестна книга. В хаотичната първа година след смяната на властта Мешеков последователно инвентаризира и антологизира тогавашната преса – отечественофронтовска, комунистическа, земеделска, армейска; мастити вестници, които години наред ще бъдат стожер на режима, наред с по-краткотрайни издания, дори еднократен паметен лист. В този смисъл антологията му може да се определи като първична, доколкото неин източник са не авторски книги и подборки с улегнала литературна стойност, а живата текуща периодика в цялата ѝ възможна - и тавтологична – палитра. Резултатът е подборка от 58 поети –

вероятно една от най-многолюдните български антологии, своеобразна банка за имена и творби за следващи антологисти от периода. Автори не са подредени по поколения, други някакви групи или хронологии. Следват единствено по азбучния ред на имената, което допълнително създава впечатление за известна хаотичност и непредвидимост, но заедно с това за една преднамерена нейерархичност, за изравненост в настоящето на фона на голямото събитие – 9 септември. Сякаш тази дата буквално е взривила литературния ред и тук-там явяващите се утвърдени имена от 20-те и 30-те са като **отломки от познатия канон сред новата, протоканонична магма.**

Съвсем друга е стратегията в „Антология български революционни поети” на Борис Делчев от същата 1945 г. Преди всичко тя е диахронна – тръгва още от Възраждането, от Чинтулов и Ботев, с амбицията да изведе началата, традицията на лявата и революционна лирика и да проследи нишката ѝ хронологично, по протежение на цялата нова литературна история до настоящето. Сред „бащите” са още Д. Полянов, Хр. Ясенов, Л. Стоянов, Хр. Смирненски, Г. Милев (общо седем). Следват 20 съвременни на съставителя поети от Крум Кюлявков до Богомил Райнов. На фона на 58-те актуални имена в Мешековата антология подборът на Борис Делчев е много (близо три пъти) по-строг. **Мешеков, така да се каже, маркира полето максимално широко и пропускливо, докато Делчев го разслоява ценностно със стеснения си подбор и му вмениява приемствености и генеalogии с хронологическото подреждане.** Тук почти няма да срещнем име, което да не фигурира и у Мешеков, но стилът на представяне е съвсем различен. У Мешеков поетите са само „регистрирани” с по 1-2 стихотворения, докато у Борис Делчев са портретирани с въвеждащ биографичен очерк като в класическите антологии и участват с повече творби. Така, макар никъде на го заявява манифестно, на практика **Борис Делчев оформя един ляв канон на българската поезия.**

По същото време е заявен и един друг паралелен „литературно-политически канон” – **земеделският.** Той се материализира в антологията „Земеделски поети”, съставена от Никола Пенчев (1947). В по-голяма степен от „левия канон” земеделският представлява един вид литература в литературата със свои централни фигури, исторически континуитет, скрепен чрез взаимни отправки и посвещения, възпяване на общи кумири - водачи на земеделското движение (Стамболийски, Петко Д. Петков, Райко Даскалов). И тази „литература в литературата” се държи малцинствено-затворено и охранително, не се интересува особено от това да се впише в централния канон или да го конкурира, склонна е по-скоро да „изключва”, отколкото да „включва” имена.

7.3.3. Нео-канон. В рамките само на няколко години левият революционен канон от паралелен става основен - бива инфилтриран в позната традиция. Антологията на Камен Зидаров от 1949 (готова през 1947) е вече „Антология на българската поезия” и представя 100 години българска поезия, от Чинтулов до Веселин Андреев. Съдържанието на антологията е по азбучен ред, така вертикалната йерархия на традицията неусетно се смива и някак безвъпросно и „естествено” Кюлявков е до Каравелов, Хрелков до Кирил Христов, Бурин до Ботев... Все на ефекта на азбучното подреждане се дължи и неочакваното откриване на стоте години поезия с три женски имена – Багряна, М. Белчева,

Бленика. Но това силно феминизиране на началата е ефект само в съдържанието, иначе авторите в антологията са подредени по обичайния хронологичен ред. Всеки поет е представен с графичен портрет, съвсем кратка биографска бележка и подробна библиография. **В предговора съставителят диалогизира и имплицитно се съизмерва с класическите антологийни образци „На Острова на блажените”, „Българска антология” на Дебелянов и Подвързачов и „Антология на българската поезия” на Гео Милев, както и с „Българска лирика” на Петър Динеков (1940/1). Но липсват каквито и да било отпратки към следдеветосептемврийските издания, правени от съмишленици и колеги, в които самият К. Зидаров е участник.** Тук отново отчетливо се проявява „синдромът на заекващото начало” (по израза на М. Николчина), характерен за всяка относително нова традиция, в която отделните литературни жестове остават изолирани, липсва признание и континуитет и всеки следващ се чувства пръв, явяващ се едва ли не на празно поле.

В края на списъка с представителните поетически антологии от първото десетилетие след 9 септември 1944 г. логично застава обобщаващата, увенчаваща периода антология „Десет години поезия” (1954), съставена от Младен Исаев, Валери Петров и Емил Петров. Както подсказва заглавието, това е антология на настоящето и близкото минало, включва съвременни, активни през онзи период автори – от Димитър Полянов, Д. Габе, Багряна, Л. Стоянов и Кюлявков до Лиана Даскалова, Станка Пенчева, Лиляна Стефанова и Орлин Орлинов, общо 60. Това затваря кръга – **вместо да открие новия литературен елит, връща антологийния опит на това първо десетилетие към началната многолюдност на Мешеквата антология от 1945 г. Но ако там това е ефект на опипването и очертаването на полето, тук изглежда повече на стремежа да няма пропуснати и обидени. Това прави антологията несмела, нискоселективна, неспособна да открие тенденции и върхови постижения (доколкото има такива).** Антологията е рецензирана доста критично от Борис Делчев, който отбелязва, че антологията е твърде подчинена на „литературния протокол”. Критиката на Делчев вероятно се основава и на факта, че той е един от първите антологисти на въпросното десетилетие, при това направил опит за по-високо селективна подборка. Именно като някогашен съставител на Антология „Български революционни поети” той успява в рецензията си много точно да улови и формулира съществената промяна, която е настъпила: „настъпва време, когато е невъзможно да се състави антология на съвременната ни революционна лирика, защото тя ще обхване почти всички поети и ще бъде просто антология на цялата ни съвременна поезия.” С други думи **паралелният ляв канон вече е централният, единственият такъв.**

Друг е въпросът, че много от авторите в него са унифицирани до неразличимост. **Пределното дисциплиниране на темите и почерците неизбежно води и до ефект на изравняването им. Именно това изравняване, във всички смисли на думата, е същинският антологийен обект на „Десет години поезия”.**

7.3.4. Естрада и монтаж. Сборниците и антологиите от разглеждания период имат и мисия, надскачаща границите на литературата – те съдействат за набавяне на нови „места на паметта”, нови култови топоси. Това е свързано с организирането на една нова празничност, на цял нов публичен ритуален комплекс, който трябва да сплотява и идеологически да възпитава масите. Като

негови ядра се оформят Септември 1923 – Септември 1944, Отечествена война, Денят на труда 1 май .

Не е случаен значителният брой сборници, посветени на Септемврийското въстание и сдвояването на събитията от 1923 г. с тези от 1944 г., в което литературата играе активна роля. Това сдвояване гарантира „естествен“ исторически континуитет, двете въстания (каквото е предпочетието и наложен термин) взаимно се легитимират. Но наред с високото утвърждаване на тези сакрални събития се поражда необходимостта паметта за тях да може да се инсценира, да бъде по-комуникативна и достъпна за масите („пиеца-агитка“ става един от най-популярните жанрове). Революцията винаги предполага и карнавал, и зрелище. Но прагматиката, рутината на „темповете и агитките“, както безпогрешно ги е предусетил и назвал Вапцаров, бързо клишира, шлагеризира високото на идеологията, превръща го в естрада. Тъкмо някои от „септемврийските“ сборници много ясно го демонстрират.

Камен Зидаров, един от най-активните антологисти през периода, освен гореспоменатата „Антология на българската поезия“ (1949) съставя литературен сборник „Септември. 1923-1944“ (1947). Настоявайки на отговорността на начинанието той заявява в предговора на сборника, че целта е „вярна картина за тия исторически събития, намерили отражение в нашата литература“ и представяне на „нашата политическа история в продължение на 25 години“, а не събиране на материали за „вечеринки и утра“. По ирония на съдбата само година по-късно той се явява един от съставителите на издание с красноречивото заглавие **Септември. Естраден сборник** (съст. Камен Зидаров, Стефан Сърчаджиев, Емил Коралов, Филип Кутев, София: Народна младеж, 1948) – предназначено именно да дава материал за презрените по-горе „вечеринки и утра“, за „артистични забави“. Тук покрусата от Септември 1923 е заскобена, почти отсъстваща, доминира ентузиазъм и бойкост, свързани с 9 септември.

Особено любопитен в сборника е дялът „Монтажи“, една вече забравена форма, която обаче продължаваше да е жива чак до 80-те, по време на собственото ми членство в пионерската организация. Едва ли е известно кой е въвел това **название, събиращо във великолепа омонимия строителния термин и кинотехниката на рязане и слепване**. Монтажът е именно естраден, подиумен жанр, нещо като сценарий за рецитал. Изграден е от следващи едно след друго стихотворения (или откъси), песни, диалози; в него класически творби съседстват с нашумели стихотворни епиграми, а често и с импровизирано творчество на гимназиални учители, натоварени да организират пореден училищен празник.

Монтажите в „Септември. Естраден сборник“ вероятно са едни от първообразите на този „жанр“. Тук няма да се занимаваме с множеството сгрешавания („Балкан ечи, гора стене“) и неумели слепвания на парчета от Вазов, Смирненски и Вапцаров например в „Балканът. Агитка-монтаж (в три картини)“. Ще обърнем внимание само на едрите „монтажни“ ефекти. Например началните ремарки на споменатата агитка-монтаж гласят: „Сцената на трите картини е една и съща. Горска поляна в Стара планина. (...) Лицата са едни и същи, само че във втората и третата картина са добавени и няколко момичета. В първата картина са хайдутите отпреди Освобождението. Във втората са партизани, а в третата – бригадири.“ **Така на принципа на монтажа (и на литературния канон) се**

съчленява генеалогичната ос „хайдути-партизани-бригадири”, скрепява се митологичният гръбнак на най-новата ни история и се внушава исторически континуитет. В учебниците по история принципът не е много по-различен.

Заключение

Настоящото изследване тръгна от намерението да се изясни отношението между специфичната металитературна форма на антологията и формирането на литературния канон. Това наложи инвентаризация на самото понятие антология, на историята и употребите му от античността до новото време и на проникването и налагането му в български контекст. Антологията се очерта като мощен инструмент на отсяване и съхраняване на имена и текстове, който позволява на литературата да мисли самата себе си; като форма на свободно индивидуално артистично изразяване, но и на институционално разчертаване на литературното поле.

Паралелният анализ на антологизаторството и на канон-формирането доведе до някои по-едри заключения: че българският (лирически) канон се „затваря” относително рано – през втората половина на 20-те години, когато стихва онова, което нарекохме „война на антолозиите”. Както и че българската женска литература се разминава, не съвпада с канона – поради ред субективни и обективни обстоятелства тя се оказва винаги в предканонична или в постканонична ситуация. По нов начин беше конципирана ролята на Пенчо Славейков – като негативен антологист в българското литературно поле, на Боян Пенев - като анонимен антологист, на държавата – като слаб антологист и др.

Изследването може да се възприеме и като първи опит за история на българската литература през антолозиите ѝ, през стратегиите за селекция и представяне в „сборни книги”. В този смисъл то може да бъде продължено хронологически чрез изследване на антологийните практики от времето на социализма (началото е поставено в част 7.3) и от времето на прехода (чиито постмодерни практики бяха споменати неведнъж). Антологийната литературна история, разгърната в изследването, предложи нов начин за конструиране на литературноисторическия наратив, нови сюжети, взаимовръзки и кулминации в него.

Библиографията съдържа 200 заглавия на кирилица и латиница.

В ***приложение*** е дадена новооткрита рецензия за издадената в Англия антология на Пенчо Славейков „The Shade of the Balkans” - в английското списание “Folklore” от 1905 г. (Vol. 16, No. 4, Dec. 29, 1905, pp. 489-491)

Справка за научните приноси на дисертацията

1. Изследването предлага последователна история на понятието „антология” от античността до модернизма, реконструира неговото възникване, етимология, употреби, за да го превърне в евристичен инструмент - аналитичен и теоретически - за изследването и на социалните параметри на литературата.

2. За първи път се осъществява цялостен прочит на новата българска литература през нейните антологийни издания. Разгледани са над 40 сборни издания – както представителни антологии, така и учебни христоматии, разнородни популярни сборници и др.

3. Литературноисторическата перспектива последователно и продуктивно се съчетава с критическия потенциал на проблематиката на литературния канон. Антологийните практики се разглеждат като поле на индивидуална артистична изява, но и на институционални властови намеси от страна на Държавата и на Академията.

4. Конципира се една антологийна литературна история, като са предложени и аргументирани редица понятията, като „блян по антология”, „антологичен праг”, „война на антологиите” и др.

5. Последователно се анализира (не)вписването на българската женска литература в антологиите и каноностроителството.

6. Изследва се критическата рецепция на разглежданите издания. Приносно в това отношение е проследяването на английската рецепция на сборника „Сянката на Балкана” (The Shade of the Balkans, London, 1904). За първи път се представя неизвестна рецензия за сборника в сп. “Folklore” (vol. 16, No. 4, Dec. 29, 1905).

7. Атрибутирана е анонимната антология „Български поети”, издадена в рамките на „Походна войнишка библиотека” през 1917 г. Чрез текстологически анализ и съпоставка на някои литературно-исторически факти се доказва, че съставител е Боян Пенев, което придава нов смисъл и тежест на изданието по отношение на формирането на българския литературен канон.

Списък на публикациите по темата на дисертационния труд:

- «На Острова на блажените» - измерения на женското. // *Литературен вестник*, бр. 36, 8-14.11.1995, с. 12-13
- „На острова на блажените” в обратна перспектива. // *Литературен вестник*, 19-25.07.1995.
- Антологии, мистификации, писма. // Натев, Атанас (съст.). *Усвояване и еманципация. Встъпителни изследвания върху немска литература в България*, София: К&М, 1997
- Стратегии на изключването – върху една антологийна концепция. // *Сезон*, Есен 2000, с. 190-195.
- Далчев: политики на зрелостта. // *Да четем Далчев. Сборник от научна конференция по случай 100 години от рождението на Атанас Далчев*, Издателство на Нов български университет, София, 2006 (също във: в. “Култура”, бр. 35, 2004).
- Канон, естрада, монтаж: поетически антологии през първото десетилетие след 1944 г. // *Соцреалистически канон / алтернативен канон. Официално и неофициално в българската литература и култура между 1944 и 1989 г.* Дойнов, Пламен (съст.). София: изд. „Пан” и Департамент „Нова българистика” (НБУ), 2009, с. 200-217.
- Антологиите като експортен канон [бълг. вариант]. В: *Стоян Михайловски, Пенчо Славейков – ракурси на модерното*, Маринели Димитрова, Пламен Анто, Цветанка Атанасова (съст.). София: ИЦ „Боян Пенев”, 2009, с. 214-222.
- 1917 – антологийната година в сянка. Неизвестна антология на Боян Пенев? // *Литературен вестник*, бр. 3, 2-8.2.2011, с. 9-10.

Anthologies: For and Against. // Jolanta Sujecka (ed.). *The National Idea as a Research Problem*, Warszawa: Slawistyczny osrodek wydawniczy, 2002.

Anthologies as an Export Canon [English version]. // *Balkan Literatures in the Era of Nationalism*. Belge, Murat and Jale Parla (eds.) Istanbul: Bilgi University Press, 2009, pp. 231-238.