

ВЕСТИНИК Литературен ВЕСТИНИК

Да мислим НРБ-литературата

Мая Ангелова: *Село край строеж,
село в завод, пролет на строежа*

Морис Фадел: *Вождът – конкретен и безчислен*

Пламен Дойнов: *Дебютът на Иван Теофилов*

Иван Радев: *По следите на един препис на
„История славянобългарска“*

Борислав Гърдев: *Памет за Методи Андонов*

Критика

Николай Аретов

Елена Азманова

Ивайло Иванов

Поезия

Кева Апостолова

Мария Димитрова



Иван Теофилов

РЕСТОРАНТ НАД ДУНАВА

*Ето, хората още намират
своя празник навън от града!
Вземат маса, поръчват си бира,
гледат светлата тиха вода.*

*И потъват в красивия унес
на спокойните свои очи...
Затова ли оркестърът струнен
сам за себе си някак звучи?*

*...В две посоки два шлепа минават
и със тях и румънския бряг
осезаемо някъде плава,
осезаемо връща се пак.*

*И съвсем одухотворена
и тъй близката чужда земя,
става жълта, прозрачночервена,
после синя и чудно сама...*

*Тези хора, които във празник
са излезли навън от града,
гледат простите, многообразни
съчинения на света.*

*И съзвучия странни откриват
в ненаситните свои души!
И отдавна не слушат мотива,
в който всяка цигулка греши.*

ТОЙ МИСЛЕСЕ...

*С един селяк – не беше той огромен,
литературен селянин, а скромен
и с нищо незабележим човек –
беседвахме за двайсетия век.
Той мислеше за смисъла на атома,
какви ще станат в бъдеще децата му.
Говореше, изпълнен с доброта,
за своя полски труд и за света...
Над нас един чинар се бе разперил
и свойта сянка в точен кръг измерил,
разливаше столетна хладина.
А равнината беше в светлина.
И дълъг път, разсякъл ѝ средата,
вървеше като мисъл из житата...*

Стихотворения от първата книга
на Иван Теофилов „Небето и всички
звезди“ (1963).

Още за този дебют – на стр. 12 и 13.

Цитат на седмицата:

Никога няма да простя на живота, че ме изтерза по този начин, никога няма да се снемем огорчението, че животът ме наказва с това – да гледам отдалече, през един мониторен екран, как една и съща групичка от петнайсет-двайсет човека, взаимно си правят „мили очи“ и си пишат ласкави рецензии, взаимно се поддържат и репродуцират до безкрайност. До утре мога да разказвам за срамните и смешни до нелепост ситуации, в които съм заварвал тези дифузиращи групи от хора, за срамната им и нелепа претенция да обяждат света, който за българския писател се измерва с пращинката на незначителна част от дълбинно необозримото „българско“. И за своето срамно съучастие в цялото това представление, и за отказа ми от актуални полемики, и за моите, собствени имейли с „мили очи“. „Аз бях дотука!...“, колко пъти ми се е приисквало да извикам тази рязка и катарзисна фраза и да започна тези дълго отлагани спорове, и да кажам своята сърдечна, вътрешно-емоционална истина за всеки, според това, което позволяват разумът и сетивата ми, разбира се... За съжаление вече не мога да го сторя!... Не и с тази душа...

Ивайло Иванов, „Две носталгични асоциации“
Целият текст четете на стр. 5.



Християнството в диалог и полемика е темата, която обединява статиите в новия 68 брой/ЗИМА на сп. „Християнство и култура“. На срещата на Византия с исляма и на диалога

между религиите и стойността на мълчанието са посветени статиите на Свилен Марков, Георги Каприев и Милан Гьоргевиц. Прот. Добромир Димитров анализира споровете около сурогатното майчинство и „добрата смърт“, а Петър Николов-Зиков предлага своя поглед към Европа между икономическата криза и кризата на идентичността. Богословът Дилян Николчев излага някои оптимистични и песимистични очаквания за Българската православна църква, прот. Игор Прекуп размишлява по темата Църква и интелигенция, а Светослав Малинов анализира политическата теология на Хуан Доносо Кортес и неговата критика на либерализма и социализма. В рубриката *Християнство и истина* можете да прочетете текста на Джон Ролс „За моята религия“, коментирани от Стилиян Йотов и Гергана Динева, както и академичната лекция на Адам Селигман на тема Иов, Дионис и човешкото възприятие. Броят завършва със стихотворения на Чеслав Милош (в превод на Вера Деянова), коментирани от Божидар Кунчев.

НОВО ИЗДАНИЕ В ПОРЕДИЦАТА „ХРИСТИЯНСКА БИБЛИОТЕКА“ НА ФОНДАЦИЯ „КОМУНИТАС“



Уникален образец на духовната проза на ХХ в., „Мисли, следващи дните“ (1926) на католическия епископ Владимир Гука (1873-1954) често са сравнявани с „Мислите“ на Блез Паскал или с „Опадали листи“ на Василий Розанов. Предлагайки

възможност за разговор на душата със самата нея и с нейния Създател, тези мисли си поставят за цел да проникнат „най-близо до мястото, където Бог говори, за да можем по-добре да чуем гласа Му“. Роден княз и потомък на династията, владяла Молдавия в продължение на векове, Владимир Гука изоставя всичко в името на едно по-висше призвание – да стане свещеник в Христовата църква, понасяйки мъченическа смърт по времето на комунизма. Фондация „Комунитас“ предлага за първи път на български език том с избрани творби на Владимир Гука, включващ освен „Мисли, следващи дните“ и посмъртно публикуваните му фрагменти, неговите „Духовни беседи“ и пиесата „Прелюбодейката“. Преводът и предговорът са на Тони Николов.

Издателство „Жанет – 45“

и Любомир Николов

имат удоволствието да ви поканят на премиерата на книгата

„ОЧИ НА СЛЯП, ЕЗИК НА БОЛЕН“

15 март (четвъртък) 2012 г., 18, 30 ч.

София, ул. „Шунка“ 1, Галерия „Академия“

ПОКАНА

Заповядайте на 14 март, сряда, 2012, от 19 часа

Театър на Софийския университет „Св. Климент Охридски“

Ела, легни върху мен

Спектакъл по стихове на Силвия Чолева от стихосбирките „Картички“ и „Писма“

Идея и постановка: Снежина Петрова

Актьори: Яна Мошолова, Мария Кантарева, Красима Ставрева, Емилия Луканова, Васил Дребова, Марина Мозжухина, Петя Арнаудова, Ивелина Илиева, Мария Бангъзова, Стоян Върбанов, Юлиан Асенов.

Проектът е реализиран с подкрепата на Фонд „Учебни програми“ към БФ на НБУ. Досега е игран на сцената на Учебен театър на НБУ, както и в ТР Сфумато.

ГЛАСЪТ НА ЛИТЕРАТУРАТА

Поезията не бива да остава затворена в шкафа С актрисата Снежина Петрова, този път в ролята на режисьор, разговаря Рада Стойкова

Как стигнахте до идеята за спектакъла „Ела, легни върху мен“ по стихове на Силвия Чолева? Напоследък все по-рядко слушаме поезия от сцената...

Аз нямам много опит в театъра с мерена реч, но имах едно изключително преживяване в „Сфумато“ в един спектакъл за Марина Цветаева, където с Маргарита Младенова решихме да използваме нейна поезия в оригинал на руски и една дълга част да бъде изречена, не бих казала „изрецизирана“ на живо. За мен това е едно от силните преживявания в театъра – стиховете на Цветаева в този спектакъл, и оттам нататък започнах да си мисля, че поезията има някакво специфично място в театъра и че не бива да остава никак си затворена в нашите шкафове и в нашето най-интимно пространство. Познавам Силвия отдавна като приятел и въпреки това много време ми отне да стигна до двете ѝ стихосбирки да ги прочета. А тя имаше нужда от обратна връзка и чакаше някакъв разговор с мен, който така и не се състоя. И аз реших да се „реабилитирам“, като започна работа с моите студенти по двете ѝ стихосбирки „Картички“ и „Писма“. „Ела, легни върху мен“ е първата строфа от един от може би най-интимните ѝ стихове, той даде името на нашия спектакъл, който направих с един „женски“ курс, идеален за нейната поезия. Извиках и едно момче от друг курс, защото без мъж в спектакъла женската проблематика не става толкова отчетлива. Според мен се получи нещо много вълнуващо и красиво.

Знам, че за актьорите е особено трудно да изпълняват поезия, дори когато са много добри актьори, а това са все още студенти...

Все пак това е бял стих и мисля, че би трябвало много по-безболезнено да започне да се чувства като някакъв вътрешен монолог почти, като проза, само че проза

в най-изкристализираната форма на езика, проза, в която има ритъм, никоя дума не е случайна, никоя дума не казва всичко. Ние дълго време коментирахме и обсъждахме с актьорите какво биха могли да означават тези стихове, но мисля, че много добре се справиха. Самата Силвия беше много изненадана, че е възможно.

Тя не участваше ли в репетициите?

Не, не участваше. Все пак аз не за пръв път работя с жив автор и наистина винаги е много деликатна тази среща. Не че бях притеснена как Силвия ще реагира, защото знам, че тя е много силен човек и би понесла дори и да се провалим в този опит. Но със сигурност беше голямо посегателство върху нейния интимен свят и това, което тя прави, да се опитаме да направим спектакъл от нейните стихове, но тя не попречи по никакъв начин.

Какъв сценичен образ се опитахте да намерите на тези стихове?

В началото извадихме някакви общи теми, около които са всички стихове, и по тези теми даже въкарахме определени предмети, които се споменават. Силвия работи много с битовия, с предметния свят и някак си го превръща в поетичен. Там дори щипката става вид поезия. Извадихме тези предмети и тези теми от стиховете и студентите, независимо от стиха, правиха опити без текст. Обикновено се наричат етюди, но не бих искала да ги наричам етюди – защото етюдът е нещо доста по-просто, а, да кажем, някакъв живот на сцената, в рамките на две минути, около една тема с определен предмет или без. Така натрупахме доста сценичен материал без текст и след това търсихме връзката между тези опити, които са провокирани от нейните стихове, и стиха – как един такъв момент в живота, без текст,



Силвия в поезията ѝ.

поражда в следващия момент стих. От това се навърза една верига, около която мислех денонощно последния месец – кое да бъде първо, кое – второ, как да „употребим“ мъжа в този спектакъл по най-добрия начин. Намерихме стихове и за него – два стиха, повече не можах да открия, които да прозвучат убедително от мъж. Момичетата са изключително красиви, наблегнах на тази красота, на младостта им и на шанса им да вярват, че най-хубавото предстои. И този техен позитивен дух някак си се съчета със зрелостта на

Снежина, тези са ви по-големите деца... А на вашите деца четете ли поезия въобще?

Да, чета, те поезията най-лесно я възприемат. За съжаление, не мога да попадна на добра съвременна детска поезия, българска. Пък и може би през последните години отделих за тях по-малко енергия, отколкото за студентите. Но е много важно това да стане част от мисленето ти, възможността за синтетичен език, на който да изразиш чувствата. Това е голям шанс за самотерапия, за превъзможване на някакви тежки неща, които няма как да артикулираш. В този смисъл има един стих, който много ми харесва – „казвай дума, и си вече част“. В момента, в който успееш да формулираш, да намериш точната дума за това, което те тревожи, и ти си го решил. Поезията това прави – намира точната дума като някакво лекарство.

Излъчено в „Артефир“ по програма „Хр. Ботев“ на БНР

Рубриката „Гласът на литературата“ е съвместен проект на предаването „Артефир“ по програма „Христо Ботев“ на Българското национално радио и „Литературен вестник“

Седми форум от поредицата „Годините на литературата“

Департамент „Нова българистика“ на Нов български университет

Кани представителите на академичната и литературна общност да заявят теми за участие в

НАЦИОНАЛНАТА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ „1962“

По повод 50-годишния юбилей на най-паметната година от българското „размразяване“

Конференцията ще се проведе на 1 юни 2012 г. (петък) от 10.00 ч. в Нов български университет – София.

Времето за представяне на всеки доклад не бива да надвишава 15 минути. Краен срок за заявяване на теми: 20 май 2012 г.

Адрес за подаване на заявки: Пламен Доинов – doinovpl@abv.bg
Телефон за контакти: НБУ – (02) 8110 112;

Такса за правоучастие няма. Командировъчните разходи са за сметка на участниците.

Целта на конференцията е да бъде осмислено, разказано и анализирано най-яркото време на българското „размразяване“, в чийто център се откроява 1962 година.

Това е българската политическа година, в която Вълко Червенков е изключен от Комунистическата партия, критиките срещу „култа към личността“ се превръщат в публицитична мода, първият секретар на ЦК на БКП Тодор Живков става министър-председател и взема цялата власт в НРБ, а на своя 8 конгрес БКП приема програма за влизане в комунизма към 1980 г.

Това е международната политическа година, в която Карибската криза за първи път изправя света пред реалността на ядрената катастрофа; Алжир извоюва независимостта си; Нелсън Мандела е арестуван в ЮАР и все още не знае, че ще прекара в затвора 27 години.

Това е литературната година, в която излизат романите „Мъже“ от Георги Марков, „Мария против Пиралков“ от Атанас Наковски, трета част на „Иван Конгарев“ от Емилиян Станев, „Приключенията на Авакум Захов“ от Андрей Гуляшки, „Ивайло“ от Стоян Загорчинов, „Хилендарският монах“ от Димитър Талев, „Пътят към София“ от Стефан Дичев, сборниците с разкази „Обърнато небе“ от Йордан Радишков, „Човекът и земята“ и „Малката мина“ от Васил Попов, стихосбирките „Далечно плаване“ от Иван Пейчев, „На гости у дявола“ от Добри Жомев, „Далечните обещавават“ от Първан Стефанов, „Работническия влак“ от Андрей Германов, „Позиция“ от Любомир Левчев, „Желязно време“ от Владимир Башев... Но и рецензиите на Иван Пауновски и Александър Миланов срещу книгите на Левчев и Башев – първите протрляти прочити на онова, което ще се превърне по-късно като „априлско поколение“.

В СССР излиза „Един ден на Иван Денисович“ от Солженицин, а Евтушенко отпечатва в „Правда“ стихотворението „Наследниците на Сталин“.

В западните литератури изгряват „Полет над кукувиче гнездо“ на Киси и „Кой се страхува от Вирджиния Улф“ на Олби, по екраните преминават „Птиците“ на Хичкок, „Лолита“ на Кубрик, „Процесът“ на Орсън Уелс, „Развод по италиански“ с Мастрояни в главната роля и дори първият филм за Джеймс Бонд – „Доктор Но“.

През същата година в САЩ при неизяснени обстоятелства умират актрисата Мерлин Монро, а при изяснени писателят Уилям Фокнър. Това са месеците, в които „Бийтълс“ работят по първия си сингъл... Иначе по това време (почти) всички млади танцуват туист. **Що за противоречива и среднича година е 1962-а?** Как литературата се възползва от политическото „размразяване“? Но и как „размразяването“ се възползва от литературата? Кой, как и защо приема и/или отхвърля процесите на частична либерализация в едно все пак тоталитарно общество? Защо в крайна сметка антисталинисткия проект остава незавършен в НРБ? Кога приключва 1962 година – може би на 15 април 1963-а, когато Т. Живков произнася речта си пред дейците на изкуството и културата, за да сложи временно край на българското „размразяване“.

След конференциите „1956“, „1907“, „1968“, „1989“, „1910“, „1925“, провеждани ежегодно от 2006 г. насам, това е седмият форум от поредицата „Годините на литературата“ – един проект на Департамент „Нова българистика“ на НБУ. Текстове от конференцията ще бъдат публикувани в сборник от поредицата „Годините на литературата“.

Една година матури II

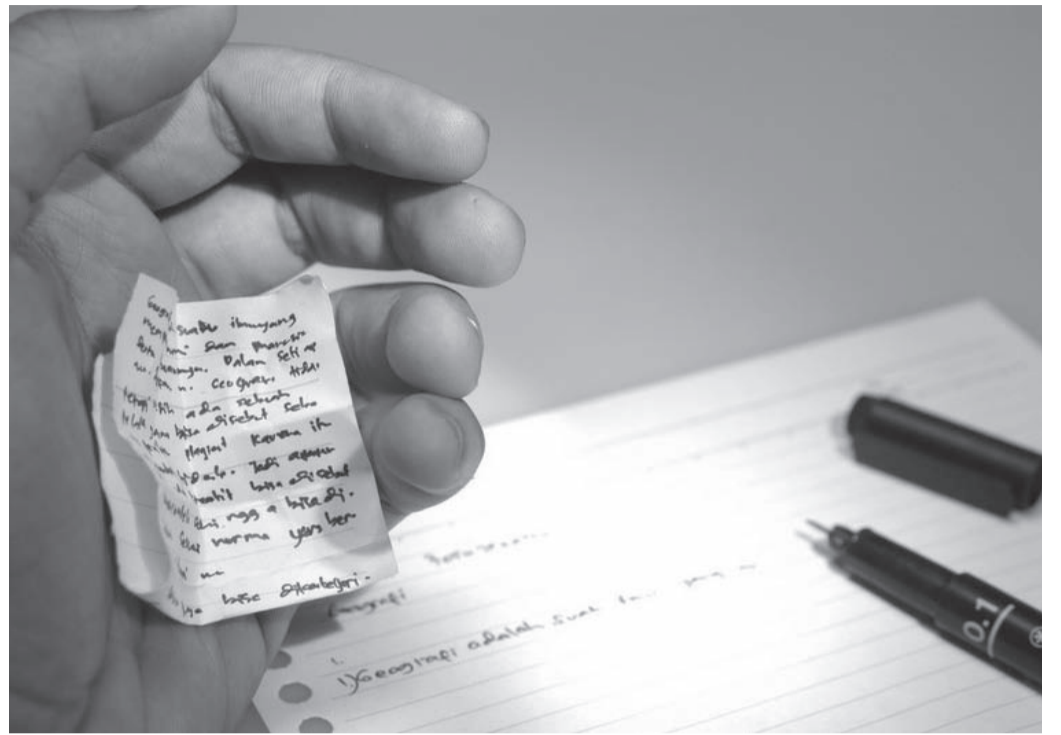
Какви са целите? Какви са резултатите? Какво (не) беше постигнато?

Боян Вълчев

Искам да заявя още в началото: **Аз съм за матурата**¹ и винаги ще бъда неин привърженик. Но не изобщо, а с оглед на това тя да се провежда в съответствие с предназначението си и със световните стандарти. За какво е матурата? Тя трябва да даде оценка на обхващаното в гимназиалния етап, а всъщност и през всичките 12 години на училището. И както трябва да се очаква, оценките трябва да са много различни: едни ще получат по-високи оценки, други – по-ниски, трети съвсем ще „пропадат“. Матурата не трябва да е номер „за отбиване“, а тя трябва да се провежда с цялата сериозност и съзнание за смисъла ѝ. Една от съществени цели на матурата е да представи чрез оценки палитрата на обективните лични постижения на абитуриентите. Но и не само на тях. Тя трябва да е индикатор за цялостното състояние на учебното дело с всичките негови компоненти и да дава оценка – също обективна – и на работата, свършена от учителите. В сегашната българска практика нещата имат друг вид: по специфичен начин матурата се манипулира и така се проявяват най-различни несъответствия. Ще започна именно с несъответствията. Учителската общност и учителите поотделно се страхуват да не би чрез резултатите от матурата обществото да си каже, че те не са си свършили работата. Затова спонтанно и същевременно нарочно се организира един вид „социалистическо съревнование“. Обществена тайна е, че при самото провеждане не се спазват установените правила и квесторите учители масово подсказват на изпитваните. Това не само че е всеизвестно, но е и лесно доказуемо, ако се сравнят работите на положилите изпит в една и съща стая. Може би министерството трябва да помисли над възможността в бъдеще да назначава за квестори напълно външни хора, които да нямат никакви връзки с образователната система.

Дотук е малката беда. Голямата беда е в системата на самото оценяване. Тъй като от много отдавна у нас е известно, че липсва обективност при оценяването на работите по „Български език и литература“, **решението да се провежда изпитът чрез тест се оказва примамливо**: задачите са ясни, отговорите са ясни, трябва само да се наложи шаблонът (образно казано) и се вижда кой какво е показал. Дотук добре. За действителната стойност на този вид изпитване ще говоря по-надолу. Проблемът е, че за самото оценяване е избрана система, която показва, че страхът на учителите (а и на министерството) не е безоснователен. Как се оценява сега? Проверителите поставят точките, които съответстват на решените или нерешените задачи, но те не поставят оценка. Получените точки от всички изпитни работи се събират и така се установява една средна стойност за страната и региона. Ако графически се изобрази това положение, то ще прилича на вретено – с два тънки края и една удебелена част. Удебелената част показва общо взето средното положение, т.е. оценката „добър“, а двата края съответстват на най-добрите и на най-лошите резултати. Навсякъде такива изпити започват със заявена скала за оценяване, а у нас скалата се нагажда след изпита, т.е. граници между двойка и тройка се определя общо взето произволно. През миналата година по този начин беше прието, че при показан резултат между 22 и 23 точки от

общо полагащи се 100 точки се получава оценка „среден (3)“ (вж. http://www.minedu.government.bg/opencms/export/sites/mon/top_menu/general/dzi/dzi2008/08-06-13_dzi_skala_ocenjavane.pdf). Ето го несъответствието: трябва да покажеш някакви 23 процента верни отговори, за да получиш диплома за средно образование. А каква е световната практика при тестването? Не може да покажеш по-малко от 50 процента успешно решени изпитни задачи, а да се смята, че може да бъдеш оценен с най-ниската положителна оценка, т.е. „среден (3)“. По-добре процентите да са 60, а още по-добре – 70. Сега средният успех от всички изпитни работи е 57,14 точки, т.е. това е резултатът, като се съберат всички точки от всички работи и тази сума се раздели на броя на изпитваните. Но това е само математическа сметка между най-добрите и най-лошите резултати. При нормално оценяване на изпита именно това (поне 50 точки) трябва да е мястото за оценка „среден“ и оттам нагоре да следват по-високите резултати. Ако оценка „среден“ се получава за 60 точки, както е добрата световна практика, всички, получили сега петици, трябва да бъдат оценени с тройки. **Така ли се постигат целите на училищното образование и така ли се стимулират учениците да учат?** Със сигурност не. Защо ли? Може би от горепосочения страх да не се покажат същностните слабости на учебната ни система, да не станат ясни несвършенствата на изпитването и оценяването, да не се окаже, че учителите вършат недобре работата си. И най-вече министерството да не предизвика обществено недоволство, а и да не се изложим пред Европейския съюз. И още нещо съществено: да се осигурят студенти за висшите учебни заведения. Защото я да си представим, че на матурата пропадат 20 процента от абитуриентите (сега те са 3,75%). Тогава ще има 20 процента по-малко кандидат-студенти. Ами ако поставим тройката от матурата на 50 процента показани знания, където ѝ е мястото? Колко това ще бъдат кандидат-студентите? Според сегашните резултати биха били „скъсани“ някъде между 25 000 и 30 000, т.е. между 35 и 40% от явилите се. Ето защо у нас скалата се създава след изпита. Има и още един съществен недостатък на и без това лошо определената скала. Интервалите между отделните оценки са 17,5 точки, а само при шестцистичен интервалът е в рамките на 5 точки. Никъде няма такова правило – всички интервали трябва да са равни. Това пък е в ущърб на отличниците. **Значи от, една страна, премираме слабите, а от друга, оцветяваме силните.** Къде е логиката и справедливостта? Както и да се погледне оценяването на миналогодишната матура, то не издържа никаква критика и по-скоро прилича на аматьорско занимание. Видно е, че матурата е неизбежна. Но е видно и това, че тя се провежда по начин, по който не изпълнява целите си. Вследствие на това (а и на ред други недостатъци) и отношението към нея е пренебрежително. Всъщност у нас един от най-съществените проблеми на образованието като че ли не се разбира на отделните обществени и административни равнища. **Образованието е не само за придобиване на умения и знания, но и за цялостното изграждане на личността.** А сред най-важните компоненти на образованието е дисциплината – обществената и личната, духовната и физическата дисциплина. Знания могат да се придобият и отвсякъде, но за системното овладяване на умения и за социализирането на подрастващите е нужна дисциплина. „Образование“ идва от „образ“, а това ще рече цялостна личностна и оттам обществена картина. Защо заговорих за дисциплината? Защото у нас текущото оценяване не показва отговорност. Учениците не са принудени



постоянно да са под напрежение и да учат ритмично и задълбочено. Учителите се чувстват безотговорни към текущото и крайното оценяване, защото се е наложило схващането, че не изходът от образователен етап е важен, а входът към следващия. Защо тогава да се напъваме излишно? Ще има допълнителни изпити за постъпване в по-добрите гимназии, ще има кандидат-студентски изпити за университетите. И затова за оценяването в училището липсват критерии и действителна система. **И затова нашата система е обрната с главата надолу – тесен вход, но широк изход от образователните степени.** В повечето европейски страни дипломата за средно образование е и документът, който дава на абитуриентите правото да се запишат в университетите без каквото и да било конкурсен изпит (с изключение на държавно регулираните области право и медицина). За да е така обаче, и текущият контрол в училището, и самата матура, и „сътото“ при оценяването са „железни“ – няма нито миг възможност за отпускане. По итерция в чуждестранните университети нашите випускници отиват, представят дипломата си и се записват за студенти. Там вярват на дипломата, защото вярват и на своята. У нас не се вярва на дипломата. И сигурно основателно (вж. началото на това изложение). И затова провеждаме кандидат-студентски изпити – те в съзнанието на обществото имат по-висока стойност от матурата. Трябва ли да вярваме на матурата? Категорично да. Но не на матурата в сегашния ѝ вид. А за да ѝ повярваме, трябва да я направим надеждна.

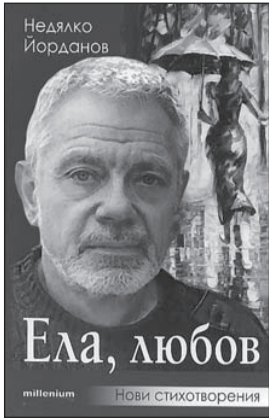
*

Зад нас е една година на матури, пред нас е идващият матурически сезон. Взели ли сме си поуки от показаното през миналата година, или отново безучастно сме подминали недостатъците? Поне аз не видях никакво раздвижване сред учителите и родителите, сред администрацията на различните равнища и в министерството. Затова тук искам да направя един критичен прочит на дадените задачи в трите степени. Ще започна с най-високата – матурата. За да не утежнявам текста, прескачам или само коментирам отделни задачи, без да ги привеждам в пълен вид. Всички задачи от изпита могат да бъдат видени на: http://www.minedu.government.bg/opencms/export/sites/mon/top_menu/general/dzi/dzi2011/DZI_BEL_17mai_2011.pdf Който е следил случващото се през миналата година, сигурно си спомня реакцията на една учителка от Варна, която обяви публично, че в задача № 10 е допусната грешка. Настана тупурдия в медиите и се започна сноване насам и натам – бяха интервюирани университетски преподаватели и представители на Института за

български език. Общото впечатление беше, че повечето от изказващите се не можеха да разрешат сами проблема. Накрая стана ясно, че задачата не е сгрешена. Защо споменавам този случай? Защото съм доволен, че една учителка има смелостта да излезе от анонимността на масата и да изкаже мнението си. А е всеизвестно, че самочувствието на българските учители е до крайна степен смакано. За съжаление не научих името на тази учителка, но я поздравявам за куража. От друга страна, това е и индикатор за състоянието на нашата образователна система в областта на родния език. В конкретния случай става дума за пунктуация. Не вярвам да казвам нещо ново, ако изтъкна, че правописът и пунктуацията спадат към най-най-задължителните умения за всеки член на съвременното общество. Може да ги смятаме за най-ниското ниво на владеене на родния език, но те би следвало да са именно сред най-задължителните умения, които да се изграждат в училището още в най-ранна възраст. И сега пак да видим конкретния случай: Не зная дали въпросната учителка е млада или стара, но през нейните „ръце“ сигурно са минали поне няколко випуска ученици. И всички те не са овладели този детайл от пунктуационния регламент. Ако разширим „оптиката“, ще видим, че такова е положението не само при въпросната учителка във Варна, а повсеместно. Но това не е свързано само с този конкретен случай, то може да бъде наблюдавано във всички области на правописа и пунктуацията. Ето го резултата от обучението по роден език. Всъщност резултатът е в това, че у нас правописът и пунктуацията не се възприемат като обществена ценност. Говори се за грамотност и неграмотност, но се остава само на равнището на приказките. Обществото с всички свои институции се отнася чисто „платонично“ към това явление. Огледайте се – книги, вестници, телевизия, реклами, билбордове, надписи над магазините и по витрините, административни документи, субтитри на филмите и т.н., и т.н. – навсякъде грешки от най-различен тип. Не трябва да виним само учителите и учениците, а да се замислим за цялостната държавна политика към този проблем. И да не забравяме: правописът и пунктуацията са израз на тази духовна обществена дисциплина, за която говорих по-горе.

Статията е втора част на публикувания в миналия брой на АВ текст. В един от следващите броеве очаквайте анализ от проф. Б. Вълчев на тестваните за матура.

¹ Обществото по асоциация нарече и изпитите в IV и VII клас „матури“. Използвам този израз в заглавието, но за матура ще говоря само за задължителните държавни изпити в края на XII клас.



Недялко Йорданов, „Ела, любов. Нови стихотворения“, изд. „Millennium“, С., 2012, 72 с., 3 лв.

Всъщност новите стихотворения са само 20, а останалите 21 – предишни, включени в раздел „Антология“ и „Апострофи“. Затова можем да четем тази книга по-скоро като лична любовна антология на Недялко Йорданов и да не се изненадваме от очакваната песенност от 60-те години, звучаща днес с някаква следвалеритетровска ироническа носталгия. Изненадата по-скоро идва от внимателната обработка на любовния сантимент – понякога версификаторски виртуозна, понякога просто като обигран словесен пълеж, но често с досягащи образи. Самата любовна тема този път е довела до изчистване на социалния сантиментализъм, познат от други книги на Недялко Йорданов. Последователният автобиографизъм, примесен с почти нескромни еротически самоописания, може да предизвика насърчителни усмивки сред читателите от по-младите поколения.



Павел Писарев, „Подир изгубеното време“, изд. „Жанет-45“, Пловдив, 2011, 336 с., 16 лв.

Спомените на един от емблематичните номенклатурни кадри в българската журналистика и управлението на културата и телевизията между 60-те и 80-те години на XX век изобилстват, разбира се, от доста спорни лични равнометки и оценки за личности, процеси, събития. Но на места, вероятно благодарение на някакъв по-директен незаболяван цинизъм, просветват внезапни оголвания като признанието как Писарев сам е цензурирал реплики и жестове в спектакъла „Човекоядката“ или как предохранително е рязал сцени от филма „Кръстникът“ преди да го покажат на самия Тодор Живков. Не пести язвителни свидетелства и коментари към личности като Радичков, но и към приятеля си Левчев – на финала. Постоянно стилът му пропада в забележки към актуалната политика от днес, но това вероятно е част от играта на злободневност, заради която мемоарната книга се продава по-добре.



Росен Петков, „За старите книги и компютърните изкуства“, Второ допълнено издание, изд. СОКИ, С., 2012, 232 с.

Стилно, насочено към широка аудитория издание, което преброява историята на българските стари книги, за да я разкаже на достъпен език, с лека, споделяща интонация, като в разговор пред неугасваща камина. Разкази за зачеването, раждането и съществуването на не едно книжно тяло, оставили следи в българската словесност. Животът на типографията (конкретиката на хартията, мастилото, оформлението) като гаранция за живот отвъд книжното тяло – и всичко това, представено в контекста на съвременните компютърни изкуства.

4

Литературен вестник 14-20.03.2012

Правилното писане

Сборникът „На изток от Запада“ от Мирослав Пенков привлича вниманието. Част от причините са очевидни: младият автор – преподавател по творческо писане в Щатите – е похвален от С. Ружди, неговите разкази са публикувани в престижни списания и антологии, а книгата му се радва на добър издателски интерес и извън Америка. Подобни неща са интересни и медиите охотно ги тиражират, а М. Пенков дава поредица от смислени интервюта, има хубав двуезичен сайт и явно знае правилата на PR-а. Всичко това има само частична връзка с текстовете му. А те са много добри и си заслужават активното им лансиране. Един гостопод обаче знае каква би била съдбата им без това лансиране.

Какво в случая значи много добри текстове. Вероятно това, че са написани с добро владеене на писателския занаят, с богат арсенал от изразни средства – сложно изградени сложети, които се връщат назад във времето, интересни персонажи, представени стегнато, интересни истории и пр. При това, за разлика от доста дебютни книги, всъщност пред нас не са автобиографични истории, както и сам авторът заявява в едно интервю. Напротив, разказите на М. Пенков са съзнателно изградени конструкции, които активно използват различни жанрови, повествователни, в някаква степен – и езикови ресурси. Няколко изречения по-горе не бях съвсем точен, когато споменах за дебют. Като ученик Мирослав Пенков публикува в ограничен тираж и друга книга („Кървави луни“), която показва възможностите му да си служи със съществуващи жанрови конструкции. Не съм я чел и не бих могъл да кажа доколко успешно, но насочването на един съвсем млад автор към различни сфери на литературата ми се струва показателно, а и заслужава уважение. Въпреки че днес М. Пенков дискретно се дистанцира от ранната си изява, той е запазил сайта, с който навремето е представил книгата – <http://penkov.hit.bg/>. (Тук ще отворя една голяма скоба, за да задам въпрос, на който наистина нямам отговор. В каква степен възприемането (от мен, от читателите) на разказите е повлияно от бекграунда на автора. В

момента имам предвид факта, че той е преподавател по творческо писане, но другите елементи от този бекграунд също са важни. От един (американски) преподавател по творческо писане се очаква да пише добре и това лесно се констатира. От друга страна, съществуват и различни скептични предубеждения към тази академична дисциплина, основателни или не. Те също влияят върху възприемането на подобни книги. Романтизмът ни е внушил – творчеството е божа гарба, то не се учи...)

Затварям скобата (а може би не я затварям?) и се насочвам към цялостната конструкция на книгата, която на английски има показателно подзаглавие „A Country in Stories“. Тази Country е, разбира се, България, представена на западния читател не без съобразяване с неговите предварителни представи. Едва ли непременно за България, по-скоро за посткомунистическите Балкани. Чух за реакции, които слагат на книгата напълно неадекватния етикет „антибългарска“. Но и неадекватните твърдения си имат своята мотивировка, която заслужава внимание.

М. Пенков не казва нищо лошо за своята родина, напротив, той декларира любовта си към нея и иска да я представи пред света. Книгата демонстрира абсолютна политическа коректност, която дори вероятно би могла да бъде смекчена. Авторите, които живеят в България, и по-младите, и утвърдените, си позволяват доста по-остри критики, за публицистите да не говорим. Някои съвременни автори с български произход, които живеят в чужбина, също са доста по-критични към тукашното, по-точно – към своите представи за тукашното (К. Касабова, С. Левичаров).

„На изток от Запада“ се насочва към подчертано широк спектър от персонажи, сложети, обстоятелства и ситуации; в осемте разказа вероятно присъства много от това, което според Пенков е характерно за България. Авторът ни представя хора от града и селото, стари и млади, фанатизирани комунисти и техни опоненти, партизани и кулаци, обурджии

на черкви и жертви на предишния режим, емигранти. Посегнах да напиша „успели и неуспели в живота“, но май успешните не са толкова много, доминират отхвърлените, декласираните, жертвите. Да не пропусна циганите („Снимка с Юки“). Поне от 70-те години, а и след това подобни персонажи не са непознати за българската литература от времето на социализма. От друга страна, някои от тях стоят доста близо до западните стереотипи за българското и балканското. Казах „балканското“ и вероятно тук трябва да спомена, че в книгата са намерили място българските комплекси за Македония, а и за Западните покрайнини. Не е забравен, разбира се, и т.нар. възродителен процес, преживяванията на мюсюлманите, реакциите на немюсюлманите. Колкото до балканското – във фона на разказите се мяркат и Тито (по-скоро неговото време), Косово, бомбардировките на Белград, реакциите на сърбите и пр. Една от възможните реакции е – колко много политика. Признавам си, че тя не ми беше съвсем чужда, въпреки че отдавна съм загубил илюзията за възможното разделяне на чистото изкуство от мръсната политика. Но подобна реакцията не е съвсем основателна, всъщност всички разкази в „На изток от Запада“ са изградени около вечните теми и универсални мотиви – любовта и преградите пред нея, бащи (майки) и деца, индивид и общност, традиционните ценности и тяхното съхраняване/отхвърляне. Една интересна книга, написана политически коректно и по правилата тръзва към читателите. Те я забелязват, интересен е как ще се отнасят към нея, когато отшуми оживлението, свързано с появата на новото.

НИКОЛАЙ АРЕТОВ

Мирослав Пенков, „На изток от Запада“, изд. Сиела, С., 2011.

Рецензията първоначално е публикувана в блога на Николай Аретов: <http://aretov.queenmab.eu/archives/criticism/142-correct-writing.html>

ПРИПИСКИ

Проблематичната детска литература

Книгата на Тая Стоянова „Детско-юношески периодичен печат (1871–1918)“ се опитва да компенсират един отдавна поставен проблем пред детската литература – систематизацията ѝ. В българското литературно пространство са изработени няколко концептуални разработки по въпросите на детската литература, но нито една от тях не разглежда детската литература по страници на периодичния печат, и то класифицирайки я и систематизирайки я в стройна функционираща структура. Така акцентът пада върху приложимостта на литературата, върху нейните цели и функции да въздейства пряко на аудиторията.

Такъв опит в полето на българската детска литература досега не е правен. Причините за това са поне две. Една от тях се крие в трудността на такава задача – да се опише литературна област със средствата на литературната теория, които вече са обявени от литературознанието за изчерпани. Това е знанието за жанровостта и жанровата диференцируемост. Друга причина е, че хронологичните граници на изследваната материя не съвпадат с „парцелиранята“ на литературата за възрастни. Тая Стоянова предлага не само различен, но и нов начин на разглеждане на литературния проблем. По-точно казано, в началото на изследването е поставено едно не толкова литературно, колкото публицистично явление, което е поднесено така, че да провокира читателската нагласа да търси литературното. Разгледани са повече от 70 различни периодични издания, сред които „Звездица“, „Светулка“, „Детска радост“, „Слабейче“, „Картична галерия“, „Веселушка“ и др. Обхванати са вестничета и списания, предназначени за различни възрасти – „от 7 до 16 години“, „до 18-годишна възраст“. Именно свободът на толкова обемна и специализирана информация предполага възможността за съпоставка на факти, за

успоредяване на явления в литературата за деца и за възрастни. Защото се оказва, че тези две линии в историята на българската литература не са еднозначни, не са подобни, не са функция една на друга. Те се различават по целите си и затова началните етапи се осъществяват по различен начин, макар имената на творците да се преплитат. Затова като първа задача са проследени спецификата, функциите и възрастовата определеност на изданията, както и някои чисто технически параметри, които обаче влияят много силно на паратекстуалното поведение на публикациите – количествени параметри, тираж и реклама. Втората задача, не по-малко важна от първата, е изясняване на въпроса за фигурата на редакторите, тяхната връзка с авторите и взаимодействието им с читателите. Положено на такава основа, разгърнатото в трета глава „Съдържание на детско-юношеските периодични издания“ разкрива не само пълноценния, но и изцяло самостоятелен „живот“ на литературната творба по страниците на детското списание. Така посочената още в уводната част на книгата „аморфност в жанровата система на детската литература“ (с. 20) тук е разкрита в своята разноликост. За да не ограничава изследването в рамките на жанровата обособеност на литературната материя, Т. Стоянова въвежда само насочващи жанроограничаващи черти – творбите от страниците на детските списания и вестници са разделени най-общо на „поезия“ и „проза“. И това е съвсем основателно, като се има предвид синкретизмът, с който се характеризира литературата за деца и който е „функция на синкретизма в детското мислене“ (с. 174). Когато четем книгата на Т. Стоянова, неволно изграждаме свой дискуссионен план на активен читател. Възникват въпроси, които създават желание за оптимизиране на границите на литературните

изследвания. Едно такова хрумване е, че детската литература изпълнява своеобразна компенсаторна функция спрямо ненаписаното в литературата за възрастни. Това се подкрепя и от факта, че една част от произведенията за възрастни, някои от които се превръщат в класически за българската литература, се появяват най-напред на страниците на детския печат. Втора идея, която изниква като дискусия с текста на Т. Стоянова, е, че в детската литература твърде късно (във времето) се наместват модернизъм, метафоричността, абстрактните теми. Известно е, че най-новата детска литература е изпъстрена с такива образи. Защото нейната цел, гледана откъм 2012 г., е променена – задачата ѝ не е да описва (всяко дете над 7-годишна възраст има досег с интернет и с неограничена информация), а да предполага мислене, да обуславя връзки, аналитичност и асоциативност. Именно до подстъпите към такъв дискурс стига книгата на Тая Стоянова. Книгата поставя въпроси не само около историята на българската литература като цяло, не само в изследванията относно регистрите на популярното, педагогическото, но и подсеца, че канонът на българската литература не се случва само в литературата за възрастни. Детската литература се проявява с „нелитературни“ функции, извънлитературни. Критическите материали върху тези текстове от същия период обаче разкриват стремежа, желанието (на творци, редактори и издатели) те да бъдат и художествени. Именно в осветляването на процеса на „художествяване“ на детското четиво е друг от приносите на този труд.

ЕЛЕНА АЗМАНОВА

Тая Стоянова, „Детско-юношески периодичен печат (1871–1918)“, УИ – Благоевград, 2011.

Две носталгични асоциации

По повод „Дневникът на Ане Франк“

Със страх и трепет и зарадвано благоговение пристъпвам към нелеката задача да напиша отзив за новото издание на „Дневникът на Ане Франк“ на български език. Книгата досега е претърпяла две издания на български и мисля, че е повече от хубаво и наложително това, дето издателство „Скайпринт“ ни предоставя чудната възможност да се запознаем и с нейното трето издание. Със страх и трепет, ясно защо. Малко хора в положението на Ане Франк не биха изпадали в откровена параноя и аз, за съжаление, не съм сред тези няколко хора, а с трепетно благоговение, ето поради какви причини...

Два образа възникват винаги пред паметта ми, колчем се докосна до случая Ане Франк и тези два образа са следните. На рано отишлата си от този свят българска поетеса Петя Дубарова и на света такъв, какъвто го познаваме чрез ефирността на сетивата и чистотата на пейзажа в книгата „Малкият принц“. Разбира се, възможни са и други литературно-исторически асоциации, на мен обаче и тези са ми предостатъчни, за да потвърдя, за кой ли път, че литературата не е само това, което подлежи на майсторска направа и професионална реализация, че тя може да бъде и сърце, в което е вложена душата ти. Такъв поток на словото, който се вие през земята на надеждата и се опита мислено около теб, додето нещо рязко и неотменимо те пристегне за гърлото. Тоест литературата е и катарзис, тя не е само тарикамлък. Никога нищо против второто, ние обаче много бързо се специализирахме по отношение на майсторската му „реализация“... Защо Петя Дубарова и защо „Малкият принц“, все таки?... И защо точно с тях ми асоциира действителността и сърдечната ситуация в „Дневникът“ на малката Ане? В типологично отношение не е труден отговорът на този въпрос. Той е много труден в нравствено и емоционално обаче. Защото именно стилът (носец и интонацията) е езикът на сърцето и ако човек не съумее да предаде това, което мисли, чувства и разбира на достатъчно емоционален и нравствено състоятелен език, тогава значи нищо той не е направил. Но стига авторефлексии. Да започваме... Феноменът Петя Дубарова лично за мен би бил напълно необясним без тежките степени на алъш-вериша и нравствените девиации на статуквото, в които днес за жалост е изпаднала голяма част от българската ни литература и на които тя, Петя Дубарова, се явява нравствен и ценностен опонент, задочна, ала вечно актуална опозиция. Никога няма да простя на живота, че ме изтърза по този начин, никога няма да се снемем озорчението, че животът ме наказва с това – да гледам отдалече, през един мониторен екран, как една и съща групичка от петнайсет-двайсет човека, взаимно си правят „мили очи“ и си пишат ласкави рецензии, взаимно се поддържат и репродуцират до безкрайност. До утре мога да разказвам за срамните и смешни до нелепост ситуации, в които съм заварвал тези дифузиращи групи от хора, за срамната им и нелепа претенция да обявяват света, който за българския писател се измерва с пращинката на незначителна част от дълбинно необозримото „българско“. И за своето срамно съучастие в цялото това представление, и за отказа ми от актуални полемки, и за моите, собствени имейли с „мили очи“. „Аз бях до тук!“... , колко пъти ми се е приисквало да извикам тази рязка и катарзисна фраза и да започна тези дълго отлагани спорове, и да кажа своята



сърдечна, вътрешно-емоционална истина за всеки, според това, което позволяват разумът и сетивата ми, разбира се... За съжаление вече не мога да го сторя!... Не и с тази душа... Един дълбоко спотаен отпънък на нерадост, болка, гняв и несъгласие обаче завинаги ще си остане отпечатан в дълбините на душата ми и някаква невнятна част от нейния нематериален необят ще се усеща като поругана, омерзена или изнасилена. Това е тя, патината на отпънъка, че живеем...

Петя Дубарова, сякаш предчувствано и предумишлено, приключи своя жизнен път, преди да е пристъпила в калта на тази перманентна наша ситуация, преди да се е докоснала до нея, и по този начин тя запази себе си завинаги неопетнена, детска, серафически чиста. Нейната смърт и чистота са най-големият шамар срещу всичките стари и нови властници в литературата, нейният романтичен Бургас – яркият допинг срещу всички непремерени и прекалено горещи амбиции. Една нощ нямаше какво да чета и носех нахкам Петя Дубарова. Не потърсих никой от моите връстници, колеги и приятели, при все че бяха на една ръка разстояние. Само това да беше упреъкът на чистата поезия към нас, пак нямаше да можем цял живот да се изправим подир него. Петя е чиста и талантлива, Петя е еротически свенлива, точно обратното на днешния шантаж на страстите, които те осъществяват над вече зрялата ни и леко поуморена природа. Бидейки живот в чистота, Петя сякаш е изкупление за всичко предшествало я и следсъществуващо, тя е точно обратното на живота ни. Тя е живото свидетелство за това, че българската земя не е престанала да ражда гении и легенди, че ние не сме чак дотолкова обикновени и умерени, колкото ни метафоризира географският пояс или пък - собствената ни, вечно скептична и с едно око намигнала към себе си, представа за душевните ни измерения. Петя е мит и понятие, свизмеримо със световните образи в аналогични контексти, а нейната смърт - възрив и бунт срещу баналното и катадневното, лоно на несъзнато търсен и постигнат героизъм. И то - точно през седемдесетте, когато най-малко очакваш подобни събития. А то... тогава тъкмо атмосферата ги е предположала най-много. Една система, в която няма въздух, а само вакуум, катализирана от яркия пример на отделни личности, сама нагнетява до неподозирани обеми своята си атмосфера. Защото ние прекрасно знаем какво за нас са

70-те. Това е времето, когато беше сниман „Грама“, това е „атмосферата“, в която се самоуби Петя Дубарова.

... И грамофоните, изнесени в задните дворове на „провинциална“ София, и нравственият романтизъм на комичните филмови ситуации, и ученическата младост на Ирина Делна, Вячеслав Остер и Емилия Дворянова!... Не се е намерил още човек, който да опише духа на това свещено и закътано в себе си време, на това спотаено в своето лоно пространство. Мисля, че става въпрос за абсолютната апофатика

на живота, за пределната романтика и чистота на трепета на въздуха над пейзажа. Нито един от тези хора не предаде себе си – нито нашите светли симпатии и скромни надежди. Напротив, всичките са съхранили своята екзистенциална състоятелност!... Де ти е, смърте, жилото, де ти е аге, богословско-философската направа?... Тази романтика и чистота на живота ги имаме още по-кристализирани и вещо изяснени в „Малкият принц“ – и в самата личност на главния персонаж, и в самия нравствен живот на пейзажа. Това е разговор за всичко важно и значително в човешкия живот, това е разговор за времето и битието, за живота, смисъла и смъртта. Изящна до ефирна мекота, тя като хълма на пясъчните дюни ни напомня за пределните и най-дълбоки основания на света. И ние виждаме, тези основания са детински!... Това са гранични и в известен смисъл екзистенциални „повести“, в които главният субект е изправен пред ръба на стената, в съществуване на пределното, отвъд което той е изпроводен от смъртта като от меко дихание. Смъртта е изпроводена, по-право да се каже, докато той отваря още една учудена врата сред унобитуето на пейзажа. Дали ще е комета, или нова звезда, дали ще са сърцата на безбройните ѝ почитатели, това няма сега да гадаем. Защото 70-те ни забвяха поне тази парола, че „няма смърт, не може и да има“, защото тук човекът е запитан, изцялван и спасен. А с него – и дълбочините на човешкото.

Тази възвишена есенциалност, тази трагическа участ на красивото ми дават право да извая светъл мост и към „Дневникът“ на малката Ане. И при нея сякаш е същото. И при нея центърът на живота е еросът, невеният безстрастен ерос на детинското светоусещане, както и дълбоката есенциалност на човека, без съмнение. Дневниците ни разсекретяват това, че цялата ситуация на довеено Европа, войната и мирът дори, нямат върху сърдечните везни по-уникална тежест от човека. От единичния човек, от непомерната човешка участ на едната съдба. Но и че са жестоко сплетени и свързани в неизследими корени с нея. Както при „Неспокойно съзнание“ на Геров, като при християнската идея за Възкресение, светът и тук не е по-важен от способността на индивидуалното човешко съзнание да се съхрани върху бялата плът на листа и, при определени обстоятелства, да възкръсне. Волята за безсмъртие, която е обладала всички големи творци, както и всички чувствителни хора, разбира се, от един момент нататък се проявява все по-осезаемо в „Дневниците“ на малката Ане, авторефлексията ѝ на зряла личност спрямо себе си – също, за да приключи с кулминизиращото волята ѝ за безсмъртие и предизвикващо трозателен катарзис детско стихче: „Искам да бъда жива и след смъртта си!“... Ето защо тези преводи от езика на неизследимото не бива да бъдат пипани с лека ръка. Те ни въвеждат в една страна, където никой от нас още не е ходил и закъдето надали ще се запътим по-достойни.

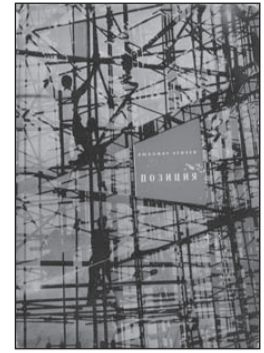
При досегащите си преводи от български език, както и при първото си издание на немски, книгата е имала заглавие „Задната къща“. И това е повече от показателно. В някакъв смисъл то е валидно и за днес!... Истината, като при всяка тоталитарна ситуация, е в „Задната къща“. При този, който вечно е изключван от системата, а тъкмо той, впоследствие, се явява най-достоверният неин свидетел. При талантливия маргинал. При неизвестния трети. Покрай изнесените в задните дворове грамофони на 70-те, чиито фунии ласкаво се смесват с нежните фунийки на цветята, превръщайки се в най-разкошния пейзаж и цветен символ на едно десетилетие. При слънчевия лъч на Ане Франк. При носталгичния отблясък от предците ни.

*Строгите фасади не обичам,
те са лицемерни и сурови,
но затуй как властно ме привлича
чудото на задните дворове.*

Чудото на задните дворове.
Чудото на живота!...

ИВАЙЛО ИВАНОВ

„Дневникът на Ане Франк“, прев.
Емилия Манолова и Храбър Будинов, изд.
„Skyprint“, С., 2011.



Любимир Левчев, „Позиция“, изд. „Български писател“, С., 1962, 64 с., 0, 38 лв.

Преди 50 години – в най-богатата година на българското „размразяване“ – 27-годишният Левчев стига до третата си книга, в която „размразяването“ не личи особено. Като изключим една-две любовни изповеди плюс „Смешно стихотворение“ и „Халюцинация от умора“, всичко останало е силно идеологизирано писане – реторическа поезия, суемяща се около Кремиковци, „антифашистката“ тема и прочее пароли на социалистическия реализъм. Допускаме, че по същото време Левчев жестикулира с далеч по-размразено тяло на съвместните им рецитали с К. Павлов и Ст. Цанев. И вече пише „Интелигентска поема“, след която ще съгласи порива си към бунт с трезвата нагласа към кариера. Това е усетено още от Иван Пауновски в проникновена му рецензия за „Позиция“, където склонността към конформизъм на Левчев е разпозната още на равнище поетика и почерк.



Иван Динков, „На юг от живота“, изд. „Народна младеж“, С., 1967, 44 с., 0, 17 лв.; „Антикварни стихотворения“, изд. „Народна младеж“, С., 1977, 0, 54 лв.

Преди 45 години Иван Динков се опитва да надигне цензурата, като прекара през печатарските машини стихосбориката си „На юг от живота“ (1967) – със стихове, които представляват едни от най-радикалните езикови и поетико-критически удари срещу статуквото в НРБ. Успява, но съвсем за кратко. Книзата е претопена, преди да влезе в разпространителската мрежа. Сякаш изчезва. Едва 10 години по-късно Динков частично възстановява това унищожено издание в „Антикварни стихотворения“ (1977), по-скоро – сянката му, излъчваща променена мощ, с пределно личен, много по-навътре обвърнат трагически патос. Умножаването на спомена за едно премахнато книжно тяло се състоява чрез призрачната му поява в следващи книжни тела – все по-мрачни деца, които помнят потеклото си.



Георги Рупчев, „Уморени от чудото“, изд. „Христо Г. Данов“, С., 1982, 52 с., 0, 23 лв.

Преди 30 години издава първата си книга Георги Рупчев – безспорният философ и виртуоз сред новото поколение дебютанти от началото на 80-те. „Уморени от чудото“ отеква като един от най-признатите дебюти в българската поезия – своеобразно продължение на смайващата поява на „Вечерен тропет“ (1977) на Борис Христов. Дебютът на Рупчев е приветствен не само от традиционното отзивчивосте към всяко силно ново писане Радој Ралин и Георги Белев, но и от стојери на соцреализма като Димитър Танев, Николай Петев и пр. За него намира добри думи дори Васил Колевски. Така младият автор е насърчен да продължи на ново равнище традицията, идваща от поетите на 40-те, а неговото поколение се сдобива със своя най-завършен и осъществен изразител.

250 години „История славянобългарска“

„Болградският сборник“ (Охайо)

сред преселниците в Бесарабия

Бележки за характера и съдържанието му

акад. Иван Радев

Сред странстващите преписи на „История славянобългарска“ като че ли на най-необичайна съдба се радва един различен по съдържанието си ръкописен сборник, намиращ се през последните десетилетия в САЩ (Охайо). Ще се разбере, че в действителност става дума за своеобразен „конволот“ (Татяна-Николова Хюстън) – общо книжно тяло, побрало в себе си два текста, относително обособени един от друг, но и свързани помежду си. Става дума за един от безспорните варианти на битуване на Паисиевата „История славянобългарска“ сред българите - преселници в Бесарабия. Той се нарежда до т.нар. Башкьойски препис, както и до още няколко ръкописа, които през първите десетилетия на XIX в. поддържат национално-патриотичния дух сред тях. Предоставен на Болградската гимназия – захвърлен и непотребен! – там през 1932 г. го открива бъдещият българист проф. Джеймс У. Кларк. „Болградският сборник“ е може би най-ощетеният откъм внимание в полето на историкографската книжнина. Неговото библиографско описание не се среща в няколкото опита у нас от този тип. Единственият документиран отглас, и то „под линия“ и някак между другото, е в „Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека“ (1971, т. IV, с. 80): „В НБКМ се намира ксероксно копие от Болградската преработка на Паисиевата „История славянобългарска“, писана между 1808-1839 г., вероятно в Болград, гдето е намерена... Оригиналът се намира у проф. Дж. Кларк в Питсбург, САЩ. (Вж. *American Bulgarian Review*, vol. XII, 1962, с. 12-17)“. Самият собственик на ръкописа, според нашите очаквания, не реагира своевременно на находката. Едва в свое изследване през 1937 г. той аотира ръкописа в контекста на Българското възраждане. След време го има предвид в публикувана статия, посветена на Паисий Хилендарски (1954). Единственият засега интерпретационен текст на български у нас, специално посветен на „Болградския сборник“, го дължим на 2-жа Татяна Николава-Хюстън, поднесен през 2002 г. като доклад на конференцията „Манастирската култура на Балканите“ (публ. в Год. СУ, 2006, т. 94, с. 17-27). Благодарение на нейните усилия читателят разполага с обобщения над съдържанието на този ръкопис, с данни за неговото изнамиране и времемаркаване, с няколко ксероксни страници от него. По-точната и разгърната преценка на ръкописа изискваше да са подгръка по-значителни фрагменти от неговия текст. Това стана благодарение на решителната намеса на 2-жа Татяна Николава-Хюстън и на изключителната колегиална благосклонност на проф. Предраг Матеич от Университета в Охайо, предоставили ми великолепно копие на целия ръкописен сборник. Оказва се, че пред нас е не просто „препис“, нареждащ се сред многото налични „преписи“ или сред „преправките“ на „История славянобългарска“, а и едното, и другото, съчетани по оригинален, т.е. несрещан начин, в практиките на познатата ни „паисиада“.

И така – насочваме се към първия дял на сборника, който според Татяна Николава-Хюстън разкрива близостта си до Рилската преправка (1825). Същевременно тя изразява

становището, че разглежданият препис съдържа индикации, които го очертават като текст, вероятно предхождащ нейната поява. Изпуснати са „Оглавление книги сия“ и предговорът „О царстве болгарское. Предисловие“. Изложението с пагинация от автора си има следния наслов:

„ИСТОРИЯ СΙΑ РАДИ СЛАВЕНОБОЛГАРСКОМУ НАРОДУ И ЦАРСТВА ОТКУДУ ПРОИЗИШЛЕ И ОТ КОЕГО ПЛЕМЯ ВЛЕКУТ НЕ ТОКМО БОЛАГОМ, НО И ВСЕМУ РОДУ РОДУ СЛОВЕНСКОМУ

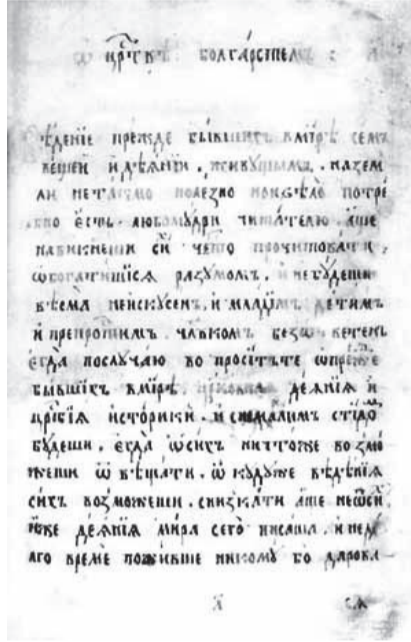
Мавробир латиниць пишеть о роде словенском от куда произошле. Егда потопил Бог при Ноя всего человеческого рода, токмо остави от потопа осем души, Ноя и три снове его: Сим, Хам, Афет и четири жени их. И виде Ноя защо погубел весь род человеческий; разумел, защо от негово семе и род хоцет Бог наполнити землю род человеческий. Зарадова ся весма, защо хоцет остат и славная память его на земли до века...“ И т. н.

В този си вид цитатът с неговото продължение дава възможност да се схване ходът на изложението в разглеждания ръкопис. Тъй като Рилската преправка е публикувана, не е необходимо да включвам паралелния фрагмент. Съпоставките ни убеждават, че в него наистина се следва основното от нейното изложение. Но и различията са достатъчно показателни, за да не бъдат пренебрежнати в мотивиране на крайния извод за характера на тяхната връзка. Така пасажът с Дмитрий Ростовски ни отправя директно към „История во кратце...“ А точно той липсва в „преправката“ от 1825 г.

– в нея на това място се тръзва според Паисиевата „История“, продължавайки изложението по библиейския дискурс. Някои от различията ги илюстрират цитиранията на използваните чужди съчинения – честотно на предно място се откроява летописът на Йоан Зонара, може би за сметка на Цезар Бароний, изненадва по-голямата точност в цитирането на Дмитрий Ростовски и пр. Ще привлече и един от конкретните примери, отразяващи степента на близост и разминаване, но на фона на това, което предлага евентуалният първоизточник. Ще напомня, че този момент от историческото предание изобщо липсва в Паисиевата „История“:

„Беше Илирик голям Юнак и се беше с околните народи и винаги побеждаваше. И разшири своята земя от Черно море дотам се влива Дунав, към запад от двете страни на Дунав, даже до река Слава или Сава, дотам сега е Белград. Построи три града над Истър, сиреч Дунав: първия Радостол-Силистра, втория град Преслав, тоя град беше недалеко от Шумен и беше разрушен от гръцкия цар Цимех в лето Господне 992, сега едва се разпознават градските стени. В следващото слово ще разкажа подробно, третият град бе Тернов, грещите го наричат Мисипопол, а четвъртия град построи над река Сава и го нарече на своето име - Илирик“ (вж. История во кратце о болгарском народом словенском, 2000, с. 29).

„Бяше Илирик zelo храбр во бранех, всегда се беше с окрестни народи и побеждаваше всюду. И разшири землю свою от Черно море, идяже впадает Дунай, к западу даже до реце Сава и до Оршава. И сотвори пят градови покрай Дунай. Первий град Преслава, вторий град Радостол, третий град Мисуния, четвъртий град Илирик, во имя свое, пятый Белый град“ (вж. Рилска преправка..., 1966, с. 84-85).



„Беше Илирик zelo храбар во бранях, всегда ся беше сос окрестния народи и побеждаваше всюду и разшири землю свою от Чернога моря идяже впадает Дунай, даже к западу обоих стран Дуная, даже до реце Слава или Сава, идяже ест Белград. И сотвори градови 4 над Истром Дунай: первий градъ Радостол, вторий градъ Селистра, третий градъ Преслава, четвъртий градъ Терново. Преслава близъ Шумена ест, но Цимесхия, цар греческу разорил ест в лето Господне ... Нине же едва знаются стени градския. А петий град согради над рекою Савою, а него назва на свое имя Илирик...“ (вж. Болградски сборник, л. 8-а).

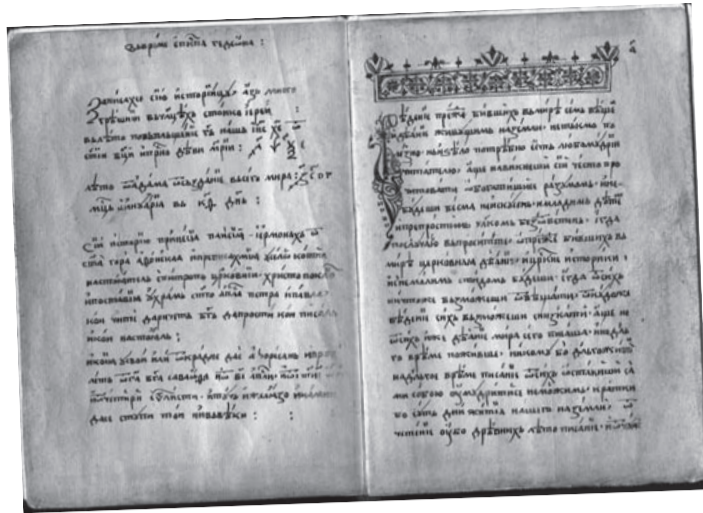
Такива случаи в някаква степен подпомагат локализирането и типологизирането на текста. Един от тях е позоваването на използван „летопис“ на патриарх Евтимий, който не фигурира сред оцелелите източници на самия Паисий, но в „Рилската преправка“ го срещаме в следния вид: „Евтимия летопис терновски глаголет: „По возвращения от Армения егда убил Тома турчина, тогда Муртагон цар болгарский крести ся у Цариград. Сам Цар Михаил греческий гаде ему имя Михаил именем своим. И 53 тисаща войска крести ся тамо в лето Господне 826. Цар Михаил бил токмо оглашен, после в Болгарии крести ся совершенно“ (вж. Рилска преправка..., 1966, с. 97). Същото позоваване, но за друга ситуация и с друг царски персонаж ни го предлага и „Болградският сборник“:

„Ефтимия летопис терновски глаголет – по возвращение от Армения Борис цар болгарски крести ся у Цариград. Сам Михаил гаде ему имя Михаил, именем своим. 53 тисаща войска крести ся тамо в лето Господне ...“ (л. 14-б). Следващите страници с примерите си ни убеждават в същия механизъм на близост и различия между тази част от „Болградския сборник“ и т.нар. Рилска преправка. По правило намеждава заетото от „История во кратце...“ на йеросх. Спиридон. Ето и онагледяващия пример: „О Илирике първаго краля болгарскаго. Болгарский народ ест един первейший и старший во христианстве же и царстве, глава и предводит всему роду словенскому, влечет племя от Мосхоса якоже и прочии славянскии. Перве изиде из за Чернога моря в лето 4522 от сотворение мира и селишея обоих стран Дуная...“

Почти пълното припокриване в горния цитат в по-нататъшния ход на повествованието добива друг облик, включвайки и различията. Ако в „Рилската преправка“ четем – „По Илирика

страшнаго наста вторий крал, именем Бладулия...“, то в „Болградския сборник“ този пасаж е пропуснат и въпросният крал е „спестен“, отпаднала е и фразата „Той Коледа изведе идулобесие – да играют и да поют: „Бол ся роди, Коледа“. Така тук между характеристиката на крал Лида и крал Перун е включена специално обособена глава с надслова „О Александре Македонском самодержцем“ (л. 9б–л. 10а). Тя е заета от Рилската преправка, но в случая малко необичайно е вмъкната пред характеристиката на Перун, в която е отбелязано, че по негово време се е родил Александър Македонски, че се е водила война, че е загинал Перун и пр. Впечатлението е, че в последвалите страници на ръкописа различията се увеличават. Така на л. 14-а се прибъзва до похват, според който вместо с описания царувалите личности само са упоменати („Батоя, силний крал болгарский в лето...; „Тривелия крал болгарский в лето...“; „Асен первий цар болгарский в лето...“). От следващата страница се сменя и копистът – почеркът е друг до частта „Второе прихождение турецкое на болгаров“ (л. 17-а). В рамките на тия няколко страници отново е приложен горепосоченият подход на сухо представяне („О Петра, царя болгарскаго, сына Симеонава“; „О втором Борисе царя болгарски, син Петров“; „О Асене старого, сына Гаврилова; „А по Петра наста Селевкия, цар болгарски“; „По нем наста Суботин цар болгарски“...). Ето каква представа добиваме и от финалните за това съчинение като част от „Болградския сборник“ страници (л. 29-а – 30-б), където пак се следва съдържанието на Рилската преправка: „Егда виде народ турское пришествие, zelo обояши ся и возопиша гласом велием даже до небес: „Господи помилуй!“ И услыша Господ гласа их. И абие изиде мъгла из земли и покри полето и бист тма великая. Турци же возмнеша яко болгари, наподоша на них нечаяно и начаша бити ся между собою и избиша ся даже до единаго. И егда не оста ни един от турков и тогда наку въз ся мгла на воздухе. Народ же видя таковое чудо Божие. Прославиша Бога и Светаго Николая. И рекоша от тогда имя граду тому Мъглиш и до днес... До зде конец греком, болгаром и сербом, и арбанасам. Истребленни биша аки в потопа мечем турским. Биха са с туркам лета 127; почеша бити ся в лето 1361 и биха ся даже до лето от Агама 1488“.

Завършващият пасаж, който с едни и същи думи финализира както тази част на Рилската преправка (вж. цит. издание, с. 123), така и първия ръкопис на „Болградския сборник“, добива значителен смисъл. Ляхацията от него скептицизмът като че ли идва да разгадае нежеланието на анонимния автор да прибегне до „Предисловие“ за следващия текст, заето от познатите въведения и в Паисиевата, и в Спиридоновата „История“. Те излъчват оптимизъм и вяра в промяната. А сравнението на турското робство с библиейския потоп – несрещано в останалите преписи на Паисиевата „История“ – особено като поанта на занимаващия ни тук вариант, е повече от красноречив израз на психология и ефект, изцяло в духа на мъката и безверието. На гърба на последния за тази част на ръкописа лист (30-б) срещаме „справка“, която липсва и у Паисий, и у Спиридон, но е застъпена в „преправките“. В две колонки е дадена хронологията на турските султани. Логиката ни внушава, че ако анонимният копист от „Болградския сборник“ е имал пред себе си Рилската преправка, е нямало



как

да пренебрегне „предисловието“ и не би си позволил да изостави фрагмента „О учителях славенских“, както и да загърби списъците на българските светци и крале. От друга страна, благодарение на тези невъвлечени в историографския дискурс части разполагаме с един ударен, монолитен текст, без отклонения и повторения, реконструиращ българското минало.

Кой е авторът и как се е получил този стезнат и целенасочен очерк за българското минало, какви са били побудите му – и да го прекъсне, за нас така малко неочаквано, и да му придане приемлива завършеност – засега ще остане тайна. Другата, не по-малко интересна част от тази тайна е по какви пътища в този си вид текстът попада в приютилия го ръкописен сборник сред българите – преселници в Бесарабия.

ВТОРОТО СЪЧИНЕНИЕ, включено в спасения от проф. Джеймс Кларк ръкопис, започва изобщо без заглавие или друг открояващ го знак за начало. Впечатлението е, че копистът го възприема едва ли не като следваща „част“ спрямо „първата“, където е общият надслов „История сия ради славенболгарскому народу...“ Изложението тръгва директно, този път като компилация от двата Паисиеви предговора. Оправданието за подобен подход остава неясно. Но точно тази вариант на предговор е един от показателите за евентуалния прототекст на компилацията като цяло, незнано от коя година пребивава в Болград. Ето какъв вид е добил въпросният текст – компилация между „Ползата от историята“ и „Предисловието“ на Хилендарца:

„В МИРЕ СЕМ ПРЕЖДЕ БИВШИХ ДЕЯНИЙ живущим на земли не токмо полезно, но и zelo потребно ест, любомудрий читателю. Аще навикнеш сих часто прочитати обогатихи са разумом и не будещи весьма неукусен и младим детем, и препростим человеком безответен. Егда по случаю вопросити та от прежде бивших в мире църковная деяния и царския историки и с не малим стидом будещи егда от сих ни что же възможши отвещати.

От куду же знати възможши, аще не от сих – еже деяния мира сего писаша. И недолго время поживше, ни никому бо дарова ся много жити на долгое время от сих оставиша писания сами собою. Кратки бо суть дни житие нашею на земли. От чтения убо древних летописани и от чуждаго искусства скудность лет наших к стежъянию разума наполнити понуждаем ся.

Хоцши ли в дому седети и вся царства мира сего и без много труднаго и бедственаго путешествия знати содеянная и содеяемая в них. И знати сих и ползовати себе и иных, чети историю. Аще хоцши видяти аки на позорище игру мира сего, пременения и пагубу великих царств и царей и непостоянное благополучие их како господствующих и гордящих ся, о народех язык сильний и непреодоленный в бранех, слабый и честны у всех како (Господ) внезапно изнемогоша, смириша ся, падоша, исчезоша, чети историю сию, да познаеш мира сего суету историю сия...
...Тако и аз вам написах по ряду за ваш род и язык. Читайте и знайте, да не

будите от гругите рогове и язици подсмеваеми и укоряеми. Аз излиха поревновах по рода и по отечество болгарское. Много труд сотворих собирати от различных книг и историю, гондеже собрах и съвокопих деяния рода болгарскаго, ради ваша полза и похвала написах вам. Кой любите знати за свой род и язык, преписуйте историю сию и имейте ю да се не погуби. А кой не любет за свой род болгарский

знати, но се обращайтесь на чужда политика и на чужди язык и не радят за свой язык болгарский, но се учат читати и говорити по гречески и срамят ся да се наречат болгары.

О, неразумне и юроде, по что ся срамиши или не са имали болгары царство и государство, толико зарствовали и били славни и чуени по вся земля. И много пути от римляни и от мудрии греци данок зимали. И давали им царове и кралеви свои дщери в супружество, токмо да би имели мир с цари болгарскей. И от всего славенскаго народа най-славни били болгары. Перво са они цареви нарекли, перво они патриарха имели, перво они са крестили, най-боле земля они освоили. Тако от своего народа славенскаго они най-силни бие. И първи святии славенскии от болгарский род и языка просиял. За то имейот болгары от много историю свидетелство...“

При цялото разнообразие от варианти в ръкописите точно такава компилация на двата Паисиеви предговора е могла да стане въз основа на т.нар. Никифоров пренес (1772). В този си вид текстът въведение е особено показателен и предлага своите възможности за идентифициране на евентуалния източник. Копистът в много от случаите се придържа към „екавските“ говори („некой грък“, „по мало и редко обрета ся“, „некой Мавробир“, „бех под монастырское послушание“...), което ще рече, че родният му език е от северозападна България, или другото – че използваният пренес е създаден там. За отбелязване е и фактът, че след точния завършек по оригинала на „Предисловието“, и преди да започне същинския историографски разказ, е вмъкнат, съвсем изолирано и някак самоцелно, следният пасаж: „Зонара Йован летопис пишит – от Илирика произише болгары, сербы, славены, лесы, чехи, добровендицы, арваты, обаче соединиша ся от русом мало нечто с болгаром“ (л. 35-а). Това позоваване на Зонара липсва у Паисиевите предговори, то липсва и във второто „Предисловие“ на „Никифоровия пренес“.

Съдържателната схема на второто съчинение след надслова „Собранное историческое о народе и царе болгарстем“ включва следните, поднесени по същия маниер дялове: „Паки поидем на первая повест“ (л. 42-б), като отпук нататък с червено мастило се обозначават пасажите, характеризиращи царуващите български крале: Драгич, Борис, Батоя, Асен велики... Кардам, Крум, Муртагон, Михаил, Симеон... Може да се приеме със сигурност, че както началото на тази част, така и те, с отделни лексикални различия, репродуцират познатото от пренеса на йером. Никифор.

Противоречивите впечатления възникват единствено във връзка с намиращия се на л. 58-59 проследяван текст, където се намесва и друг писач. Справката с Никифоровия пренес ни убеждава, че макар оригиналната буквена номерация на листовите в разглежданият тек ръкопис строго да следва реда си и да не предполага пропуски, на практика се оказва, че липсва един лист текст, който би трябвало да е след 58-б. Трябва да се отчете изпускането на този фрагмент – очевидно по вина на временно намесилия се нов преписвач – а и допълнително обърканият вид на поднесеното с неговия почерк изложение. В този контекст се изяснява опитът

на познатия ни копист както да запълни липсата, така и да отстрани включените не на място пасажи, за да продължи разказа чрез предлаганото от Никифоровия пренес. За съжаление основният преписвач не е зачеркнал сгрешеното, а го е оставил. Той поема задачата си и ни връща към хода на онова изложение, което му диктува следването на Никифоровия пренес. В това ни убеждава разказът, забъриващ напълно идентично и в двата текста със следния пасаж: „Тако они первой род человеци при кои са узело царство болгарское имела велика скорб и жалост, и плач, гозде прешел оный първи род человеци, а последнии род навикнули по мало с турци жити. Тако и турци исперво бие свирепи и велики грабителе. Егда са укрепили на царство цариградское, научили са от чин християнский и неколико престали и устидели се похищати бестидно вещи християнски и имение их. Но паки окаянии всеи время не имейот никаква правда и сугь“ (вж. Рилска преправка..., с. 120-121). След този, общ и за двата ръкописа пасаж, ставаме свидетели на основното различие между двата текста като цяло. Никифоровият пренес продължава с фрагмента „Зде потребно совкупити заедно имена кралом и царем болгарским, колико се обретаюти и кои по кого е царствовал“ (цит. издание, с. 121-132). Едва след него заема мястото си главата „О учителях словенских. Воспомянути потребно в кратце за светаго Кирила и Методия...“ (с. 133-136). След пълна идентичност с цитирания по-горе текст в „Болградския пренес“ е гадено място на характеристиката на Кирил и Методий с надслова „О учителях славенских воспомянути потребно в кратце за светаго Кирила и Методия, Климент, Сава, Наум, Еразм, Ангелария в кое время составиле писмена и книги на болгарския язык“. Той ни подготвя за известни разлики, които не са от съществено значение.

Някои от последните части са размествени в „Болградския“ спрямо „Никифоровия пренес“, като едни от тях търпят незначителни езикови промени, а други са в своята непокътнатост. Така изцяло е пренесена главата „Внемаи зде опасно, читателю“ (вж. цит. издание, с. 139-142), като в края на същия текст от Болградския сборник (л. 93а-л. 94б) е записано „Конецъ“. Истината обаче е, че докато в пренеса на Никифор Рилски последваща е главата „Собранное въ кратце имена святых болгарских, колико просияли от болгарски язык в последная времена“ (от с. 142), преминала в текст, изпълняващ ролята на „Послесловие“, тук веднага следват фрагментите с надслова „Зде потребно совокупити заедно имена кралем и царем болгарским“ (л. 94б-л. 97а) и „Собрание в кратце колико бие знаменити крале и цари болгарских“ (л. 97а-л. 99б). Те са също пренесени от „Никифоровия пренес“, но заемат друго място в съдържателната му схема – изнесени са напред, вмествени са между главите „Паки окончаем прежде реченная повест ради Константин Шишмана и „О учителях словенских“ (цит. издание, с. 121-132). Ще отбележа, че вторият текст в нашия случай – „Собрание в кратце колико бие знаменити крале и цари болгарских“, не е изцяло възпроизведен, а го съкращава с признанието: „Прочие цари сократих для них, зацо бие много записувани, а я не имех время писати, понеже бех под монастырское послушание“. Може да се каже, че занимаващият ни пренес на „История славянобългарска“ в „болградската“ му версия завършва с финални редове в стила на Никифоровия пренес – но с друго съдържание, натовареност и роли. Остана обаче нерешен проблемът с авторството. Въщност трябва да се говори за двата автора на всеки от текстовете, а и за един трети, който е съставил и преписал сборника.

● Ами „свободата на словото“ – ха, ха, ха... Това пък откъде се появи? От зорите на демокрацията у нас, когато трябваше да се сътворят големите лъжи и бруталната демагогия за светлото бъдеще, когато трябваше да се подчиним на нещо, което не познавахме, когато трябваше да бъдем послушни, за да оживеем. Свободата на словото тръгна по улиците като булка, нахалана по ушите и врата от сладострастни любовници. Та няма от „свободата на словото“ не се страхувахме! А страхът ни прави подозрителни към всичко, отнема ни идеите и идеалите. От страха за себе си забравяме какви сме, защо сме.

Иван Страндзев, „Мълчанието – нашият подъл приятел“ – Словото днес, бр. 3, 2 февруари 2012.

● Най-интересното в „Екатерина Йосифова в българската литература и култура“ са думите на героинята. Книгата е седма в библиотека „Личности“ [...] Тенденциозността в избора на героите и на подхода на портретуването е разбираема – времето е такова. Канонизаторите са длъжни да канонизират мъчениците на соцреализма. [...] Законният въпрос е къде е поезията на Йосифова? В медиите, в общественото внимание. Коя е тази Йосифова?

[Петко Тодоров?], „Канонизираха Екатерина Йосифова“ – Сега, бр. 35, 11 февруари 2012.

● Несравнимо различни са културните интереси на някогашните колекционери, като Георги Личев, Петър Тодоров, Григор Василев, по-късно с широкия професионален интерес на Богомил Райнов, с възрожденската чистота на Иван Деянов или с потресаващите като качество и съдържание бирки на бизнесмена Васил Божков и бореца Боян Радев. Дори за човек като мен, който има сравнително богат опит, с разнообразния и непредвидим манталитет на колекционерите при първата изложба на Съюза на колекционерите, се убедих, че най-добрата формула е „тихата лудост“ – благословена, щастлива, измъчваща и вдъхновяваща „лудост“. Една красива лудница, в която обсебните са строители и съзидатели! [...] Що се отнася до класически дежурните обвинения, за голяма част от произведенията в частните колекции, придобити по „незаконен път“ (специално археология), мога да говоря преди всичко за спасени в буквалния смисъл произведения. Криминализирането изобщо на частните колекции е манталитет, зад който се крие завист и неграмотност, и изместване на сериозния проблем по съхраняването и опазването на културно-историческото наследство от държавната нива в градинката на частния колекционер.

Светлин Русев в разговора „Частните колекции като красива лудост“ – Култура, бр. 9, 9 март 2012.

Днес София е място, на което трябва да бъдеш

Днес София е място, на което трябва да бъдеш заяви Мишел Кере – координатор Среци за Международната мрежа в областта на съвременните изпълнителски изкуства IETM. В рамките на първия АСТ Фестивал за свободен театър в столицата той предвождаше IETM Caravan Visit – формат на посещение, развит от мрежата, за опознаване на сценичните и организационни практики в различни страни. В продължение на три дни между 17 и 20 ноември миналата година 13 културни оператори и театрални мениджъри от 9 страни от Европа, Близкия изток и САЩ бяха гости на Фестивала и се срещнаха с артисти в областта на съвременния театър и тани, гледаха представления и се запознаха с местния организационен и институционален контекст в изпълнителските изкуства. В нощта срещу последния ден на Фестивала в характерната за срещите на IETM неформална атмосфера Мишел Кере (Франция/Белгия) и Младен Алексиев (режисьор, организатор и координатор „Международни посещения“ за АСТ Фестивал за свободен театър 2011) говорят за предизвикателствата пред българската сцена и за силата на международните мрежи като IETM.

Ангелина Георгиева: Кое говеде IETM Caravan Visit в София, и то в рамките на първия АСТ Фестивал за свободен театър?

Мишел Кере: Честно казано, не знаех какво да очаквам от посещението ни. Още отпреди познавах хора от тукашната сцена – като Младен например, и те често ми казваха, че трябва да дойда в София. Миналата година най-накрая им отговорих: „Добре, може би сега е ваш ред. Имате ли какво да покажете?“. Разбира се, аз вярвах в това. До мен достигаха, че тук се случва нещо интересно, но не знаех точно какво. Всъщност, като казвам „мен“, нямам предвид само себе си. Аз представям мрежа, в която членуват 550 организации от 50 държави. Когато решим да отидем някъде, ние трябва да сме сигурни, че нещо ще се случи. Този път не знаехме какво точно, но аз имах доверие на хората тук. То се появи от неформалните ни срещи, където винаги нещо във въздуха ти дава усещане за другия... И си казахме: „Добре, нека този път направим нещо малко. Да дойдем 10-15 човека, да се срещнем с артистите, да се запознаем с начина им на работа“. Изведнъж се случи нещо голямо и аз не съм отговорен за това. То стана заради хората тук и благодарение на всички, които се бяха ангажирали. В настоящата ситуация е ваш дълг и отговорност да съберете хората, да създадете фестивал и дори да интегрирате онези, които не са част от фестивала, да се получи отваряне и към другите. Този процес има отношение към всеки човек в този град и в тази страна. За нас IETM Caravan Visit беше възможност да се срещнем с творците в сферата, да гледаме представления и да открием един друг свят. Това, което не знаех преди и осъзнах по време на посещението ми тук, е, че София днес определено е място, на което трябва да бъдеш. Място, в което са заложени много възможности, изключително разнообразен опит, компетентност, видове организации и начини на проправяне на път на т.нар. независимост. Аз идвам от Западна Европа и там е много странно да се употребява думата „независимост“. Но разбрах, че тук тя има особено значение и се прилага в сравнение с репертоарните, установени театрални институти и ако ми позволите, институции от съветски тип. Докато в Западна Европа може да си напълно независим дори в утвърдените организационни структури. Отговорността на хората във вашата страна днес е да вземат нещата в свои ръце и да бъдат като вирус в системата. И съм сигурен, че това ще се получи и нещата ще се променят.

Ангелина Георгиева: В края на посещението си отправихте към организаторите му много конкретно предложение – София да е домакин на голямата пленарна среща на мрежата IETM след няколко години. Кое ви убеди да инициирате тази следваща стъпка?

Мишел Кере: Хората от сцената тук, в България, имат вече изградени международни връзки. Аз знаех това. С Caravan Visit искахме да отидем по-далеч и с посещението си да окажем подкрепа на независимата сцена. Международните мрежи – а IETM е именно такава – са интересни и силни с това, че могат да



Мишел Кере, сн. Jeffrey Hoffman

подкрепят местната сцена. Ако искаш да си глобален, първо трябва да си локален. Все по-важно е да знаеш какво се случва на местна почва. Никак не харесвам явления като „изтичането на мозъци“. Смятам, че е добре хората да остават там, откъдето са, и да устояват на всичко, което се насочва срещу тях. Сега бяхме само 12 човека. Но в този случай броят няма значение. Важно е, че има любопитство. И хората, които дойдоха, го притежават. В резултат те се срещнаха с богатството, многообразието и професионализма на тукашните творци и културни оператори. Вие трябва да ги подкрепяте.



М. Алексиев с участници в IETM Caravan Visit в София, сн. М. Кере

В този смисъл ще имате ли желанието и куража да кажете: „Добре, готови сме да посрещнем не само 12 човека. Достатъчно силни сме да посрещнем света“? Имам чувството, че способността и професионализмът да се организира такава среща тук са налице. Това би означавало, че България и в случая София се отварят за всекиго. Означава, че казвате: „Ние разтваряме обятия, отваряме работните си студии и каним хората да видят кои сме и евентуално да работим заедно. Ние искаме да работим и с други“. Това е. Това би означавало, че хората тук искат да бъдат свързани. Всички, които дойдоха сега, искат да знаят повече. И не само това. Те искат и да го споделят. Да отидем там, където са творците! Аз наистина открих много важни творци и интересна сцена, но тя трябва да бъде по-добре свързана с международната. Приятелят ни от Ливан ми каза тази вечер в разговор на чаша вино: „Да, да, те правят хубави неща, наистина, но изпускат нещо, нещо липсва, и то защото не са добре свързани с международните процеси“. Ще дам само един съвсем генерален пример какво може да значи това – например днес има артисти, които все още твърде много работят с видео на сцената или с нови технологии, което вече е отминала история. Прави тогава нещо друго! Добре би било хората да са свързани помежду си и в международен план с най-различни неща. Тук на сцената често липсва ясна артистична посока. Има много добри изпълнители, но много малко режисьори.

Младен Алексиев: И аз имах подобен разговор с госта ни от Ливан. Мисля, че това е много добро наблюдение.

Ангелина Георгиева: И смятате, че проблемът с липсата на естетическа посока може да се реши посредством по-интензивна свързаност с международната сцена?

Мишел Кере: Необходимо е да има връзка и комуникация, да. В изпълнителските изкуства хората са винаги сами в студиото си. На сцената няма интернет. Само едно тяло. Там си напълно сам и уязвим, но също така и универсален. Ние ходим на театър, за да видим там човешкото тяло. Затова и изпълнителските изкуства представят толкова уникално преживяване...

Ангелина Георгиева: Но имате впечатлението, че артистичната работа тук се случва някак изолирано?

Мишел Кере: По принцип всеки е напълно изолиран. Затова е хубаво да получава поглед отвън. Някой да идва и да вижда какво правим. Всеки може да се преструва в студиото си, че е най-добрият и велик. И може би е прав. Но винаги е хубаво да се появи някой и да ти каже: „Стига, има толкова много други неща, които хората правят!“ Затова е много хубаво да имаш наблизно чужденци. Аз обичам чужденците. Обичам и имигрантите. Те са хора, които могат да дадат друг образ на обществото ти и да те накарат да погледнеш на нещата по различен начин. Затова смятам, че е важно културните оператори да се сблъскват с чужденци, с друга история и да, с други култури. Ето защо си мисля, че в някакъв смисъл посещението ни тук, колкото и малко да бяхме, представлява потенциално една малка революция. Ние бяхме като едно десетизмерно огледало. Казахме си: „Ние сме това, което сме, защо да не направим нещо заедно“. Идеята за пленарна среща на IETM тук, в София, ви отправя въпроса: „Вие, българите, искате ли група чужденци да дойдат тук? Защо не?“ Може да заявите: „Не, не, не, за какво са ни?“. Но все пак може би е добре да има и външен поглед. Разбира се, може и да кажете: „Не, не ни трябва, така сме си добре!“.

Младен Алексиев: Струва ми се, че вече е твърде късно да се отстъпи назад. Нямам предвид само поканата за IETM срещата. Енергията в полето, за която фестивалът и Caravan Visit послужиха като катализатор, вече отваря възможността за по-нататъшни развития, за следваща стъпка.

Мишел Кере: Да, но каква да бъде тя? Може да решите, че искате да се справяте сами, и тогава край. Може и да греша, но останах с усещането, че сега прекалено сте се концентрирали върху съревнование с официалните репертоарни театри...

Младен Алексиев: С които всъщност е глупаво да се съревноваваме.

Мишел Кере: Да, така е.

Младен Алексиев: По този начин само изтощаваме силите си.

Мишел Кере: Защо искате да се съревновавате с тях? Струва ми се, че ще е много по-умно да работите с тях и да ги интегрирате във вашето движение за промяна.

Младен Алексиев: Но всъщност едва отскоро може да се говори за подобно движение, което е видимо, разпознаваемо и отговорно за определени процеси.

Ангелина Георгиева: Според мен сега то се и самоосъзнава като такава в много по-голяма степен.

Младен Алексиев: Именно за това става въпрос. Ако се оглеждаш непрекъснато в едно старо огледало, което всеки път те прави да изглеждаш разкривено, и имаш само него, цял живот може да си мислиш, че си ужасно създаване и за теб няма място на този свят. Докато изведнъж някой идва и ти носи ново огледало. И откриваш, че, боже мой, сега е съвсем различно!

Мишел Кере: Винаги става въпрос и да покажеш слабостта си. Кажете открито: ние сме едно нездравно общество, борим се с мафията и все още буксуваме в съветския термин. Покажете го! И нещата могат да започнат да се променят. Вие имате какво да кажете!

Разговора води АНГЕЛИНА ГЕОРГИЕВА

Съвместна публикация на страница „Сцена“ и Платформа „Нови драматургии“ (www.dramaturgynew)

Литературата на НРБ: история, понятия, подходи

Село край строеж, село в завод, пролет на строежа

Мая Ангелова

Дихотомията ново/старо, в която се оглеждат героите, времето и средата в българските производствени романи от 50-те години на ХХ век, обикновено се подчертава чрез съпоставянето на завода и селото. Селото е притиснато към земята, то е близо до природата, до повтарящия се естествен ритъм. Заводът е устремен към небето, той е символ на безприродния град. Заводът и строежът са идеални образи на подчинената от човека природа. Тук по законите на красотата растат железни градини, арматурни лозници, окъпани във виолетови отблясъци на електрожени. Макрорамката на пространството е разпъната далеч нагоре чрез могъщи комини и бетонни скелета и далеч напред, в равните интервали на далекопроводи и стоманени стълбове. Празното място е предпочитаният изходен модел на свят, върху който стъпват социалистическите градежи. Образът на пустинята, дали като лишена от вещи среда, или като природна даденост, изпълнява важна идеологическа роля. Така преобразяването придобива митологични измерения, подобно на чудесата, а самото слово се доближава до пророчеството. „Сухата равнина“ и „Край Марица“ са образцови в това отношение, защото мащабната напоителна система в първия и построяването на Димитровград във втория роман са изградени върху неусвоенни цивилизационни територии, в непрестанно преодоляване и подчиняване на дивата, неудобна и враждебна природа. В тях селото, като източник на работна сила (суровина), е показано като пусто място, в него липсва историческа събитийност, то не продуцира културни знаци в системата на новия живот. Именно през очите на стария селянин в „Сухата равнина“ производствената картина може да бъде представена като тотално „друга“, нова и различна. Образът на стареца мъдрец също така осигурява континуитет между поколенията и въздейства както върху бъдещето, така и върху активното за периода въобразяване на предходници.

„Дълго бе живял старецът на този свят[...], познаваше дори камъните, знаците по синорите, тъмните дупки на полските лалугери, тайните пътечки на зайците и лисиците – всичко, в сред което бе живял и работил в безконечните редове на дните. Сега той гледаше и не можеше да познае родната земя, скакаш бе попаднал в далечен чужд край[...]. От Русе към Чимиш, през хълмове и падини, в хармонични интервали се редяха черните силуети на далекопроводните стълбове, ту прави, гладки като свещи, ту протегнали силни стоманени клони. В края на техния симетричен ред се червенееше покривът на помпената станция, оплетена вече в жици и кабели, все още окръжена с купичка греди и речен пясък. Такива купичка от пясък или варовит камък се белееха по цялата равнина – там строителите изграждаха вододели или заскаляваха стръмните места на каналите. Не, мъчно можеше да се познае старата равнина[...]. Всичко беше така ново, така чудно и неочаквано, че старецът гледаше със слисани очи“ (Вежинов 1957: 497, 498).

Ключовите думи тук са „ново“ и „чудно“. Новостта на социалистическия цивилизационен проект най-отчетливо изпъква именно като се насложат предметите на хармоничната, симетрична, разграфена на равни интервали картина на усвояения от новия човек свят с безформената, суха и враждебна картина на стария свят. Не е без значение и фактът, че неопитомената природа е разположена в безконечния ред на дните. Тук тъмните дупки на лалугерите и тайните пътечки на зайците са елементи на хронотопа, които носят идеята за фолклорното време. От своя страна новата картина е разпределена на хармонични интервали в симетричен ред чрез най-престижните предметни маркери на социалистическата индустрия – електрическите стълбове, жиците и кабелите. Така безконечният ред на дните се съпоставя с хармоничния ред на далекопроводите, което е колкото пространствена метафора на идеята за прогреса, толкова и проекция на основното ритуално придвижване от хаос към порядък и хармония. В наблюденията от върху

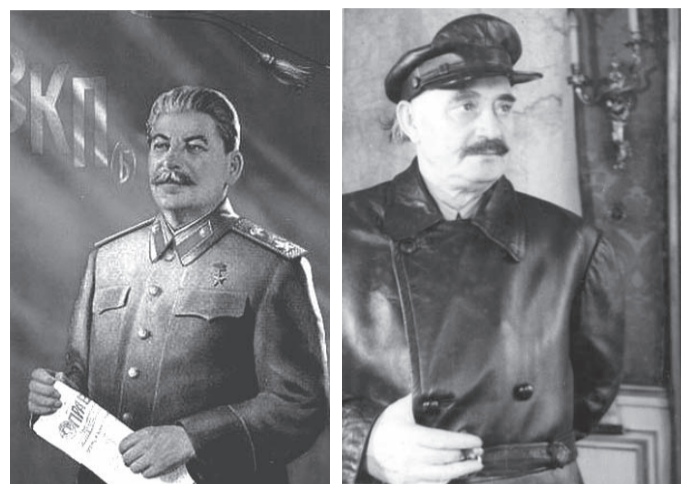
на стр. 10

От началото на октомври 2011 г. стартира научният форум „Литературата на НРБ: история, понятия, подходи“, организиран от департамент „Нова българистика“ на НБУ и LiterNet Media. В него на всеки две седмици изследователи от водещите академични центрове в страната публикуват в електронното списание „Литернет“ (www.liternet.bg) поредица от статии, студии и рецензии под рубриката „Литературата на НРБ“.

Страницата на форума е: <http://liternet.bg/publish/katalog/rubriki/literaturata-na-nrb.htm> Досега там са представени по един и повече текстове от Пламен Дойнов, Антоанета Ашишева, Гергина Кръстева, Сава Сивриев, Мира Душкова, Мая Ангелова, Михаил Негелчев, Борис Минков, Младен Енчев, Антония Велкова-Гайдаржиева, Иван Станков, Албена Хранова, Николай Димитров.

В следващите дни до края на март 2012 г. очаквайте текстовете на Любка Липчева-Пранджева, Морис Фагел, Наталия Христова, Пламен Шуликов, Яни Милчаков, Йордан Ефтимов...

На 11 май (петък) 2012 г. в Нов български университет ще се проведе кръгла маса на тема „Изследванията на литературата на НРБ: критически ракурси“, на която ще бъдат дискутирани и обобщени резултатите от публикуването в „Литернет“ текстове. До края на 2012 г. ще бъде отпечатан сборник, съдържащ представените на форума изследвания и стенограмата от кръглата маса. В следващите страници печатаме част от текстовете, които предстоят да се появят в електронната страница на форума.



Вождът – конкретен и безчислен

Морис Фагел

На комунистическия агитатор не му е достатъчно да нарече Ленин, Сталин или Димитров „вожд“. Обикновено към тези имена се прикача и нещо друго – най-често – „учител“. Самите вождове също не са отделни персони. Те се съдояват и строят. Партията през Сталиново време е на „Ленин-Сталин“. След това е на Маркс, Енгелс и Ленин. Димитров върви неотклонно първоначално до Сталин и Тито в лозунга „Сталин, Тито, Димитров“, както и до Ленин, а после само до Ленин. Понятието „вожд“ е резултат от нежеланието на комунистическия строй да се идентифицира с никоя от познатите държавни структури, защото държавата е експлоататорско образувание, което ще излезе след световната пролетарска революция. „Вожд“ отпраща към преддържавното, племенно състояние на хората, когато човекът не е бил отчужден от труда си, когато средствата за производство са били общи и всички са се трудили братски, както ще правят това и през победения комунизъм. И все пак вождът не е равен на племето си. Той е извън кръга му – самотен, несъчетаем с цялото, което предвожда. Вождът е вожд именно на цялото. И тук е разликата с учителя. И вождът, и учителят изразяват дистанцирането на комунизма от абстракциите – унифициращи многообразието структури, в които се е загнездило изличаването на класовите противопоставяния и идеологията. „Вожд“ и „учител“ не са неясни, мъгляви, общи като народа, нацията, отечеството, на които се опира буржоазията. Те са конкретни, посочими – този вожд, този учител. Същото се отнася и за онова, на което са вожд и учител – племето и учениците. Учителят обаче е близък до възпитаниците си, макар и да не е част от тях. Той се преживява лично. Във времето отношение и вождът, и учителят изразяват бъдеще. Вождът, както показва думата, води, учителят подготвя. Ала вождът води всички, докато учителят е такъв за отделния обучаващ се. Никой няма персонален вожд, докато всеки има своя учител.

В началото на представителния за сталинската култура в България сборник „Десет години поезия. 1944–1954“ е стихотворението на Димитър Полянов „Прощаване с Георги Димитров“. Там Г. Димитров е наречен „другар благороден“, „учител любим“ и „вожд всенароден“¹. Трите определения се разделят на две. „Другар благороден“ и „учител любим“ клонят към славяне, защото „стоплят“, интимизират Димитров, докато „вожд всенароден“ го извежда пред скоби, прави го напълно различен от другите – те са пасивно множество, пред което и над което като единствена персона се показва той. Тази двоичност е шрихирана и в безлото описание на личността на персонажа. Димитров е с „поглед благ“, но е „великан“ и е с „дух непримирум“; видимо ни симпатизира, ала е вътрешно хладен в непоколебимостта си – качество, присъщо само на героите, не и на обикновените, поради което е наречен и „великан“. Животът му е според същата

¹ Полянов, Димитър. Прощаване с Георги Димитров – В: Десет години поезия. 1944–1954, Изд. „Български писател“, С., 1954. Подбор и редакция Младен Исаев, Валери Петров, Емил Петров. Всички цитати от поетически текстове са отпук.

схема. Димитров е труженик като всички ни, той се е заловил с „печатарския компас“, но не съвсем, защото работи с компас – инструмент на капитаните; бийейки печатар, той е част от другите, но държейки компаса, се откроява. След това става изключителен – поема „кормило“ (пак оръжие на управлението!) „световно пролетарско“ и „ни“ учи с примера си на „смелост и борба“. Подобно е и безсмъртието му. Димитров е разграничен от останалите, защото е идентифициран с природата – реалност, с която човекът няма много общо, най-малкото защото е по-дълготрайна от него. Той няма да умре „догдето от Рила Искърът избира,/ догдето се пени Черно море“.

Но в строфата:

*В Балкана буря снежна ли засвири,
третят ли нощем звезди висоти –
по фабрики, заводи, язовири
сърцето на Димитров ще тупти.*

– природата, в чиято нечовешка продължителност и трайност е заключено безсмъртието на Димитров, се свежда до нашата действителност на фабрики и язовири, а персонажът получава сърце – знак на човешко, съпричастност и топлоота. Това е един от много честите примери, когато вождът – извънмерният, далечният – и учителят – непосредствено свързаният с нас, личният – парадоксално се сливат. Димитров не е обичайно явление. Той става вожд със собственото си име. Докато при другите не е така. Нито Йосиф Джузашвили, нито Владимир Улянов са славени, това се случва на Ленин и Сталин. Що се отнася до Сталин обаче, нещата са по-сложни. Йосиф Джузашвили е известен с три имена: Сосо, Коба и Сталин. Сосо е в ранните си революционни години, като Коба към него се обръщат съратниците му, Сталин е за останалите. От три различни имена две се вписват в развоението, което забелязахме при Димитров, като собственото име на вожд изчезва напълно от публичната памет, удовлетворявайки желанието му за абсолютна тайнственост относно личността му: никой човек не трябва да знае кой и какъв е Сталин. В стихотворението на Божидар Божилов „L'art poétique“ близката до нас страна на Джузашвили се казва „Сосо“. Той води „млад и смел“ стачниците в Тифлис. Но по-нататък, когато „в битката калява се“, Сосо се трансформира в непостижимия Йосиф Сталин:

*Сосо в битката калява се, в пламъците ѝ разпалени,
по-твърд от стомана става, става Йосиф Сталин.*

Глаголът „става“ е два пъти повторен не само за да се спази ритъмът, но и за да се подчертае огромното преобразяване във вожд. Всички ставаме едни или други, но за да бъдеш „по-твърд от стомана“, е нужно да станеш на степен. Стихотворението на Бленика „Когато ти говориш“ показва пределно категорично несъответствието между Сталин и останалите. И Бленика, както Божилов, нарича вожд „по-твърд от стомана“. Така

на стр. 14



Село край строеж, село в завод...

от стр. 9

фолклорното време на човека, с оглед на трудова дейност, Михаил Бахтин отбелязва неговата обща устремност напред (трудовият акт, движението, действието). То не признава никакъв неподвижен устойчив фон. Всички елементи на пространството са гадени не като предмет на индивидуално съзряване или незаинтересовано размишление, а изключително в колективния трудов процес и в борбата с природата (Бахтин 2000). Доколкото тези признаци са забележими и в изображението на новото време, тук трябва да споменем и името на изследователката Катерина Кларк, която отбелязва двойната природа на социалистическия дискурс – дребен и индустриален едновременно, целящ да залочи своя произход, но едновременно с това и да го посочи. Философски ракурс към проблема ни дава и заключението на Николай Бердяев, че селянинът е по-близо до началото на света, а пролетариатът е по-близо до края на света, в него има нещо есхатологично. По този начин, чрез оста на религиозното време, двете социални класи „селячество” и „пролетариат” са разположени противоположно спрямо един ценностен ориентир – това е мотивът за греха. Селячеството е близо до първородния грях, а пролетариатът – до очишението. Пролетариатът е избраната класа, истинният праведен народ, очистен от „есплоатацията на човека от човека” (Бердяев 1995).

В този смисъл може да приемем, че далекпроводните стълбове, освен че задават една хоризонтална перспектива (далеч напред, символизирайки светлото бъдеще, но и протегнати нагоре, контрастирайки с дупките на лалугерите и лисиците), налагат и осмисляне на пространството по вертикала, в който движението към висините, идейно надпоставя новото. От такъв семантичен порядък са заводските комини, крановете, скелетът, бетонните постаменти, които рисуват картината на един „надмирнен” завод – материално въплъщение на утопичния свят на комунизма. Ако приемем, че паметта на стария селянин в „Сухата равнина” е също едно пусто място, тъй като предпоставя на повествованието лишено от идеали и културно съдържание минало, в което елементите на новия свят се проектират като чудни и невиджани, то образът на детето пък почти дефинитивно (както по правило се приема в дидактичната литература) се осмисля като изпразнено от културни наслоявания поле. „Сухата равнина” на Павел Вежинов може би най-изчерпателно обхожда всички тези дискурсивно достъпни „пусти места”, за да заздравя идеологическите фундаменти на новия свят. Ако старецът гледа от железния хълм водоеда на времнатата, детето е поставено в подножието на градежа. В перспективата на неговия поглед (отдолу нагоре) освен чудни и вълшебни, елементите на строежа стават гигантски и огромни: „През изтеклите месеци на станцията станаха цял куп чудеса, на които той бе най-въдъхновеният свидетел. Подвижният кран най-после бе монтиран, с него извозваха агрегатите до бетонните фундаменти [...] най-после бяха изплетени безбройните жички на електрическата инсталация, поставени бяха командните табла с ръчките и манометрите [...]. Трансформаторната станция беше едно от любимите кътчета на момчето – можеше да стои около нея с часове. Там всичко му се виждаше приказно – и гората от черни накатранени стълбове, и гигантските порцеланови изолатори, и опънатата между тях жица – досега не беше виждал нищо такова ни по земята, ни по книгите. Чудни неща имаше по света, а най-чудното беше, че ставаха близо до неговото село, в което до сега нищо интересно и забележително не беше ставало” (Вежинов 1957: 533). Освен всичко друго, за нас е интересно как повествованието на производствените романи се възползва както от размерите на елементите на новия свят и машината, така и от тяхната серийност, еднотипност, повторимост, мултипликационност. Свят на образцова функционалност и рационалност на предметите и елементите. Струба ми се важно уточнението, че гората от черни накатранени стълбове няма нищо общо нито със земята, нито с книгите. Идеалното съответствие на този разграфен свят би била географската карта, където мястото е еднозначно интерпретирано чрез сигнификация в определен мащаб. Това отговаря и на големия императив за пълен контрол над битието и извън човека, за поставяне на реалността в състояние на план и режим (Филатов 1990). Това, което е сочено за недостатък в художественото усвояване на производствения процес през 50-те години – шаблонност, втвърдени схеми за обяснение на всичко (Жечев 1980: 102), изкривена картина на света (Константинова, Кулюмджиев 1979: 104) – насочва към проблемите на самото производство и на изграждането

на социалистически производствени отношения. Призвани да бъдат документи на епохата, да картографират



новите идеологически територии, авторите на производствени романи се сблъскват със съпротивата на серийните предмети, на чистата функционалност на „болтчетата и винтчетата”, които не успяват да породят автентична човешка емоция, уловима за традиционалистките настройки на литературния дискурс. Нека разгледаме още един момент от романа на Емил Коралов „Край Марица”. Перипетиите на Ваклин, майстор в занаята си, който не иска да приеме наложената чужда рационализация и бяга в родното си село, са показани чрез мита за завръщането. Художественият модел на сюжетта за пътуващия герой е организиран в романовия вектор на пътешествието, представено като смяна на топоси: гледката на „мъртвото” село мотивира обратно бягство към завода. Пътешествието с влак определя сложното движение като направление и разписание. Влакът, от своя страна, един от символите на прогреса, осмисля посоката „назад към завода” като придвижване напред към колектива. Следва описание на топоса гара край завод. Тук реалите, носещи идеята за планово управление на реалността (разписание), се сменят с посипани със сгурия пътеки. Пътеките са колебливи, те се разклоняват, чертаят трасетата на ежедневието. Докато във влака всички се движат в една посока, тук движението е двупосочно, едновременно напред и назад. Допълнително обръкване предизвиква топосът на панаира. Той е описан в знаците на изкушението: начервена девойка, старомодни жени с широкополи шапки, зяпачи, събрани като пеперуди около светлините на стрелбището и т.н. Поставен на изпитание, героят трябва да упражни съзнателна съпротива, концентрация на воля. Гледката на панаира мотивира неговия избор чрез внушение за вехтост, упадъчност и отминалост. В гърдите на Ваклин закипяват гняв и нови сили. Така епическият ритъм на завръщането към началото, който носи санкцията на трагична невъзможност в традицията на класическия роман, тук подклажда оптимизъм, подхранван от патоса на раздялата със старото: „Като че ли за първи път усети какво величие се крие в изграждането на тоя завод. И той беше един от строителите, един от войниците на тая велика армия, която строи новия живот за всички. Той беше също войник на Партията. Но постъпва ли той като дисциплиниран войник, като един истински строител на завода? Защо не приема чуждата рационализация? Трябва да си признае: за да не му падне името на голям майстор. А какво би казал другарят Червенков, който лично се бе интересувал от неговата бригада, ако се научи как той прилага новите методи на работа. [...] Загледан в нощните светлини на завода, омаян, Ваклин решително тръгна назад” (Коралов 1953: 407). Завръщането на Ваклин в бригадата е показано като символно умиране на старата индивидуалистична личност и раждането на новия колективистичен човек. В променените сетива на младежа селото и домът изглеждат отблъскващи, а бягството от завода – уничително. Тъй като производствените романи са

антипсихологически, умъртвяването на старите набици, на старото отношение към труда е показано чрез етическо дискредитиране на мястото (панаир) или чрез „умъртвяване” на гледката (селото): „В намръщено декемврийско утро, притиснато от мъглата, която се влачеше из върбалака край реката, селото, пръснато около хълма, му се видя особено остаряло, безлюдно, глухо. А може би очите му бяха свикнали с новите големи сгради. От малките комини на къщите струеше тънък, жалък, рядък като мъгла дим. Къде бяха огромните комини на циментовия завод, които разстилаха далеч по Марица тежките си оловни кълба, огривани от светлините на завода, ту жълти, ту зеленикави, ту насветлени като стомана. Самота и тъга лъхнаха в сърцето му” (Коралов 1953: 392). Коминът на селската къща, заедно със семейното огнище, е централна част от топоса на патриархалния дом. В цитирания откъс светлината на семейното огнище е присвоена от светлините на завода. Лишени от светлина, цветовете и звуци, селото и патриархалният дом са представени като призрци на отминал живот. Редкият жалък пушек, мъглата, безлюдността и глухотата са повторение на едно и също внушение в различните лагове на човешката сетивност. Идеята за променените възприятия на новия човек е обвързана с изграждането на завода, с променените индустриални мащаби. Пространствената метафора на „надмирния” завод няма граници, нейната безкрайност е загатната чрез фразата „далеч по Марица”. При това периферията на заводския свят не се размива в призрци мъгли, а плътно насища пространството с „тежки оловни кълба, насветлени като стомана”, подхранвана от своя неизчерпаем център – заводския комин. Точно обратното се случва със селото. Притиснато от мъгла в периферията си, то става все „по-рехаво”, изтънява и се разрежда в своя център. Докато коминът на завода уплътнява пространството, коминът на селската къща го прави безплътен, дематериализира го. По този начин в изобразяването на топоса на селото е нарушен принципът център–периферия, селото започва да концентрира в себе си пустота. Този модел на свят е в същността си екстериториален. Той може би е повлиян от икономическата програма за премахване на разликите между селото и града, като оспорва суверенитета на селото пред експанзията на цивилизацията. На фона на мъртвото, глухо и няма село машините ще ни се сторят особено бърбурви, тяхната музика вдъхва нов живот на традиционните селски мелодии: „Моторчетата на лебедките забумтяха, забръмчаха и задрънкаха, като че ли някой затъркаля железни колела по калдъръм. Въжетата се изгънаха, затрептяха като струни, с глухо скриптене. Студени слънчеви лъчи играеха по бетона на компресорния цех и тухлите на фугираната зидария аленеха красиво, подчертани с нежни прави линии на мазилката” (Коралов 1953: 452). Звуците на моторчетата извикват „топлия” образ на селото (железни колела по калдъръм), но просвирени в изпънатите струни на лебедките, те се превръщат в глухо скриптене, стават приглушен фон на „студената” игра на правите линии на мазилката. Често в производствените романи веците ръмжат и мъркат като домашни животни, те са опитомени. В учебника си по естетика от 1955 г. Атанас Илиев подчертава, че машината не може да бъде прекрасна в условията на „страх от нея”. Нейната естетическа стойност идва едва когато „както се изразяват стахановците, машината започна да се „бои” от работника и покорно да му се подчинява” (Илиев 1955: 174). Ако в българската пролетарска литература фабрикама и машината са представяни като чудовища, които поглъщат всеки човешки звук, стъпка и жест¹, производственият роман от 50-те години пресъздава живото чувство в завода, който побират в себе си всички звуци, звуци и мириси на природата. Имайки предвид това, че социалните колизи интерпретират фундаменталната митологическа опозиция живот/смърт, можем да си обясним защо именно пролетта, като период, в който природата се възражда, става престижен символ в цялата литература на периода. „Новото” не деформира повествованието, описанието на завода се разполага удобно в традиционната картина

¹ В сборника си с художествени репортажи „Машини и хора” (1937) Кръстьо Белев описва впечатленията си от най-големите български индустриални предприятия през 30-те години на XX век. Когато работниците все още изпитват страх от машината. Наблюденията му са съсредоточени върху различните отрасли на капиталистическата индустрия, в които се откроява релацията човек–машина. Следният пример илюстрира „образцовото” съотношение между двата компонента, характерно за всички художествени репортажи от сборника: „Така грохотно гърми стадо от небесни танкове [...]. А може би приказните змейове и ламы така трябва да реват, когато излизат от пецирете, когато заплитат опашките си в камъните и бълват кървави пламъци. Защото, наистина, гигантските въртящи се пеци, в които се пече цимент, имат прилика с ония фантастични змейове, които живеят в народните приказки. Оглеждам се. Всичко е огромно и страхотно тук. Само хората в тая огромна машинария са дребнички и жалки. Тия хора, които са творци на тези машини. Тия хора, които са господари и роби на тези машини [...] без тях ще настъпи неподвижност, тишина и смърт в тези гигантски железобетонни пецири” (Белев 1937: 31).

като символно съответствие на възродената природа: „Окълани в слънце, кулите светеха чисти и лъскави като стомана, мокрите дъски на кофража лъцяха, ярко червенеяха двата гъсенични трактора, с които превозваха чудесно опакованите нови съветски сандъци. На всяка стъпка по магистралата се мяркаха засмени лица. Вақлин беше метнал вече червения си пуловер горе на скелето, а Янко, останал само по риза, звънливо и щедро тилееше на всички страни закачките си. Покрай цеха, с кокиче на новата си дочена куртка, Алеко наперено се заглежда [...] Пролетта тая сутрин идееше в завода не само с образа на любимата, а и с похвалите на таблото за процентите. И тоя ден като че се не свървяваше, безоблачен, пълен с упоителна влага, светлини, шумове [...]. Все по-мощно ползта около реката набъбнаха, димяха през целия ден и заводът като че ли не кълтеше от мотори, а от младост, сила и нов, възроден живот” (Коралов 1953: 502, 503).

Виждаме колко плътно производствените елементи и строежът са обгърнати с пролетни (природни) съответствия². Пролетта сякаш проявява скритата им символна природа. Стоманените кули, скелето, червените гъсенични трактори, чудесно опакованите съветски машини, похвалите на таблото за процентите, моторите са описани чрез слънцето, упоителната влага, кокичето, безоблачното небе, реката – елементите на природата. Човекът е показан чрез облеклото и знаците на професията – червен пуловер, нова дочена куртка, но и като емоционален резонатор на идеята за новата, освободена трудова личност: засмени лица, звънливи и щедри закачки. Така в пространството на производствения свят се изгражда пропагандният образ на историческото време – безоблачен ден, който не свършва, утопична проекция на бъдещия свят.

Пролетта също така напомня и мита за произхода, за началото, за победата над силите на мрака (хтоничните божества). На този фон се разгръща характерната за социалистическата култура прометеевска символика. Така човекът на труда – строителят на социализма, се създава в изкуството като нов цивилизационен герой. В неговия образ доминира значението на оръдието на труда, с което той променя света, еманципира се от „заробващите го” капиталистически трудови отношения. Особеностите в епическата панорамна оптика позволяват човешкото да бъде уловено като отделеност само когато е подчертано от професионален белег, чрез дреха, значка, или оръдие на труда (най-често



съветските майстори. От цеховете на ТЕЦ „Марица 3”, със знаме и музика – цигулка, кларнет и тромпет, трудоваците под строй, като след победно сражение, се връщаха към лагера си. [...] На тълпи, като газеха рядката кал, тук-там започнала да залавя ледена корица, работниците се заизточваха от завода, зидарите, опръскани с вар, арматуристите, с позлатени от ръждата памуклийки. На ниския, вече стъмнен небесен свод още по-ослепителни трептяха светлините на окисжените, увисваха на гроздове по покривите. Около тях се премятаха сенки. Чуковете в ръцете растяха до необикновени размери, удряха сякаш по самия сив гранит на вкованото в димната мрачина небе” (Коралов 1953: 250-251).

Светлината на окисжена е прометеевска – тя ярко осветява контурите на твореца на материални и културни блага, еманципиран от хаоса на подсъзнанието, съмнението и вътрешните противоречия. Освен че превръща нощта в ден, който никога не свършва, тази светлина е строго типизираща, тя е метафора на новия художествен мироглед. Тя е дискурсивен прожектор с ясно идеологическо послание: „Халачев жадно загледа тъмните сенки на работниците, които с триони, с чукове се мяркаха по високите скели на строежа, появяваха се, когато блеснеше някой окисжен и пак изчезваха в хаоса от светлини и мрак” (Коралов 1953: 141). Визуализацията на необикновения чук в гранита на небето вписва обикновения труд в митичния прометеевски сюжет, сакрализира монотонното трудово (профанно) ежедневие, набавя в повествованието знаците на високата комунистическа обредност. Борбата на светлината с мрака е акордирана в диалектиката хаос/порядък. Тя се пренася на самото небе, като

така получава вертикално ценностно осмисляне, което има и конкретен богоружителски смисъл: високите скели могат да се приемат като една вавилонска кула, чрез която новата култура се състезава и побеждава старата.

Работници и работнички с уголемени чукове, електроженни маски, триони не са феномен единствено на производствените романи, а на цялото монументално изкуство от средата на 40-те до края на 50-те години на XX век. Техният специфичен естетически формат и вечно обкръжение са съобразени не само с трудовата мистика⁴ на производствения дискурс, а и с идеологическата поръчка към литературата – да подпомогне реализирането на формулираната свръхцел на комунизма: капитално изменение на светоустройството с всички съдържими елементи (Филатов 1990). Изображението на външния вид на новия трудов човек е съобразено с прагматичните изисквания за изпълнение на плановете и ускорение в индустриалното развитие. До работниците с уголемени ръце, застава жени с андрогинни черти и пропорции. По този начин изкуството споделя ценностите и стойностите на нормирания делник и празник, хигиенизира социалното тяло от всичко болно, крехко, упадъчно, разпадно,

⁴ Понятието „трудова мистика” е употребявано често от Евгений Добренко при наблюденията му върху съветските производствени романи. Материалната немотивираност на труда влияе върху изобразяването му като чудо. Вж. повече в: Добренко 2007.

разединено, колебливо, сенчесто и неясно. Регламентират се строги литературни стандарти, откъдето който постижимият чрез езика свят се заклеимява като полусвят, бивш свят и дори направо като не-свят, населен с получовеци, бивши човеци и нечовеци, идеологически неизправни, негодни за трудова повинност и идеен растеж.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 2000:** Бахтин, Михаил. Фолклорните основни раблезианского хронопа. // Эпос и роман : Авторский сборник. Сост. Сергей Бочаров. Санкт Петербург, 2000, с. 138-157.
- Бердяев 1995:** Бердяев, Николай. Демокрация, социализъм и теокрация. // Новото средновековие. С., 1995.
- Белев 1937:** Белев, Кръстьо. Машини и хора, С., 1937.
- Вежинов 1957:** Вежинов, Павел. Сухата равнина. 2. прераб. изд. С., 1957.
- Жечев, Тончо 1980:** Българският роман след Девети септември. С., 1980.
- Илиев 1955:** Илиев, Атанас. Естетика. С., 1955.
- Константинова, Кулюмджиев 1979:** Константинова, Елка, Кулюмджиев, Кръстьо. Развитие на разказа и повестта. С., 1979.
- Коралов 1953:** Коралов, Емил. Край Марица. 2. попр. изд. С., 1953.
- Филатов 1990:** Филатов, Владимир. Тоталитаризм и „великото преобразование природи”. // Сознание в социокультурном измерении. Москва, 1990, с. 130-142.

Откъс от по-голям текст



електрожен и чук). Трябва да вметнем, че персоналната система в целия „опус кватратум”³ на производствения роман е „подравнена” преди всичко чрез професионалния код. Героят е представен в социално обусловена роля, което е съпоставимо с класическата епопея. Външността на персонажите е отражение на социалния им статус (активист, инженер, работник, директор). Така се постига групово професионално обособяване, в рамките на което отделните типизирани образи стават отличими. Заедно с „реки от работници”, „гъмжащо множество”, „човешки мравуняк”, „тълпи от хора”, повествованието артикулира по-обособени човешки легитимности:

„Из котлярния цех заизлизах заварчици, котляри, стругари, съветски специалисти. Веселият нашенски говор, от меките тревненски наречия до твърдите западни говори, се смесваше с пеещия език на руските девойки-електроженистки и звучния баритон на

² В романа на Вежинов пристигането на съветските машини е показано като празничен подарък по повод националния празник Девети септември. Потискащата есенна картина се запорелетява, грейва слънце, а разпаданата картина на света, потънал в кал и мъгла, мигновено се събира в ярки, отчетливи шрихи.

³ Опус от латински се превежда като работа, дело, творба. Като термин в архитектурата означава техника, метод на свързване на строителните елементи, следвайки древноримските стилове. Такива са: опус кватратум, опус микстум, опус цементикум и други. Опус кватратум се отличава с използването на големи квадрати, изпълнени в правоъгълен план.



„Небето и всички звезди“ – дебютът на Иван Теофилов: В преддверието на антическото писмо

Пламен Дойнов

Иван Теофилов вижда първата си стихосбирка в края на март 1963 г. Тиражът от 2000 бройки е повече от добър за дебют от общо 52 печатни страници. Върху корицата на художника Иван Кирков личи перспективата на коридор или стая, рамкирани от сини и бели стени, в чието дъно на фона на мастиленосиньо небе личат пет звезди и висока клетка за птици. Клетката обаче е празна. Някой е отворил малката ѝ вратичка и птиците са отлетели. Алегория ли е това? Случайно попадение? Крехък знак на епохата?

Редакционното каре сочи *излизане от печат*

25 март – дата, фиксираща на пръв поглед просто един ден от поредната година в епохата на българското „размразяване“. Но всъщност този ден е знаково разположен по средата между речта на Хрущов от 8 март, в която съветският диктатор продължава започналата от декември 1962-а атака срещу „модернизма“ и „упадъчността“ в литературата и изкуството¹, и аналогичната българска реч на Живков от 15 април, в която под прицел попадат избрани автори на „модернистични“, „аполитични“ и прочее произведения, разпознати като неприемливи за властта². Поетическият дебют на Теофилов, от една страна, успява да изпревари връхлитащата вълна на новата полшкико-литературна кампания и да избегне евентуално блокиране и преразглеждане в издателство „Български писател“, но пък от друга страна, попада в мъртвите рецептивни полета на последвалите месеци на 1963-а, когато всеки публичен прочит на книга пряко или непряко *цитира* тезите на Хрущов и Живков.

Стихосбирката наистина изглежда така, сякаш е изпадала от календара на друга година. Заглавието – „Небето и всички звезди“ – звучи едновременно очаквано *лиризирано* като за дебют, но и като че ли *отстранено* от титулните призивни или баладични заявления на останалите дебютанти от края на 50-те и началото на 60-те. Само да припомним другите най-характерни заглавия на поетите, които по-късно ги обозначават с колективния литературно-политически етикет „априлско поколение“ – „Добро утро, хора!“ (1956) на Пеньо Пенев, „Тревожни антени“ (1957) на Владимир Башев, „Семената зреят“ (1957) на Марко Ганчев, „Лична карта“ (1960) на Иван Динков и т.н. Заглавието „Небето и всички звезди“ може би съвсем случайно отзвучава като приглушена реплика на гръзноеното първолично дебютно възбестяване на Любомир Левчев – „Звездите са мои“ (1957). В контраст на този активистки възглас някак отвлечената констатация на Теофилов напомня по-скоро на обещание, че книгата е своеобразна *небесна карта*, по която пътува един политически неангажиран лирически Аз, който не желае да превзема света, а по-скоро да присъства чрез поезията в битието, да преживява всеки пейзаж като лично пътешествие в езика.

С времето обаче стихосбирката не само започва да лисва в календара на *априлското поколение*, но трудно се открива и в личния библиографски опис на поета. Традиционно тя е изнорирана в контекста на цялостното творчество на Теофилов, попаднала в сянката на книгите „Амфитеатър“ (1968) и „Град върху градове“ (1976), фаворизирани и от критиката, и от техния автор. Самият Иван Теофилов в мемоарните си страници дори не споменава заглавието „Небето и всички звезди“, маркирайки стихосбирката само с безличния израз „първия си ръкопис“, като отбелязва, че едва книгата „Амфитеатър“ *го спасява от стихоплетството* и му *подказва* „разумните способности на писане“³. Без съмнение втората и третата книга на поета представят онова, което нарекохме поетика на *антическото писмо* в българската лирика⁴. Тъкмо в *пловдивските* стихосбирки се постига писане, съграждащо основите на алтернативен свят. Но вглеждането в дебютната „Небето и всички звезди“ може да ни възвърне генеалогическите следи, които отвеждат към *новото антическо писмо* и така да бъдат задвижени онези литературноисторическите механизми, през които в работилницата на Теофилов се различава именно търпеливото производство на *друг език*, опозитивно насочен към тематично-стилистическите норми на социалистическия реализъм.

¹ Вж. Хрущев, Н. С. *Высокая идейность и художественное мастерство – сила советской литературы и искусства. Речь на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 8 марта 1963 года*, М., 1963.

² Вж. Живков, Тодор. *Комунистическата идейност – висш принцип на нашата литература и изкуство* – В: Тодор Живков. *Изкуството, науката и културата в служба на народа*. Т. 2. С., 1965, с. 193–262.

³ Теофилов, Иван. *Монолози*, Пловдив, 2001, с. 70–73.

⁴ Вж. например: Дойнов, Пламен. *Новото антическо писмо. За поезията на Стефан Гечев и Иван Теофилов – Литературен вестник*, бр. 4, 2 – 8.02.2005.

*

Лирическият дебют на Теофилов е донякъде закъснял, според формалните критерии, прилагани за дебютна възраст на „априлците“ – авторът е вече на 32 години. Изпъзва се от ядрото на поколението, подминат е от последвалата „втора априлска вълна“ и така остава завинаги встрани от колективните социолитературни образи на 60-те. Иначе още преди години под името *Иван Свежин* можем да го открием в подробните протосписъци на онова, което по-късно ще бъде втвърдено като *априлско поколение*. Участва със стихове в тематични блокове „Млади поети“⁵, двукратно е включван в младежките сборници „Смяна“ от 1955 и 1956 г.⁶ Почеркът му все още е съвсем нестабилен, частично заразен от деперсонализирания соцреалистически дискурс. Среща се дори стихотворение със заглавие „Ленинското знаме“ – едно от единичните изключения в ранните публикации на *Свежин*.

Същевременно е подложен на тежки изпитания – като например груповата разработка на Държавна сигурност „Бухали“ по повод изясняване на авторството на позива на Йордан Русков „Зов за свобода“ в подкрепа на унгарското въстание. При разпитите Теофилов е шантажиран и дори малтретиран. Любопитно е, че в документите на тайната полиция е характеризиран като „анархист, артист в Бургас, поет-индивидуалист“⁷. По това време изживява еуфорията на *чудото* на Бургаския театър като негов драматург в период от 1958–1960 г. Но следват разгром на театъра, а година по-късно – поредно уволнение, този път от Русенския театър. Младият поет и драматург все по-напращиво е маркиран – социално и творчески – като *неблагонадежден* автор. Но още в края на 50-те се забелязва постепено разгърналото се през годините поетическо узряване на Иван Теофилов, свързано с работата му в Бургаския театър и стимулирано от близко общуване с поети като Христо Фотев и Иван Пейчев. Някъде тогава той сменя (или по-скоро *възвръща*) литературното си име. *Иван Свежин* изчезва окончателно, за да остане само Иван Теофилов.

Така се появява в сборника „Прилив“ (1961) – още едно средище за разпознаване на новата генерация. Там предлага изключително стихотворения, вече включени в проектираната си първа книга – „Пловдив“, „Ден“, „Малкото японче от Хиросима“, „Дон Кихот“⁸. А биографичната му бележка регистрира един куриоз – посочва, че Теофилов *вече* е „издал стихосбирката „Небето и всички звезди“ в издателство „Български писател“ – през *стицата* 1961 година. Очевидно това сведение избързващо се доверява на уверенията от издателството, че книгата вече е на път. Дебютната стихосбирка обаче са баби. Излиза след цели две години. Какво точно става?

Иван Теофилов си спомня, че първоначално отнася ръкописа си в издателство „Народна младеж“ (вероятно през 1958 г.). След чакане от една година се оказва, че ръкописът е изгубен. Младият поет го възстановява по памет (не успява да възстанови само стихотворението „Созопол“, за което съжалява и до днес) и го изпраща по пощата в „Български писател“. Никола Фураджиев харесва поезията на Теофилов, насърчава го, но скоро напуска издателството⁹. Това е една от причините ръкописът отново да влезе в кръговрата от вътрешни редакторски прочити и одобрения, планирания и отлагания, да бъде подмината 1961 година, за да се стигне до 17 май 1962-а, когато поелият ръкописа Валери Петров докладва на редакторски съвет: „Небето и всички звезди“ от И. Теофилов – стихосбирката е добра и би трябвало да се издаде.“¹⁰

След това окончателно одобрение, получено в ситуацията на може би най-благоприятните месеци на българското „размразяване“, ръкописът вече поема към печатницата, за да влезе за набор на 22 ноември 1962 г. Четири месеца по-късно редакторският съвет на издателство „Български писател“ гласува хонорара на дебютанта – по 90 стотинки на стих, която е една от най-ниските цени по онова време. Така можем да изчислим, че Иван Теофилов получава за дебюта си хонорар в размер на около 550 лева. Въпреки скромния размер на хонорара в сравнение с възнаграденията, определяни за други автори, тази сума се равнява на няколко актьорски заплати. Като прибавим радостния за младия автор факт на самото полиграфическо явяване на книжното тяло, приключваме с добрите новини около неговия дебют.

⁵ Вж. *Септември*, кн. 10/ 1957, с. 81–93. Там – наред с Иван Свежин – личат имената на Пеньо Пенев, Марко Ганчев, Усин Керим, Анастас Стоянов, Георги Струмски, Владимир Башев, Никола Инджов, Любомир Левчев, Янко Димов, Георги Крумов, Александър Миланов, Дамян П. Дамянов, Лада Галина, Надя Кехлибарева, Димитър Стефанов, Иван Динков, Николай Христовов, Иван Трнев, Борис Паунов, Богдана Зидарова, Светозар Цанев.

⁶ Вж. *Смяна. Литературен сборник*. Кн. 7, С., 1955, с. 56–58, както и *Смяна. Литературен сборник*. Кн. 8, С., 1956, с. 64–65.

⁷ Вж. за това в: Русков, Йордан. *Цветя на злото. Из хербариума на ДС*, С., 2000, с. 79, с. 118–119.

⁸ Вж. *Прилив. Млади поети. Избрани стихове*, подбор и редакция Владимир Башев, Дамян Дамев, Дамян П. Дамянов, Добри Жотев, Любомир Левчев, Марко Ганчев, С., 1961, с. 95–98.

⁹ Вж. тези сведения в: Теофилов, Иван. *Монолози...*, с. 71, с. 73.

¹⁰ ЦДА, ф. 284, оп. 4, а.е. 17, л. 57.

*

Както загатнахме, контекстът на публично възприемане на „Небето и всички звезди“ е изцяло зависим от кампанията, стартираше след речта на Тодор Живков от 15 април. Пропангандно-идеологическата атака на утвърдения се като едноличен диктатор през 1962 г. партиен водач са насочени предимно срещу „някои от младите български поети“, които „пишат и печатат упадъчна, песимистична поезия, поезия, която утвърждава безперспективността; възпяват самотата, отчаянието, търсят някаква отвлечена правда и все не могат да я намерят“¹¹. Такива формулировки виснат над всеки, който реши да оценява младата поезия през 63-а. Дебютът на Теофилов не е на критически фокус. Изминават няколко месеца докато оперативната критика се прицели в него – без особено старание в прочита, с някакъв дежурен рефлекс към бързо, неглижиращо (недо)оценяване. Преследва се не толкова разправа с книгата, колкото снизходително назидателно посочване на „грешките“ и упътване на автора на „правилната“ посока. Отзивите са на места уклончиво окуражаващи, но по същество – негативни и неразбиращи.

Първо в „Пламяк“ Е. Манолов благосклонно отбелязва как Теофилов „грижливо обработва стиха си, като предпочита да работи с пастела, с мекото, нюансирано изграждане на поетическия образ“ и как поетът показва „умение с няколко точно нанесени шрихи да нахвърля портрет, да види пейзаж, да внуши настроение“¹². Не е изненада, че за най-добри са обявени стихотворенията „Пловдив“, „Родопчанки“ и „Еврейските гробища в Прага“ – все творби, които поне на пръв поглед се вписват в *регионално-патриотичната* и *антивоенната* тематика, придавайки при това на почерка онзи минимум *реалистичност*, удовлетворителен за соцреалистическата критика. Тук рецензентът приключва с насърченията, за да отсече: „Но все пак като цяло стихосбирката не удовлетворява. Повечето стихотворения потъват в неопределеността на настроението, в резигнациите, в пасивното и нетворческо отношение към света, към големите проблеми на времето ни. [...] стихосбирката му стои някак далеч от пулсацията на гражданските вълнения [...] неизбежно поетът се плъзва по кръговрата на годишните времена, палитрата му обеднява, дребната тема понижава градус на поетическото горене.“ Синтезирано изречено, тук се отправя един от типичните и много сериозни упреци от речника на соцреалистическата критика – в дебюта е припозната *тематична непълноценност*. Към това се експонират в негатив липсите в поетиката и в изразната система на младия Теофилов – „няма да срещнем неочаквани асоциации, яркост, звездни стремежи“, като поетът тепърва трябвало да се впусне в „дирене на своята вътрешна тема, своя поетичен свят“. Така Теофилов доста категорично е ограничен от доминиращата поетика сред най-шумните млади поети на „размразяването“. Тематичният избор на социалния дезангажимент, нагласата към пластическо изобразяване предимно на интимно-всекидневните пространства и избягването на показния патос – тези белези тепърва ще стават все по-ярки характеристики в почерка на дебютиращия автор. Краткият отзив, подписан с името *Манолов*, може да бъде окачествен като *най-положителният* за първата книга на Теофилов. После Стефан Елефтеров в „Септември“ е още по-безапелационен в отрицанието си. В началото той признава качествата само на *антивоенното* стихотворение „Малкото японче от Хиросима“, в което „всичко е ясно“, но само за да посочи в останалата част от рецензията си „крещяща до претенциозност образност“, неуспешните опити на автора „да превърне факта в обобщение“, да спомне стиховете с „географско илюстративен характер“, наличието на „поезия на вещите, в повечето случаи лишена от живот и смисъл“, демонстрацията на „слабост към вечните въпроси“, когато поетът „лесно изгубва координатите на времето и току ни подсказва, че светът не се е променил“, „безразличието, което тук-таме прозира от тия стихове“¹³.

Елефтеров, макар и негативно настроен, всъщност е доста точен в две от характеристиките на тази поезия. Таксуваните от рецензента *илюстративност* и *безразличие* на почерка гарантират на „Небето и всички звезди“ дистанциране от морализаторската поза и ангажирания коментар. Лирическият говорител най-често остава на уважителна дистанция от своите „обекти“ и „гледки“. Затова рядко си позволява дори в любовните стихотворения онзи като че ли задължителен минимум *изповедност*, който обаче оголва почерка до тривиално вчувстване. Той уж е въввлечен в лирическата ситуация, но от достатъчно рефлексивно разстояние се опитва да вникне в невидимите състояния на нещата, във вътрешния им живот. Оставайки върху релефа на обекта, постигайки неговото съдържано външно описание, почеркът на Теофилов предоставя свобода на читателското възприятие – да прекоси границите на видимостта и да извлече онези смислови съкровища, от

¹¹ Живков, Тодор. *Комунистическата идейност – висш принцип на нашата литература и изкуство...*, с. 221–222.

¹² Манолов, Е. *Небето и всички звезди – Пламяк*, кн. 7/ 1963, с. 123.

¹³ Елефтеров, Стефан. *Небето е още твърде далече – Септември*, кн. 9/ 1963, с. 240–243.

които би имало нужда. Такава свобода, разбира се, няма как да бъде насърчена от официалната критика през 60-те.

Другото негативно *попадение* на Елефтеров също е безспорно. Когато разпознава в дебютната стихосбирка *слабост към вечни въпроси и непромяна на света*, критикът стига до трайна характеристика на Теофиловата поезия, за която тъкмо постановяващото в натрупванията си пространство и траещото непрекъсваемо време задават ценностните ориентири на битието. Тук е едно от презизвикателствата, което този почерк отправя към социалистическата норма – интересува се като че ли от онова, което на пръв поглед *не се променя*, сякаш *нищо не става*, отдава се на спрялото време, на спокойното място и неподвижните пейзажи, но ги полага в единния хронотоп на света от вчера и днес, в една топла, гъста пълнота на днешния всекидневен миг, възникнал върху планина от работещи за съзидването му минали векове. Коментирали сме *объркването* на рецензента при разпознаването на „античния продавач“ като „амбулантен търговец“. Ще го припомним отново. Елефтеров цитира строфа от „Залез“:

*О, как обичам веселия залез,
дошъл като античен продавач
на шалове и гривни със корали,
на музика, резби и цветен зряч!*

Но преди това акцентира негодуванието си: „Какво общо би могло да свързва залеза с амбулантния търговец например? Каква прилика може да се открие между тях? Никаква!“ Речникът на поета и на критика драматично не съвпадат. Те просто излъчват усети и думи от различни времена. *Античният и амбулантният* търговец се разминават по отделни асоциативни линии, отвеждащи към отдалечени една от друга епохи. Езикът на цветовете, който се оказва конститутивен за лиричeskото пространство в „Небето и всички звезди“, преобразява света наоколо в близък и топъл, но и някак *нетукашен* – „зелен и златен, и червен“, а „земята става източно-красива“. Това е магичен трансфер на цвят в свят, който не е припознат от социалистическия критик като *наш*.

Друго възмущение презизвиква *неполитическата* лирическа интерпретация в стихотворението „Монако“. За разлика от останалите пътешественическо-географски стихотворения в книгата (за Прага, Будапеща и др.), това е текст, създаден *от разстояние* – не след пътуване и лично опознаване на града, а написан *през един разказ от Мопасан* и по друг, усетен разказ на „един случайно познат, който е ходил там“.

*...ако ви разказвам с подробности за всичко –
за дворците и за пивниците,
за хазартните салони и отегчените от живота,
ще изгубите представата за Монако.
Защото Монако е в приказката на хълмовете.*

Елефтеров негодува: „Хубава работа! За да не изгубим представата, която авторът ни напраща, за да видим красотата, трябва да забравим всичко останало: дворците на милиардерите и игралните домове, хазарта и отчаянието. Приштитият край не разсява подозренията, че поетът си затваря очите пред съвсем очевидни и съвсем немаловажни неща.“ Отново се забелязва известна подмяна на лексикално равнище (в езика на критика „дворците“ стават „дворците на милиардерите“ и т.н.), но по-важна е ескалацията на *подозренията* към поета. Това са всъщност политически подозрения. Те се основават на липсата в стихотворението на *политическа оценка* за западния град Монако. Теофилов избира да представи един *неутрален* средиземноморски град, романтично-утопична проекция на българския копнеж за пътуване към южни далечини. При това копнежът се разраства към усмихнато-ироничния финал на текста, защото това въобразено пътуване се осъществява *само чрез разказа* за Монако, носещ се от уста на уста – още един знак за невъзможността за свободно придвижване на Запад в епохата на НРБ. Постижимостта на чуждия далечен свят чрез езика – читателят е малко объркан: дали поетът му намигва иронично или просто е примижал и се опитва да си представи Пловдив като изплувал от маранията копнеж средиземноморски град.

Критиците не могат да приемат тъкмо политически неутралната специфика на Теофиловия почерк, окъсват се от нея като *безразличие*. Това е свързано и с последователната, дори безмилостна, естетизация на всяко човешко и социално действие, която Теофилов извършва в своите стихотворения. Така поезията му още през 1963-а изглежда като затворен свят на надвременната красота, недосегаема за актуални политически употреби. Затова Петко Тотеф в „Литературен фронт“, макар и последен от социалистическата критика, продължава да задълбочава неразбирането. Той също започва с уж настръхтели, но и подценяващи характеристики: „...той идва напълно конкурентноспособен в цеха на младата ни поезия“; книгата му свидетелства „за повишеното средно равнище на езиковата и стила култура в нашата поезия“, за „още смътни, но безспорно интересни податки на творческа индивидуалност у поета“; „много релефно изпъква тъкмо обобщеният и непрекъснато срещан напоследък лирически герой на средното поетическо равнище – нека малко смекчим, на доброто средно равнище“¹⁴. Това са най-похвалните

¹⁴ Тотеф, Петко. *Метателю, накъде?* – *Литературен фронт*, бр. 43, 24.10.1963.

моменти в рецензията. Оттук нататък Тотеф се впуска в поредица от спекулативни паралели – между *тънките и сини ръце*, от които „капе хлад и печал“ (стихотворението „Сам“) и ръцете, „сплетени във Вапцаровия дъбой за един живот, желан и нужен“; между стихотворението „Пловдив“ на Теофилов и „Пловдив“ на Дебелянов. Цялата сравнителна операция е направена, за да бъде тенденциозно открена „салонната приглушеност, ранната тясна специализация на емоционалността, камерността, съзливостта“ – все негативни характеристики на стила на Теофилов, изковани от критика. Най-показателни за разминаването между прочита на Тотеф и поетиката на Теофилов са интерпретативните бележки за стихотворението „Емлог“. То не би трябвало да гразни официалната критика, поне заради прибднатата си тематична коректност – представя епизод от трудовия ден на каменари, които взривяват планински скали. Само че Теофилов изгражда лиричeskата сцена именно като театрален *емлог* – пантомима, прорязана единствено от вика „Пази се... взрив!“ Точните, изчистени движения на каменарите, издаващи „артистична свобода“, лицата им, покрити с бял прах, т.е. „гримираны със пудрата на своята професия“, излъчването на мъчяливо достойнство – из целия текст протича не просто естетизация на труда като изкуство, цялото т.нар. трудово всекидневие потъва в театралния език и придобива друг смисъл. Младешките приличат на „арлекините на Пикасо“ и започват да се движат и живеят според театрално-изобразителното въображение на лиричeskия наблюдател/говорител. Петко Тотеф язвително коментира: „Но каква огромна разлика между „гримираните с пудрата на своята професия“, между нашешките двойници на арлекините на Пикасо и съвременните трудови хора! С пълно откровение се е изразила тук „артистичната свобода“ на автора и тъкмо чрез нея можем да измерим разстоянието от призивните висоти, от което той раздава благослов над вселюбещите и вседостойни каменари.“ Веднага след това критикът вижда почти същото в изобразението на *селяка* в стихотворението „Той мислеше“, определяйки го иронично като „синьокръвен брат на каменарите-арлекини“. Разминаването между критическите формули и стихотворенията е радикално и съвсем очаквано. Лиричeskите персонажи на Теофилов, макар маркирани като *трудофили* или *обикновени*, изглеждат твърде изтънчени (почти благородници) на фона на социалистическата норма. Каменарите играят ролята на арлекини, селякът мисли... Формално-тематично те се поместват в обичайната си *трудова* среда, но лиричeskият почерк ги извежда в други светове, пронизани от сдържан философско-естетически патос, проектирани върху висок интелектуален хоризонт. Поетът ги разполага в текстовете си като по романтична сцена – артисти, пренесени в пиеса, която никога няма да поставят в театър „Трудов фронт“.

*

Как в този критически контекст може да бъде припознат почеркът на Теофилов, след като очевидно не е *социалистически*? Като *новоантически* – едва ли. Още е рано. Може би като *песенно-романтически* с начални елементи на *новоантическа тематика и поетика* – с цялата условност на такава формулировка, отнесена към книга от 1963 година. Поместен в конкретния свят на провинциалния град от края на 50-те и началото на 60-те години, етощът на автобиографичния лирически герой от „Небето и всички звезди“ се основава върху култура, насочена контраидеологически спрямо доминиращата комунистическа идеология и социалистическото ежедневие. Топосите в дебюта са подчертано *несофийски*, а градът все още не е *предимно Пловдив*, а се явява и в много други образи – Бургас, Русе, някое съвсем малко *градче*, но и Будапеща, Прага, Монако, пътищата и далечините на Добруджа, Родопите, пустата... Пътуването и отсъствието – ето два модуса, които ще се окажат трайни определители на тази поезия. Но заедно с това още в „Небето и всички звезди“ проличава трайният интерес не към мащабните проекции, а към интимните пространства на градовете – улици, къщи, гробища, ресторанти – малки светове, които побират уязвими конкретни човешки присъствия. Източниците на Теофиловия почерк откриваме в *места*, които социализмът отдалече заобикаля. Според късните признания на поета, върху него оказват въздействие книги като „Пролетен гост“ на Славко Красински и антикварните издания на руските модернисти от началото на ХХ век¹⁵. В дебюта проговарят част от ретронагласите към българския градски поетически пейзаж от 40-те, овладени от особен тип *песенност* – белег за влиянието на театралните практики върху лиричeskото писане на Теофилов. Да не забравяме, че той е автор на множество текстове на песни към знакови театрални спектакли. Това несъмнено допринася и за появата на лирически сюжети като „Бърнамската гора“ и „В театъра“, и за интонационната лекота, с която са изпълнени стихотворенията с куплетна структура в „Небето и всички звезди“. Може би най-поразителна обаче е ролята, която играят *цветовете* в тази първа книга. *Цветът* в редица стихотворения е нещо като второстепенен лирически герой, който пряко се намесва и променя лиричeskия свят. През книгата той преминава ту „зелен и златен, и

¹⁵ Вж. Теофилов, Иван. *Вселената на яйцето*, Пловдив, 2011, с. 33.



червен“, ту се преобразява от „бялата ръка“ на фенера, от „черната музика“ на дърветата и от небето, което е „златна лоза“. После планината от „тъмносиня“ става само „синя“, преливаща в кончетата от панаира – „червени и зелени“ на фон от изгредели „жълти, трепетни“ брези. За да стигне до есенното „зелено и събрано“ море, което по-късно ще стане „червено“ по залез, завръщащо се накрая към реката, в онзи „Ресторант над Дунава“, от който румънският бряг изглежда така:

*И съвсем одухотворена
и тъй близката чужда земя,
става жълта, прозрачночервена,
после синя и чудно сама...*

Това са шрихи към изграждане на цветен свят, разтоварен от ангажиментите както към политиката, така и към бита. В дебютните стихове на Теофилов се е състояло голямото *преобладаване на битието* – никога повече то няма да е сиво, дву- или трицветно, няма да влезе в гамите на идеологията. Напротив – ще следва релефите на други светове, калейдоскопичните им археологически пластове и геопетически далечини, които се въртят като разнобагрен панаирни въртележки. По един съкровен начин това остава в поезията на Теофилов и като траен интерес към *детския поглед*, с който лиричeskият герой прониква към част от тайните на съществуването. Преценено в дълбочина обаче такова отношение е не толкова *детско*, колкото *непосредствено* и *чисто*, *пряко реализиране* на случки и обстоятелства, което понякога изглежда *несъобразно* и *не на място*, но представява разбиращо човешки жест. Затова критиците от 1963 г. прибързано упрекуват Теофилов, че демонстрира студенина и дори *безразличие* в стихотворения като „Ден“ („Погребвахме добър приятел...“) и особено „Еврейските гробища в Прага“, където финалът пестеливо съобщава: „Извадих една цигара, която запалих.“ В случая критиката е свикнала да очаква реакция на някакъв социално-политически сантимер. Не е подготвена за антипатетични реплики и изобщо не различа, че жестът на запалването на цигара е порив към размисъл, но и към братско споделяне на цигарата с мъртвите. Лиричeskият герой на Теофилов изразява *непоказно* своето човешко съпричастие – сдържано, възбено в съзнанието за Другия. По този път почеркът успява да интимизира и най-натоварените с история връзки с големия свят.

Така се преобразяват дори типични за социализма тематични полета, както е в политически коректното стихотворение „Нов дом“. Там, в един от новите социалистически жилищни блокове, поетът вижда как „етажите шумят от много хора“, домът „се учи да обича“ и споменът за зимата прави хората „все по-близки“. Общезието на социалистическия блок парадоксално прилича на струпване на малки ойкосни пространства, напомнящи за щастливото съжителство в старите пловдивски махали и предвещаващи завръщането на Теофиловия почерк отново към тях в следващите му книги. Парадоксално, *новият дом* от „Небето и всички звезди“ през 1963 г. е обрната ретропроекция на *старите къщи* от „Амфитеатър“ и „Град върху градове“, които *предстоят* през 1968 г. и 1976 г. Еволюцията на Теофиловата поезия тече обратно на историческото време – от социалистическите панели към каменните зидове, кирпичените постройки и калдъръми на Третото царство и на въобразената античност. Автобиографичният лирически аз от дебюта на Иван Теофилов демонстрира, че в поезията от началото на 60-те години на ХХ век писането може да се състои като преминаване през света и като отдаване на този свят – омиротворено сливане с конкретното съществуване чрез владеене на език, който съгласява отделния пишещ човек с *всичкото* – с миналото и днешното всееднство на битието.

Публикува се с малки съкращения

Вождът – конкретен и безчислен

от стр. 9

се въвежда различие между Димитров и съветския ръководител. Димитров е идентичен с природата и човешката фабрична действителност, докато “бащата на народите” е повече от тях. Той е повече и от името си, което значи “стомана”, т.е. не може да бъде по никакъв начин означен, определен. В “Когато ти говориш” акцентът е точно върху неуловимостта на човека от името му. Първите два стиха, където името на вождя е в курсив:

*Когато ти говориш, мълква всичко в миг,
като че с ток пронизва името ти – Сталин.*

намекват, че не това, което се казва има значение, а самото име, като това име е от друг, различен от този на слушателите порядък – то идва отвън, пронизва “като че с ток”. Следващите два стиха обаче добавят, че има нещо по-важно и от говоренето, а и от името – ликът, който не се побира в тях:

*И мощен се извайва своят лик –
по-твърд и от гранит, и от стомана.*

Думата “лик” внимателно избягва абстрактността. Сталин е повече от името си, той не може да бъде означен, но все пак не е невидим и неусетим. Има конкретно присъствие – лик. Конкретността е специфична. “Лик” не е като “лице”. “Лице” е ежедневна дума, “лик” се употребява по отношение на особени личности, думата има духовен смисъл, какъвто липсва в “лице” – “лик” насочва към скритото и идеалното, което обаче е и сетивно изявено. Като че единственото приближаващо Сталин до слушателите му в стихотворението е “ти” в “Когато ти говориш” – начин на обръщение, който самият вожд е допускал крайно рядко и при особени случаи. Обратното на “ти” прави словосъчетанието “бащата на народите” в края на текста. Сталин е тъкмо баща, а не майка на народите, не само понеже е от мъжки род и пол, а и защото майката е по-тясно свързана с децата си, те са произтекли от нея, отношението им с бащата е по-индиректно, той е външен спрямо тях.

Освен Сосо друг способ за приобщаване на вождя към племето му в сборника е думата “другар” в изрече “другарят Сталин”. “Другар”, разбира се, е не само Сталин, но и останалите вождове с изключение на Маркс и Енгелс. Когато тази дума се появи редом до някое от важните имена, тя за разлика от името сваля изказа, събирайки човека, за когото иде реч, с множеството. Бидейки “другар”, Сталин е част от нас, но бидейки Сталин, той е друга работа.

Колкото по-теоретичен е вождът, толкова по-лишен от досег с общността е той. Димитров и Сталин имат личностно присъствие в сборника, те са персонажи, участват в наративни ситуации. Ленин е по-скоро само име. Стихотворението “Ленин” на Людмил Стоянов представя не вождя, а външния на някаква маса, онаслобена “разорено поколение” във връзка с него. Ленин е отделен от нея. Той е “име далечно” и “чужден зов”. Зовът подчертава дистанцираността на името, защото идва отвън – зовът изхожда не от нас, а ни призовава от другаде. “Чужден” и “далечен” си кореспондират, защото чудото е винаги далечно, отдалеч, то става независимо от нас и от обстоятелствата, въпреки очевидността. Изключителността на вождя е подкрепена и от това, че думата, която го назовава, съчетава означаването на лице и подбудата към действие. Името “Ленин” е едновременно съществително и глагол. И все пак, колкото и несловац се с “разореното поколение” да е, вождът го достига, неговата несводимост се “сгрява”. Макар и далечно, името на Ленин е и “просто”, и тъй близко”.

Въпреки че е изчистен от личностни моменти, в сборника Ленин всъщност не е само име, а и труп. Няма особена разлика. Името надживява трупа, но при Ленин не е така. И името е на лице, и трупът в мавзолея. “Пред Ленин” на Никола Фурнаджиев, както и “Ленин” на А. Стоянов, описва не персоната на заглавието, а преживявания, предизвикани от нея. Поетите от сборника имат влечение към това “пред” в названието. Друго произведение на Фурнаджиев се нарича “Пред Днепр”, Лъчезар Станчев онасловава стиховете си “Пред прага на съветската земя”, а Асен Босев – “Кирчо пред съда”. „Пред” откроява отново неабстрактността и двойствеността, присъща на вождовете. От една страна – чрез “пред” се сочи конкретен факт, а от друга – сме поставени в непосредствена близост до този факт, ала същевременно и сме отделени от него.

Трупът не е тяло, а месо. Но не и Ленин. В стихотворението на Фурнаджиев, както гласи заглавието на пиесата на Толстой, той е “жив труп”. По-скоро жив, отколкото труп. Впрочем изобщо не е труп, в него няма нищо месно и плътско. Той не е умрял, а спи, “очи притворил”, чертите му са озарени “като от мисли огнени” („като“ все пак напомня за смърт, спящият не е озарен направо от “мисли огнени”), лицето му отразява, при това “неспринно”, “светкавиците ярки на века”. Спящите очи и чертите доближават вождя до племето, ала в лицето личи



извънредността. Доближаването обаче е доста условно – стихотворението казва “Безсмъртните тъй будно само спят”. Мумията на Ленин и мавзолеят са вечността в комунистическата култура – една вечност, която не е абстрактна, а видима и посочима – сграда и вещ. Вечността е тук – лицето на Ленин отразява не отвъдния свят, а нашия – “светкавиците ярки на века”. Така се твърди и в текста. Той започва със стиха “И сякаш вечността при нас повея”, за да покаже по-нататък незначимостта на разколебаващото “сякаш”. Маркс и Енгелс са абсолютната недосегаемост. Ако Ленин освен име е и труп, те са единствено имена, при това срещащи се много рядко в сборника. Колкото и да ги търсих, ги видях само в стихотворението на Мария Грубешлиева “Партизанка”. Там Маркс и Енгелс са просто изброени, като към тях е прикачен Ленин: “Не бяхме чели Енгелс, Маркс и Ленин”. Теоретиците на комунизма тук дори не са хора, а синекдохи на нещо, което се чете; те не съществуват като персони, а са книги. Книгите също могат да се интимизират, да бъдат част от нечий живот, но Маркс и Енгелс не са такива – те са максимално дистантни – не ги четат. И въпреки това не са абстракция – не са книги изобщо или идеи.

Както се вижда от този обзор, комунистическите вождове изграждат йерархия по признака “отдалеченост” от племето. Най-близък е Димитров, след него е Сталин, после е Ленин и накрая – Маркс и Енгелс. В тази йерархия те съществуват и в обществото. Димитров е гигант, но е с локално излъчване, той не може да се мери с планетарните мащаби на “бащата на народите”, в който все пак има нещо семейно и достъпно, какъвто липсва в световноисторическия Ленин, който, макар и гениален теоретик, е практик, прилага заветащото във висините на теорията от Маркс и Енгелс. Вождовете, които идват след Димитров, все повече се отделят от теоретиците на комунизма и слизат до масите. Живков и Брежнев са несравнимо по-домашни от Димитров и Сталин. Това сваляне на вождя в хората има и своето съвсем фактично измерение. Горбачов е първият ръководител на СССР, който през 1985 в Ленинград разговаря не принудиено с неспециално организирани тълпи – събитие със символично значение, защото то предзнаменува края на епохата на вождовете: слее ли се с другите, вождът престава да е такъв.

Промените в структурата на вождовете, които се правеха, спазваха нейните закони и граници. Щом един вожд падне, следващият по отдалеченост заема мястото му. След низвергването на Сталин Ленин става по-земен, по-човечен, по-непосредствен, към него трябваше да се връщаме постоянно, за да обновяваме комунизма. Комунизмът може и да се отказва от един или друг вожд, но никога не се отрича от маркерите за своя предел – Маркс и Енгелс. Щом те бяха отхвърлени или им се намериха грешки, комунизмът престава да съществува. Колко неразбиращи режима са левите му противници, които го обвиняват, че не чете класиците си! Смисълът на Маркс и Енгелс като лимити, като охраняващи границите на системата е да не бъдат четени, тъй като четенето приобщава прочитаното към четящия, сменя дистанцията. Освен това то предполага раздор между интерпретациите и така нарушава конкретиката и целостта на прочитаното, неговата непротиворечива видимост. Маркс и Енгелс са нужни на комунизма като лесно разпознаваеми, неабстрактни обекти, каквито са камъните. Комунистическият труженник не трябва да се пита какво са имали предвид класиците на режима, още по-малко дали са прави. Достатъчно е те да му бъдат посочвани. За да се състои посочването, не е нужно въпросните класици и да са хора, защото, бидейки хора, Маркс и Енгелс ще са като останалите в общността, а и хората също са нещо много ясно за нас – не са онова, което изглеждат. Маркс и Енгелс трябва да са вещи – книги, облицовани в кожа, които имат вид на скъпи предмети, портрети в рамка. Така няма да са като нас, а и ще са очевидни: спорим за идеи, но не и за това каква е тапицерията на табулетките в стаята.

Стремежът на всички комунистически вождове е да бъдат вещи – неабстрактни, различни, но и някъде наоколо, близки. Мумии, статуи, интериор на зали за тържествени събрания, обзавеждане за библиотеки. Ето защо вождовете тъй стриктно пазят в тайна истинските си биографии; ето защо, макар и събирани в томовете, те не се четат, а във всеки доклад се цитират едни и същи извадки. Комунистическата култура е по същество устна култура. Тук понятието “вожд” намира още едно основание за себе си – племената обикновено са неписмовни общества.

За да скрати дистанцията между вождовете и да спази принципа, че вождът трябва да е едновременно по-отдалечен и близък, комунизмът събира имена. Болшевишката партия е на „Ленин-Сталин”, на несводимия до масите и на повече снизхождащия до тях. Учението е “марксизъм-ленинизъм”, то съчетава високата теория с практичния свят, в който е труженникът на комунизма.

Тези сливания доближават комунистическото мислене до фигуралното. В книгата “Сцени от драмата на европейската литература” Ерик Ауербах определя фигурата така: “Фигуралната интерпретация установява връзка между две явления или личности, първата от която обозначава не само себе си, но също и втората, докато втората съдържа и реализира първата”. Сталин в съчетанието “Ленин-Сталин” препраща към Ленин и е невъзможен без него, той е най-последователният и най-твърдият му ученик, а Ленин се разгръща в Сталин (неслучайно се е казвало “Сталин – това е Ленин днес”) и така придава основание на поведението му, защото Сталин не действа от себе си, той няма “себе си”, той е просто друг, но същият Ленин. Във връзката “марксизъм-ленинизъм” ленинизъмът е осъщественият на дело марксизъм. Явлението “фигуралност” стабилизира структурата на вождовете, прави я единна и както става при вече посочените сливания, я снабдява с легитимация. Местният великан Димитров се отразява и получава оправдание в “бащата на народите”, той пък – в автора на червения октомври, а Ленин – в Маркс и Енгелс, които за комунизма са един човек.

Ако в отношенията помежду си вождовете се подчиняват на фигуралния принцип, той не важи за самия вожд. Димитров и останалите без Маркс и Енгелс са близки и далечни, като едното не сочи към другото, не е негова проекция и реализация. Вождът е едновременно и учител, без “учител” да се откроява във “вожд” и без “вожд” да се отпечатва в “учител”. Валери Стефанов посочва, че вождът е проекция на “всичкото” в режима². Раз-фигурирането му осъществява това: той е малко или повече част от общността, но и извън нея, опазващ границите ѝ, гарантиращ целостта ѝ. Структурата на вождовете и начинът, по който се изгражда отделният вожд, се събират в парада. Вождът е върху материализираната вечност – мавзолея, и така се свързва с другия, по-значим вожд; той е отделен от празнуващите редици, намирайки се над тях, но и слиза до нивото им, дружелобно помахвайки им. И по-големият вожд – мумията – и по-малкият – поздравяващият парада – са неабстрактни, конкретни, единични.

Но не и единици. Езиковеждът Даниел Евърт предизвика теорията на Чомски за универсалната граматика, показвайки, че езикът на племето пираха не притежава редица от характерните за останалите познати езици особености. Две от тях са абстрактността и числото. Уникалното в езика на комунистическото племе е, че той също ги проблематизира. Вождът е бутка срещу абстрактността. Тъкмо когато се бори с нея и утвърждава присъствието на вождя, комунизмът е силен. Той започва да заслабва, когато вождът минава на заден план и комунистическите ръководители все повече се позовават на абстрактни категории като партията и народа. Всъщност това събитие, случило се през Втората световна война, когато Сталин се обръща към национализма, бележи първите пробои в комунистическата доктрина, то е първото птиче на нормализацията, на откъсана от собствен език. Сталин печели тактическа победа, надмозвайки във войната, но стратегически е губещ. Антинационалистът Ленин не би направил подобна грешка. Дори в най-тежките години на гражданската война той не завива към национализма, защото знае, че навлиза в опасни води, където дебне абстрактността, и отпук за губата на идентичност. За отбелязване е, че комунистическият език и съзнание поставя под въпрос и категорията “число”. Вождът никога не е един, а е “Димитров и...”, “Сталин и...”, “Ленин и...”, “Маркс и...”. Ала вождовете не са и двама или трима, точен брой, а неопределеност, преливащи една в друга реалности. И са цялост. Димитров не е Димитров, а е и Сталин, и Ленин, и Маркс, и Енгелс в стъпаловидна прогресия. Някое от имената не е отделност. Правотата на теорията на Маркс и Енгелс се доказва от Ленин, чието действие биват затвърдени и развити от Сталин, който пък се реализира у нас от Димитров. Вождовете са едно, без да са единица и са много, без да са нито множество, нито несводимите до целостта на множеството елементи от него, понеже са преплетени и взаимозависими. Също така вождът никога не е едно или две неща, както видяхме с двойката “близост – далечност”, а по странен начин е и двете, без да бъде две различни единици или аритметичният сбор от тях.

А и никога вождовете не са вождове, но и друго – “учители”, като учителът, близкият до труженниците, е вкаран в структурата на значението на “вожд”. Когато произнесе тази дума, комунистът знае, че тя само привидно, като остатък от буржоазния език и нрав, е една дума; също той е наясно, че тя не е нито в единствено число, нито в множествено, нито в каквото и да е друго число. Неопределеността на вождя обаче не го прави абстрактен, той не е като красота, която не срещаме директно, лице в лице, и поради това е толкова трудно да я дефинираме. Комунизмът е опит модерните езици да забравят настоящето си в стремежа хората да бъдат върнати към праисторически форми.

² Стефанов, В. Вождът (иконата, възвалата, палачът) – В: Българска литература XX век: дванадесет сложета, ИК “Анубис”, С., 2003, с. 366.

Мария Димитрова

Из „Трилогия“

Кева Апостолова

ДУМАТА

„Език не ще я никога издума.“
П. К. Яворов

Ако фонемите
са тялото на думата,
прошеннатите думи
са излъхнати,
а тези, казани на ум,
са вече само
душите им, сънуващи езика ни.

ПО ДЕБЕЛЯНОВ

Аз исках да се помня все така,
но ние, не излезлите от себе си
(защото грозни вече ще са раните
по кожата
на твърдите понятия),

на хълма
с тръпнещите гървеса
стоим сега

под този дъжд
от спомени

и нищо свято вече няма –
просто е –
градът тече, тече
и вече никога
не ще се върнем пак,
да бъдем същите...

●
Лицата на града
са фотографии:
модернистични естетически трактати,
заключени в очите настроения,
разказващи
невероятни приключения
на тялото,
придатък на душите ни.

●
Горят в нощта
на думите огнищата.
Праци жарава,
като лъх от спомени.
Напразно ти към мен
протягаи длани.
Напразно аз към теб
извърщам гръб.

Горят огнища,
като лъх от спомени,
със възлени, за друг предназначени.

И с тънки струйки дим
по изгрев смисъла
отлита към божествената глѐб.

●
И пошлостта ми
се сломи. Удари я

студеното, безлико примирение
и след това пред друг заоправдава се
с пращинки
от нечистото ми щастие,

когато всички (зрящи)
вече знаеха
и демона, и ангела над мен.

НЕКРОЛОГ

Верблюдо пресече
селската поляната.

Отсам е лудата трева,
оттатък – другата.

Едва ли „мъдрият Радичков“ е съзнавал,
че щом цитираш хроники старинни,
тревата е вторично полудяла.

Пред нас побягна лудият,
от нас побягна.

Оттатък боговете го прибраха.

АПОКРИФИ

...
Помогни ми,
умна,
безмозъчна
ябълко.

...
Отвинтените очи на позитивните,
нелекуваните им усмивки,
преувеличени,
с подпухнали като в екарисаж съвети...
Далеч от мен, моля!

...
Аз съм.
Всички други
ми изглеждате случайни.

...
Я да видим сега ние
какво има да ни казва
тази наградена книга?
Говори, говори, говори
като мъж с бръснати гърди.

...
Денят изпи токсичното си яйце
и изгуби съзнание.

...
Те обичат ситата,
а те – гладната половина на луната.

...
Бягат от него.
Той е здрав,
но е влизал
в чумава къща
да помага.

...
Пред сцена от живота на една река
сядам до живота си
и двамата гледаме,
и претоварваме брега...

...
В студентите ръце на датата,
толкова последна за теб
и болна от мен по теб...
Канонизирам датата.

...
Светът е триизмерен,
сънищата са триизмерни,
смъртта е триизмерна
и ме чакаш на пейка
с непроходим вестник.

...
- Колко е часът?
- Сто и половина.
Стоя сред изпращачите
и се изпращам...

...
Световният свят
и моето частно пребиваване в него.
Външната ми стена,
защитена с пола и bluza...

...
Нещо изкупува на безценица
селото ми, града ми,
пътеките ми в гържавата,
шосетата ми в света,
мен самата,
балсамирана
във вкоравените ми от сълзи
пола и bluza.

...
Пореден опит за самоубийство:
рибата се засили,
скочи остро в бездънния въздух,
но водното притегляне я настигна
и хвърли в тъмница.

...
Горе някой
срита бога ни
и разля чашата му:
давим се незаконно.

...
Къде ни е времето,
когато още не знаехме,
че сме?

...
Паркът изнесе
ограмотените си цветя.
Гневът в тънките им шийки
подивели...

...
Майка и татко.
Думите им
като дланите им:
влизам в тях за спасение.

...
Влизам с филм
в пепелта на погребалните огънове:
няма връщане от там
изцяло.

...
Обичай тялото си.
То е твое само веднъж
през цветното време.

...
Гравитация
и левитация:
гървото ме обича,
без да съм го посадила.

...
Където улиците изсърбаха небето
и заговориха несвързано –
там е Продължението,
свито в змийска чантичка.

...
Залезът остави
кръвта си да засъхне,
за да повярваме.

...
Намръщен летеж на пчела:
чувам размътената акустика
в гръдния ѝ кош...

...
Самотните крайпътни
дървета-инвалиди,
преживели катастрофи,
и разкривените им
в права точка песни...

...
Живо разрязани градове.
Улиците им – незарастващи белези.
Бързо, бързо
през движения на гласове
и овлажнени банкноти –
спрем ли – ще зараснат
вътре с нас.

...
Риба –
домъчняло ѝ е за мен:
слиза отдолу нагоре,
за да ме види и успокои
и двете ни.

...
Слънцето
се изсвети.

...
Интересно
като 29 от високосна.

...
Смъртта
е навик:
изкачва вътрешните си планини
от памтивека
до следващите памтивека.

...
Рецептата изписа щастие,
дошло от триглава приказка:
я, колко семки
в прегледните макове...

...
Учудващата победа
на съгърчените арабски цифри
над легионите римски числа...

...
както стъпва
скъсено краче
по запалени
празнични свещници...

...
Въпросът дойде смачкан
направо от божия куфар.
Посрещнах го чисто човешки:
с костен гребен.

...
Да взема да дам
сто кила захар на пътя –
стига ми е горчал.

...
„Всеки ден
слънцето се бори
да го признаем” –
така ще напиша
в незнаещата ми книга.

...
Миналото – пакетирано години.
Всичко ли е вътре?
Какво ли е обрано?
Къде ли е занесено?
Какво ли ще му правят? –
питат огледалата,
овлажнявани с грѐха ми.

МОНОЛОЗИ С ДЕЦА

...
е създад животните
като преливници на кръв,
за да не се удавят в нея хората,
заради вас, деца.

...
Отпечатаната лудост
в забързаните дрехи
на родителите ви, деца,
не е филм.
Филм са само
компютърните ви яйца.

...
Нощ черна, непрогледна
ужасно демодирана,
проста, шекспировска.
Я елате тук, деца,
запалете всички осветителни тела,
да унищожим за миг тъмнината
и да напълним с пеперуди полите.

...
Изоставени
моите
и чуждите мои деца
събарят
щастливите цветя...

...
Въпросът „защо”
е късото съединение
между мен и вас.
Махнете слушалките от ушите си,
деца.



Памет за Методи Андонов

Борислав Гърдев

Методи Андонов (16 март 1932 – 12 април 1974) е белязан от съдбата творец със самобитен път в изкуството. Започва кариерата си на театрален постановчик, когато е само на 23 години. Но на точното място и време и с подходящите хора – в Бургас, когато местният театър е аналог на московския „Современник“, и със стимулиращото сътрудничество на театралния реформатор Вили Цанков.

Натрупаният опит в морския град с „Дом в покрайнините“ и „Рюи Блаз“ Андонов смело ще приложи в работата си като режисьор в Държавния сатиричен театър в София. В Сатирата той е десет години режисьор, а после – главен художествен ръководител и директор през 1969–1970 г. Неговите легендарни постановки издигат репутацията на театъра, създавайки му престиж, на който стъпват след това неговите последователи като Александър Морфов. Имам опосредствани наблюдения (от ТВ адаптации и откъси) върху няколко спектакъла – „Старчето и стрелата“, „Смъртта на Тарелкин“, „Чичовци“ и „Михал Мишковог“. Неговите постановки са верни на духа на литературния първоизточник и същевременно го преобразяват и обогатяват с нови идейно-философски и сатирични обобщения. Той не робува на името на писателя класик. Песента за него е стимул и стръв да я адаптира гръско, модерно и атрактивно, превръщайки я в зрителско преживяване, в празник, който се помни с години. Същевременно Андонов не служи на зрителските очаквания. Той ги провокира, търси в салона съмишленици, вследствие на което спектаклите стават любими на публиката, без преднамерено да е зонен актуалният днес касов успех. Именно в добре сработения колектив от единомишленици, в умело защитената креативно-естетическа стратегия се крие и тайната на знаменателните му успехи с големите актьори от ранга на Стоянка Мутафова, Георги Калоянчев и Георги Парцалев.

Около 1965 г. Методи Андонов осъзнава ограничаващите рамки на работата в театъра. Колкото и да са талантиви неговите режисьорски работи, те „умират“ с отпадането им от репертоара. На него му трябват други предизвикателства и възможности, нужна му е много по-голяма аудитория, каквато може да предложи телевизията и набралото скорост българско кино. Отново залага на утвърдени литературни имена и пак търси провокативното творческо предизвикателство. След добилата популярност през 1963 г. трилър на Рангел Вълчанов „Инспекторът и нощта“ Андонов екранизира през 1965 г. следващия роман от поредицата на Богомил Райнов за следователя Петър Антонов „Един човек се връща от миналото“. Снима го в телевизията – единствена тогава у нас. Но как?

Осъзнавайки, че обемът на постановката надвишава очертаната лимит, интуитивно реализира ТВ спектакъл – хибрид между ТВ театър и ТВ сериал. Иван Зоин го смята за първия ни сериен ТВ тетър, излъчен между 4 и 18 октомври 1965 г., а аз го приемам за втория български ТВ сериал. Част от актьорите, познати ни от „Инспекторът и нощта“, пристъпват и тук – Небена Коканова, Стефан Данаилов, Константин Коцев, Лео Конфорти, а в главната роля е отново Георги Калоянчев, спечелил сърцата с обаятелната интерпретация на образа на Петър Антонов в „Инспекторът и нощта“. Защо смятам, че това е вторият български сериал след „Русият и Гугутката“ (1964) и „Грамофон и маслини за моите приятели“ (1965) на Недялко Чернев? Докато работи по романа на Богомил Райнов, Методи Андонов се сблъсква с аналогични проблеми, които тормозят и Чернев при снимането на „Русият и Гугутката“, решавайки ги по аналогичен – революционен – начин. Тясно и душно му е в телевизионното студио и затова решава да снима в естествена среда, без да я манипулира – лично аз още помня богдата походка на Петър Антонов (Калоянчев) пред ЦУМ. Надали постановчикът е мислял за брой зрителите, които ще проследят поредния му художествен експеримент. И все пак реализира на приемливо ниво интересен, психологически мотивиран и увлекателен крими сериал, в който и днес трудно се откриват някакви стряскащи компромиси спрямо тогавашната конюнктура.

Богомил Райнов си остава постоянен източник на литературен материал за Методи Андонов и в по-нататъшната му работа в киното. Именно повестта „Птица за никъде“ (1966), смятана от мнозина за „дисидентска“, стои в основата на дебюта му за голям екран, осъществен на 18 октомври 1968 г. под заглавие „Бялата стая“. Филмът излиза в деликатен момент, но все пак е пуснат на екран – и то благодарение името на Райнов и на тънките сметки, които си прави диктаторът Тодор Живков, който го лансира за сметка на „Прокурорът“ на Любомир Шарланджиев, останал на лапите цели двадесет години. От една страна,

попарени са надеждите след края на Пражката пролет и започва поредното „затягане на гайките“, а от друга, в тези години има отлив на зрители от български филми при многократно повече от сега функциониращите кинозалони.

Методи Андонов рискува с иконоборческа кинотворба, засягаща същността на догматичното марксистко-ленинско мислене през погледа на обаятелен и талантив български интелегент – Петър Александров (Апостол Карамитев), но представен с провокативно, усложнено монтажно-пластично мислене, с непрекъснати преходи във времепространството и на моменти с причудливи свързващи нишки, доразвиващи сложната сценарна асоциативност. Така се нарушава зрителското „спокойствие“, като публиката директно е въввлечена в диспута за пътя, по който трябва да върви родната интелегенция. Път, свързан със страдания и илюзии, с непрекъсната борба с догматици като Стоев (Георги Черкелов) и с надеждата, че като бъде сменен портретът на Сталин с този на Димитров, нещата ще се променят. Дръзката творческа атака на Андонов се оказва успешна – „Златна роза“, първа награда в Делхи и награда за мъжка и женска роля (на Апостол Карамитев и Доротея Тончева) на фестивала във Варна.

Режисьорът посяга още два пъти към творчеството на Богомил Райнов, екранизирайки актуалните за времето си и много популярни романи от серията за Емил Боев – „Няма нищо по-хубаво от лошото време“ и „Голямата скука“, неговият пръв и последен цветен филм, излезли съответно на 5 март 1971 и 5 октомври 1973 г. Любопитното е, че в екранизацията си не търси непременно евтината популярност, въпреки че книгите тогава са суперизвестни.

По-предпазливо подхожда в „Няма нищо по-хубаво от лошото време“, въпреки че лансира като Фурман-син Георги Парцалев, вместо Коста Цонев, поел ролята на Евънс, и кани Георги Георгиев - Гец за образа на Емил Боев, нещо крайно необичайно за феновете, особено след излизането на „Господин Никой“ (1969). Режисьорът флагрантно прекроява финала, който в романа звучи като хепиенд, докато в киноварианта с убийството на Едит (Елена Райнова) придобива облика на сдържана оптимистична трагедия за необходимите жертви, които родните ни Джеймс Бондови дават на невидимия фронт. В добавка прозвучава и песен. Борис Карадимчев взема приза за най-добър композитор от Варненския кинофестивал, на който филмът получава – без изненада – първа награда на МВР.

Радикалната промяна настъпва с „Голямата скука“. С тази екранизация Методи Андонов се опитва да защити подхода си да бъде верен на литературната първооснова, като максимално се отдалечава от нея. Богатият идейно-философски свят на романа е обрънат с хастара навън, превърнат в напрегнат психологически дуел между Уйлям Сеймур (Коста Цонев) и Емил Боев (Антон Горчев) – двамата чувствителни и уязвими мъже с пистолети и недоверие един към друг, в който се спори за верността към идеалите, за смисъла на човешкия живот и за философията на Сеймур – за царството на Голямата скука – Смъртта. Изборът на Горчев е максимално революционен, тъй като той още не се е отърсил от героико-романтичния си ореол на неустрашим отмъстител в „Козият рог“. Боев (Горчев) трябва да се бори с нахърненото си реноме на псевдопредател, заради убийството на Тодоров, да търси отчаяна връзка с Центъра и да води живот на клошар и хипи във враждебната датска действителност. И още – срещу себе си има равностоен, умен и хитър противник, който изпитва симпатия към него, стремейки се да го направи приятел и съюзник. Режисьорът осъзнава поетия риск, но в стремежа си да не доскучае с дълбокосмислени интелектуални разпри, насища повествованието с натрапчиви ретроспекции, звучащи като интересни атракциони, без съществуващо обогатяване сюжетната линия на филма. Така траещият 71 минути филм се оказва трудносмилаем за зрителите (въпреки разкрепостената хард режисура и завладяващата музика на Димитър Вълчев), които приемат този му опит за екстравагантно упражнение. Ако обаче днес решим да го гледаме отново, ще установим с изненада, че „Голямата скука“ е по-скоро екзистенциална човешка драма, по която почти не се откриват налепите на Студената война. Филмът не отстъпва на нашумелите тогава световни образци като „Змията“ (1973) на Анри Верной. Методи Андонов достига върха в кариерата си след премиерата на 5 октомври 1972 г. на „Козият рог“ по Николай Хайтов. От малкия очерк от „Диви разкази“ се ражда шедевърът на българското кино, струващ само 156 000 лева и разпространен в 62 страни по света. Противник съм на всякакви класации, знаейки механизмите при определяне на фаворитите, но и днес считам за обективен изборът на вестник „Култура“ от 1993 г., определил творбата за най-хубавия български



игрален филм на всички времена.

За „Козият рог“ съм чел и чул всякакви коментари и оценки. Той е посрещнат триумфално на кинофестивалите във Варна, Карлови Вари, Чикаго и Сантарен. Но интересно, Катя Паскалева печели награда за женска роля в Панама, а не у нас; в Карлови Вари филмът получава Специална награда, а във Варна само първа, заедно с особено важната награда на публиката, докато

в Сантарен е отличен с Голямата сребърна купа. В България „Златната роза“ отива при Христо Христов и „Наковалня или чук“. Тогава решението на журито е логично – международна суперпродукция, в ролята на „героя от Лайпциг“ е любимецът на Живков – Стефан Гецов, а на всичкото отгоре постановката излиза за 90-годишнината от рождението на „вожда и учителя на българския народ“. Днес това е символ на груб конюнктурен подход...

Помня като свидетел каква истерия предизвика екранизацията. Публиката прие строгите графични композиции на Димо Коларов (при вече тоталното господство на цветния филм!), придаващи легендарен отпънк на историята, поразяващата балада, изпята като откровение от Мария Нейкова и невероятните актьорски превъплъщения на Антон Горчев – Караиван, Катя Паскалева – Мария, Милен Пенев – овчарят и Стефан Мавродиев – Мустафа. Но публиката бе шокирана от въвеждащия брутален епизод на насилие, в който директно и открито видя голото тяло на Катя Паскалева. Впоследствие научих и за други смели предложения за екстремни любовни сцени между овчаря и Мария, предлагани от Милен Пенев, които обаче режисьорът предвидливо отхвърлил, за да няма излишни разпри с цензурата. Действието се развива бързо като в планински екшън с много, но мотивирано насилие на принципа на кървавата отмъщение, срещу което въстава и самата Мария, като в добавка се оказва, че зрителят е гледал една от най-лаконичните откъм диалог рогни творби. В случая този гързък риск е продуктивен. Така „Козият рог“ (1972) се очерта сред най-мечтаните за дистрибуция филми, за които са необходими много малко на брой субтитри. Докогато знам, това е първият български кинофилм „забранен за лица до 16 години“. Въпреки това аз успях да го гледам десетгодишен и той остава в мен незабравими спомени и до днес. 40 години по-късно не е зазубил абсолютно нищо от очарованието си, но от дистанцията на времето все повече заприличва на стилизиран арт спектакъл за трагичната българска орис, далеч изпреварил времето си, въпреки че превзе като тайфун родната публика – с 4 079 000 (!) зрителите, превръщайки се в един от най-гледаните рогни филмови продукти, нареждайки се по гледаемост веднага след „Хитър Петър“, „Плютион“ и „Крадецът на праскови“.

И отново парадокс – „Козият рог“ е единственият ни филм, стигнал до „късия списък“ за наградата „Оскар“ за 1972 г., заедно с още пет световни заглавия, но е победен от „Дискретният чар на буржоазията“ на Бунюел, като едно от оправданията за избора на френското предложение е, че нашата кинотворба не е цветна... С „Козият рог“ Методи Андонов представя в своя завършен вид квинтесенцията на успешен, стойностен и значим български игрален филм – атрактивен, със стремително темпо, с провокативна концепция, с модерно асоциативно мислене, ярки пластични решения и отлична, универсална като внушението актьорска игра. Това забележително сцепление и досега е пример за ефективно постановъчно мислене. Затова днес можем да съжаляваме, че мнозина от режисьорите ни, които често са сценаристи и продуценти, мислят първо за продадените билети и финансовите постъпления, вместо да бъдат следовници на експериментаторския дух на Андонов. В стремежа си на всяка цена да примамят публиката в моловете правят конюнктурни опуси като „Подгряване на вчерашния обяд“ (2002) на Константин Бонев, енигматични вариации като „Обърнатата елха“ (2006) на Иван Черкелов и Васил Живков или преднамерено търсени и преследващи финансовия успех хитове като „Време за жени“ (2006) на Илия Костов и „Операция „Шменти-капели“ (2011) на Иван Митов и Владислав Карамфилов.

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ: Юлия Кръстева (Париж), Богдан Богданов (София), Кристиан Редер (Виена), Боян Биолчев (София), Ханс Улрих Рек (Жьол), Никола Георгиев (София)

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Ани Бурова (гл. ред.)
Едвин Сугарев, Георги Господинов,
Бойко Пенчев, Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов,
Амелия Личева, Камелия Спасова, Мария Калнинова, **Малина Томова**
Издава Фондация „Литературен вестник“
Печат: „Нюзпринт“
ISSN 1310 - 9561

Адрес: СОФИЯ 1606 ул. „Св. Иван Рилски“ №1
Банкова сметка: BG56BPBI79401049389602, BIC - BPBIBGSG
Юробанк И Еф Джу България
Хонорари - всеки последен вторник от месеца, 18.00 - 19.30 ч
e-mail: litvestnik@yahoo.com; litvestnik@gmail.com
http://litvestnik.wordpress.com; www.bsph.org/litvestnik
ВОДЕЩ БРОЙ Пламен Дойнов