

ВЕЩНИЦИ ИЛИ Литературен ВЕЩНИЦИ ИЛИ

● Милена Кирова
*Възходът на автофикцията
през XXI век*

Нова българска

- Албена Стамболова
- Ина Иванова
- Боян Крачолов
- Поли Муканова
- Калин Михайлов

Отзиви

- Весела Бозова
за Николай Терзийски
- Разговор с Тодора Радева
за „Литературни срещи“ 2025

Поезия

- Анджей Сташук
- Рагка Рубилина

Проза

- Неж Сино
- Варужан Восганян
- Никола Лекич

Визия

- Мария Василева за изложбата
„Смущения / Изгубен свят“

Киноскоп

- Калина Николова за Вал Килмър



Любослава
Николаева,
„Изграждане
на механизми“,
2025, маслени
бои на платно,
90 x 140 см.
От изложбата
„Смущения/
Изгубен свят“,
2025



Броят се издава с подкрепата на НФК

ISSN 1310-9561



9 771310 956011



Ина Иванова

Светлочувствителност

*Клатушка се този стар свят,
моряк, препил с лош ром
и пристанищни идеологии.*

*Стреля в небето,
отдавна изпразнено от птици,
тършува в библиотеките
сякаш са сандъци,
презира, креци и вандалства.
Задъхва се скандалджийски
малкият ни уморен свят,
стиска зъби от главоболие,
прегъща хапчета, яд и куришуми.*

*Милият гневен той,
с какво упорство обръща гръб
на тихите улички, на мансардите,
на музеите и умовете,
които превърнаха в дагеротипия
всичко чуливо, което
подложихме на опустошение.*

*Памет, възможна единствено
поради ежедневната магия
на светлочувствителността.*

Родина и чужбина

Повече от две десетилетия не чака нищо. Освен нея. Не вярва в нищо освен в нея.

Началните изречения на книгата „Родиния“ от Николай Терзийски задават основния тон на повествованието – очакване, отчаяние и тихо страдание. Книгата разказва за жителите на Средновъзражен – обобщен образ на българския провинциален град, и околните села Горен и Долен полъс. Местата са белязани от отсъствието на младите и от безцелното съществуване на старците, изоставени от своите деца и вечно чакащи тяхното завръщане. Художественият свят е мрачен, изпълнен с меланхолия, а един от основните проблеми е този за изоставянето – на родител, дете, любима жена, родно място.

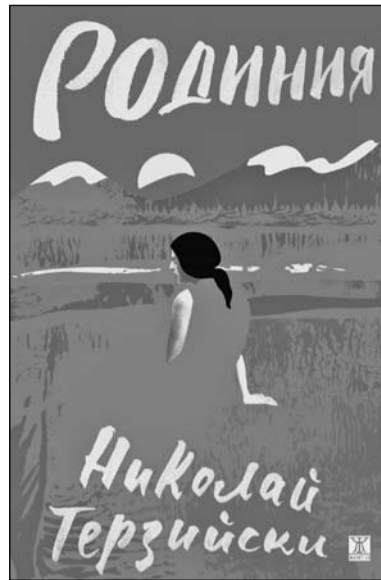
Изоставената и забравена провинциална България – концептуалното ядро на „Родиния“, служи на Николай Терзийски като нов ракурс към вече познатите от предишните му книги теми за любовта, скитничеството и сирачеството. Неговите романи „Отлъчване“ (2017), „Хроники на неведомото“ (2019) и „Звезди под клепачите“ (2022) са приети добре както от обикновените читатели, така и от литературната критика. Авторът е носител на национални литературни награди, сред които са „Южна пролет“ и „Христо Г. Данов“. Добре познат на литературната сцена като романист, с четвъртата си книга Терзийски прави умерен експеримент.

„Родиния“ жанрово е определена като „роман от разкази“. Шестнайсетте истории изграждат мозаична картина на един и същи свят – света на малкия опустял град или безлюдното изоставено село. Героите, споделящи обща участ, преминават от разказ в разказ, допълвайки сюжетната линия, като по този начин се създава усещане за теснота на художественото пространство. Някои от историите имат изповеден характер, други въвличат читателя в диалог, трети се водят от трепетлив повествовател. Повествователната техника цели да пресъздаде страданието и отчуждението както от много субективни, така и от една обективна гледна точка, за да придобие автентичност на разказаното. Всеки жител в Средновъзраст или в околните села има дете, заминало за чужбина в търсене на по-добър живот. Отсъствието на близкия човек, изоставил родното място и родителите си, обуславя битието на старците, а липсата се усеща като болезнена празнина в душите им. В някои случаи любимите синове и дъщери се завръщат, но това завръщане не носи утеха на никого, а по-скоро потвърждава трагичното разделение. Хората от миналото ги няма, а настоящето е едновременно еднакво и различно. „Името беше същото. Мястото беше същото. Но селото беше друго“.

Романът от разкази прави опит да улови цялата трагедия на обезлюдените български села и опустелите малки градове. Средновъзраст, Горен и Долен полъс не са само фикционални топоними, те са символи на разпада, развала и бавното изчезване на един топъл и уютен колективен свят. С елинпелиновска тъга, но в съвременен контекст Николай Терзийски въвежда в книгата си опозицията *свое – чуждо*, като я обвързва с конфликта между родина и чужбина. Той е основен във всяка една история от романа сборник. Животът в Средновъзраст и околната е лишен от перспектива и смисъл. На фона на селата, където ракията е единственият начин за оцеляване, а кръчмата – център на обществения живот, се разгръщат различните житейски истории на емигрантите, всички те белязани от една обща черта – неуспеха.

Персоналната система на книгата е богата и пъстра – драматични мъже, чийто живот е определен от присъствието или отсъствието на любимата жена; изоставени старци, правещи отчаяни опити да удавят самотата в алкохола; майка, чакаща в продължение на години сина си да се завърне у дома за Коледа. Присъстват както обикновени хора с обикновени житейски разкази, така и невероятни герои като световноизвестен играч на покер, луг скитник, единадесетгодишно момиче терорист, рок звезда. „Различни, но и едни и същи“ – така разказвачът на една от историите ги определя. Едни и същи са, защото всеки един от тях носи белега на провала – писател, който няма да успее да напише нищо значимо, актриса, която вероятно няма да стъпи на голямата сцена, син

С подкрепата на Столична община



или дъщеря, които се отдалечават забинаги от родителите си, баща, който изоставя съпругата и децата си. Ключова тема в романа сборник е и тази за паметта, свързана с рода, корените, езика. В един от разказите е шрихиран образ на мъж, който, в духа на Георги Господинов, постепенно започва да губи памет – първо забравя родителите си, след това собственото си детство, а накрая и родния език. „И това не го тревожи, по-скоро не проявява никакъв интерес към темата.“ Загубата на връзката с миналото е приета с апатия, като неизбежен резултат от съществуването в настоящето, нетърпящо дълбока привързаност и излишна сантименталност. Книгата поставя въпроса възможно ли е човек да се отрече от произхода

си. Бързо е даден обаче и ясен отговор – опитът за пълно откъсване от рода, семейството, родината не отвежда към успеха и осъществяването на мечтите, а до загуба на себе си. Героите, които напускат родните места, губят идентичността си, натрупаното богатство, смисъла на съществуването, близките си хора, любимата жена или просто умират във от пределите на отечеството. Според „Родиния“ щастие извън родния край, далеч от дома, е невъзможно. Завръщането, от друга страна, е най-често лишено от носталгия, то е по-скоро неясна необходимост, вътрешна потребност, неосъзнато търсене на цялостност. „Та... когато сме там, по пътя, ние ставаме истински. Ставаме едно. Нали това е смисълът на семейството?“

Копнежът по цялостност е закодиран още в заглавието на романа с разкази. Николай Терзийски препраща към гревна геоложка епоха, когато на Земята е имало един-единствен континент, наречен „Родиния“. Думата е от руски език, но заради фонетичната близост с „родина“ се създава впечатлението, че родината е единственото място, на което целостта е възможна. В същото време обаче книгата внушава, че животът е цикъл от начала и краща, живеенето е непрекъснат процес на разпад и събиране. „Това е цялата ни история – свързване и разделяне. Сливане и разпадане. Самосъздаване и самоунищожение.“ „Родиния“ отправя посланието, че човек не може да живее изцяло сам, той винаги ще бъде недостатъчна, непълна сама в себе си малка брънка от големия свят. Съществуването му придобива смисъл едва чрез връзката с Другия, чрез топлата на семейството, принадлежността към родната земя. Идеята е внушена чрез мотото – цитат от Джон Дън в превод на Александър Шурбанов: „Никои човек не е остров изцяло за себе си; всеки човек е къс от континента, част от сушата“. Така още от първите страници вниманието е насочено към уязвимостта на самотния човек и необходимостта от споделеност. Индивидуалистичната философия е отречена, в романа сборник тя винаги е вследствие на неосъзнатост, егоизъм или нарцисизъм. За да бъде истински щастлив, индивидът трябва да се свърже с Другия, да се убеди в уюта на семейното огнище, да не забравя своето потекло.

„Родиния“ е книга за отсъствията, за празнотите, които оставят хората, когато си тръгват. Но също така е книга за надеждата, която се проявява в самото настояване на автора да помним кои сме били и откъде сме тръгнали. Николай Терзийски прави опит да изгради една болезнено разпознаваема картина на съвременна България – страна на безпаметство и разпадане се връзки, но и на упорита, притегляща, вечна обич.

ВЕСЕЛА БОЗОВА

Николай Терзийски, „Родиния“, изд. „Жанет 45“, Пловдив, 2025

П О К А Н А

30 ГОДИНИ след смъртта на Борис Априлов (1921–1995): среща-разговор за творчеството му и представяне на „Книга за Борис Априлов“ от Мая Горчева (изд. Литературен форум, 2025)

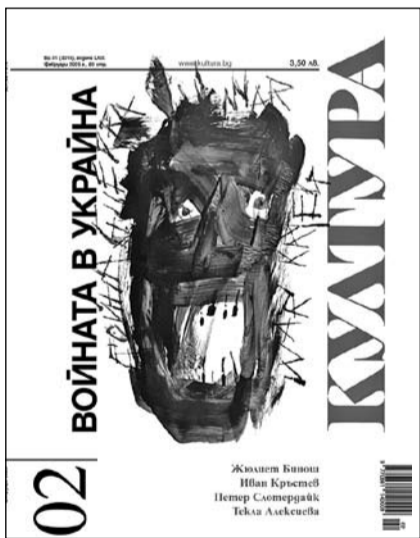
Срещата ще води Юлиан Жилиев

Вторник, 13 май 2025, 18.00 ч.
Институт „Лист“ – Унгарски културен институт, София



Християнство и култура, бр. 200

Първият тематичен център на новия брой 200/Пролет на сп. „Християнство и култура“ е празникът Възкресение Христово, с който са свързани текстовете на Калин Янакиев *Двудеинното откровение на Бога в Новия завет*, на о. Павел Събев *Плът и дух*, на Дионисиос Склирис *Битие-към-любов: херменевтиката на възкресението в мисълта на митр. Йоан Зизиулас*, и на Борис Маринов *Велика и благословена събота: преосмисляне на християнската революция*, обединени в рубриката „Християнство и истина“. Втори тематичен център са „Проблеми на православието“, представени с *Обръщението на Негово Всевеетийшество Вселенския патриарх Вартоломей към украинския дипломатически корпус и местната украинска общност в Истанбул по повод третата годишнина от руското нахлуване в Украйна*, на тези проблеми е посветен и текстът на Атанас Славов *Политическата теология след Критския събор: ролята на Вселенската патриаршия*. Рубриката „Християнство и философия“ включва статиите на Джордж Демакопунос *Тръм, Мъск и войната с емпатията*, и на Романо Гуардуно *Защо толкова много книги?*, а темата „Християнство и история“ включва статиите на Александър Смочевски *От парасинагога към схизма (Каноничноправни определения-отграничения)* и на о. Стелиян Кунев *Логическите доказателства на Никита Философ в богословските му дебати с исляма*. В броя широко е застъпена и рубриката „Християнство и изкуство“, в която Ралица Райкова представя *Различния писател Джордж Макдоналд и неговите Фрагменти*. В рубриката присъства и рецензията на Слава Янакиева за филма „Не затваряй очи“ под заглавието *Възкресението като политика и сантимент*. Броят е илюстриран с фотографии на Емил Данаилов.



„Войната в Украйна. Три години по-късно“ е темата на новия брой 02 на сп. „Култура“. В него може да прочетете текстове от Теодора Димова и Еманюел Карер, Юрий и София Андрухович, Тимъти Снайдер и Нина Хрушчова, Херфрид Мюнхлер и Гофредо Бучини. И още: анализът на Иван Кръстев „Завръщането на бъдещето и последният човек“, Петер Слотердайк за „Европейската главоблъсканица“ и Валер Новарина за „Театър и тайнство“. Интервюта в броя: Жулиет Бинош, Мохамад Расулоф, Захари Карабашлиев, Петя Кокудева, Текла Алексиева, Мишел Табачник и Милко Лазаров. Фотографиите в броя са на Мирослав Момински, а разказът в „Под линия“ е на Лило Петров.

Течната реалност на настоящето

Изложбата „Смушения / Изгубен свят“ с куратор Слав Недев (Шипка 6, 18 април – 29 май) представя травматичните проблеми на съвременното, като същевременно провокира мислене и реакции. Почти всички поканени автори отдавна се занимават с теми, отразяващи днешните обществени и екзистенциални предизвикателства – от климатични промени, насилие и войни до самоизолация, лично оцеляване и глобални катаклизми. Повечето творби са създадени през последните две години и представяват актуален и ангажиран художествен коментар. Те разкриват различни гледни точки и естетики, вариращи от интимни разкази и метафорични образи до директна социална критика и визуални протести. Изложбата функционира като пространство за размисъл, в което изкуството става медиатор между индивидуалната чувствителност и колективната тревога.

Кои са най-открояващите се теми? Антон Терзиев изследва дълбоките пластове на психологията чрез поведението на „следващото поколение“, което вдъхва едновременно надежда и страх. Динко Стоев разглежда вътрешната съпротива и устойчивост като условие за оцеляването на човечеството. Гълъб Гълъбов превръща незначителни ситуации в ритуали и портрети на живота отвъд политическата сцена. Анжела Терзиева анализира слабостите и нежеланието за съпротива като естествена човешка реакция за оцеляване. Иво Бистрички навлиза в историята, търсейки повторимостта на ситуацията и множеството поводи за катарзис, а Станислав Памукчиев остава верен на търсенията си, базирани върху традициите. Мистичният свят на Слав Недев ни оставя в недоумение, отваряйки поток от асоциации. Станислав Генев смесва дигиталното и реалното, създавайки странни хибридни образи. Магичното присъства и в картините на Думисано Карамански, които сякаш се сбозуват със света, все по-отдалечен от нас. Всеки от 24-те художници добавя своята перспектива към големия разказ – от прегарянето на вътрешния свят през загубата на посоката и вихъра на времето до сблъсъка с дигиталната реалност.

В краткия текст е невъзможно да се изброят всички творби. Подредена така, че да създадат видимост и диалог между тях, изложбената зала се изпълва с енергия и страст. Картините, скулптурите, инсталациите и видеото комуникират помежду си, създавайки едновременно вълнуваща и нестабилна среда. Турбулентната инсталация на Калина Димитрова завихря пространството, антропоморфните скулптури на Мартиан Табаков свързват всички образи в експозицията, мутиралите предмети на Мартин Пенев засилват напрежението, сглобените от остатъци реалност обекти на Викенти Комитски всяват легено усещане за самота, а нарочно дизайнерските намеси на Светлана Мирчева проникват дълбоко в съзнанието. Пейзажи, фигурални композиции или абстракции, живопис или скулптура, работите се допълват и контрастират, разгръщайки многопластов разказ за човека в свят на постоянни промени.

През 2000 г. в своята едноименна книга Зигмунт Бауман въвежда термина „течна модерност“ (*liquid modernity*) като метафора за съвременното състояние на обществото, характеризиращо се с нестабилност, несигурност, гъвкавост и разпиляност. Това е противоположност на предишната „твърда“ или „солидна“ модерност, при която социалните структури и идентичности са били по-стабилни и устойчиви във времето. Бауман казва: „В течната модерност животът се превръща в постоянен рефлекс на адаптация към несигурността“. Двадесет и пет години по-късно живеем в състояние на още по-голямо „втечняване“. Светът се разпада, моралните устои се negliжират, агресията става норма, а надеждата е с много близък хоризонт. Съвременната дезориентация напомня сюрреалистичната идея за изплъзващата се реалност. Сякаш светът изтича през ръцете ни и става все по-трудно да го задържим. И отново по думите на полския социолог: „Живеем в общество на потребители, където единственото стабилно нещо е промяната“. Това е пряко свързано с краха на утопията и усещането, че светът, който трябваше да бъде, вече не съществува. Това усещане обаче променя коренно човешката психика и поведенческите модели. Хората се изолират в по-малки групи, като ценностите се свеждат до „доброто прекарване“ на времето, а големите цели и действията за общото благо изглеждат безсмислени на фона на постоянната тревожност за моментно оцеляване.

След всичко казано изложбата изглежда песимистична. Обаче самият акт на вглеждане в тези световни проблеми все пак вдъхва известна надежда. Съвременните художници се утвърждават като чувствителни наблюдатели, критични гласове и визуални разказвачи на



Мартиан Табаков, „Приятели, когото не познаваш“, скулптурна инсталация, 2025, полиестерна смола, метал, вариращи размери. От изложбата „Смушения / Изгубен свят“, 2025

Мартин Пенев, „Подутини“, инсталация, 2025, килим, дърво, дървен стол, стара кожана дреха, 310 × 208 × 190 см. От изложбата „Смушения / Изгубен свят“, 2025

света. В течната нестабилност на времето все още има възможност за съпротива и задържане на някаква форма и етични ориентири.

„Художниците действат като своеобразни алхимици на настоящето – улавят фрагменти от разпадащия се свят и ги превръщат в образи, които могат да бъдат разчетени, преживени, дори разбрани. Не предлагат решения, а пространство за осъзнаване. И в тази съзнателност, колкото и крехка да е, проблясва възможността за нова стабилност – такава, каквато не сме си представяли досега, но от която отчаяно се нуждаем.“¹

МАРИЯ ВАСИЛЕВА

¹ Финалът на текста е предложен от ChatGPT на OpenAI (версия от април 2025 г.) – отзвук на течната модерност, в която границите между човешко и изкуствено, мисъл и алгоритъм все по-често се размиват.



К О Н К У Р С

Национален ученически конкурс за филмово есе „Литература на лентата“

Магистърската програма „Литература, кино и визуална култура“ и Факултетът по славянски филологии на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, съвместно с Международния литературен и кинофестивал „Синелибри“, организират национален ученически конкурс за филмово есе „Литература на лентата“.

Задачата на всеки предложен за участие филм е да представи читателския опит на своя създател/създатели въз основа на теми, свързани с:

- писатели и произведения, изучавани в училище,
- любими писатели и произведения, неизучавани в училище,
- писатели и произведения, които да бъдат включени в училищната програма по литература,
- чуждестранни автори и произведения, четени в превод,
- чуждестранни автори и произведения, четени в оригинал,
- филмови адаптации на литературни произведения,
- съпоставка между оригиналния и преводния текст или между книгата и филма, направен по нея,
- общественото въздействие и/или културната значимост на дадено литературно произведение или филмова адаптация.

Предложените теми са насочващи, без да ограничават възможността за избор на участниците. Участие в конкурса може да вземат само ученици в XI и XII клас от всички български училища през текущата учебна година. Всеки участник предоставя не повече от един оригинален късометражен филм – документален, игрален, анимационен, научно-популярен или друг смесен вид – с дължина до 8 ½ минути. Той може да бъде заснет с професионална или любителска камера, дигитален фотоапарат, телефон или таблет. Допускат се само филми, произведени от м. ноември съответната година до м. май следващата година, при изрично условие да не участват в други конкурси. Не се допускат творби, съдържащи образи и реч на насилие, расова дискриминация, етническа, религиозна или друга нетърпимост, на пряка

политическа пропаганда или с нецензурно съдържание. Необходимо е филмите нагписи да включват следната информация: заглавие на филма, двете имена на автора, на членове на снимачния екип, актьори и групи участници (при наличие на такива), име на училището и на населеното място. Авторът е ученик от XI или XII клас, комуто принадлежи идеята, заглавието и сценарната разработка за заснемането на филма. Същата информация, заедно с декларация за това, че не са използвани чужди литературни, филмови, музикални или други произведения, научни трудове или сродни източници без тяхното авторство да е изрично указано с надпис в края на филма, се изпраща на електронната поща на конкурса liter_lenta@slav.uni-sofia.bg. Крайният срок за изпращане на завършените филмови есета е 15 май. То може да стане или онлайн, чрез адрес, който авторът предоставя на организаторите, или чрез материален носител, на адрес: Факултет по славянски филологии, каб. 230, СУ „Св. Климент Охридски“, бул. „Цар Освободител“ №15, София 1504 (За конкурс „Литература на лентата“). Жури в състав, определен от организаторите на конкурса, оценява и класира допуснатите до участие визуални творби. Присъжда се Голямата награда „Литература на лентата“ – прожекция на удостоения филм в конкурса за късометражни филми на „Синелибри“ и акредитация за достъп на неговия автор до целия фестивал. Авторите на класираните на второ и трето място филми получават акредитация за достъп до фестивала. Всеки участник в конкурса получава почетна грамота. Резултатите се обявяват по време на Академичното тържество по повод Деня на светите братя Кирил и Методий, на българската азбука, просвета и култура и на славянската книжовност в Аула Магна на Софийския университет „Св. Климент Охридски“.



Владимир Зарев, „И аз слазох“, изд. „Хермес“, Пловдив, 2025

В новия си роман Владимир Зарев се обръща към един от най-универсалните сюжети в историята на културата, този за Христос. Творбата пресъздава живота, развяването и възкресението на Исус, поставяйки въпросите за човешката и божествената му същност и за смисъла на жертвата. Представяйки своята интерпретация на този многократно осмислян сюжет, авторът търси обяснения за неизменната му значимост в историята на човечеството.



Петя Хайнрих, „Инструкции за сглобяване на метаромантизъм“, изд. „Норгет“, С., 2025

Както изобщо в своята поезия, и в новата си книга Петя Хайнрих се стреми да разчупва познатите форми и граници – на стиха, на образите, на темите... Тук „метаромантизъм“ е ключова дума за устойчивите измерения на човешкото в един постоянно и бързо променящ се свят. Как се удържа собствената идентичност в пресечната точка между миналото и бъдещето, между природата и технологиите? Въпреки обещанието в заглавието на книгата, авторката не предлага инструкции по проблемите, които повдига, само собствените си размисли и въпроси.



„Единство и разделение в езиците, литературите и културите“. Сборник с доклади от международна научна конференция, проведена във Факултета по славянски филологии на СУ „Св. Климент Охридски“, 9 – 11 май

2023 г. Съставители Д. Младенова, Д. Атанасова, К. Войнова, Л. Трифонова, М. Маринова, Н. Папучиев, Ф. Земярска, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2025

Сборникът съдържа докладите от последното досега издание на традиционната научна конференция на Факултета по славянски филологии в Софийския университет. Публикациите на българските и чуждестранните учени засягат широк кръг от теми в областта на лингвистиката, литературознанието и културологията. Сборникът позволява да се проследят актуалните теми в съвременната хуманитаристика и очертава пресечните точки в търсенията на учени от различни области.

Усещане за споделеност и общност

Разговор с Тодора Радева, програмен директор на фестивала „Литературни срещи“

В края на април се състоя поредното издание на „Литературни срещи“, този път на тема „Археология на паметта“. Защо се спряхте на тази тема и как тя свързва множеството различни събития в рамките на фестивала? Разкажете повече за акцентите в програмата му. Създаването на програма за литературен фестивал е дълъг процес, в който трябва да се съобразят много и различни компоненти. Има идея в началото, но после тя се трансформира и търси точната си формулировка според писателите, които приемат поканата за гостуване, мястото на провеждане, актуалните тенденции, отделните събития, които искаме да включим. „Паметта“ е много писателска тема по принцип и не говорим, разбира се, само за обръщане и съхранение на миналото, а за процес на постоянно преоткриване и преосмисляне, самото писане е памет. Мария Степанова беше една от първите писателки, които потвърдиха участието си във фестивала, а всички знаем за нейната книга „В памет на паметта“. Избрахме темата „Археология на паметта“ и заради желанието да разчетем разкъсания палимпсест на града, да разворвим пластове на времето, да потърсим начините, чрез които литературата (и изкуството изобщо) помагат за съхраняването на паметта, за изграждане на колективна памет през личните истории. Също и като повод да поговорим за властовите позиции, чрез които се конституира разбирането за памет, за история, а оттам – за настояще и бъдеще. Дали литературата и изкуството имат силата да пробият официалните „режими на истина“, да извадят забравените и забранените истории, да станат повод за друг разказ и друго възможност бъдеще. Всички десет събития по време на „Литературните срещи“ даваха своя ракурс към темата, разглеждаха паметта от различни ъгли – като документ, като фикция, като отсъствие, като травма, като поле, на което се водят войни, като провокация, като въпрос какво е значението на нашите индивидуални стъпки за големия ход на историята. Имаше желание цялата програма да е като археологически терен, по който вървим внимателно и откриваме различните пластове на разказа – и личния, и за цялото общество – който ни удържа цели. За първи път по време на „Литературни срещи“ направихме професионалната програма *Mind the Literature*, с участието на програмни директори и организатори на литературни фестивали в България, Словения, Хърватия, Полша и Нидерландия. По време на срещата се родиха нови идеи, приятелства и възможности за бъдещи партньорства. Със сигурност професионалната програма ще се разраства и ще стане неизменна част от „Литературните срещи“.

Ако се съди по пълните зали, това бе и едно от най-успешните издания на „Литературни срещи“. Такова ли е впечатлението и на вашия екип, организиращ фестивала? Очаквахте ли например големия интерес на публиката към срещата с китайския писател Ю Хуа и на какво според Вас се дължи той?

Да, може да се каже, че тазгодишното издание на „Литературни срещи“ беше едно от най-успешните, макар че всички помним онези близо 500 души, които дойдоха в дъжда и препълниха залата за срещата на Олга Токарчук и Георги Господинов през юни 2022 г. и последващия седмчасов колаж от четения, перформанс, разговори, изложби, инсталации в цялото пространство на „Топлоцентралата“. Сегашното издание се получи изключително силно не само като програма, но и като енергия, присъствие и диалог с публиката. Пълните зали на всички събития бяха знак, че темата е „проговорила“ на много нива, че участващите писатели, както и

различните ни формати – инсталацията „Под центъра на тежестта“ на творческия тандем „Съпроамат“, концертът на групата „Kottarashki & The Preachers“, идеята на Яна Букова за „Втора премиера“, поезията в движение – са заинтригували много хора с различен профил и интереси. Срещата с Ю Хуа беше особено емоционален и запомнящ се момент. Разбира се, очаквахме голям интерес – все пак Ю Хуа е една от големите литературни фигури в съвременен Китай и автор с международно признание, – но като че ли подценихме броя на китайската общност в България и беше предизвикателство да овладеем препълнената зала на Археологическия музей, особено накрая, когато близо два часа Ю Хуа раздаваше автографи. Ю Хуа спечели всички с чувството си за хумор и способността да поднася тежки теми с човечност и лекота. Шехан Карунатилака също сподели, че ценя „болезнени, копаещи дълното на отчаянието книги, които обаче са смешни“ и говори увлекателно и с ирония за смъртта и политиката през призмата на фантазията. А разговорът с Мария Степанова носеше дълбочина и възбуждане и толкова нужно на всички ни подсеждане, че е нужно да търсим радостта от живота като съпротива срещу злото. Най-важното за нас е, че „Литературни срещи“ не само предлагат добра програма и срещи със значими писатели от цял свят, но и че създават усещане за споделеност и общност.

Вероятно най-трудното в планирането на събитие като „Литературни срещи“ е участието на чуждестранните автори, така ли е? Как подготвяте към избора на чуждестранни гости на фестивала, кое е водещо в избора ви? Споменахте трима от участниците в тазгодишното издание – Ю Хуа, Мария Степанова и Шехан Карунатилака, трима известни и много различни писатели. Какви връзки се очертахме между тях, както и между тяхното творчество и това на българските автори, включени във фестивала?

Действително, най-трудната част в организацията е участието на чуждестранните автори – това изисква планиране почти година по-рано, координация със световни агенти, издателства, преводачи, а понякога и адаптиране към сложен международен контекст. Но за нас това усиле е напълно оправдано, защото вярваме, че истинската стойност на „Литературни срещи“ идва от възможността да поставим българската литература в жив и равностоен диалог с глобалната сцена. Изборът на чуждестранни гости никога не е случаен. Търсим автори, които не само са важни имена в съвременната литература, но и имат какво да кажат по темата на конкретното издание. За нас е водещо не просто „колко известен е един писател“, а *как и защо* той говори за теми като памет, идентичност, история, загуба, език – и как този негов поглед може да отекне в българския контекст.

Ю Хуа, Мария Степанова и Шехан Карунатилака са автори от три много различни литературни и културни традиции, но между тях се очертах неочаквано силни връзки. И тримата работят с историята – не като архив, а като живо и често болезнено преживяване. И тримата използват езика по начин, който се противопоставя на официалните разкази – било чрез хумор, поезия или гротеска. А като прибавим и участието на изгряващите писатели от Европа и българските автори, се видя как писатели от напълно различни географии мислят за смъртта, паметта, идентичността и бъдещето по сходен начин. За мен наистина беше удивително как отделните събития си „говореха“ едно с друго, допълваха се и се продължаваха. И това всъщност е част от стремежа ни –

не просто да подреждаме индивидуални участия, а да дадем пространство за неочаквани срещи, от които може да се роди нещо ново.

За „Литературни срещи“ са много важни местата, на които се провежда, те са различни във всяко издание на фестивала и са свързани с неговата тема. Разкажете малко повече за местата, на които се случи това издание и как ги въвеждахте във взаимодействието с литературата?

Местата, на които се провежда „Литературни срещи“, винаги са съзнателно подбрани – не като неутрални локации, а като активни участници в разговора, който фестивалът води. За нас пространството не е просто фон, а част от разказа. Ето защо всяко издание на фестивала се стреми да излезе от конвенционалната сцена и да „говори“ с града, с неговите пластове, следи и напрежения.

Темата тази година – „Археология на паметта“ – почти сама посочи своите естествени терени. Проведохме откриващата дискусия в Античния комплекс Сердика – Софийското Ларго – място, в което миналото буквално е под краката ни. Там беше и инсталацията „Под центъра на тежестта“. Националният археологически музей също беше най-естественият избор и сцена за темата на тазгодишните „Литературни срещи“. Наблюдавах публиката между различните събития как разглежда артефактите. И (макар и несъзнателно) този контекст придаваше дълбочина и отекваше в разговорите. От друга страна, пространството „Щрак“ донесе по-съвременна, едновременно градска и интимна обстановка. Изборът на тези локации не беше само естетически или логистичен. Те бяха продължение на темата – разкриваха как паметта живее едновременно в камъка, в книгата, в тялото и в града. Надяваме се, че публиката също е усетила тази „археология в движение“, в която София също стана участник в литературните срещи.

„Литературни срещи“ се провежда от четири години. Промени ли се с времето концепцията ви за тяхното съдържание и начин на провеждане? Досега имаше по три издания годишно, но изглежда намерението на екипа Ви е да ги намали. Защо тръгвате към подобна промяна и кога да очакваме следващото издание? И най-вече – какво да очакваме от него? Започнахме „Литературни срещи“ с идеята да създадем място за жив диалог между българската и световната литература, да представим литературата във взаимодействие с други изкуства и науката, да създадем необикновено литературно преживяване. В първите години заложихме на по-голяма честота – по три издания годишно – като начин да експериментираме с формати, теми, публики. Това беше важен и изключително ценен период на търсене, изграждане на общност и утвърждаване на поредицата като важна част от културния живот на София. От 2025 г. решихме „Литературни срещи“ да се провеждат само веднъж годишно. Причината е, че организацията на три големи събития през годината изисква много по-голям финансов и организационен ресурс. Но от това публиката няма изобщо да загуби, защото ние ще продължим да предлагаме добре обмислени програми по теми, които въднуват всички, с възможност да каним повече международни гости. Ще предлагаме различни формати и ще развиваме още повече връзката с другите изкуства. Вече казах, че професионалната програма също ще стане неизменна част от фестивала. Следващото издание ще се състои между 22 и 26 април 2026 г. Вече работим по него, но е още рано да издаваме какво подготвяме.

Въпросите зададе АНИ БУРОВА

За Вал Килмър, който остана верен на себе си

Актьорът Вал Килмър, който си отиде през април тази година, ще остане в историята за мнозина с незабравимата си роля на Джим Морисън в биографичния игрален филм *The Doors* на Оливър Стоун от 1991 г. Но съществуваше и един друг Вал Килмър, който режисьорите Тинг Пу и Лео Скот разкриват в документалния филм *Val* от 2021 г., който представя пълен и емоционален портрет на сложната личност, която стои зад образите на Батман и Айсмен от „Топ Гън“, познати на масовата публика. Филмът заслужава да бъде гледан не само заради впечатляващия живот на Вал Килмър и неговата вдъхновяваща творческа и житейска философия „за истината и илюзиите“ и способността да сме честни със себе си, но и заради нестандартния документален подход и оригиналната си драматургична и монтажна структура. Събираш най-интересното от хилядите часове лични видеозаписи от VHS камерата, с която актьорът е запечатал живота си през годините, *Val* е филм-колаж, който ни превежда през детството му, първите стъпки в професията в театралната академия, снимачните площадки, семейния живот и личните му откровения години по-късно.

През 2015 г. Вал успява да победи коварната битка с рака на гърлото, но с цената на загубата на гласа си. Именно тогава, когато едва говори, Килмър „има нужда да разкаже своята история повече от всичко“. Снимките на филма започват през 2019 г., а историята я води синът му – Джак Килмър, чийто глас зад кадър напомня много този на младия Вал от видеозаписите и звучи почти през цялото време, прекъснат само в моментите с интервюта с Вал, който с усилие изрича няколко изречения. През последните 10 години от живота си Килмър говори с помощта на малка машина, закрепена за врата му, като всяка дума и звук му коства невероятното усилие. Да гледаме стария Вал на моменти е тъжно, особено когато можем да направим паралел с красивото русо момче от старите видеозаписи, но той в никакъв случай не е окарикатурен, нито буди съжаление. Напротив, това, което прави *Val* истински качествен документален филм, а не просто кичозно риалити шоу, проследяващо живота на една застаряваща звезда, е невероятното чувство за самоосъзнатост и откровеност, което Килмър влага в собствения си автобиографичен разказ. Гласувал абсолютно доверие на режисьорите – може би най-важната съставка за един успешен документален филм, той не се страхува да говори открито за личните трагедии, от които е белязан животът му, започвайки още от тийнейджърските му години със смъртта на брат му Уили, който умира вследствие на епилептичен пристъп. Плаче пред камерата, когато години по-късно губи майка си – тази *шведска енигма*, както я нарича той. Не се страхува да бъде уязвим, когато дава автографи за ролята си на Батман и Айсмен 30 години след успеха на тези филми с ясната представа, че за

голяма част от публиката той винаги ще бъде тези два касови, но повърхностни образа. Измъчва го усещането, че славата му лежи на стари лаври, но същевременно се зарежда от срещите с многобройните фенове. След пики на славата идва спадът – това е позната формула, която преживяват много известни личности. Но особено интересно е да разберем, че *паденията* в кариерата на Килмър не се дължат на липса на дисциплина или талант, а са резултат от личната му философия да се развива творчески в своята професия. През 1995 г. Вал Килмър е в Южна Африка на експедиция за прочуване на пещери с прилепи. Истински късмет е, че агентът му уцелва един от малкото моменти, в които Килмър има обхват, за да му съобщи, че е поканен да бъде следващият Батман. Всеки холивудски актьор знае какво значи това – гарантиран комерсиален успех. Да, всяко момче мечтае да бъде Батман, казва Вал, „но да бъдеш Батман и да изиграеш Батман са две коренно различни неща“. Разочарованието на Килмър идва, когато облича костюма на Батман. Гигантската маска всъщност го лишава от всякаква възможност за актьорско превъплъщение – с нея диша трудно, замаян е и скоро всичките му колеги странят от него, защото докато я носи, той не чува почти нищо. Разочарованието и изолацията, които преживява на снимачния сет, наклонява везната в избора му да участва в нискобюджетен филм, чиято концепция изисква от него да се въплъти в 10 образа. Друг на пръв поглед странен избор е участието му в „Островът на доктор Моро“ – продукция, обречена на провал от самото начало. Но Килмър вижда в това шанс да си партнира със своя идол Марлон Брандо, който също е част от актьорския състав. Тъй като филмът от самото начало изостава от графика, заради неопитността на креативен млад режисьор, той бързо е заменен от Франкенхаймър, режисьор, чиято единствена цел е да приключи филма възможно най-бързо. По време на работа той отказва да приеме предложенията на самия Марлон Брандо. А когато Брандо е демотивиран да работи, той просто не се появява на сета. Франкенхаймър не се трогва от отсъствието на може би най-великия актьор, с когото има възможност да работи и вместо това наема статист – Норм, който замества Брандо през голяма част от филма. „И на всичкото отгоре, спомня си Килмър, напрежението във връзката ни с жена ми Джоана и големият период, в който прекарвахме разделени, се отрази на брака ни и получих документите за развода директно на снимачната площадка.“ Лека-полека Килмър престава да се грижи за звездния си образ, като отказва касови комерсиални продукции. Но в Холивуд отказът от славата си има цена и често означава, че не само таблоциите и папараците те загърбват, но и цялата индустрия, което затваря вратата на Вал и към качествените филми, към които се стреми от самото начало. Манящата

му към съвършенство и творческото му разбиране, че трябва да вложи частица от себе си във всяка роля във филми, в които режисьорите се вълнуват единствено от спазването на снимачните срокове, дадени им от продуцентите, му докарва етикета „труден за работа актьор“. Но истината е, че Вал изглежда „труден за работа“ не защото е безпредметно капризен, а защото отказва да се примири със средата, в която творчеството се принизява до работа на конвейер. „В известен смисъл те купуват живота ти за определен период от време – преживяванията ти, мнението ти, дори душата ти“ – казва Вал в един от своите домашни видеозаписи, докато реже косата си пред камерата, подготвящ се за следващата роля.

Съвсем в началото на кариерата си Килмър заснема собствени кастинг-записи (*selftapes*) и ги праща до режисьори, с които иска да работи, а на някои от тях дори им ги носи лично, прелетявайки хиляди километри. Откъси от тези домашни видеа са включени във филма и от тях личи амбицията на едно момче, което скоро ще бъде звезда, а ентузиазмът му е истински трогателен. За съжаление, тези записи не му осигуряват желаните роли във *Fullmetal jacket* на Кубрик или *Goodfellas* на Мартин Скорсезе, но когато става дума за ролята на Джим Морисън в *The Doors*, за която той очевидно е роден, Килмър казва, че това да не изиграе Джим, „не беше опция“. Режисьорите на документалния филм нарочно смесват сцени от филма с „истинския“ Килмър, постигайки халюцинатoren ефект на пълното сливане, което Вал в действителност постига с образа на Джим. Той признава, че фанатичната му отгаденост на ролята е била „пълнен аг“ за жена му Джоана, с която се развеждат няколко години по-късно. В крайна сметка *Val* дава надежда. Вал Килмър не престава да намира начини да следва творческите си пориви. В края на живота си той основава огромно студио, което става дом на най-новата му страст – рисуването, но и дава пространство на всички онези млади артисти, в които прозира същият хъс като този от ранните видеокасети на Вал. Той открива утеха и в сина си Джак и дъщеря му Мерседес, които го обичат също толкова силно, колкото и той тях.

Благодарение на работата на Тинг Пу и Лео Скот, с пълното съдействие на Вал Килмър, получаваме цялостен и емоционален филм-портрет за един актьор, когото много от нас познаваха само от определени филми, а сега имаме възможност да видим човека и личността зад образите. Документалният филм за Вал улавя не само славата му през 80-те и 90-те години, но и *радостта* му от пропуснатите възможности. Когато е диагностициран с рак на гърлото, Вал си дава сметка, че болестта му е отнела много възможности, които „всъщност не бяха възможности“. Истинското постижение на Вал Килмър е способността му да остане честен – към себе си, към изкуството си, към публиката. Ще завърши с цитат от Вал, който стои на бюрото ми още след първия път, в който гледах филма, който ни напомня, че за малкото време, в което сме тук, е хубаво да сме честни. Най-вече пред себе си: „Тук, на Земята, разстоянието между рай и ад е разстоянието между вярата и съмнението. Болестта ми отне много възможности, които всъщност не бяха възможности. Излекуването не се постига със суета, а с честност. Честността се ражда от чистата любов. А любовта е най-божественият лечител – най-милият, най-светият, най-ефективният“.

КАЛИНА НИКОЛОВА



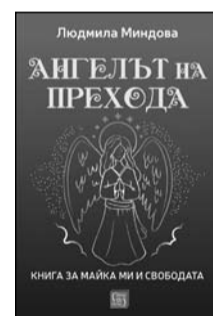
Поли Муканова, „Тетер в автобус с порой. Пътуващи фрагменти“, изд. „Сборище на трубадури“, С., 2025

Вече в няколко свои книги Поли Муканова остава свързана с жанра на фрагмента. Новата ѝ книга също е с фрагменти, като текстовете тук се простират в цялата широка палитра на този жанр – от съждения с характер на сентенции през (авто)рефлексивни наблюдения до микроразкази. „Пътуващи фрагменти“ е наистина подходящо подзаглавие за този сборник, защото голяма част от творбите в него са свързани с пътуването като начин на възприемане на света, но най-вече защото самият фрагмент е пътуващ, променлив жанр – това позволява например фрагментите да прераснат в една доста по-дълга проза, поместена в края на книгата.



Хорхе Луис Борхес, „Седем вечери“, прев. от испански Калина Николова, изд. „Колибри“, С., 2025

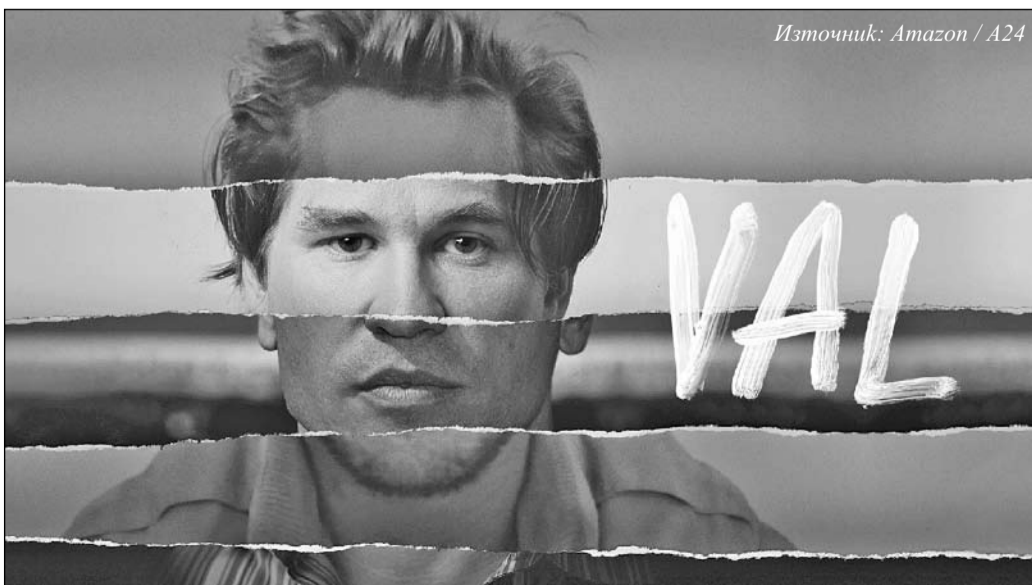
Сборникът „Седем вечери“ съдържа неиздавани досега у нас текстове на Хорхе Луис Борхес – седем беседи, които авторът изнася през 1977 г. в театър „Колizei“ в Буенос Айрес. Лекциите са посветени на постоянни за творчеството на Борхес теми – сънищата и кошмарите, слепотата..., както и на книги, към които той многократно се връща – „Хиляда и една нощ“, „Божествена комедия“... Както цялата проза на Борхес, и тези беседи разгръщат неочаквани интелектуални сюжети и са част от неповторимия свят на авторството въображение.



Людмила Миндова, „Ангелът на прехода. Книга за майка ми и свободата“, изд. „Издок-Запад“, С., 2025

Книгата е посветена на паметта на майката на авторката, но не е мемоарна творба. По-скоро образът на майката е подтик за създаването на поредица кратки прозаични текстове, повечето от които с характер на есета, а някои – и на разказа. Свързва ги темата за паметта – лична, семейна, историческа, литературна...

Източник: Amazon / A24



Из романа „Пътят на перцепциониста“

Никола Лекич

Никола Лекич (1989) е сръбски писател, автор на три романа – „Будката“ („Графика“, 2016), „Персон“ („Persson“, 2019) и „Пътят на перцепциониста“ („Put percersionera“, 2024).

„Пътят на перцепциониста“, от който е публикуваният тук откъс, е роман за преодоляването на външните граници и границите в самите нас, за Изтока и Запада, за миграцията, за приемането и разбирането на другия, за вечните проблеми и конфликти между хората. Главният герой Никола чрез разказа си постоянно пренася читателите от „Нашия“ хотел, реален хотел в Белград, където работи като рецепционист, в хотела „Отвъд границата“, полуреално, полунереално място, където попада, докато се опитва да премине нелегално границата с Унгария с група мигранти. Разказвачът ни запознава със съдбата на гостите и служителите в хотела, с живота и динамиката в него, със сблъсъците, предизвиквани от срещата на Изтока и Запада, с промяната на възприятията, до която довежда това принудително съжителство. Всичко това е поднесено с изключително жив и богат език и чувство за хумор.

През април Никола Лекич беше гост на фестивала „Литературни срещи“ в София като част от международния проект за литература CELA и като резидент на Къщата за литература и пребод.

Ц. М.

Цветове на лотос, които се затварят
(когато влезеш в тях)

Със затоплянето на времето (края на пролетта, началото на лятото) в *Нашия хотел* започнаха да идват все повече туристи от Запад, *западници*: американци, канадци, европейци и австралийци. За мен това бяха *западниците*. Забелязах, че все повече мисля за тях, накъде са тръгнали, защо, как, какви са родителите им и какво е било детството им, какво мислят за Палестина, за Израел, за Балканите, САЩ, Русия и Китай, за работата, за притежаването на недвижимо имущество в града, за творчеството и изкуствения интелект, за духовността някога и сега, в 21. век, за живота в гората и поклонничеството на Изток, но преди всичко – откъде имат парите, свободата и времето да пътуват. Как става? Само понякога забелязвах гняв и завист зад веселото желание да развлекат защо например Доминик е точно такъв, какъвто е. Защо аз съм такъв, Аладин – онакъв, а Доминик съвсем различен. Къде и какви са приликите ни, пресечните ни точки, общите ни места?

Откакто се преместих да живея в *Нашия* много рядко излизам навън, само до магазина, банката и чейндж бюрото. Бях потънал вътре по-дълго и по-надълбоко от всеки гост, бях едновременно и мигос¹, и местен, и западняк, но все повече исках да бъда *само* западняк, заради което незабелязано започнах да се превръщам в жертва, жертва, защото не бях това, което исках да бъда в момента. Ето идват, западниците, просто идват, ядат, ядат добре, мамка им, забавляват се, имат си кредитни карти и не им се вижда краят, нито на парите в сметката, нито на пътуванията им. А мигосите смърдят, пазарят се, мръсни са, шумни – и така развалят въображаемата ми представа за света и за Сърбия, представа, която всъщност не е реална. *Не мога да науча нищо за света от тях, защото не са видели нищо от света (дори не знаят английски)*. На всяко ядене пържеха лук, готвеха дробчета и риба в тиган с много олио – и докато ги наблюдавах от ген на ген, си припомнях и разбирах мъките, и проблемите им, с ума си, но не можех да се примиря с това, че живеем заедно и че тяхното близко присъствие в живота ми нарушава западната идентичност, която бях възприел за себе си. Търпях, опитвах се да разбера, да не се нервирям, да се държа на по-високото безразлично ниво на западниците, само че на гостите западници не можеш да помогна – нито на тях, нито на отношенията ни. Исках да си общуваме, да пием, да си разказваме истории за красотите на света, да се целуваме и влюбваме, но всички те бързаха по пътя си и в своето бързание избягваха *Нашия* заради мигосите. Само преспиваха в хотела, а през целия ден бяха някъде навън. Много западници отказваха или съкращаваха престоя си при нас, когато видяха какво е състоянието вътре. Бяхме като бежански лагер, като убежище за бежанци от Изтока и за онези родните, бежанците от себе си.

¹ В книгата авторът нарича мигрантите по този начин. – Бел. прев.



Невена Екимова, „Ти беше прав за всичко“, 2025, дърво, хартиена глина, текстил, вариращи размери. От изложбата „Смуциения/Изгубен свят“, 2025

Беше ми тежко, докато не приех и проумях, че ревнувам, че им завиждам, защото пътуват по света, а аз съм заробен в хотела, в Белград, в Сърбия. Осъзнах, че в основата на моя трип е мисълта, че съм изтривала, човек-изтривала пред рецепцията. Човек-звънец на рецепцията, който посреща и изпраща западниците по пътя им на изток, посреща и изпраща мигосите по пътя им на запад.

След като бях отворил пакета със завист към западниците, открих и специален гняв, насочен към притежателите на немски паспорт. Преди няколко месеца, когато започнах да работя на нашата рецепция, по необходимост предпочитвах да игнорирам и потискам това гнявче (между другото и като го наричах *гнявче*), вместо да се занимавам с него и веднъж завинаги да го изкореня. Мислех си, че ако посрещам германците в хотела ни както посрещам французите, гърците, индийците, японците, сирийците, това ще е предателство, предателство към предците и убежденията ми.

Никога не съм познавал праядо си, баща ми също не го е познавал, а неговият баща – моят дядо, никога не е говорил на баща ми за него, за праядо ми, защото и той едва го помнел. Във въображението ми родословие този човек съществува само с общата ни фамилия, защото дори името му не знам, ето, и да ме убиеш, нямам представа. Не знам как е изглеждал. Не бих го разпознал на снимките, ако изобщо има такива. Знаем, че праядо ми цял живот е бил казанджия, занаятчия, правел е казани за ракия, за боб и за какво ли не и накрая е свършил в един от тези свои казани – немците го сварили. Дали все още е бил жив, или са го напъхали мъртъв в казана, не ми е известно. Но си го представям как е водил спокоен живот на село с жена си и деветте си деца, правел казани и в тях готвел обяд едва ли не за цялото село, докато не се появила групичка немци, праядовци на някоя от днешните немци, които го сварили в казана, който бил направил със собствените си ръце.

Осемдесет години по-късно в *Нашия* влизат немци, потомци на своите праядовци, за които живот нямам никаква представа. Обаче въпреки това ги мразя. Ако дойдат повече, особено ако са мъже – неописуемо ги мразя. Искам конфликт. Искам насила да ги изхвърля от хотела, навън, *aut, astegen!* Германците не ги мразя, само не ги обичам, и съм неутрален към онези, които са ми привлекателни. Ако са много привлекателни, тогава националността и езикът, на който говорят, минават на заден план.

Докато се занимавах с този проблем, размишлявах за следната ситуация – ако в хотела се появи германец, но например с испански документи и с някакво неутрално име, примерно – Денис... Палмас. Лас Палмас, не, прекалено е испанско. Денис Палм... фройд. Това става. И примерно започнем разговор на английски, без в говора му да се долавя немски акцент, и се окаже, че е един супер симпатичен тип – дали и тогава щял да го мразя като германец? Хм. Да, щях. Ако фамилията му беше Лас Палмас, тогава може би нямаше. Ами ако праядото на Денис е бил нацист, а аз не го разбира, преди да си тръгне, а майката и бащата на Денис са примерно обикновени хора, средна хубост, които работят в общината в Гловенбург, да речем, и той едва преди пет години се е преместил от Гловенбург във Валенсия, научил е испански, получил е испански документи (*може да си е сменил и фамилията от Палмфройд на Лас Палмас*) – какво бих си помислил? Как бих се чувствал? По-малко гневен?

Само завист? Може би нашето общуване щеше да протече без никакво осъждане.

Но Денис не гоиде, нито Лас Палмас, нито Палмфройд, но пък гоиде момче на име Херман Райзингер. Пристигна с мотор до *Нашия*, паркура го до парпета на стълбите пред входа и докато го регистрирах, без какъвто и да е въпрос от моя страна, започна да изрежда: „Имам собствена фирма, онлайн магазин, дропшипинг, братята Тейт и магазин в Амазон, тръгнах на път в осем сутринта на двайсет и шести юли от Берлин след изгрев, роден съм в Гловенбург, малък град близо до Дюселдорф, получих прозрение оная нощ и няма да се върна там, спирах на всеки два-три часа да се поразкърша и да пуша малко нарциле – пиша пътеписи на Инстаграм, заболяват те ръцете, гърбът ти се схваща от мотора, ношувах в Хафлпафен, Шлиз и Грифинбарош, в Шлиз преспях с рецепционистката на хотела, в който бях отседнал, знаеш как е – трябваше, вложил съм двестри хиляди евро само в машината за това пътуване, карах с петстотин и деветдесет милиона километра в час, а харчех два и половина милиарда, хиляди, милиони, милиарди обороти“, докато го слушах съзнанието ми се изключи.

*А така ли, я да те питам нещо, хер Райзингер – и дядо ти ли така е идвал в Сърбия с цюндана²? А? Картишен? С карта ли ще ми платиш? Дай тук тая карта да ти я набия и нея, и ръката ти на онзи твой нажежен аустух, окупатор такъв! Две хиляди евро! В задника ти! Дори багаж нямаш! Какъв ти е пинът? Ще си купиш всичко, което ти трябва по път, така ли?! И какво ни остава? Да те настаня в стая 22 с мигрантите, да те завържа като животно от балони, деформиран стероид такъв – бум-бум-бум – оле-о – и тряс! Сепнах се. Дойдох на себе си. Сега загъхан на стола на рецепцията, докато Херман протяга към мен ръка с кредитната си карта. Нищо не направих, нищо не казах на глас, *it's all good, baby, baby*.*

След тази случка се заех с процеса по ресоциализация с германците, при който трябваше да се откъсна и от праядо си, и от историята и държавата си, и от всяко познато и непознато лично и семейно минало, в името на светлото бъдеще. Заради възможността да ги видя всички тях чисти, реални, *наистина* реални – и праядо ми, и миналото, и историята. Така осъзнах, че след първоначалния смут и тъга заради напускането на семейството (защото те ще му липсват и защото той ще им липсва) на праядо всъщност му е харесало, че е престанал да съществува в болката тук, в земната болка, защото след личните неизбежни небесни перипетии цялата болка, която някога някъде е съществувала, вече я няма. Той се зареял някъде в космоса като високоинтелигентна блещукаща частица, която може да бъде който и каквото си поиска, блещукаща частица експраядо, която познава големината и ширината на *всичко* и *знае всичко*.

Заболя ме за момент, каза ми праядо ми, *но се преодолява, забравяш, заради самия себе си, всичко се забравя. Щом аз успея, можеш и ти*. Това ми каза, както и да си пазя зъбите. После забеляза гайка в прахоляка до бордюра, взе я от земята, победоносно, все едно е буца злато, и изчезна в проблияваща светлина, както се беше появил преди малко пред мен, на улицата.

Превод от сръбски: ЦВЕТОМИРА МЛАДЕНОВА

² Класически немски мотор от Втората световна война с кош за пътника. – Бел. прев.

Охридски бисери

в памет на Тодя Илиевски

Следвам само повея на вятъра
окрилена от желание
за свобода
бреговете са илюзия
безметежна синева
безплътна и безмълвна
потъвам все по-дълбоко
в небесната шир
сякаш ме гледат очите
на приятели
анаграмата на живот
е смърт
огледално бисерна е водата
на скръбта

Бъдеще

Бъдещето
е
изминат път
с копнежи
все по-напукана
става историята
плочка като длан
с резки и линии
на времена и хора
все по-напукана
ще става историята
да стъпваш върху
минало
което
не е отминало
и все по-ясно
върещица се
бъдеще.

Аз

Аз съм едното зърно
в
купчината
Аз съм глътката и виното
на
жаждата
Аз съм смелостта
на
страха
Аз съм лълката
на
застоя
Аз съм огледалото
на
вечно потуленото
Аз съм в ничията земя
с
точно определени граници
Аз съм България
по
ЕГН
Аз съм покривката
на
трапезата
Аз съм камъкът
на
Сизиф
Аз съм ти
с
поглед нагоре
Ти си небето ми
Ти си небето на Аз.

●
11 чаши купих на Задушница
да преливаме от земното
в небесното,
да не сме сами
в наздравниците,
да боготворим живота
и да благославяме
Царството на мъртвите
Отвъдното, което ни
гледа...

●
Тригълникът
на властта
площад на толерантността
Това не е
Това не е
камък върху камък
пластове история
по кой път
да тръгнем
като римски пълководци
и стъпките да оставят
следи
пътеки, пътища
и всички да водят
до Човека
до човечество
без рани
от войни
По коя пътека
да тръгнем?
В глобалното ВСИЧКО
и НИЩО...

Калин Михайлов

Девет

Селски триптих

I. В полите на Рила

Обиквам този дом, защото
предците силно тук говорят,
земята устрем ми придава
и въздухът ме изцелява.

И пленен съм, ала у мене
си дават среща поколенията.

II. Емаус

Странствам по земята като въплътен копнеж.
Ерик Варден

Петли все още има тук
да възвестяват: иде утрото
и нещо повече от него –
възможната и днес победа
над припъзлялото съмнение –

сред светлината от Емаус
Христос разчупва хляб за нас.

III. Дървета от детството

Черницата възпявам, която всъщност бе белица,
наред с върбата плачеща, меланхолична хубавица,
тополи, вас оставям за накрая –
на детството ми достолепни стражи.

Възпявам всички ви и крепне с времето у мен
надеждата
за бъдеще, което място и на вас отрежда.

(лято 2024)

София – Мальовица

I. Малки разнятия

Всяко „трябва“ ме разпъва на малък кръст.
Другите „трябва“, строени околвръст,
наблюдават злорадо действието познато:
ще бягам ли, много ли ще се мятам,

или – в готовност ръце разперил –
ще му дам и отнема победата.

II. Пъртина

Пътеката – една и съща –
пред мен снагата си разгръща,
но няма как да възразявам:
пъртини още не проправям.

И трябва да съм благодарен,
че някой ме е изпреварил.

III. Желаните неща

Когато не държа да ги получа
дотокова, че всичко друго да бледнее,
тогава идват те полекичка при мене,
та тихите им стъпки да ме учат:

„Не искай алчно, сляпо, настървено –
неведомо за теб спасителното зрее.“

(януари 2025)

In memoriam

На Бени

I. Доверяване

Аз преминах през тъмната нощ на „защо“-то –
между четири плътни стени търсех отговор.
Не дойде той чрез сигурни думи, пробили тъмата,
а чрез вяра: в ръката съм мощна на Татко.

И подкрепян от нея ще мога да ходя отново:
всяка крачка напред ще е любещо Негово слово.

II. Последно чуване

В нея вечер (както все още казват някои в България)
ходех по улица стара, позната:
на „градина“ тук водех едно от децата си,
след което оставах за дълго в колата
и се молах. И пусках в сърцето си своя Създател...

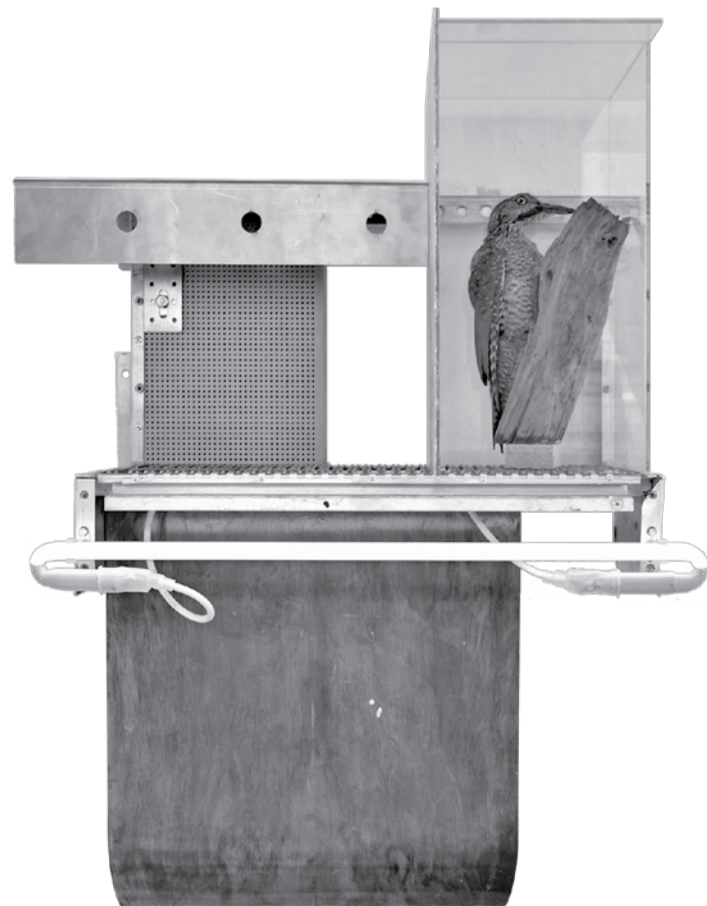
Тук последно се чухме – нещо за стар наш приятел
да ти кажа поисках: усетих как то те възрадва.
Мисълта ти бе ясна, макар и сред дълги страдания,
за които си чувствала – идва им краят.
Към това не намерих какво да прибавя.

Ти си знаела и си искала вече да тръгнеш –
в мир с Твореца, без нужда да се самозалъгваш.

III. Сбогом

Никога повече тук.
Винаги вече отвъд.
Но тук и отвъд – чрез Кръста – едно са:
цветята си тукашни там ти нося.

(март 2025)



Викенти Комитски, Без название, 2025,
дърво, метал, стъкло, препарирани птица,
неонова лампа, 80 × 65 × 40 см. От изложбата
„Смущения/Изгубен свят“, 2025

„Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“ на сцената на Народния театър

В „Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“ историята проследява взаимоотношенията на второстепенните персонажи от света на датския принц Хамлет, поставени в добре познатата ситуация на безвремение, в която по подобен начин се лутат и Владимир и Естрагон от „В очакване на Гого“ на Самюъл Бекет. За разлика от второстепенното им значение, с което са употребени при Уилям Шекспир, в този сюжет Роз и Гил са главни действащи лица. Стопард ги изважда от „Хамлет“ и създава тяхна собствена вселена, запазвайки връзката с оригиналната пиеса на Шекспир. Така ходът на действието задава свободата, с която разполагат Розенкранц и Гилденстерн като самостоятелни личности, но и ги ограничава в смисъла на паралелно случващите се събития в „Хамлет“. По този начин техният свят е нахъсан от епизодично появяващи се сцени от личностната драма на Хамлет, които ги задължават и ограничават в собствената им свобода. Светът на персонажите е компилация от съществуващи елементи, от информация, с която публиката е запозната предварително. И въпреки че главните действащи лица са образи от далечна епоха, това не ги прави по-малко представители на съвременни свят, защото повече от всякога те говорят на съвременния език, гледат през призмата на съвременния човек, разсъждават през безизходицата на днешния ден. „Точно тази липса на установена идентичност използва Стопард, за да изследва и поставя под въпрос смисъла на фиксираното и лесно разбираемото.“

В този смисъл Стопард превръща Розенкранц и Гилденстерн в гости на един чужд свят, като посредством тях задава абсурдните въпроси – какво точно представлява реалността, в която човек се намира и определя и как тя може да бъде дефинирана. Двата персонажа се лутат, изпитват колебания дори в това кой кой е. Съдбата им е неопределена и изцяло зависи от късмета, с който се върти монетата във въздуха – безкрайната игра на ези и тура, олицетворение на тяхното битие. Действието в пиесата е изразено чрез взаимоотношенията и комуникацията на Розенкранц и Гилденстерн, които наподобяват престрелка с мисли, мисловен процес, който се превръща в драматично действие: „Вътрешната борба на страсти, всяка поредица от различни мисли, в която едната обора другата, също е действие“. Изключително важна е тази игра на думи в пиесата и въобще в драматургията на Том Стопард. „Гласът е новият персонаж в драмата“ и Стопард по категоричен начин задава хода му.

Сценичната интерпретация на режисьора Боян Крачолов впечатлява с добре построени взаимоотношения и плътно изградени Розенкранц (изпълняван от Ненчо Костов) и Гилденстерн (изпълняван от Пламен Димов) и визуално пресъздадена философия на текста. Изпълнението на актьорите Ненчо Костов и Пламен Димов пресъздава онези емблематични за Стопард взаимоотношения, изградени посредством динамичния език, енергично нарастващото напрежение в диалога и едновременно с това абсурдно парадоксалното му съдържание. Изпълнението им успешно изгражда абсурдните светове и ситуации, които Стопард ползва назаем, а лекотата, с която демонстрират отношенията между персонажите си, още по-силно провокира интерес към ситуацията, в която те са попаднали. Впечатляващо изведена мотивация, характери и изпълнение, което поражда основната комедийна линия в представлението.

Другата актьорска група, ако мога така да ги отделя, е тази на пътуващите артисти, които по-късно имат задачата да забавляват датския Принц. За разлика от Розенкранц и Гилденстерн, които са съвременници на днешната действителност, трупата на пътуващите артисти е малко повече от съвременна. Начело с неопределена полови персонаж, изпълняван от актрисата

Александра Василева, актьорите от трупата наподобяват онези чудати същества, които примамват публиката както с външния си вид, така и с действията си, около цирковите шатри. Появата им е впечатляваща, винаги има конфликт помежду им и всеки е по-цветен от предходния. Това хиперболизирано представяне създава поводи за любопитство и смях. Ход, през който Боян Крачолов създава трети план на представлението, превръщайки зрителите в преки участници и наблюдатели на този театър в театъра. Има нещо интригуващо в решението тези хора да бъдат кой от кой по-чудати, тотално различни от Розенкранц и Гилденстерн, но на моменти се усеща липсата на конкретна актьорска задача в добре подредения хаос по сцената. Демонстрирането на възможностите на пътуващата трупа дотежава и действието се разсейва, което само по себе си не допринася с нищо, в така или иначе цветно решението чудаца.

Третата група изпълнители пресъздава персонажите от сюжета на „Хамлет“, съществуващи в Елизабетинската епоха. Те паралелно представят моменти от драмата на датския принц, които, за разлика от предходните два свята, са изключително строги. Това е кодирано и в актьорското изпълнение – студени емоции, равно и сериозно поднесен текст. Много смело е решението на екипа да пресъздаде трите свята от пиесата на Стопард по коренно различен и самостоятелно отличителен начин и размахът, с който това е направено, работи в посока на напастяването, което самият автор употребява в пиесата си. Пропастите между световите на персонажите демонстрира тяхната различна принадлежност, светуосещане и спомага допълнително в извеждането на мотивите им за действие и реакциите им.

Любопитно е пространственото решение, дело на Михаела Добрева и Борис Далчев. Като олицетворение на многопластовия сюжет сцената поетапно се разгръща в дълбочина. Представлението започва на преден план, пред основната забеса. След нейното плавно повдигане се разкрива мъгляв свят, разделен от вертикални найлонови стени. Заг всяка стена се крие нов сюжет, нова история. Създава се усещане за безизвестност, мистичност, в полза на които работи и светлинният дизайн, дело на Мариана Хлебникова. Стените служат като замълено прикритие на случващото се паралелно действие – действието от „Хамлет“. Впечатляващо решение, което допринася за общата обръкна и неопределена ситуация, в която са попаднали персонажите Розенкранц и Гилденстерн. Том Стопард създава два поредни финала – първият е изчезването на Роз и Гил, тяхната смърт в логиката на сюжета на пиесата му, а вторият – финалът на Шекспировия „Хамлет“, в който Хорацио обобщава случилото се и затваря голямата композиционна рамка на разказа. В сценичната интерпретация на Боян Крачолов Розенкранц и Гилденстерн потъват сякаш в многопластовия сюжет на текста. Първо единият, а после и другият – сцената ги прибира назад, през найлоновите стени докато двамата все още разсъждават за избора си, за това, че някъде там, в началото, може би е имало възможност да откажат.

„Розенкранц и Гилденстерн“ в Народния театър „Иван Вазов“ пресъздава по вълнуващ начин философския текст на Том Стопард. Представлението демонстрира онзи възможен капацитет на театралната изразност посредством език, актьорско изпълнение и техническо осъществяване. Изпълнението на Ненчо Костов и Пламен Димов и постигнатите взаимоотношения между персонажите им са запомнящи се.

МИХАИЛ ТАЗЕВ



Ненчо Костов (Розенкранц) и Пламен Димов (Гилденстерн) в „Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“ от Том Стопард, режисьор Боян Крачолов, Народен театър „Иван Вазов“, 2025, фотограф Стефан Здравески

„Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“

от Том Стопард

Превод Светла Манева

Режисьор Боян Крачолов, сценография и костюми Борис

Далчев и Михаела Добрева

Композитор Георги Атанасов, светлинен дизайн Мариана

Хлебникова, хореограф Росен Михайлов

Участват Ненчо Костов, Пламен Димов, Александра

Василева, Александър Кънев, Надя Керанова, Мартин

Димитров, Радена Вълканова, Валентин Балабанов, Кире

Гьоревски, Иван Николов, Асен Данков, Стелиан Радев,

Явор Вълканов, Димитър Крумов, Александър Тонев, Дарина

Радева

Народен театър „Иван Вазов“, Сцена „Апостол Карамитев“,

премиера 28 и 29 април 2025 г.

Към края на театралния сезон Народният театър привлече вниманието към себе си със заглавие, което можем да определим като емблема на постмодерната драматургия, а именно „Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“ от британския драматург Том Стопард. Изключително труден текст, задължаващ с многозначността си и с изискването си за задълбочено познаване на Шекспировия шедьовър „Хамлет“. Текст, който има необходимостта от размах в режисьорското решение, визуалното изпълнение и възможностите на актьорите изпълнители. Текст, който не се радва на особен интерес от страна на българската сцена и театралните практики.

Силно провокиран от абсурдистите Том Стопард пренася техния атрактивен заряд, безсмислено парадоксален свят и вечно борещия се човек в света на съвременната драматургия. Пиесите на автора се отличават като „изобретателни и увлекателни логически упражнения, търсеци общите – дълбоки и многостранни – смисли и принципи на нещата.

Привърженик на постструктуралистичния възглед, че „извън езика няма нищо“, той ги изгражда изцяло в полето на лингвистичното“. Неговите сюжети са майсторски изградени от компилации и добре подредено пълно лево от възможности, ходове, картини и похвати на драматическия жанр. Без абсолютно никакво притеснение той се възползва от възможността да създава колажи, да употребява чужди фабули и персонажи, да имитира конфликти, но майсторството му се дължи на това, че дори в епохата на „сору – paste“ (копирам – поставям) действителността

Стопард финално създава нов драматически свят, нов текст, нов сюжет, изграден от добре познати, но актуални персонажи, теми и проблеми.



„Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“ от Том Стопард, режисьор Боян Крачолов, Народен театър „Иван Вазов“, 2025, фотограф Стефан Здравески

Възходът на автофикцията през XXI век

Милена Кирова

В българската литература след 1989 г. автофикцията има особен статут. Тя изплува още по границата с предходния период, налага се в контекста на (но не задължително свързана със) постмодерното движение от 90-те, развива се с умерена постъпателност в продължение на следващите двайсет години и най-сетне избухва във фойерверк от разноцветни прояви през 2023. През цялото време остава почти незабелязана, още по-малко теоретизирана и обсъдена, от нашата критика, сякаш не съществува подобен жанр и не са били публикувани хиляди страници през последните четири десетилетия в други страни. Най-кратко казано, в българската литература след 1989 г. автофикцията е (предимно) романова практика, която не се обсъжда в нейните собствени мерки и термини. По същото време и по същия начин тя превзема и нелитературните практики на българската култура: в медиите, където буквално цъфти под формата на „реалити“ формати, в киното, в театъра, в художествената фотография...

Ще започна с добре известните факти. Терминът *автофикция* се ражда през 1977 г., когато френският писател и литературовед Жулиен Серж Дубровски го хвърля в публичното пространство, за да обясни спецификата на своя нарративен подход в романа „Fils“ („Син“)¹. Известно време той остава на втори план в сравнение с разработването и популярността на други термини, изковани във Франция по същото време: *интертекстуалност*, *деконструкция*, *практики на себе си* и т.н. В писането на литература обаче автофикцията се развива бързо и бурно, така както често се случва с явления, зад които стои силна инерция: някой трябва да отпущи буталката, като ги назове с подходящото име. И наистина, автофикционалният подход е съществувал *avant la lettre* от дълго време. В западната литература, поне от края на Просвещението; сред жалоните на тази традиция обикновено се споменават Гьоте, Джеймс Джойс, Вирджиния Улф, Дорис Лесинг, Хемингуей и т.н., чак до автори, които пишат като Елена Амели Нотомб, Елена Феранте, Роза Вентрела, а също и Георги Господинов в България.

Терминът *автофикция* е създаден с практичната цел да се означава един конкретен нарративен подход, но постепенно плъзва встрани, разширява се в други посоки: като теоретично понятие с все по-голяма история, като специфичен режим на писане и като начин да се мисли действителността. В опит да се означава тази множественост на значенията се появява по-общият термин *автофикционално*, особено популярен сред изследователите от англоезичния свят. Неизбежно е да направим сравнение с пътя, извървян от дистопията: един популярен жанр, който израства в подход и се налага като начин на мислене, влепен в многослойната тъкан на съвременния роман.

Ако се взрем назад в историята на българската литература, ще останем изненадани от наличието на доста творби, които сякаш да бъдат наречени автофикция, стига терминът да беше измислен в тяхното време. Например „Житие и страдания грешнаго Софрония“ още преди Освобождението и части от „Записките“ от Захари Стоянов скоро след него. Поредица текстове могат да бъдат открити в литературата, създадена върху лични преживявания от времето на Първата световна война; някои от тях дори попадат в следите на европейския модернизъм от ранния XX век; примерите продължават и по-нататък, чак до края на XX век.

Аз обаче прескачам напред, в началото на нашия век, когато се появяват няколко важни книги. Рекордър в писането за себе си по това време е Вера Мутафчиева. Започвайки от края на 90-те, тя публикува общо пет тома. Първите два представят родовата среда, в която предстои да израсне героинята разказвач, другите три обаче под заглавие „Бивалици“ (2000, 2003) и „Не/Бивалици“ (2005) са увлекателен разказ за перипетиите в нейния собствен житейски път. Трябва да се признае силният литературен „инстинкт“ на Мутафчиева: още заглавията, и особено начинът, по който се съотнасят (бивало-небивало), улучват сърцевината на автофикционалното писане. За да го обясня обаче, трябва да започна от по-далече.

Колкото повече и по-сложно се пише за автофикцията, толкова по-непостижими изглеждат единството и разбирателството на различните мнения за нейната същност. Сред малкото безспорни и постоянни неща остава простата формула, че автофикционалното е начин да пишеш за себе си с белетристични похвати. Употребата на фикционални (литературни) средства, за да се изрази интимният личен опит, от своя страна, признава несигурността и неумението на спомена да



Димитър Бочуков, „Разлитането“, 2025, акрил и спрей на платно, 170 x 200 см. От изложбата „Смушения/Изгубен свят“, 2025

бъде достоверно свидетелство за реалността. Всеки разказ за себе си е по принцип залогник на субективни процеси, които текат в психиката на запомнящия/разказващ субект, но автофикцията първа признава недостоверния, митостроителен характер на паметта и настоява върху нейната способност да произвежда литературен разказ. Именно това изглежда кодирано в думата „небивалици“: нещо, което се е случило, но може би не е било така... „Небивалици“, от своя страна, подсилва усещането за разцепление между реалността на живота и пестро пространство на паметта. Нещо повече, тя вмества ефекта на доброволен отказ от претенцията за достоверност на разказа.

По същото време излиза и „Поражението“ на Константин Илиев (2003), мемоар със заглавие, което по свой начин внушава бивало-небивалата практика на автофикционалното писане. *Поражението* е точно премерена дума-метафора; тя кодира посланието на целия разказ, който проследява живота на един конкретен човек (дете, юноша, възрастен мъж) в България през втората половина на XX век. През „бивалиците“ на личния опит се налага идеята, че цялото общество е претърпяло крах на своите добродетели; човекът и неговата цивилизация са се оказали трагично далече от своите собствени мерки за цивилизованост и човечност. Ключова роля за реализацията на това внушение изразят художествените средства, с които си служи авторът. От анонса на издателството разбираме, че той сам определя книгата си като автобиографична, но в същото време отхвърля понятието *мемоар*, очевидно заради съзнателната белетризация на текста. Прилича на парадокс: спомена, които не вярват на себе си, но тъкмо парадоксалното сочи към противоречивия статус на автофикцията в българската литература от първите години на нашия век.

Проблемите започват с това, че не се забелязва съзнание за вече установения термин, изкован от Дубровски; липсват опити да се обговори неговата (дори само теоретична) значимост. Писателите интуитивно лабират в сложните отношения между факт и фикция; статутът на споменното се колебае между бивало и небивало, а в практиката се пробват различни видове симбиоза на автобиография, мемоар и роман. Богдан Богданов дефинира жанровата двусмисленост на „Бивалици“ по следния начин: „между неясните бивалици на живота и по-ясните свои бивалици, между бивалиците и изложените на недостоверност небивалици на писането, между историческата монография и историческия роман, между роман на историческа и роман на съвременна тема“.

Очевидно е, че той съзнава способността на „писането“ да генерира свой „небивал“ режим, но в същото време не проблематизира субективния характер на паметта. Творбите на В. Мутафчиева и К. Илиев маркират прехода – не толкова от автобиографично към автофикционално писане (защото второто, както видяхме, има дълбоки корени в българската литература), колкото от традиционната вяра в умението на човешката памет да бъде достоверен свидетел към употреба на спомена с литературна цел. И тук става въпрос не само, дори не толкова за интенцията на автора, колкото за практиките на четене, т.е. за рецепцията на текста.

Любопитна е реакцията на критиката, която съпътства появата на тези книги. Очевидно е, че тя не ги разпознава в тяхната потенциална връзка с новосъздадения (и вече популярен на Запад) термин *автофикция*. И все пак изпитва потребност да изрече по някакъв начин отместването от традиционния автобиографичен подход, особено след като той се налага и в други разкази за близкото минало. Пропуква се онова, което теорията е назовала „автобиографичен договор“ (*the autobiographical pact*): авторът свидетелства за себе си, а читателят/критикът го приема (или не го приема) за истина. Всяко отклонение от „истината“ се възприема като не-истина със субективно, но на принцип разбираемо, мотивиран характер. (Захари Стоянов умее да измисля история, Софроний се самоиронизира от скромност, спомените на Кирил Христов са изкривени от собствената му мнителност и т.н.) Модерната автофикция обаче възниква в среда, която е възпитана по различен начин; достатъчно е да си представим Франция от 70-те години, във вихъра на постструктуралистичната мода. От една страна, мощно влияние на психоанализата, която е методологически задължена да проблематизира всякакъв вид истина в говоренето за себе си. От друга страна, страстното желание да се експериментира с езика, да се „деконструира“ литературният текст, да се произведат нови реалности, да се смесва видяното с въобразеното в личния опит.

В българската литература обаче липсва подобен контекст, и не само през 70-те години. Как тогава би могла да се появи автофикция, подобна на чудовищния Дубровски-текст, който стресва издателите в самата Франция? Или поне на романи, които следват други, по-скромни примери – и във Франция, и в други страни? Утвърдените до 1989 г. писатели (като В. Мутафчиева и К. Илиев) намират някакъв интуитивен баланс между автобиографичния и автофикционалния договор. (Вторият термин принадлежи на Жак Льокарм.) По-скоро на тази линия принадлежи и „Германия, мръсна приказка“ от Виктор Пасков (1992). Това е неговата трета книга и второ произведение в автофикционален режим след изключителния успех на „Балада за Георг Хених“ през 1987 г. Казвам „по-скоро“ в опит да означа разликите между автобиографизма на Пасков, от една страна, и на Мутафчиева-Илиев, от друга страна. При Пасков белетристичните похвати надделяват над реализма на житейското преживяване, и то без всякакво старание за компромис. Личното, грубо казано, е някъде в основата на строежа, докато материалът е изцяло литературен, заедно с инструментите и уменията на самия строител. И не защото по времето, в което пише „Германия, мръсна приказка“, Пасков живее в Париж, а защото литературата е станала неговият „истински“, предпочитан живот.

на стр. 10

¹ „Син“ е само част от записките, които Дубровски натрупва по време на своята психоаналитична терапия. През 2016 г. българското издателство „Парадокс“ извършва подвиг, публикувайки пълния текст на тези записки под заглавие „Чудовището“ в книга с обем 1022 страници. Няма данни какъв е тиражът и колко души са се сдобили с това издание, но трябва да са останали смаяни, защото в Goodreads за него има нула отзиви и нула реакции от всякакъв вид.

Възходът на автофикцията...



Ангела Терзиева, „Сънна парализа“, 2025, маслени бои на платно, 180 × 160 см. От изложбата „Смушения/Изгубен свят“, 2025

от стр. 9

Все така през 90-те години в българската литература навлиза ново поколение писатели, родени в края на 60-те или през 70-те години. Това поколение, или поне част от него, но тази част, която ще придобие по-шумна видимост, вече познават, дори вземат за пример популярните постижения на световната постмодерна литература. Именно те пробват писането за себе си в крак с онова, което е било наречено *автофикция*. Най-известният пример ще бъде „Естествен роман“; разказ в тоналността на онази модна през 90-те години вълна, която залива западната литература и на практика носи „източните“ писатели към успехи на Запад. (Ранните книги на Дубравка Угрешич са чудесен пример в това отношение.)

Много скоро, още през първото десетилетие на новия век автофикцията започва да се налага в съзнателно търсен, концептуално следван нарративен режим. И тук се отделят две посоки, два типа автори. Едните са вписани в движението на родния постмодернизъм: писатели, които експериментират със структурата на разказа, с „епическите“ похвати и съзнателно модулират истинността на личното преживяване, за да наложат по-пъстрата и съблазнителна реалност на своя литературен субект. Едва ли случайно техният път започва с поезия и чак след това отива към проза. Имаме малка, но силна женска група в това отношение: Елена Алексиева със „Синята стълба“ (2000), Виргиния Захариева с нейните „9 зайци“ (2008) и Силвия Чолева – „Зелено и златно“ (2010). И трите книги залагат на дневников нарратив, който им позволява да нахъсат разказа и да подчинят нарративната логика на хлабава слабостна поредица от лични истории, следвайки ритъма на емоциите и субективното преживяване.

При Алексиева доминира пластът на есеистичните разсъждения: сюжетът бавно разлиства съзнанието на героинята разказвач. При Чолева и Захариева „дневникът“ следва формирането на женската идентичност: от детството към днешния ден. Трите творби заедно са показателен пример за отприщия потенциал на „женското писане“, вдъхновено от постмодерната еволюция между XX и XXI век. Те са посрещнати радушно, макар и от различни групи читатели/критици; все пак нито една от тях не е обговорена с мерките и спецификата на вече утвърдения термин *автофикция*.

Втората, и много по-голяма група от автори на романи с автофикционален характер идва „отвън“. Пълният списък би включил поне двайсет имена, някои от които присъстват с по две и дори с три книги, публикувани между първото и началото на третото десетилетие. Тук по-скоро искам да обобща най-характерните черти на автофикцията „отвън“. Изходният въпрос според мен е какво кара тези писатели – толкова различни помежду им и от толкова различни страни – да пишат за себе си, при това по начин, който (най-вероятно без тяхното знание) е станал моден в западната култура?

На първо място – потребността да споделиш преживяното, особено ако то се е случило в епоха, която бързо отстъпва назад. Тази потребност е много стара в историята на българската култура. Нейната най-ранна проява е в последните две десетилетия на XIX век, в

масовия прилив на желанието да се свидетелства за големите събития преди Освобождението. Създадени са били хиляди и хиляди ръкописни страници, огромната част от които са потънали в някакъв пращен архив. Защото писането е едно, а публичното внимание към него – съвсем друго нещо. Вярно е, че популярното свидетелстване за преживени събития по онова време е най-често неопитно и наивно, обикновено без литературни достойнства. И все пак можеше някой, вече през XX век, да му обърне внимание поне за да извлече от него типични черти в манталитета на предосвобожденския българин². Само че представете си как Боян Пенев например – с неговото самосъзнание на интелектуален месия – би обърнал внимание на цялата тази сбирщина от полуграмотно написана проза!

Вярно е, че днес няма полуграмотни писатели, но не е само това. Нещо се е променило, и то радикално, в мисленето, оттам и в писането за себе си. До 70-те години на Запад, до края на XX век и у нас, автобиографичната проза се е възприемала като естествено следствие от вероятността да кажеш нещо важно, да свидетелстваш за един обществено значим, разпознаваем, по-скоро необичаен живот. Нейното публикуване е било гръзване, начин да заявиш своето право на място в колективната памет, а реценцията ѝ съответно е имала пряка връзка с интереса към (и оценката на) житейски достоверния автор. През последната четвърт на XX век идеологическата вълна се обръща. (Да си спомним най-популярния лозунг на феминизма от 70-те години: *Личното е политическо!*) Публично-личното престава да бъде достояние на „голямата личност“, то става белег на самата човешкост и крайт на XX век го налага по този начин: всяко лично крие личност, която заслужава да бъде видяна. Идва времето на „обикновените хора“, на „малките истории“, които имат значение тъкмо защото другите „малки“ хора могат да разпознаят себе си в тях.

Това превъртане на идеологическата парадигма засяга пряко автобиографичното писане и още повече неговата рецепция. Сега вече всеки има „правото“ да опубличности своята автобиография, всяка автобиография е значима. Истината обаче е там, че не всеки има биография, която може да привлече внимание: с интересни преждия и обрати на съдбата, с дълъг и криволичеен житейски път или поне с вълнуващи откровения за наситен духовен живот. Така идва редът на автофикцията: животът отстъпва пред силата на въображението, фикцията става демуйрг на лични светове, в които реалността е подвластна на литературни закони. Новият жанр легитимира практиката на личната истина, дава възможност да бъдеш всеки и всичко, което поискаш. Добре го е формулирал един от неговите известни изследователи Арно Гьонон: „Автофикцията е биографията на никоу“.

Премните обаче не свършват дотук, те имат по-скоро лавинообразен характер. Руши се една стара граница в отношенията между писателя и читателската аудитория, граница, която до неотдавна беше строго (в България много строго) охранявана от поредица институции – от критиката, издателствата, периодичния печат, системата на училищно възпитание... Ако всеки може да изпише своето лично, като го отместе от задължението да бъде истина и в същото време – добра литература, тогава всеки читател става и потенциален писател на автофикция. Изглежда, че сме встъпили в нов вид договор, който прилича на съглашение за безвизово преминаване на границата между писане и четене, между пишещия и четящия днешен човек. Впрочем такава е ситуацията не само в полето на автофикционалния нарратив. Кой вече не осъзнава факта, че пишещите стават все повече, а възможностите за някакъв вид опубличностяване на тяхната дейност – все по-големи?

Автофикцията обаче има специално, може би дори водещо място в този процес, тъй като превръща особености на човешката психика, смятани доскоро за недостатъци, в предимства с литературен характер. Тук попадат несигурността на паметта, нейната субективна избирателност, подризната активност на несъзнаваното и онези „защитни механизми на Аза“, които дефинира и подреди за пръв път Анна Фройд. (Тяхната цел е да превърнат нежеланата и непосилна реалност в поносима и дори харесвана аз-фикция.)

Като литературен подход автофикцията е поредният *brave new world*, в който падаат ограниченията на стария житейски морал. Тя е отражение на нашата нарцистична култура, която става все по-силна след края на XX век. И тук не става въпрос за индивидуалната психика, за потребностите (характера) на един или друг човек, а за онова, което наричаме *zeitgeist*, за цялостна промяна в духа/манталитета на модерното общество.

Статията е част от по-голямо изследване и се публикува със съкращения.

² Чак в началото на XXI в., през 2004 г., се появи приносното изследване на Шветан Ракъовски, озаглавено „Образи на българската памет. Историята, поборниците, записките“, което обръща внимание на този огромен фонд от невидими документи.

Из „Тъжният тигър“

Неж Сино

„Тъжният тигър“ е автофикционален роман, на моменти граничещ с есеистичното. В него френската писателка и литературоведка Неж Сино (1977) не разглежда литературата като терапия, но вярва, че гласът на лишените от глас е важен, защото ако успееш да разкажеш преживяното в неговата цялост, това означава, че то вече е неспособно да те наранява. От седмата до четиринадесетата си година малката Неж е подлагана на системно насилие от своя доведен баща. Момиченцето мълчи дълго време, оплетено в мрежите на манипулатора. Година по-късно младата жена, в която се превръща, решава да говори, защото „докато има на тази земя дете, което ще преживее същото, това няма да приключи никога за никога от нас“.

Книгата на Сино е преведена на 25 езика и е носител на множество литературни награди, сред които „Фемина“, „Гонкур“ на учащите се, европейската литературна награда „Стрега“, наградата на в. „Монд“ и др. У нас предстои да бъде издадена от изд. „Сонм“.

„Много особено бе това усещане: потискащо, гадно смущение – сякаш седях с малкия призрак на някого, когото току-що съм убил.“
Владимир Набоков, „Лолита“¹

„Връхчето на езика прави разходка в три стъпки по небето“²

Препрочитам „Лолита“ на Набоков. За първи път я четох за един университетски курс по американска литература, в който изучавахме трансресивни автори като Хенри Милър, Уилям Бъроуз, Чарлз Буковски. Бях около двадесетгодишна, привличаха ме екстремните преживявания, саморазрушението, лудостта, но това четиво ме извади от равновесие. Не очаквах да открия в него толкова общи неща с моята собствена отворителна история.

Книгата е провокативна преди всичко със ситуацията, която описва, с гледната точка, от която е разказана историята. Тя е завладяваща и смущаваща именно защото разказвачът е виновен, недоволен, а читателят е застава от гласа, който разказва, да влезе в главата му, да вникне в скритите му размишления, оправдания, фантазми. Читателят преминава от одобрението към отхвърлянето, от отвращението към съчувствието, от усмивката пред своеобразното чувство за хумор на разказвача към абсолютния ужас. Разбирате го и не го разбираме, проследяваме неговата лудост до самия край, плашим се от неговите победи и се радваме на неговото падение. Този избор на гледна точка налага софистицирана деликатност на читателския договор: играем играта на автора, който влиза в кожата на престъпника, без да изпитваме емпатия към героя. И ако случайно се поддадем и изпитваме такава, текстът има грижата да ни напомня в определени моменти, че тази емпатия ни прави съучастници на чудовището. Подобен избор е рядкост в литературата. Докато изобилстват романите, написани от гледна точка на жертвата, тези, които се разполагат в главата на палача, са малобройни, особено в реалистичната литература. Все пак с едно уточнение: такъв избор е особена рядкост, когато става дума за изнасилвания на деца. Всъщност за всички групи престъпления ние често се поставяме на мястото на престъпника. С лекота си представяме крадеца, предателя, дори убиеца. Табу в нашата култура не е самото изнасилване, което се практикува повсеместно, а говоренето за него, разглеждането му, анализирането му. Моят пастрок никога не произнесе думата „изнасилване“. Дори пред съдебните заседатели, които го признаха за виновен именно за това престъпление, според него това е било нещо друго.

Първите глави в „Лолита“ ни срещат с образа на Хъмбърт Хъмбърт и неговото виждане за момиченцето като нимфетка изкусителка. Според него тя наистина изглежда като негова партньорка в една съучастническа връзка – те двамата срещу майката, която поставя прегради пред техните капризи. Лолита се интересува от неща, несъответстващи на възрастта ѝ, актрисите от списанията, холивудските любовни истории. Търси вниманието на господина, съблазнил нейната майка, и изпитва задоволство, когато го получава. Посещава го в кабинета му, настанява се до него на дивана, прехвърля небрежно босите си крака през колелете му.

¹ Владимир Набоков, „Лолита“, прев. от английски Марин Загорчев, „Фама+“, С., 2023, с. 152. – Б. пр.

² „Лолита“, ор. cit., с. 9. – Б. пр.

(Да живееш в една къща с него, да го срещаш в банята, с това гребно телце, в тези грехи, с тази усмивка или с тази липса на усмивка, това е провокация.) Тя иска нещо от него. И той вярва, че знае какво е то, тъй като и той иска същото. (В думите на моя пастрок също имаше инсценировка на моето съгласие. Това харесва ли ти? Да, харесва ти, ти така харесваш. Толкова много ти харесва.) Той си повтаря това, старее се сам себе си да убеди, но винаги у него остава известно съмнение, защото в крайна сметка знае, че тя не иска точно същото като него. Впрочем когато той постига целта си, когато преминава от фантазма към действие, тонът на книгата се променя, появява се известната фраза за малкия призрак и комедията се превръща в трагедия.

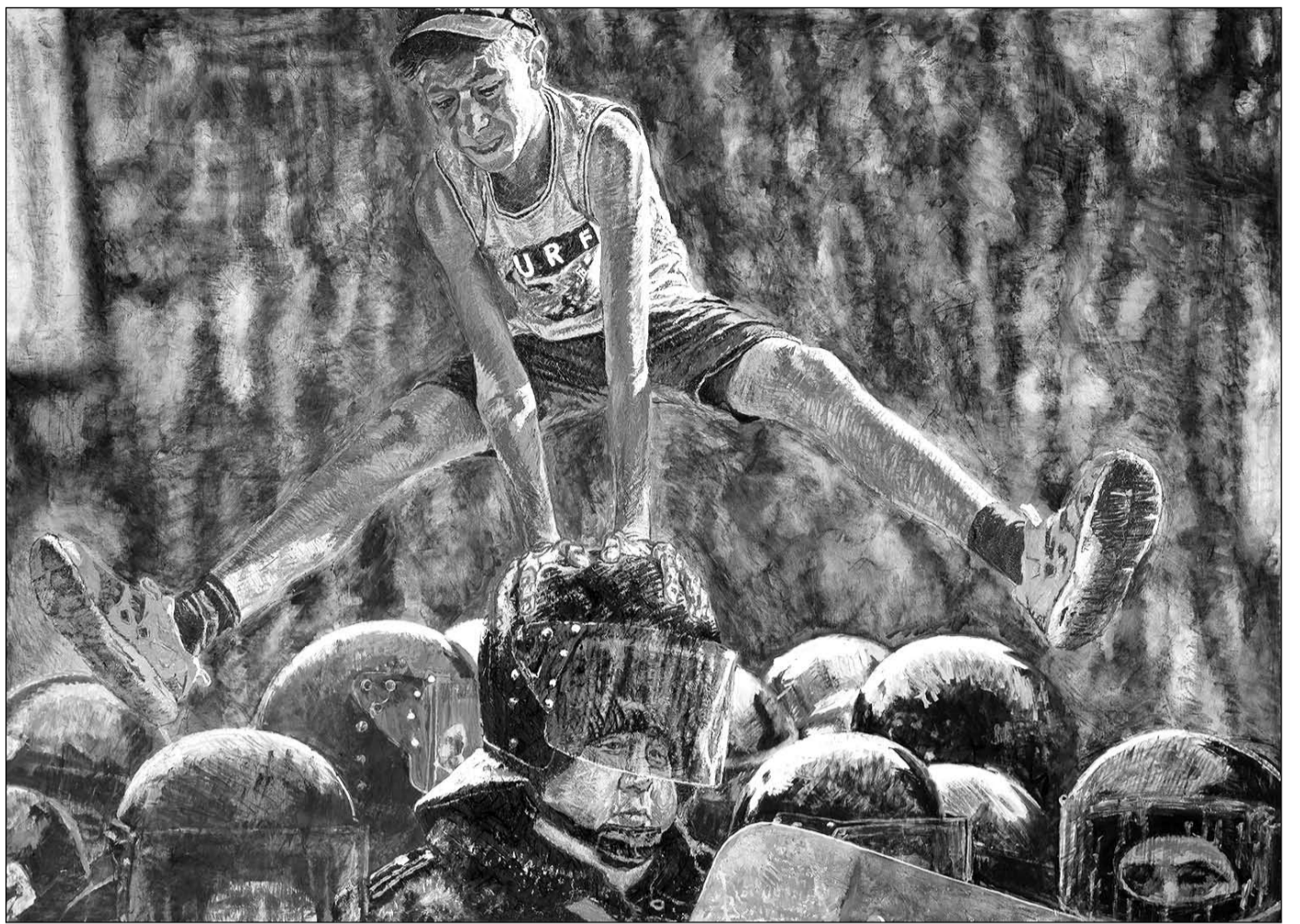
Повечето престъпници си измислят истории, които правят преживяното от тях приемливо. Повечето перверзници убеждават сами себе си, че онова, което изпитват и вършат, се основава на любовното чувство. („Може да се гаврите с мен и да заплашвате да прогоните публиката от залата, но докато не ми затъкнат устата и ме удушат, ще крещя за своята истина. Лудешки жадувам целият свят да научи колко обичам своята Лолита.“³ И на френски в текста: „Обичах те. Бях петкрако чудовище, но те обичах. Бях отвратителен и жесток, и подъл, и всичко, mais je t'aimais, je t'aimais!“⁴.) Първите глави на „Лолита“ са невероятна демонстрация на това ментално скеле. Тази хитра конструкция притежава огромна убедителна сила, тя прави едва ли не правдоподобен свят, който хищникът си измисля, но същевременно можем да доловим благодарение на редица знаци, че става дума за измамна история.

Хъмбърт възприема себе си като жертва. На лошия късмет, на другите, на самия себе си. Той е играчка в ръцете на сили, над които няма власт. Неговата обсебеност от нимфетките произтича от неговото несъзнавано, от един миг на блаженство, преживян в детска възраст, който се завръща при него неконтролируемо. Той е жертва на едно лицемерно общество, което уж не толерира любовта между деца и възрастни, освен когато става дума за велики личности, на които всичко е позволено (Данте се влюбва в дванадесетгодишната Беатриче, Лаура, музата на Петрарка, е дванадесетгодишна и т.н.)

На друго място и в друго време щяха да приемат нашата история безпроблемно. Това е естествено, човек не бива да воюва с природата. Ала в нашия свят тук и сега това не е прието. Затова никога не бива да узнава за него. Другата история, която той си съчинява, е тази за съблазняването. „И ще признаеш нещо много странно: тя беше тази, която ме съблазни.“⁵ Същевременно е повече от очевидно, че той си измисля всичките тези подробности от въображаемото съучастничество на Лолита. Книгата е написана по такъв начин, че читателят става свидетел на постоянната двойна игра на перверзното съзнание, което трансформира елементите от реалността, за да ги пригоди за оправдание на собствен си фантазъм. И все пак мнозина възприемат абсурда буквално. Те също си представят една безсрамна Лолита, която се интересува от своя пастрок, предизвиква го и преднамерено търси контакт. Това харесва ли ти? Да, да, харесва ти.

Книгата е озаложена „Лолита“, ала самата Лолита практически постоянно отсъства. Виждаме я през филтъра на погледа на нейния похитител, но такава, каквато е сама по себе си, там тя не присъства почти никога, а се явява свършеният образ на неговия фантазъм, неговата нимфетка, вълпътена в тяло. Съкрушеният Хъмбърт признава това в самия край. Чакайки полицията да дойде да го прибере в преобърналата се кола, той споделя едно последно откровение. Докато кръстосва страната, за да търси избягалата девойка, една сутрин се обръква и се озовава на стар планински път, обрасъл с растителност, след време спира и от високия склон долавя мелодично единство от звуци, издигащи се като пара от малко миньорско селище: „Стоях и слушах от своя висок склон музикалните вибрации, избличащи на отдалени възгласи на фона на по-тихата глъчка, и изведнъж осъзнах, че това, което ме измъчва толкова безнадеждно, е не отсъствието на Лолита до мен, а отсъствието на гласа ѝ в този хор“⁶.

Можем да тълкуваме този коментар по различни начини. В него долавяме намек за малкия призрак от началото, винаги, че на Лолита не е дадена възможност да бъде дете като другите. Тук аз разчитам също признание за отсъствието на нейния глас от книгата като цяло. От редките случаи, в които тя взема думата, разбираме, че онова, което чувства и мисли, е съвсем различно от онова, което ни казва по този въпрос говореният ѝ баща. „Ти си тъпак — каза мило и с усмивка. — Гнусно създаване! Бях чиста като сълза, а виж какво направи с мен. Трябваше да се обади в полицията и да им кажа, че си ме изнасил. Ах ти, стари мръсници!“⁷ В част от диалозите, в които думите ѝ са цитирани пряко, тя протестира срещу настоячивостта на този човек, който ѝ се напраща:



Антон Терзиев, „Няма да скачам по команда, но мога да ви се качвам на главата“, 2024, маслени бои, платно, 140 × 195 см. Част от серията живопис и рисунки „Тихи бунтове“ (2019 –). От изложбата „Смуциения/Изгубен свят“, 2025

„Не, не, моля, не...“⁸ или: „Ох, остави ме на мира (...). За бога, остави ме!“⁹

Не, не ми харесва. Никога не ми е харесвало, нито веднъж. Налага се Хъмбърт да осъзнае това. Посред неговия егоценетричен речитатив, като шлага, изникваща на повърхността, гласът на момичето му разкрива един вътрешен свят, който той би предпочел да успее да изнорира. „Спомням си отдалени моменти, да ги наречем айсберги в рая, когато, след като ѝ се наситих — след приказни, безумни усилия, от които оставах проснат без сили под лазура, — я притисках в обятията си, най-сетне с приглушен стон на човешка нежност. Кожата ѝ проблясваше на неоновата светлина, идваща от вътрешния двор на мотела през процепите на щорите; черните като сажди мигли бяха спелнати; сериозните сиви очи гледаха по-вяло от всякога — като малка пацицентка, все още замаяна от упойката след тежка операция. И нежността ми преминаваше в срам и отчаяние, и аз люлеех и успокоявах моята самотна светла Лолита в мраморните си ръце, и стенех в топлината ѝ коса, и я галех и тихо се молах за благословията ѝ, и в кулминацията на тази измъчена безкористна нежност (в мига, когато гушата ми увисваше над голото ѝ тяло, готова да се покае), неочаквано, иронично и жестоко похотта отново прииждаше и... „О, не“ — въздъхваше Лолита към небето и в следващия миг нежността и лазурът — всичко се разпадаше.“¹⁰

Трябваше да се вслушаме в силата на това безсилно „не“. Ако самият Хъмбърт, който иска да остане глух за него, успява да го чуе, ние също трябва да съумеем да го чуем. Читателят, за когото е предназначен текстът на Набоков, е смятан за интелигентен индивид, способен да прави разграничение и да се настрои срещу един отвратителен разказвач, без да попадне в капана на емпатията. Именно това в литературната кристика се нарича „майсторски хог“, техническо изпълнение, което позволява на автора ако не да залепи престъплението, то поне да покаже неговата жестокост чрез речта на един разказвач, който сякаш му прави апология. Има читатели, дори големи читатели, тоест хора, за които това е професия и не е лесно да бъдат заблудени, като Морис Кутюрю или Мери Гейтскил, които смятат, че въпреки всичко „Лолита“ е любовна история, толкова по-страстна, доколкото се основава на нещо забранено. Усукана и обречена любов, ала все пак любов. Днес подобно твърдение ми се струва малко странно. Приемаме, че една любовна история следва да бъде споделяна поне от двама души. Но в „Лолита“ Хъмбърт е сам в онова, което изпитва. Да обичаш, без да бъдеш обичан в замяна, да желаш, без да бъдеш желан на свой ред, да милваш без съгласието на другия — за каква любовна история може да става дума? Разказвачът е сам през цялото време със своето желание, своята обсебеност, своето компулсивно поведение. Компания му прави неговият фантазъм, а по-късно призракът на Лолита. Когато са заедно, той може да установи единствено, че тя не го следва. Никога не приема, никога не потръпва от ласките му. Впрочем той осъзнава, че Лолита в крайна сметка ще намери начин да избяга. И я наблюдава най-зорко. Знае, че тя иска да си тръгне. И когато си тръгва,

тя няма друг избор, освен да използва изхода, който ѝ предлага друг покварен мъж.

Защо тогава ни напращат упорито върху кориците на книгата от 50-те години на миналия век насам това изображение на похотливо и провокативно младо момиче, винаги по-възрастно от Лолита в романа, която е дванадесетгодишна, когато нейният похитител я въвлича в дългото си пагубно пътуване? Набоков ли е написал двусмислена книга, която кара хората да повярват, че момиченцето участва доброволно в тази връзка? Не мисля, очевидно не е така. Истината, налице е известна чувствено у героинята в предпубертетна възраст, която първа открива живота и пренебрегва майчините забрани, но след преминаването към действие, чак до бягството всичко е единствено манипулация и принудителна връзка.

Вероятно рецепцията на романа е изненадала автора, който не е очаквал възникването в народното въображимо на нимфетката изкусителка. Все пак първата публикация е била поверена на специализирано издателство за еротични текстове. Ако аз бях написала шедьовър и той не бе приел никъде, навярно бих направила същото, казвайки си, че ще му дойде времето да поправа нещата по-късно. Двадесет години след това, като гост в предаването „Апострофи“ през 1975-а, Владимир Набоков уточнява, че Лолита не е перверзно момиче, а „клето дете, което развращавам“. Може да се предположи, че той не е осъзнавал обхвата на феномена на сексуализация на децата или просто този на сексуална експлоатация на децата в семейния кръг, училището, Църквата, нещо, което е обичайна практика, но за него се говори като за изключително рядко явление, чудовищност, аномалия. Или, напротив, осъзнавал го е и е изградил славата си върху тази скандална двусмисленост.

Но всичко това не ми пречи да харесвам книгата. В този роман ми се нрави, но същевременно дълбоко ме смуцава играта на влизането в главата на човек, който съзнателно причинява зло, знае, че унищожава друго човешко същество, и въпреки това продължава. Той е в тази адска спирала едновременно поробен и унижен от собствените си влечения, от онова, което се оказва способен да изпитва и да върши. Този водовъртеж от мисли и усещания е чудодетна противоотрова срещу отегчението на съвременния свят. Дори унижението, падението, затворът се превръщат в авантюра за него, кулминацията на един проект, който той е сътворил и довел докрай, с непредвидими обрати, разбира се, но през повечето време според желанието му. Той е станал демуург на собствения си живот и ние също се оставяме да бъдем увлечени, с риск да се разкайваме за това по-късно, защото трябва да се разкайваме — такава е цената, която трябва да платим за т.нар. от Набоков „естетически екстаз“.

Превод от френски: ТОДОРКА МИНЕВА

³ Ор. cit., с. 303. — Б. пр.

⁴ Но те обичах, обичах те! (фр.) Ор. cit., с. 311. — Б. пр.

⁵ Ор. cit., с. 144. — Б. пр.

⁶ Ор. cit., с. 336. — Б. пр.

⁷ Ор. cit., с. 153. — Б. пр.

⁸ Ор. cit., с. 83. — Б. пр.

⁹ Ор. cit., с. 208. — Б. пр.

¹⁰ Ор. cit. с. 311. — Б. пр.

Из „Ничий друг глас“

Боян Крачолов

Лазаре, стани

Светлината на някаква лампа прогаря ретините му. Ала усеща клепачите си стиснати. Светлината на някаква лампа прогаря ретините му през стиснатите му клепачи. Да. Сякаш гледа през клепачите си. Да. И се опитва да си спомни – можеше ли да вижда през тях? Но не успява. Мисли си – май бяха прозрачни. Но веднага си казва – тогава как спи? Как го обгръща чернотата, която нарича сън, ако са прозрачни? Не знае. Не може да отговори. А може би никога не му е правило впечатление. Може би винаги са били прозрачни. И никога не му е правило впечатление. Сега впечатление му прави лампата. По-скоро крушката. По-скоро крушката ѝ му прави впечатление. Със светлината си. Помръдва очните си ябълки. Крушката не мръдва. Не успява да си помръдне клепачите. Само ги стисва още повече. Ясно, казва си. Ясно каква е работата. Сънува.

Отваря очи.

На борджора е. Лежи по лице на борджора. Завърта се по гръб. Прави усилие да се завърти по гръб. Успява. Отгоре му е лампата. Отварянето на клепачите не я е преместило. По-скоро е вдигнало завесата. На заобикалящата я мрак. На мрака около нея. За да открие друг зад себе си.

Лежи там, в центъра на светлото петно, светлината на лампата прогаря зениците му. Все още дочува приглушен джаз. Лежи там, без да мисли за нищо.

Поне е топло. Като че не прах, а слънце се е напластило върху паважа. Би могъл да лежи така дълго време.

Откъслечни звуци от прехвърчащи наоколо коли се смесват с глухия (вече) джаз. Джазът е зад него. По-скоро зад краката му. Колите – някъде отпред. С изключение на това е тихо.

Опитва се да си представи накъде биха отивали хората по това време. Да си представи накъде би отивал той по това време. Ако имаше кола. Ако можеше да кара кола. Обаче не му идва нищо една добра причина да ходи където и да било. Особено с тая скорост. Освен вкъщи. В главата му отново изниква образът на онова легло, скрито някъде в гебрите на нощта, което той, по навик, нарича свое. Опитва се да си представи как изглежда. Как го е оставил. Не помни. Може би го е оправил. Или може би си седи неоправено, изгнаникът му се пързаят-някогаши снаница. От времето, когато още сънуваше. По-скоро е второто. Освен ако не е първото. А може би не е там. Може би си е тръгнало. Омръзнало му е да очаква едно завръщане, което никога няма да дойде. В един момент си е събрало чаршафите и възглавниците и е напуснало. Сигурно е срещнало известни затруднения при излизането. Спомня си, че когато го внасяше, трябваше леко да го наклони, за да влезе. А може би не го е внасял. Може би са му го доставили. Друг спомен нахлува в главата му – седи на пода, около него разхвърляни парчета от легло, които се опитва да съглоби. Май не сам. Усеща нечие чуждо присъствие. Някъде из ъглите на стаята. Някаква неопределима сянка. Но не знае кой от двата спомена е верен.

А може би и двата, всеки посвоему. Хората очакват, че има само една, непротиворечива истина.

Защото мислят истината през факта. Или А, или В. Логически операции. Но грешат. Истината няма общо с логиката. Парадоксът на истината е в това, че тя осъществява привидни несъвместимости. Умно, помисля си. Би си го записал. Ако имаше с какво. И ако имаше защо. Или би го запомнил. Ако можеше. Но не може. Става свидетел на бавното разтваряне на мисълта си. И ето. Вече не го помни.

Не би могъл да съди леглото си, че си е тръгнало. Ако някога, след много време, успее да се прибере, а в стаята си не открие легло, няма и да си помисли да го съди. Напротив. Би го разбрал. Нормално е за едно легло, родено в клетка, все някога да поиска да си тръгне. Да види свят. Да се срещне с различни хора. Да. Наистина би го разбрал. Той самият се е срещал с много легла. Къси, дълги, неудобни, меки. И други прилагателни. Неудобните са били повече от меките. Това може да си признае.

Всъщност защо да е нормално? Възможно ли е да ти липсва нещо, което не си срещал? Не, поправя се. Това, че не може да си го обясни, не значи, че не е възможно. Дори би могло да се обясни чрез някаква метафизика на липсата. Светът един ден просто не ти стига. И си казваш – не може това да е всичко. И си казваш – стига. И си казваш – не може повече така. И тръгваш да търсиш и да бродиш и да обхождаш, за да откриеш това, което би го *направило* всичко.

Естествено, може да не го откриеш. Това не значи, че го няма. И такива ми ти работи.

В устата му се процежда вкус на желязо и прекъсва мислите му. Не. Не ги прекъсва. Не може да се прекъсне нещо, което отива наникъде. По-скоро ги пренасочва. В устата му се процежда вкус на желязо и пренасочва мислите му.

Така е по-добре.

После друга мисъл. Носът му кърви. И друга. Може би е счупен. Ръката му се стрелва да провери. Не. Бавно изплува в ползрението му. Докосва върха на носа. Слаба болка. Недостатъчно силна, за да изправи тялото. Значи може би не е счупен. С върховете на пръстите си усеща влага. Не е счупен, но кърви. Може би все пак трябва да се изправи. Иначе рискува да се удави. А той разчита на друга смърт. Безболезнена. Безразбираема.

Подобни логически операции все още го поддържат тук. Все още възпрепятстват разпадането му. Държат истината настрана. Помагат му да осмисли света. Не, това е прекалено. Не да го осмисли. Да функционира в него. Донякъде. Да си загради малка територия. Да я отдели от хаоса. Да каже – това е бяло, а това – черно. Или – това прилича на бяло, а това – на черно. Или по-добре – това ще наричам бяло, а това – черно. Така може. В това може. В това може да бъде Бог. Малък Бог. За малък свят. Единственият, който му е отреден. Човек трябва да се научи да се радва на малкото. Голямото така или иначе е непосилно. Логиката не води до истината, помисля си пак. Но истината е, че ако не се изправи, сигурно ще умре. Не. Истината е, че така или иначе някога ще умре. Рано или късно. Ако не се изправи, има вероятност да умре по-рано. И по-болезнено. И си казва:

Лазаре, стани.

Не знае защо каза това. Не знае защо се нарича Лазар. Не се казва Лазар. Не е важно как се казва. Не е важно как го наричат. Ако зависеше от него, сигурно би си дал друго име. Различно от това. Сегащото. Кое то и да е то. Но ако зависеше от него, това би означавало да седне и да мисли. И да мисли. И да мисли. И да мисли. И да отхвърля имена. Докато накрая свършат. И за него не остане нищо едно. А тук, ето че тук, под светлината на тази улична лампа, той каза на себе си: Лазаре, стани. Той помисли на себе си: Лазаре, стани. Но за да изпъли командата, първо трябва да се припознае в нея. Да разбере, че се отнася за него. И тук, под светлината на тази улична лампа, обявя в кръвта, която се стичаше от носа му, той реши – от този момент насетне ще се нарича Лазар. И каза – това ще наричам Лазар. Това тяло ще наричам тялото на Лазар. Тази кръв ще наричам кръвта на Лазар. И раздели тъмнината от светлината.

И стана. По-точно седна. По-точно преви кръста си и направи опит да приповдигне горната половина на тялото си, подпирайки се на лактите си. След известно време му се удава. Пропълява заднешком до лампата и обява гърба си на нея. Тя ще му помогне да седи. Преди да ходи, първо трябва да седи. Преди да ходи, първо трябва да пада. А той пада. По неговите сметки – достатъчно. Не че наистина си е водил сметки. Такъв е изразът.

Седи там, облегал на лампата, заслушан в глухите звуци, които долгат до него, май джаз. И така минават цели секунди. Може би дори минути. Не знае. Няма откъде да знае. Някой някога беше казал, че времето е единствено измерителна единица за движение. Но ето че сега няма движение. Светът е застнал. По-точно е застнал той. Новопокръстеният Лазар. Не е ли той сам собственият си свят? Е. Има ли тогава време?

Не знае. Телефонът му е изключен.

Но сега поне е направил някаква стъпка. Нанякъде. Знае кой е. Или поне е решил. Кой ще бъде отпук насетне. И трябва да продължи. Не трябва да спираме сега. Пътят първа започва. Така си казва. Пътят първа започва. Но накъде отвежда? Не знае. Може ли едно нещо да се нарича път, ако не знаеш накъде води? Не знае. Може би. Но пътят е винаги *към*. Пътят трябва да бъде мислен заедно с целта си. С края си. Освен ако не. Освен ако самият той не е целта си. Не сега, не сега това. Не е време за източни учения. Били те и криворазбрани.

Все пак има начало. Началото е тук и сега. Той вече го реши. Определено. Краят обаче е неизвестен. Все още не е. Значи още не е път. И казва – ще се прибере у дома. Помисля – ще се прибере у дома. Това е друго. Сега вече знае. Знае, че е на път. На път към дома. Това означава, че там някъде, в тъмното, съществува пространство, което той нарича дом. Разбира се, че има дом. Нали там построил леглото си, което сега си е тръгнало. Кое то той прие за тръгнало. И си помисля – аз съм Лазар и ще се прибера у дома.

Това е добре. По-добре, отколкото можеше да очаква. Сега вече разполага с нещо. Сега има субект, действие и цел. Светът отново има някакви очертания. Много смътни. Но е по-добре от нищо. Далеч по-добре. Това дава надежда. Сега да се прибере. Какво значи да се прибере? Значи да стигне до някакво място, което той нарича дом. И в което още не е. Но знае, че мястото е налично някъде в света. Той още не е в него. Той е другаде. Но ако се намира в същия свят, в който е и неговият дом, това поне означава, че е някъде. Това също е добре.

Седи там, облегал на лампата, заобиколен от малък кръг светлина. Отвъд този кръг се простира нощ.



Динко Стоев, „Заханка II“, 2024, акрил на платно, 170 × 210 см.
От изложбата „Смуциения/Изгубен свят“, 2025

Вижда, че малко по-нататък, в тъмното, има още един кръг светлина. Може би, ако стигне до него, ще се намира по-близо или по-далече от това, което нарича дом. С всяка крачка разстоянието между него и дома му ще се променя. Докато накрая не стане нула. При всички положения някога ще стане нула. Колкото и да се отдалечава, от един момент насетне неминуемо ще започне да се приближава. Заради геометрията. И географията. И геологията. Ах, тази майка земя. Как ни притегля към себе си.

И под светлината на тази улична лампа, която не знае къде е, в този час, който не знае кой е, той казва отново: където и да съм, аз, Лазар, ще се прибера.

Ето го. Чудото, което му трябваше. Тази мисъл. Неподвижният двигател. Това, което се движи, без самото то да е движено. Primum movens. От това имаше нужда. И сега се оставя на чудото. Мисълта задвижва тялото му. Тя – него. Той нея – не. Мозъкът изведнъж започва да разпраца множество електрически импулси. Към множество различни крайници. Без дори да си дава сметка. И докато се изправя, се опитва да осъзнае всяко едно действие, което извършва. Подпира се с едната си ръка на земята. С гърба си – на стълба. Другата си ръка размахва във въздуха. За баланс. И започва да се изправя. Бавно. Сантиметър по сантиметър. Докато не застава прав. И залита. Но се хваща за стълба. Не пада. Задържа се така, хванал с едната си ръка стълба, другата отпусната надолу. Опитва се да прецени разстоянието между него и другата светлина. Да прецени колко крачки би му отнело. Не успява. Решава, че това ще трябва да научи от собствен опит. От емпиричен опит. Ще се откаже да се опитва да схване света рационално. Защото светът му е отказал да бъде схванат рационално. Поне доколкото се простира неговата способност да схваща каквото и да е рационално. И се пуска от стълба. И прави крачка напред. И после друга.

Докато напуска светлинния кръг от лампата, за момент в главата му проблясва една мисъл. Стара мисъл. Древна. Мисъл за страх. Мисъл, която се страхува. Не. Не мисълта се страхува. Той се страхува. Той си мисли, че се страхува. Ако напусне светлината, ще се разпадне. Ще изчезне. Ще потъне изцяло. В черното. И повече няма да изплува. И като взе да потъва, извиква: Господи, избави ме. Помисля си, че извиква. Може би не извиква. Защото Господ не му отговаря. Той мълчи. И така си седят двамата от двете страни на нощта. Единият вътреш, другият вън. Единият гледа другия през тъмното. Другият гледа в тъмното пред себе си. Или поне така си помисля. Че си седят. Не може да е сигурен. Доколкото може да е сигурен, той стои сам, закован под светлото петно, единият му крак потънал в тъмнината. Ако не го лъжат сетивата. Ако го лъжат, няма да е за пръв път. Напусни, зъл дух, махни се. Остави ме, французино. Ти и проклетият ти скептицизъм. Остави ме на мира. Злият дух също стои там и мълчи. От едната страна на тъмното. От другата – Бог. Или са от една и съща страна. Или поне така си мисли. Доколкото може да е сигурен, той стои сам, закован под светлото петно, единият му крак потънал в тъмнината. Напълно сам. Не може повече така. Казва си – не може повече така. Помисля си, че си казва – не може повече така. Плаха искра просветва в потъмнялото му тяло. Единият му крак отново се помръдва и прави крачка напред. Може би десният. Ако се гледа отстрани. Иначе левият. Ако се гледа от себе си.

Другият го следва. И тръгва.

Първо и последно

Танцуваха. Музиката на „Би Джиъз“ и те танцуваха. „Ти ти титити тиши“. Тя се препъваше в дългата си пола, но притискаше детето здраво към гърдите си и се въртеше. Въртяха се двамата. И детето се смееше така, като че ли нищо друго нямаше на света. Този смях замени целия останал живот и всички съмнения дали върши другите неща добре, дали изобщо другите неща бяха или са били някога добре. Детето повтаряше „Ти ти титити тиши“. И нямаше нищо друго. Радостта, че бяха един с друг и че бяха попаднали в Ти ти титити тиши.

Подгът се движеше под босите ѝ стъпала. Ту я приемаше, ту я отхвърляше под някакъв неочакван ъгъл и трябваше да наруши ритъма, за да запази равновесие. Колко много живот занаят. В този миг го усети целия, дълъг, без никакъв край. Детето в ръцете ѝ тежеше и тя го държеше все повече, все повече се свързваше с нея, с тази късна лятна утрин, в която слънцето беше изгряло късно, защото краят на август приближаваше, дори беше дошъл. Детето усещаше, че се свлича в ръцете ѝ и се хвана за косата ѝ, и тя дълга като полата. Смееха се и ехтяха с музиката. Песента свършваше, но беше дошла и нямаше да си отиде.

Спря да танцува и седна с него върху голямото двойно легло. Светът спря да се върти и за момент и двамата утихнаха. После то стъпи в скута ѝ и започна да подскача върху собствените си крака, които пружинираха неуморно както изобщо си правеха. Тя стана и го сложи в леглото му с презради, където то моментално се обърна по корем и зарови лицето си във възглавницата. Остави го да си гързори сам и отиде в стаята, в която ходеше, когато искаше да остане сама. Банята. Голямо огледало ѝ показва, че е влязла. Взря се в лицето в огледалото, далечно и бледо като луна, сякаш не беше заслепен от светлина летен ден. Петте минути с детето бяха отминали, имаше още много, цял живот. Някъде във хора вършеха нещата, в които се бяха врекали, бяха избрали или ги бяха накарали да изберат. А всичко, което тя правеше, ѝ се струваше приблизително и неточно. Освен този танц на Ти ти титити тиши, най-хубавото и дошло само нещо. Тя беше успяла да го пусне, да, беше го пустила, беше се отпуснала, беше се поддала и завъртяла напред стаята с детето в ръце, а то изпуска от радост, поздравя я, че този път попадна където трябва. Това нямаше как да се оспори.

Защо тогава не разпознаваше странното лунно лице. Силен вик я сепна и върна към обяната слънчева стая, където детето на четири крака в креватчето се клатеше ритмично и реवेशе с пълно гърло.

Взе го в ръце и усети с цялата си сила колко са безпомощни двамата. Тази презгърдка с детето, което не можеше да докосне пода, беше нейният начин да го сложи на крака. Помисли си, че много би искала да го види върху собствените му крака и как двамата, ръка в ръка тръгват, крачат нанякъде. Нанякъде, където всички ги виждат как вървят за ръка и колко са спокойни и уверени. Каза си, че сигурно е очаквала този миг откакто роди детето, а и то май че го знаеше, защото обичаше тя да го държи в ръце и да върви, явно в очакване.

Телефонът пукаше вече за трети път. Знаеше, че е интересно само докато не погледне кой и какво иска, пише, качва и изпраща. Нямаше да гледа. Беше ѝ все едно.

Пусна отново „Би Джиъз“, както държеше детето в ръце. И то веднага запя Ти ти титити тиши. Това беше първото разпознаване на нейно действие от негова страна. Съвършено и точно. И как отпук нататък да прави само такива неща? И беше ли нужно, а и на кого? Излежда беше, защото в момента се чувстваше добре, много добре.

Завъртя се и видя, че и полата и косата ѝ се въртяха с тях двамата.

Така щеше да мине животът. С това дете, с тази пола и с тази коса. С музиката в тях двамата.

Във всичко това имаше нещо, което не биваше да бъде виждано от други. Нито от бащата на детето, нито от родителите, нито може би от приятели. Поне не от приятели с деца. Те двамата бяха преносима, незаконна, неназовима единица. Всички техни фибри го потвърждаваха. В тази единичност имаше красота, красотата на начало без край. На нещо, по-силно от всякакви провали и криволици, на нещо, невъзможно да бъде откраднато.

Прегръщаше и държеше силата, с която щеше да помете целия си свят, ако той се окажеше твърде обикновен. Колко далече беше от това да е зряла, или разумна, или лоялна, или търпелива или дори добра. Колко малко имаше във всички случаи в живота, колко изчерпаеми бяха те. Отместването на основите, върху които беше израсла, които беше създала сама и върху които се развиваше всеки един от дните ѝ, действаше опияняващо. Гола в космоса. Така ли се чувства силата? Неразумната сила на вихрените полчища, коси и ръце. Неразумната сила на елементарната частица.

Вече можеше да отиде и да призове плоре в кухнята. За сына си, който щеше гръмко да се възмути, когато го върне зад решетките в леглото. Рефът беше категоричен. Не му се сърдеше, с това беше свършено. Разбираше го. И тя реवेशе, но в тези ревовете отекваше Ти ти титити тиши. Колко просто било.

Обичам те

Циганчето стоеше до масата с протезната ръка, но някак убедително. Готово всеки момент да я прибере. Бърбореше нещо, но умът му беше другде, сигурно в краката.

– Махай се!

Това приличаше на заповед, но то продължи да бърбори. Николай не искаше да го погледне. Сигурно имаше омазано лице, ако се съди по ръката. Май че е момче.

– Така нищо няма да ти дам. Махай се!

То отстъпи, но не заради Николай. Към тях се приближи сервитьорът и явно момчето знаеше какво следва, защото тръгна заднешиком към вратата.

– Да те няма! Бързо!

Бърбореше си нещо, но продължи да отстъпва. И се блъсна в новодошъл тип с палто до земята. Той го хвана за раменете, завъртя се с него и го постави в правилната посока. Към вратата.

– Извинявайте. Истинска напасть.

Николай си каза, че можеше и без второто изречение. Момче беше, много малко, и то с ръго до земята палто. Детето изчезна. И Николай си погледна часовника. Ванчето всеки момент щеше да гоиде.

Сервитьорът смени пепелника с единствения фас. Дали би го сменил и ако нямаше фас? Май го правеха автоматично. Всичко потракаше в изряден ред.

„Прилича на истински ресторант. С обслужване, светлина и извинявайте“. Както и приличаше на истинска вечерна среща. Вечеря. С любима. Само дето продължаваше да пуши сам, а сервитьорът продължаваше с акуратните смени на пепелника. „Малко много накъсо го прави. Прекалено видимо е“.

Мобилният му телефон иззвъня в момента, в който реши да си поръча аперитив. Ванчето внезапно се беше разболяла, сигурно от грип, и той имаше избор да ѝ занесе лайкучка и мандарини, или да не ѝ занесе. Каза, че ще отиде. И че няма нищо.

Но имаше. Реши да изпие една прозрачна ракия в заскрежена чаша от заскрежена бутилка. Обслужиха го бързо и той благодарно допря устни до ръба на чашата.

Изад матовата двукрила врата към улицата се долавяха минаващи силуети. И в двете посоки. Подобни до безподобие силуети, слели се в един-единствен рог и вид. Грп. Дали да не изпие още една? Ако в този момент можеше да се помолви на някого, не знаеше за какво. Как понякога нещата изчезват? Николай неусетно се отпусна и се заслуша в тихата музика. Сега му беше добре, вече никого не чакаше. Но Ванчето го чакаше.

Махна на сервитьора за сметката. Може би в друг случай цената на двете ракии щеше да му се стори висока, но не и сега. Погледна какво му остава. Доста.

Тръгна бавно по тротоара към мястото за таксита. Все така унесен и влюбен във въздуха, който дишаше.

Почти беше стигнал, когато усети допир от гясната си страна. Нежен и лек. Ръката му се стрелна, и още преди да види, знаеше какво държи. Друга ръка. Малка. Стисна я здраво и погледна. Малкото момче с палтото. Циганчето.

– Пусни ме!

Николай си помисли, че сега то му заповядваше. С другата си ръка измъкна портфейла си от неговата и без да го пуска, го поведе. Накъде? Знаеше само, че не иска да го пуска.

– Пусни ме!

Детето беше толкова малко, че нямаше никакви шансове да се измъкне. Вървяха по обратния път към ресторанта. Николай бутна двукрилата матова врата и един сервитьор веднага го пресрещна. „Добър вечер. Колко души?“

Николай отвърна „Двама“, но отговорът гоиде със скоростта на сменящите се пепелници. „Всичко е заето“.

В този момент детето извика пак „Пусни ме!“ и Николай го изведе навън. Отсреща имаше кафене. Влязоха вътре и той поръча кафе и сок. Все още стискаше ръката на детето – с пръсти, склочени около китката. Най-после го погледна в лицето. Малко и намръщено.

– Какво искаш? – произнесоха го почти едновременно.

– Нищо, пусни ме. Какво ще ми правиш?

– Ще дойдеш с мен вкъщи.

– Няма. Пусни ме.

– Няма да те пусна. Искам да си поговорим. Къде живееш?

– Тук.

– Как тук?

– Ей там – детето махна неопределено със свободната си ръка.

– Нищо не съм ти взел.

– Знаем. Не искаш ли да хапнеш нещо?

– Не съм гладен.

– А ако ти дам да занесеш нещо вкъщи?

– Може. Какво? Ти кажи.

– Пет лева.

– Това не е ядене.

– Два.

Циганчето не се докосваше до сока.

– Не искаш ли?

– Не. Какво е това.

– Сок.

– Знаем.

Николай отпи от кафето си със своята свободна ръка и в този момент детето силно се гръпна. Поля се добре, нашироко.

Преди да реагира, детето вече размазваше петното още по-нашироко.

– Няма нищо, виждаш ли? Ще ти откъсна главата.

– Няма. Пусни ме. Искам да си ходя.

– И аз искам. На колко си години?

– На дванайсет.

– Глупости. На колко си?

– Дай ми нещо и ме пусни да си ходя.

Порови за дребни в джоба си и детето се загледа в движението.

– Ето за кафето. Колко? – Плати и все така за ръце, излязоха от кафенето.

– Защо не искаш да дойдеш с мен?

– А ти защо не ме пускаш?

– Добре, ще те пусна.

И го пусна. Циганчето отстъпи на два метра и се обърна.

Николай стоеше срещу него и го гледаше. И двамата разтриваха ръцете си с

другите – като че ли за да изличат следата от допира.

– Дай един лев.

Николай извади портфейла си и се обърка. Десет, петдесет, двайсет.

– Добре, дай пет.

– Нямам.

Детето забърбори нещо както в ресторанта преди малко.

Николай извади една банкнота и му я показа. Циганчето посегна към нея, но Николай я задържа още малко.

– Никога ли не се отказваш?

Детето грабна банкнотата и изчезна като стрела в нощта. Боже мой! Николай се върна в кафенето, поръча второ кафе и извади мобилния си телефон. Как да преговаря?

– Забавих се малко.

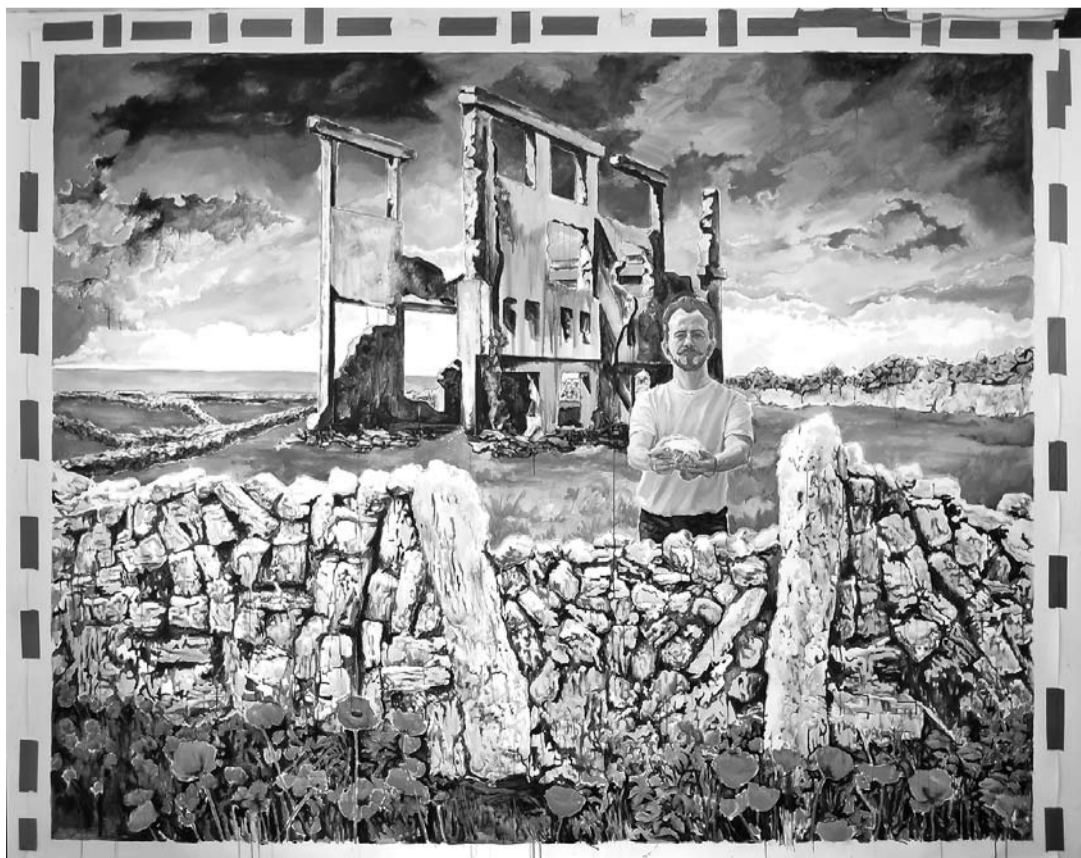
– По-добре ела утре. Сега спя.

– Как си?

– Зле. Хайде.

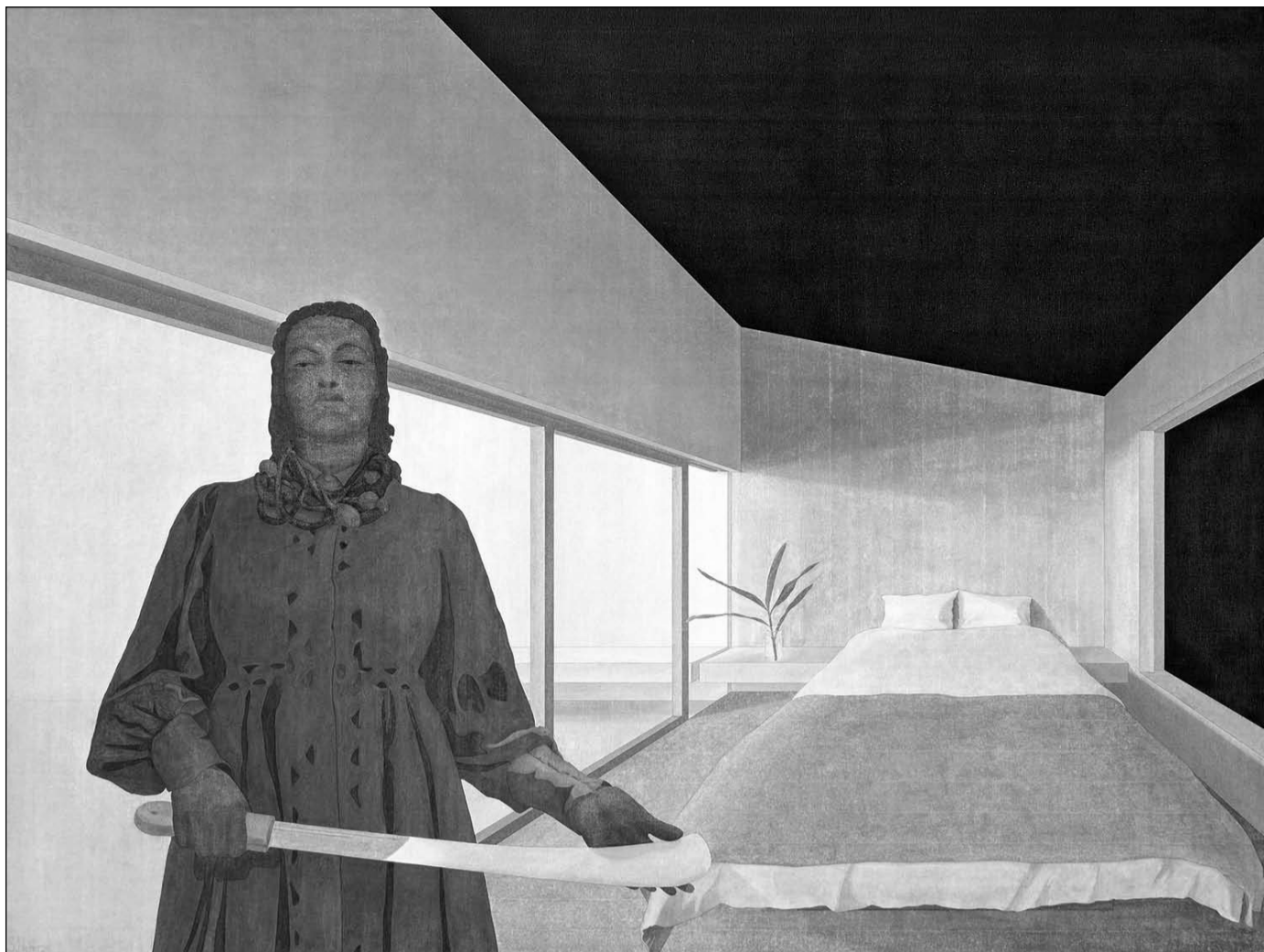
– Обичам те.

– И аз.



Дина Стоев, „Друг Йерихон“, 2024, акрил на платно, 200 × 250 см. От изложбата „Смущения/ Изгубен свят“, 2025

Из романа „Страсти по Гьодел“



Слав Недев, „Нейното име не бива да бъде споменавано“, 2024, маслени бои на платно, 150 × 200 см.
От изложбата „Смуцения/Изгубен свят“, 2025

Варужан Восганян

Варужан Восганян (1958) е един от най-изтъкнатите автори на съвременната румънска литература. Той е румънски политик, икономист, есеист и поет от арменски произход. След участието си в Румънската революция през 1989 г. е член на румънския парламент от първите свободни избори през 1990 г. до наши дни. Автор е на романи, на няколко стихосбирки и на два сборника с новели.

Голямото международно признание за него идва с романа „Прошената книга“ (2009), преведен на повече от двайсет езика, включително и на български („Авангард принт“, 2013). У нас са издадени още „Играта на сто листа и други разкази“ („Сонм“, 2016) и „Децата на войната“ („Парадокс“, 2019), всички в превод на Ванина Божицова.

„Страсти по Гьодел“ е поредният роман на Восганян, който печели положителните отзиви на критиката и читателската публика. Той е за младото поколение, родено след 1989 г., израснало в дигиталната ера и в общество, което се заблуждава с илюзията, че е победило комунизма, но рискува да бъде победено от посткомунизма. Книгата е за конфронтацията между човека и компютъра, между човешкото съзнание, историята на идеите от пресократитеците до Курт Гьодел и Стивън Хокинг и моралните предписания и грижи, и паметта на компютъра, неумолим низ от комбинации между нула и едно, която не прави разлика между добро и зло, а само между истинско и невярно. Романът предстои да бъде издаден у нас от изд. „Парадокс“.

Аксиома: *Никой не умира в собствения си сън.*

Насън може да се случи всичко, можеш да лудуваш, да подскачаш, да танцуваш, да се рееш с подскоци като гигантски скакалец. Тъй като не съществуват сензорни прагове и мерни единици, всичко е възможно, освен да умреш. Никой не сънува себе си мъртъв. Не е като да не сънуваш, че си в смъртна опасност, преследван от изкривачи и обсебен от демони, понякога дори сънуваш как лежиш в катафалка, но всичко е привидно, през притворените си клепачи гледаш тези, които си мислят, че си мъртъв и се забавляваш за тяхна сметка. Насън няма посмъртни маски, самата смърт е маска, зад която

ти си жив и невредим. Насън нямаш потомство поради простата причина, че на тържеството на потомството ти си негов гост, а когато няма никакъв изход, се събуждаш от кошмара. Фактът, че насън нищо не може да те убие, ми напомня за една друга аксиома, която вече съм изказвал, нито една същност от n-измерно пространство не може да бъде убита в n – 1 измерно пространство.

Насън разпъването на кръст не е смъртна присъда. Което води до нова аксиома:

Сънят е фрагмент от четвъртото измерение.

Ако следваме тази логика, че сънят е ексцентричен спрямо системата, в която е сънуван, не правим друго, освен да признаем принципа на непълнотата на Гьодел. С други думи, система, в която сънят съществува, не може да бъде пълна.

Не знам какво ужасно дете съм: индигово дете, кристално дете или дете на дъгата. Ако мога да избирам, вероятно съм най-близо до кристалните деца, особено ако вземем предвид силата на сетивата. Но на мен класификациите са ми противни, те са мания на ограничените умове, които искат да съберат с лопата това, което нямат търпението или уменията да набодат с вилица. Чудно е, че при раждането си не получаваме и латински наименования, които да ни класифицират. Че хората не се раждат равни помежду си е факт, който всяка енциклопедия може да докаже. Проблемът е, че хората не се раждат равни дори със самите себе си. Човешкото състояние е структурно шизоидно, настоящето или остава назад, или изпреварва настоящия миг като махало, така че малцина живеят живота си наистина.

Принципът на непълнотата поставя живота не само в несигурно, но и в унижено положение. Една система не може да бъде последователна сама със себе си, не може да се управлява според собствената си воля, тъй като смъртта идва като неумолимо решение, отвъд нея. Когато едно същество умре против собствената си воля, това означава, че Гьодел е победил. Принципът на Гьодел може да бъде отхвърлен, ако смъртта дойде, когато я призова. Не става въпрос за самоубийство, защото самоубийството означава да се подчиниш на смъртта, означава да помолши смъртта за помощ, което е също толкова уничително, защото доказва не само унижението да умреш, но и унижението да живееш. Първото условие на битката с ангела на смъртта, в която той трябва да бъде този с раненото бедро, е, че смъртта трябва да се приеме, когато тялото е младо, когато придобива, а не когато губи. В напреднала възраст всеки допълнителен ден е подарък. Започваш да се молиш за здраве, вкопчаваш се в един живот, който започва да се изплъзва между пръстите ти. Смъртта наистина има смисъл единствено когато си млад.

Разбира се, човек се пита дали си заслужава да повери на смъртта младото си тяло. Когато бай Арвинте ми разказа за момчетата и момичетата, нахлули във входа, и се чувстваше виновен, че са ги отвели насилствено

пред очите му, за да бъдат отведени на сигурна смърт, си помислих, че те сигурно са сред най-красивите мъртъвци на този народ. Искане ми се да остана красив след смъртта. Ако нещо в посмъртността ме разстройва, то е фактът, че ще бъда напълно беззащитен. Култът към мъртвите съществува в научната идея, че на тялото могат да се осигурят средства, с които да се защити в отвъдното. Борбата с признаците на смъртта е абсолютно неравна, а фактът, че след смъртта ноктите и косата продължават да растат и че светът на мъртвите е свят на неподстриганите, не носи никаква утеха.

Представям си култ към мъртвите, който би означавал пълен триумф на плътта над смъртта. Не пищните погребения в монументални гробници, не патетиката на урните, от които пепелта се разпилява в някоя незнайна пропаст. Искане ми се тялото ми да бъде отнесено в междузвездното пространство и да бъде оставено да се рее. Там всичко би било пълно, асептичният вакуум, мракът, тишината, безкрайно гробище, в което плътта, както разказват житията на светците, остава неплътна и благоуханна.

Единствено съзнателното преминаване на границата между живота и смъртта е божествено.

Това е ключът, който отваря принципа на Гьодел.

Докато нямаме свидетелства за смъртта, а единствено митове, светът е непълен.

Обаянието на Иисус идва от силата му да се изправи срещу смъртта и да върне мъртвите към живот.

Ключовият камък на християнството е Възкресението.

По същество християнството е игра със смъртта и игра на смърт. Водещата фигура, *magister ludi*, има божествен произход, той не е част от системата, идва извън нея и така както го представя християнството, той не е пълен, не би могъл да бъде пълен, а принципът на Гьодел е математически израз на християнството.

Бог е аксиомата на аксиомите, върхът на пирамидата, крайтъганият камък.

Игра със смъртта. Игра на смърт. Спасение, което не идва отнякъде, от небето, а се генерира вътре в света.

Смърт, която не освобождава, а спасява. Смърт, която идва, когато я призовеш. Смъртта като състояние на проникновение. Това е начинът, по който бих могъл да опровергая принципа на Гьодел.

Мисля, че и той е осъзнавал всичко това. Системата, описана от Давид Хилберт, е пълна, но илюзорна. Пълна система на един непълен свят. Тя не взема предвид спасението, което в християнството е спасение чрез вяра, а при Гьодел – спасение чрез истина.

Спасението не може да избегне смъртта, но смъртта е само отрязък от спасението.

Ако спасението можеше да се постигне без необходимостта от прибавяне до една божествена, всемогъща и извечна същност, която да те води, тогава принципът на непълнотата щеше да бъде поставен на колени и светът би могъл да бъде цял. Спасението предполага индивидуални усилия. Колкото повече се уповаваш на Бог, толкова повече се отдалечаваши от шанса за спасение.

Компютърът е средството, посредством което влизам в контакт с духовете, така както в спиритизма тази роля са изпълнявали въртящите се маси. Понякога имам чувството, че компютърът скришом ми се присмива. Гледа ме със снисхождението на същество, което не кърви, мен, който не знам как да разгранича действителността от фантазията. Понякога ми идва да го изключа, *shut down*, както се казва на един език, който ти помага да не мислиш, но все още не съм подготвен за мрака, в който бих се потопил. Опитва се да ме сглоби отново с натрапчивите знаци на битовите – *copy paste*. Лицето ми, повтарящо се в лабиринт от огледала, където самоубийството прави разликата, понеже всички останали лица могат да бъдат убити, но само едно може да се самоубие. За него паметта е навик, като пътят към дома на див жребец. Спомня си за мен или за такива като мен, граскащи по глинени плочки в Ниневия, за египетския писар в поза лотос и неговите папируси, свитъците от Мъртво море, инкунабулите от Средновековието, книгите, излезли от пресата на Гутенберг и защо не?, за електронните книги от века на прага на хилядолетията, в които е написано повече, отколкото може да се забрави. Компютърът ме гледа със снисхождението на същество, което не кърви. Искане да открадне душата ми, но точно това не може да направи, да ме преследва във всичките ми фантазии, когато обителността на моята ирационалност ражда ангели, в този свят той не може да проникне.

Компютърът не знае какво е бъдещето. Той не играе то, не е програмиран да заложи на число, което не излиза, или на губещ кон. Неговото владение е миналото, там е империята, над която властва. Не съществува епоха или парче земя, които да не е завладял. В миналото всички сме негови поданици, изживявайки живота си безкрайно като на гигантска планета Соларис.

От това минало призовавам австриецът Курт Гьодел. Гледам снимките му от младежките години, прилежен студент, без нищо от аурата на бунтарски настроения

мислител. Погледът му иззад кръглите очила с черни рамки е по-скоро питащ, излъчва ведро любопитство. Усмивката му носи нотка на задоволство: успял е да прозре дори отвъд собственото си любопитство. Може би онзи период в живота му е бил най-спокойният от гледна точка на отношенията със самия себе си, пред един азресивен свят, който го изпъва с отвращение, и неспособен да му повлияе, в крайна сметка го напуска, прекосявайки океана към Америка. Това са годините, в които смята, че принципът на непълнотата може да се приложи единствено върху формалните системи, че той работи само в сферата на аритметиката. От погледа му си давам сметка, че постепенно е започнал да разбира, че нищо не може да бъде вярно или невярно в една формална система, съставена от аксиоми и символи, което да не може да бъде приложено и в реалния свят. Така както Огюст Спайк може да пътува както в Егейско море, така и по улиците на Дъблин, по същия начин символите и аксиомите могат да живеят, прокрадвайки се в ежедневните дейности. Впрочем Гьодел признава съмнението си по отношение на неспособността на математиката да контролира принципа на непълнотата, когато пред разтревожения поглед на Айнщайн се опитва да докаже на властите, които го разпитват във връзка с присъждането на американско гражданство, че именно в Конституцията на Съединените американски щати съществува предпоставка за установяване на диктатура. С други думи, Гьодел доказва на смаяните американци, че прочутата им Конституция не е пълна от гледна точка на демокрацията, следователно прилага принципа на непълнотата върху конституционната демократична система, нещо, което днес изглежда напълно възможно.

С течение на времето погледът на Гьодел натежава. Възможно е междуременно да е открил, че Еклисиастът е поредица от аксиоми и че самата Библия може да се тълкува като формална система, стига да предлага свои собствени алгоритми. Иззад кръглите очила с черни рамки ме гледат очите, в които вече се чете не любопитство, а страх, че участта му, както и на останалите хора, се случва в тесен кръг, очертан от боговете като в античните трагедии.

Стоим един срещу друг и имам чувството, че имаме много общи неща, въпреки че той носи вратовръзка почти през цялото време, гладко избръснат е и косата му е залезана назад, докато аз съм рошав, с разкопчана яка и брадясал. Парадоксално, Курт Гьодел е първият, опитал да се освободи от проклятието, което носи принципът на непълнотата. Използва формалната логика, изброява теоремите и аксиомите и стига до заключението, че по този начин не може да стигне до окончателните истини. Невъзможно е човек с неговата интуиция и интелект да се примиря със съществуването на подобни ограничения. В един момент, като всеки уморен дух, Гьодел започва да чете Библията. Чувства, че единственият начин, по който светът би могъл бъде цял, е да съдържа в себе си спасението. Сякаш го чувам как казва, че свят, който включва живот в отвъдното, може да бъде последователен. Ала единственият начин, по който животът в отвъдното може да допълни живота тук, е волята да заповядваш, а не волята да се молиш. Смъртта трябва да се призовава, не да се избягва, защото това е невъзможно. И когато застанеш срещу нея, както Яков с ангела, каквото и оръжие да използваш, няма да ти помогне, не можеш да убиеш смъртта, не можеш дори да я раниш, само тя може да те рани, и то нелечимо. Това, което Гьодел не е разбрал, е, че за да отречеш принципа на непълнотата, са необходими няколко условия. Първо, границата между живота и смъртта трябва да бъде също толкова плавна, колкото границата между сянката и светлината. Толкова плавна, че да не усетиш кога си я прекосил. Освен това в битката с ангела на смъртта трябва да си невъоръжен. Ако използваш нож, отрова, куршум или бесило, за да убиеш себе си, не означава, че си победил смъртта, а че ѝ се подчиняваш. Не призоваваш смъртта само защото бягаш от живота, смъртта не е бездна, а стъпало.

Нито едно тяло не може да причини смъртта си с голи ръце. Не можеш да спреш гръха си, не можеш да се удушиш сам. Тъй като не може да спре гръха си или биенето на сърцето, Гьодел избира да спре храната. Когато умира, тежи колкото дете, по-малко от трийсет килограма. На последната негова снимка, която открих, главата му се е смалила, страните са хлътнали, очите са като юмурици, а ушите огромни. Ръката, с която притиска гърдите си, е почти безплътна. Колкото и да се опитвах да сменя ъгъла, не успях да го погледна в очите, зад затъмнените стъкла на очилата погледът му упорито оставаше премрежен, приличаше на Махатма Ганди.

Гледам го и изпитвам съчувствие, обичам този човек, иска ми се той да беше мой баща. При всички положения Гьодел не е имал никакъв шанс да опровергае принципа на непълнотата, защото си го поставя за цел, когато вече е стар. Трябвало е да го направи веднага след като го открива, съвсем млад, точно на възрастта, на която съм аз сега.

Превод от румънски: **ВАНИНА БОЖИКОВА**



Калина Димитрова, „Торнадо“, 2025, платно, арматура, 400 × 200 × 200 см. От изложбата „Смущения/Изгубен свят“, 2025

Радка Рубилина е чешка преводачка и поетеса. Завършила русистика в Карловия университет в Прага и докторантура по литературознание в университета в Констанц, Германия. Автор е на стихосбирката „Евтина романтика“ (2017). Превежда художествена литература от руски и украински език. Живяла е в държави от постсъветското пространство, където се занимава с дипломация, култура и човешки права. В момента е директор на Чешкия център в София. Поместените тук стихотворения са от най-новата ѝ стихосбирка „Балчик“ (2024).

Радка Рубилина

●
Главата ѝ краси венец от скални върхове,
белите скали на Балчик,
и както винаги се извисява като статуя на трона.
Ала тръпнещата ѝ натура
не ѝ позволява тъй лесно
да изпада в безвремие:
Дали ще разговаря с мен?
Какво ще ми довери и какво ще намекне?
Праца ли ми въздушни целувки?
Тях ли чувствам?
Или е просто повей върху трона на горещото лято?
Дали мисли за мен с безрадостния есенен вихър?
Колко пъти вече бе август и колко ноември?

●
Тръпне в очакване,
ранима като мида,
излагаща на показ за възхищение
свършения си недостатък –
– перлата.

●
Дойде време за плевене.
Валяло е, пръстта е много мека,
ръката ѝ е твърда.
Само безкрайно налудничав
идеализъм
би могъл да спре
нежната, но решителна траектория
на тази дейност на плевене,
датираща от няколко десетилетия.
Богоугодна работа,
очарователна градина
и въвеждане на ред.

●
Между поветицата¹ и лепката²,
които издърпва заедно с коренчетата,
се държи упорито заровен някакъв друг корен
и както толкова пъти,
дори и днес тя не намира име
за него.
Остава си.
Несъвместим е.
Твърд, здраво заклеен между камъните,
не можеш да го измъкнеш, да го изровиш, да го

дори и да си счупиш в него всички нокти
да плувнеш в пот и да грохнеш от дърпане.

●
От колко години размишлява тя тук върху това?
Кое ли изобщо е било в началото?
– Хаос и тя, в шеметен въртоп
разперила ръце и крака
изпънала ги чак до крайчетата на пръстите
и наклони ли глава назад
ще я удари в крайгътния камък
на своите безкрайни, обсебващи пътувания.

¹ Вид едногодишен плевел, широко разпространен в европейския ареал. – Бел. прев.

² Вид плевел с дълго лепкаво стебло. – Бел. прев.

Нокти без лак,
очи без грим
само широко отворени,
вкамнени
и о, удивление –
първият кълн
от корена под камъка,
тази вечна решимост за живот,
та нали точно заради това
тя не вдигна ръка да прекъсне живота му,
не го разсече със сърпа,
не го задуши,
не го заля с отровата на злобата.

●
Именно само заради това удивление, тази радост
и новия пролетен ден
тук и сега с общи усилия
пазят
сърпа на полумесеца
и се питат заедно и отново заедно:
Ние също ли сме част от зората?

●
Това не е паметник.
Това е празник
на несъвместимостта

и красотата

и преходността.

●
Самота и вода.
Дълго изучава повърхността на водата,
оставя мислите ѝ да променят посоката си
като ята от морски риби.
Не бърза и наблюдава
сливането на облаците с мокрия хоризонт.
Болезнено
и колко още дни
осъзнава
ясната и блестяща
невъзвратимост.

●
Вълните разбиват
и заливат
болния ѝ разум,
изпаднала в размътена лудост тя се сърди на целия свят
и най-вече
на себе си.
Неподвижно седи в креслото над
разперушинения метрополис
и гледа втренчено в далечината,
това ли е, което е подготвила
за нея съдбата?

●
Любов моя, тази лагуна,
в която ни вкара приливът
и където се раждаха стотици живи организми
където във водата се преливаха всички цветове,
където се бяха заселили костенурки, за да
снесат яйцата си,
където земята хранеше растенията, а те
се протягаха на главоломна височина,
покривайки с восъчното си великоление
долните етажи от клони,

– тази лагуна е пресъхнала.

●
Останали са само приливът
и безкрайното море.

●
Интимната свързаност
на неопитомената мисъл
изгуби
своята животворна сила,
от нея остана
само суха обвивка
в избуялата трева,
обрасъл ръб на образ, пустиш
и смърт.

●
Обади ми се, полудявам.
Не се обаждай, аз вече –
се олюлявам
на ръба
на назовимото.

●
Нищо не може
да съхрани
гласа му
в нейната вечност.

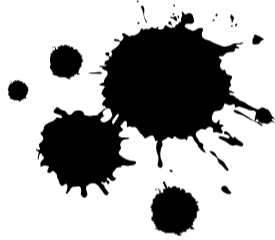
●
Погълнал ги е дъгоцветен октопод.

Превод от чешки:
ДИМАНА ИВАНОВА

15

Нищо да не си кажем повече.
 Любимата си книга
 да положиш на корема ми, да усетиш
 тежестта на хартијата и думите.
 Тврдите рѳбове на кориците
 да погладиш с рѳка.
 Нищо да не остане от нас.
 Само една книга – кораб на Ной
 в средоточието на света.
 В средата на стаята,
 в олгара на безмѳлвието ни.
 Някъде свѳсем горе –
 сводѳт на небесните ни погледи.
 Прибојат на вѳобразеното,
 който ни залива и ние му се оставаме,
 невинни поклонници,
 плѳт от плѳтта на всички човеци,
 стрѳкче от семето на всички думи,
 стрѳв и носталгија,
 изнемога.

Както засаждаш дѳрво в гората и ѳ казваи:
 приеми го и нека е твое.
 Както баца слита плитката на дѳщеря си
 и прѳстите му изтрѳпват от нежност.
 Както мѳж поглежда към онзи затворен прозорец,
 Както угасват лампите на града – стая след стая
 и над площадите остават само
 траекториите на птиците пѳтица.
 Както от небото заничат Сириус и Касиопея
 и дори не подозират съществуването си.
 Така безшумно трепти животѳт,
 стар лампов телевизор, тромав и непонятен.
 И ние блестим на небесносинята му палуба.
 Голи, ласкави, току-що създадени
 топли звезди, малки принцове.
 Крием тѳгата зад пѳповете си,
 таен центѳр на тежестта,
 приемаме я, нека е наша.



Полският писател Анжеј Сташук е добре известен на българската публика с романите си „Таксим“, „Белият гарван“, „По пътя за Бабагаѳ“, „Изтокѳт“ и др. Поезията му не е толкова популярна, колкото прозата и драматургията, без този факт обаче да е проекция на нейните литературни достойнства. В стиховете на Сташук се преплитат необикновени асоциации, фантазмени картини, исторически личности, литературни герои и библейски образи, а преживяванията, вградени в тях, поразяват със своята сложност и дѳлбочина. Езикѳт им представлява типичната за стила на автора амалгама от смели метафори, ексцентрични сравнения, експресивни архаизми и оксиморони. Трудно, на места фино, на места брутално четиво, което през цялото време поддѳржа у читателя напрежението, което декодирането на сложната мисѳл изисква. Публикуваните тук стихотворения са от стихосбирката „Любовни стихове и не само“, издадена през 1994 г. от издателство „Обсерватор“. Предстои появата ѳ у нас в изд. „Парадокс“.

Д. Д.

В моята тревожност, в твоята стая стаена
 вѳлк и лисица са поспрели неподвижно.
 Сѳрна в половинка скок и гѳска в четвѳртинка крясѳк
 като хералдични двойки, славеци неизбежната смѳрт.
 Но не така е, мила моя, не така е.
 В това има благост, с жестокостта еднаква.
 Вѳлѳт вѳлчица е, а гѳската – гѳсок.
 Нежност, подхранвана от страх и страх, гален с нежна
 длан.

В тази мѳглива и студена страна
 хората неизменно разпалват огньове.
 Извѳн кръга от светлина дебнат животни
 и врагове, които мѳжкото око
 съзира по време на вечеря.

Само че е вече тѳврде късно.
 Рѳцете на жените, засуетени, поднасят съдовете.
 Пламѳците потѳмняват, избледняват като ласки,
 осквернени от разсеяност.

Мѳжете спират да се хранят, правят хайка,
 но следите чезнат в тѳмнината. Враговете
 не разпалват огѳн даже в мразовити ноци.

Тази птица с човешко лице
 или тѳк човекѳт с криле,
 който каца на възглавето

е подвластен
 на прелетното време и маршрути,
 тѳй както
 на неразсѳдлива воля и непреодолима скука.

Сянката му, моя мила,
 ухае толкова на доверчивост,
 колкото и на есенна тѳга.

Вѳв ветрениа пух на птицата
 барабани сѳрце неспирно.
 Сѳрце леко и наивно,
 за хармония заседнало в тромаво тяло.

Свѳсем човешко е да завиждаме на Бог,
 когато си лягаме в поредните дни на сътворението.
 В любовните метафори преобладава географията,
 населена с кротостта на растенията, която бавно
 преминава

в инатливостта и натрапливостта на животните.
 Когато идва времето на хората
 творението изглежда завѳршено.

Тогавата оставаме сами в тишината на вселената
 с миризма на болница. Повече вѳв далнините,
 отколкото вѳв висините залагаме капани,
 гледайки как добротата се превѳрща в изкушение.

Подгонени от страха
 или от други животни, чиято
 красота е чак плашеща,

хората се срещат на брега на езерата.
 Лодкари със затулени лица
 сочат към веслата, подгизнали до дѳрѳжките.

Това пътуване, моя мила,
 прилича на сѳн или
 преддверие на смѳрт.

Вѳображението не излиза
 извѳн обикновения бестиярий,
 скрит в зелената и езерцата
 на райската градина.

Пѳрво утринно стихотворение

Бѳди прострян призори
 преди слѳнцето,
 за да добиеи белотата и прозрачността на чаршафите,
 в които ѳ се вѳргалаш с жена,
 с дѳрво, с куче, с мѳж, със себе си.

Докато ги нарежеш на ленти
 и здраво ги навѳржеш.

Второ утринно стихотворение

Бѳди клепачѳт на река вѳв февруарско утро,
 когато си трѳгваш от света
 на тѳврде разбираемите обяснения.
 Тогавата всичко е извѳн,
 всичко, на което си раздал семе, присѳствие,
 дума.
 Тогавата е тѳврде късно дори за напѳрстниче топлина.
 Мястото насред ребрата трябва да вѳорѳжаваш с лед.

Трето утринно стихотворение

Бѳди увеличителен стѳкло за собствената смѳрт.
 Разочароват те приятелите, когато идват променени
 или вѳобице не идват.

Бѳди догрозително око, когато ти намига животѳт.
 Той е само един крадец, който е откраднал зѳрнце време.

Харита Асумани.
 „Пламѳяци
 цвѳтя“, 2025,
 акрил на платно,
 130 × 150 см.
 От изложбата
 „Смуценя/
 Изгубен свят“, 2025

Превод от полски: ДИЛЯНА ДЕНЧЕВА

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
 Пламен Дойнов, Ани Бурова, Камелия Спасова,
 Мария Калинова, Емануил А. Видински
 РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ: Бойко Пенчев, Галин Туханов, Георги Господинов,
 Дария Карапеткова, Йордан Ефтимов, Мирела Иванова, Михаил Неделчев
 Печат: „Нюзпринт“

ISSN 1310 – 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Георги С. Раковски“ 108
 Банкова сметка: BG56BPB179401049389602, BIC – BPBVBGSGF
 „Юробанк България“ АД
 Издава Фондация „Литературен вестник“
<https://litvestnik.com/>;
<http://litvestnik.wordpress.com>
 ВОДЕЩ БРОЯ Ани Бурова