Брой 27
2 лв.

9-15.7.2025
Год. 34

ВЕСТНИК Литературен

Игри на гении

- **Михаела Илиева за *свободната лична игра* като игра със системата**
- **Пламен Дойнов за наставниците и гениите в НРБ**

Поетически пленер – Шумен ’2025
- **Александър Димитров**
- **Василен Василев**
- **Виктория Георгиева**
- **Виктория Дончева**
- **Йоана Евгениева**
- **Йоанна Янева**
- **Димитър Кирилов**
- **Калоян Иванов**
- **Марая Миланова**
- **Михаел Руков**
- **Мартина Новкова**
- **Петя Боекова**
- **Преслава Джонджорова**

Каузата на книгите
- **Ясен Гюзелев**

Генеалогии
- **Христо Трендафилов за началата на романа „Антихрист“**

Киноскоп
- **Калина Николова за филма за Нина Симон**

Критика
- **Маргарит Жеков за Пламен Пеев**

Откритията на младите
- **Валентина Истаткова за сп. „Й“**

Силует на паметника на художника Аба-Новак Вилмош (1894-1941) в Секешфехервар, 2017 г. Сн. П. Дойнов

НЕПРЕМЪЛЧАНО

Иван Цанев

Ние от афиша

Аз не чета, аз препрочитам себе си.

Ти си гений, спри да рисуваш – изкуството не те заслужава, щом е окичило с лаври толкова бездарности преди твоята ера.

Той пее заради централната ложа. Ония, дето идват пешком в операта, нямат слух, за да оценят един главен държавен тенор.

Тя ще танцува само за отбрани погледи. Възхитете се от вундеркиндчето – то е съвсем особен случай, надраснало е с цяла таткова глава най-способните си съученици.

Ние си закупихме пълна библиотека с избрани романчета от супервносна марка.

Азтитойтятоние! Тълпа от избраници.

Гении: (не)разпознаване

При изписването си думата „гении“ трябва да бъде обуздавана в кавички дори когато кавичките не могат да бъдат открити върху клавиатурата за писане. Множеството от „гении“ подменя самата идея за гениалност, която се осъществява в индивидуалното открояване. Геният е по дефиниция изключителен, обособен спрямо другите в своята извънредна творческа способност. *Наставници* може да има много – на едно място и в един и същ момент, но *гениите* имат навика да се разминават във времето и пространството и почти никога не застават един до друг. Когато влязат в множество, те просто се превръщат в *тълпа от „гении“* или в *организирани „гении“*, невидими, превърнали се в съдружници на средно надарени или направо посредствени хора, домогващи се до престижа на колективно споделената „гениалност“.

Както гласи едно прозрение на Иван Цанев – „тълпа от избраници“. Сред тях особено се натрапва *главният държавен тенор*, който „пее заради централната ложа“... Всички тях обаче ги обединява високото самомнение, усещането за превъзходство над публиката и над самото предназначение на изкуството – общосподелената мисъл за *избраност*, гарантирана в рамките на зависима общност, на привилегирована „тълпа“. В крайна сметка колективът от „избраници“ презира автономията на изкуството и винаги е готов да пожертва свободата на изкуството.

Така той – геният – се стопява в масата от „гении“. Изчезва. Защото геният е винаги в единствено число.

ПЛАМЕН ДОЙНОВ

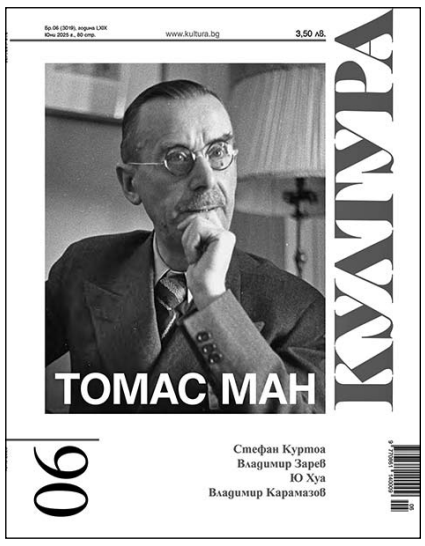
НАЦИОНАЛЕН ФОНД КУЛТУРА

Броят се издава с подкрепата на НФК

ISSN 1310-9561

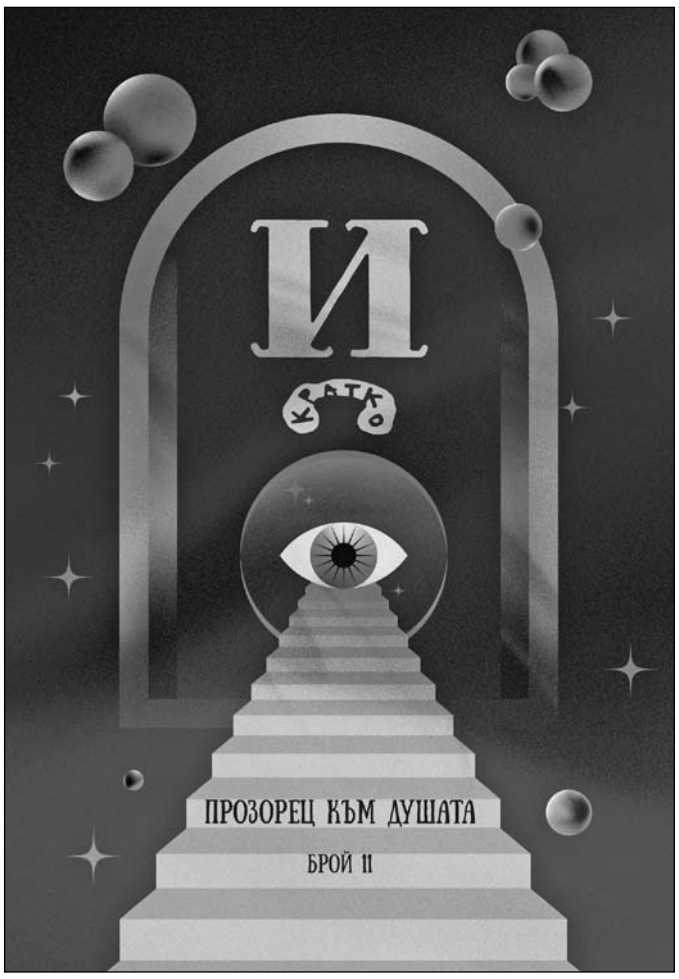
Християнство и култура, бр. 202

Тематичен център на новия брой 202/Пролет на списание „Християнство и култура“ е 1160-та годишнина от покръстването на българите. На този проблем е посветена и редакционната статия на Калин Янакиев *Покръстването на българите. Критика на късните рефлексии върху избора на св. княз Борис.* Втори тематичен кръг в броя е рубриката „Християнство и истина“, където са включени текстовете на Димитрина Чернева *Тринитарната терминология на блаж. Августин,* на прот. Сава Кокудев *Необогомилство и другост в амартологичен ракурс,* както и статията на Величко Тезгяхов *Еклезиологията в богословските възгледи на св. Максим Изповедник*. В рубриката „Християнство и история“ са представени статиите на Момчил Методиев за *Левкийски епископ Партений през погледа на Държавна сигурност*, на Георги Каприев *Преди Дънс Скот и Георги Схолар: безалтернативна ли е схемата „действително – мисловно“*, и на Александър Смочевски *Историческо познание и методология на историческото познание според прот. Георги Флоровски.* Темата „Християнство и философия“ присъства с *Предговора* на Карл Ясперс към книгата *Великите философи,* а в рубриката „Проблеми на православието“ са включени текстовете на Александър Солдатов *Територията на Мълчащата църква* и на митр. Григорий (Папатомас) *Етапи на формиране на отношенията Църква – държава и държава – Църква.* Броят завършва с темата „Християнство и изкуство“, където е представена статията на Христо Трендафилов *Небето и човека* и анализът на Слава Янакиева *Някои аспекти на средновековната църковна драма*. Списанието е илюстрирано с творби на Игната Василева.



Сто и петдесет годишнината от рождението на Томас Ман е темата на брой 07 на сп. „Култура“. „Велик майстор на иронията“ – така го определя преводачът Любомир Илиев, в чийто превод в броя ще откриете и някои непубликувани радиообръщения на писателя („Германци, чуйте ме“), четени по време на Втората световна война по Би Би Си, които за първи път излизат на български език. И още: фрагменти от Исак Паси за „Тайната на Вълшебната планина“, както и лекцията на египтолога Ян Асман „Томас Ман: откриването на Изтока“ (2022). Интервютата в броя: френският историк Стефан Куртоа за „света на Путин и рецидивите в историята“; литературоведът Глеб Морев за новата руска литература в емиграция; писателят Владимир Зарев за „властта като природен феномен“; китайският писател Ю Хуа за „усещането за чужда болка“. И още: Диана Андреева и Янина Танева за достъпа до култура; Малин Кръстев за „преоткриването на публиката“; черногорският поет и композитор Рамбо Амадеус за „груповата терапия“. Фотографиите в броя са на Владимир Карамазов, а разказът „Бял пластир“ е на Здравка Евтимова.

Домът на краткия разказ



Списание „Й“ е създадено с цел да насърчава творчеството и да популяризира краткия разказ, като с времето се превръща в общност, творческо пространство и сцена за съвременни български разказвачи. Всяка година излизат три тематични броя, които събират внимателно подбрани кратки разкази – и на млади, и на утвърдени автори, споделящи своите свежи и оригинални прочити на света, през темите, предложени от главния редактор, оставяйки ни място за размисъл и полет на въображението. Макар кратката форма често да остава в сянката на романите и дългите повествования, у нас сякаш е предпочитана сред авторите и „Й“ доказва, че в няколко страници може да се побере цял свят, наситен с емоции, образи и идеи. А какво по-хубаво от разнообразието в литературата?
От дигиталното си начало до настоящия си хибриден формат, „Й“ успява да се утвърди като място, където творците могат да намерят подкрепа за своето изкуство. Въпреки че е на конкурсен принцип и се избират 12-13 от най-добрите кандидатствали за всеки брой, след това текстовете на авторите могат да се намерят както на сайта на списанието (а броеве на повече от две години се качват със свободен достъп), така и в хартиеното му издание, нещо, което при обикновените конкурси у нас не се случва – обикновено само се обявява победител, а журито е единственото, което прочита най-добрите опити.
Един от основните им акценти определено е достъпността както в съдържанието, така и в темите. Всеки брой предлага разкази, които варират по жанрова принадлежност и тази му широка палитра от теми и стилове прави изданието привлекателно за различни типове читатели. На последно, но не по важност място, списанието подкрепя българските писатели, като ги свързва с общността и читателите, организирайки събития след всяко издание и участвайки в различни проекти за насърчаване на четенето, като кампанията „Чети във влака“ на БДЖ, където вече могат да се открият техни броеве.
И като сме споменали „техни броеве“, нека разгледаме последния им – „Прозорец към душата“. Какво виждаме, когато погледнем през прозореца? В брой 11 ще намерите текстове, които отговарят на този въпрос по най-непредвидими начини. Някои ни пренасят в бъдещето, други ни връщат назад във времето, към детството и спомените, трети иронизират настоящето. Този засега последен брой включва тринадесет разказа с научнофантастични, фентъзи, комедийни, носталгични, „минали са точно 35 години, но може да се закълне, че все още долавя оня мирис на чугунени печки, горящи с надежда“, екзистенциални, изповедни, градски, любовни и невписващи се само в един жанр идеи, написани от талантливи млади писатели, открили вдъхновенията си „през прозореца“.
В този вълнуващ литературен калейдоскоп читателят може да се наслади на футуристично-технологични случки, един свеж поглед върху ежедневието ни през хумористични ситуации, миналото и онези моменти, които оформят животите ни и още много, през погледа на различни персонажи, в кратки, някои по половин страница, форми, които разширяват границите на въображението и пресъздават пулса на съвременния живот и начина, по който един малък фрагмент от реалността, видян през стъклото, може да разкаже цяла история. Някои разкази са забавни и леки, други – философски и дълбоки.

С подкрепата на Столична община

Програма „Култура" на Столична община

Общото между тях е, че всички предлагат нещо повече от обикновено наблюдение – те разкриват истини за човешката природа, за самотата, за свързаността ни с другите и нашия вътрешен свят. Тематичната насока „през прозореца“ е разгърната многопластово – от буквалното значение до метафоричните прозрения за вътрешния свят на героите през прозореца и през очите, „прозорецът към душите“ ни.
Едно от най-големите предимства на този брой е това, че ангажира читателя с разнообразие от подходи и стилове. Сред авторите се открояват имена, които имат потенциала да се превърнат в новата вълна големи български писатели, като Елиса Хес, Ани Динева, Данила Райчева и Любомир Петков. Техните разкази са смели, оригинални и изпълнени с живот, а аз с нетърпение ще очаквам следващите им прояви, защото всеки един от текстовете им е именно като прозорец към един нов свят – миниатюра, която носи заряд на дълбочина и майсторство. И това е може би най-вълнуващото при списанията по принцип – всеки път, когато отворим нов брой, знаем, че ни очаква нещо различно.
А списание „Й“ ни напомня, че кратката форма не само има място, но и огромен потенциал в съвременната културна среда. Броевете му всеки път доказват, че не са просто съвкупност от разкази, а пътешествие през различни светове и жанрове, обединени от една вдъхновяваща тема. За любителите на кратката проза и съвременната българска литература последният брой е задължително четиво, защото прозорците, които тези разкази отварят, могат да ви покажат светове, за които не сте и подозирали.

ВАЛЕНТИНА ИСТАТКОВА

Списание „Й“, бр. 11: „Прозорец към душата“ (съст. Диана Софрониева), изд. „Скрибенс“, С., 2024, 100 с.

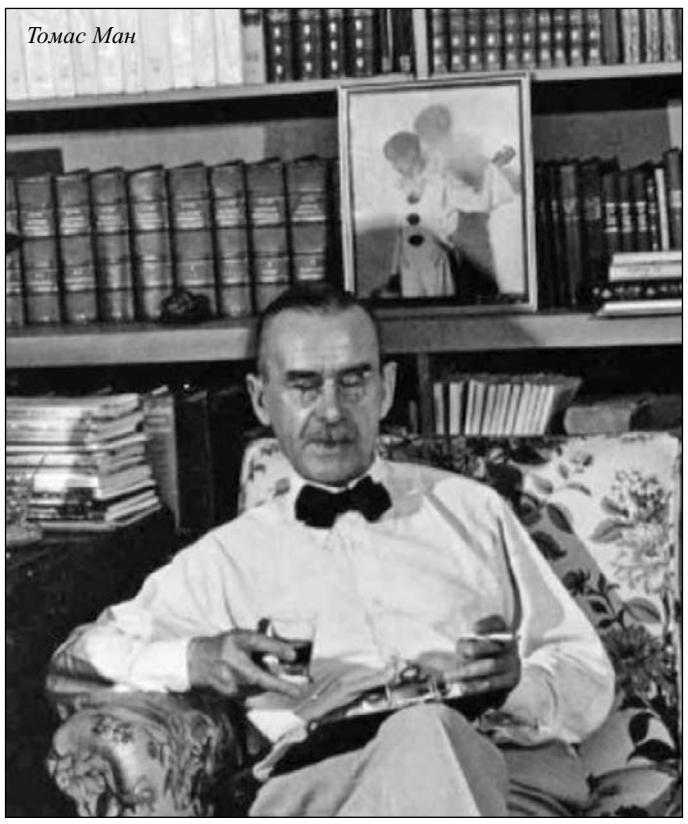
Можете да си купите „Литературен вестник“ на хартия на следните места в София:

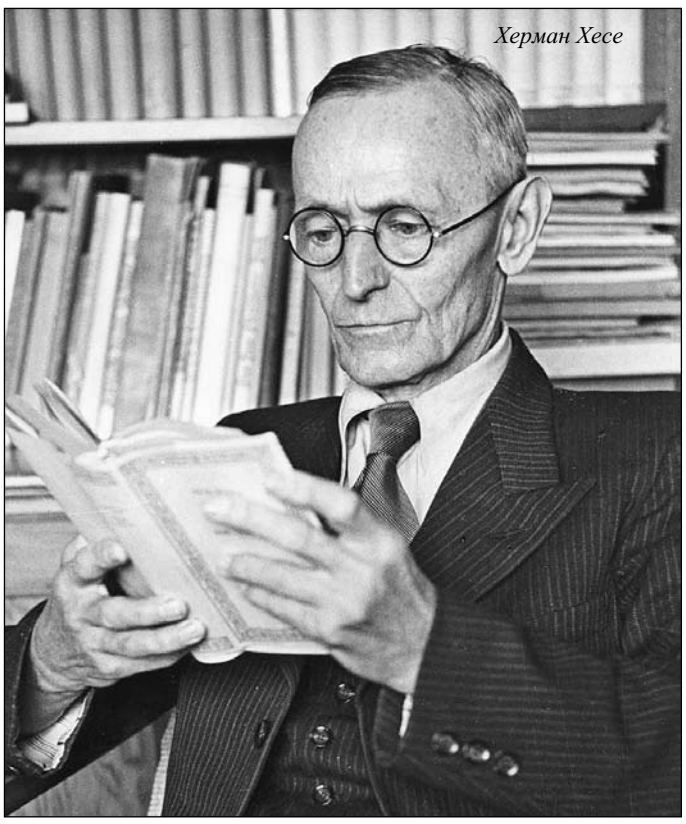
Книжарница „Нисим“
Книжарниците на Софийския университет в Ректората
„Български книжици“
Книжарницата на „София прес“, „Славянска“ №29
Книжарница на „Граф Игнатиев“ № 38
Книжарница „Гринуич“
Книжарницата на „Шейново“ №13
Книжарницата в подлеза на „Плиска“
„Хеликон“ на пл. „Славейков“
„Хеликон“ на „Съборна“
Книжарницата във Френския културен институт на „Славейков“
Книжарница „Светофар“ в безистена на „Славейков“
Метростанцията на НДК, входа откъм пилоните
Подлеза на Орлов мост
Вестникарницата на ъгъла на ул. „Л. Каравелов“ и „Граф Игнатиев“

От Фаустус към Сидхарта

В настоящата работа ще разгледаме накратко творби на един класик на българската и двама на немската литература. И по-точно – връзката между тях. Ще започнем, а и ще завършим с българския, Емилиян Станев (1904–1977). Според броя на монографиите за него, дневниците, психографските извори конференциите и сборниците с доклади писателят се радва на едно ритмично критическо внимание, което се възобновява през десетина години, толкова, колкото е примерно животът на едно литературно поколение. Да споменем някои в хронологически, а не в ценностен ред: книгите на Б. Ничев, Т. Жечев, Р. Йовева, Ст. Каролев, Ч. Добрев, В. Грудков, Св. Игов, Пл. Антов, разговорите с твореца на Ив. Сарандев и Ат. Натев, дневниците на Н. Станева и на самия белетрист. Издадени бяха – също през десет години – три сборника с доклади от научни конференции, посветени нему. И филм дори се появи, назован със спорна оригиналност *Вечните ловни полета на литературата*.

Ще се спрем на един от романите му, ***Антихрист***, и връзката му с обещаните класици на немската литература от първата половина на XX в., Томас Ман и Херман Хесе – и двамата носители на Нобелова награда, първият през 1929, вторият през 1946. ***Антихрист*** на Ем. Станев е издаден първом през 1970 под заглавие ***Житие на душегубителя, грешника и смешника Теофил*** и е смятан от писателя *за най-цялостната като съдържание и форма негова книга.* Подобни названия ще срещнем в световната литература, при Фридрих Ницше, Дмитрий Мережковский и др. автори. Романът бе предхождан от друга повест със старобългаристична тематика, ***Легенда за Сибин, преславския княз*** (1968), а след ***Антихрист*** бяха публикувани в годината на неговата смърт повестта ***Тихик и Назарий*** и разказът притча ***Лазар и Иисус***. Писателят имаше някои предшественици в българската проза на средновековна тематика като Николай Райнов и Стоян Загорчинов, частично Яна Язова и Фани Попова-Мутафова. Имаше антидогматично раздвижване и в съвременния исторически роман, през 1964 излиза ***Време разделно***, а през 1965 – ***Цената на златото*** на Генчо Стоев – сигнал за ново идейно осмисляне на историята и на романа като жанр. Ем. Станев се ориентира към разказите и съветите на Петър Динеков и особено към антологията с творби на старобългарската книжнина *Старобългарски страници* (1968, 1970), която академикът му подарява. Подобно съдържание има и *Христоматия по старобългарска литература* на П. Динеков, К. Куев и Д. Петканова с четири издания. Тъй като ще говорим и за вече казаното, че в ***Антихрист*** е залегнала и Фаустовската тема за записа, за договор с дявола, ще посочим, че тази тема присъства не само в западната книжнина, но преди тях и в старобългарските апокрифи, напр. в ***Тивериадското море***, ***Слово за Адам и Ева*** (вж. ЛВ, 43, 14.12.2023 и книгата ни ***Векът на Средновековията***, 2025). Други търсят корените на тази тема в романа ***Доктор Фаустус. Животът на немския композитор Адриан Леверкюн, разказан от негов приятел.*** На създаването му авторът Томас Ман посвещава през 1948 специално есе, по-скоро книга – ***Доктор Фаустус. Романът на един роман.*** Творбата е започната през 1943, когато става ясно, че войната върви към неизбежен крах за Германия, а е публикувана през 1947. Разказвачът Серенус Цейтблом е доктор по философия, приятел на главния герой, композитора Адриан Леверкюн и пише негова биография във време, когато немските градове рухват един след друг. Повествувайки за събития от началото на XX в., той се спира на съвременността, провеждайки чести паралели между живота на частно лице и страната като цяло. Прави постоянни успоредици между Първата и Втората световна война, между участието на Германия в тях и последвалите две национални катастрофи, от които втората изглежда несравнимо по-страшна. Ирационалната съдба на героя композитор въплъщава логичната участ на Германия. В романа се срещат два типа време, на повествованието, 1885-1930, и на автора, до 1945. Леверкюн е безкрайно надарен, но фикционално сътворен композитор, у когото има повече фаустовски черти. В неговия образ са залегнали черти на Ницше, на неговата лична трагедия и последвалата болест и гениално безумие. В XXII глава на романа се долавят сходства със съвременния композитор и теоретик на музиката Арнолд Шьонберг, експресионист и създател на 12-тонната система и на атонална музика. Изобщо Музиката е другият естетически двигател в романа, самият герой композира впечатляващи произведения: ораториите *Apocalipsis cum figuris* (срв. недовършената оратория *Стълбата на Яков* на Шьонберг) и кантатата *Плачът на доктор Фауст* – последното негово произведение, изпълнено пред избрана от него аудитория, с което започва продължителната му агония на творец и човек. Но кое е Фаустовското в романа? Сатаната съобщава на Адриан, че заразявайки се със сифилис, е сключил с него сделка (спомняме си за разговора на Иван Карамазов с чорта, но също и за Гьоте, Хофман, Гогол, за още неиздадения роман на М. Булгаков с колоритния Воланд и Майстора). Той обещава на Адриан слава и изключително културно присъствие. След 24 години композиторът трябва да се върне при Сатаната,


Томас Ман

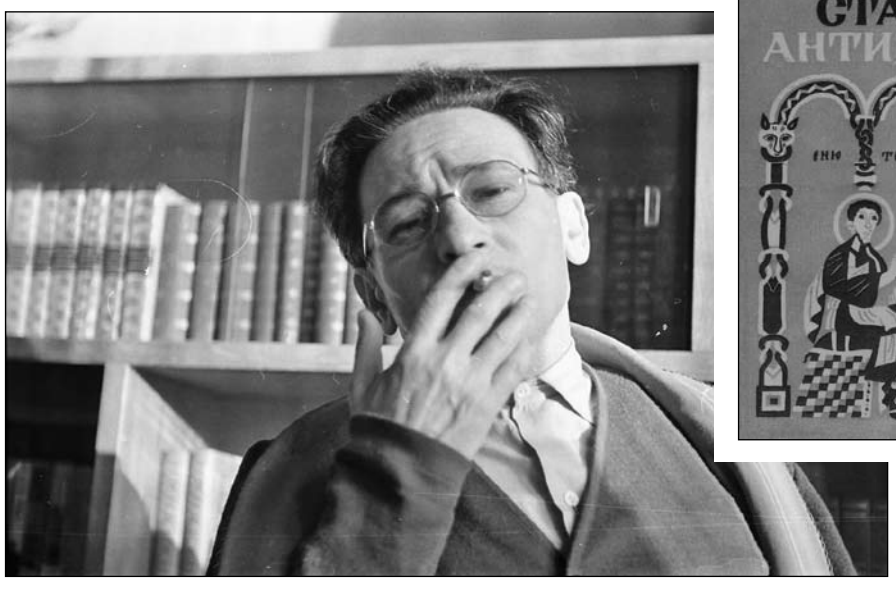

Херман Хесе

тъй като вече принадлежи нему, забранено му е да люби. Всички, които композиторът обиква, умират, а той се оказва напълно самотен – така демонското предсказание се сбъдва. Но не толкова Фаустовската тема е привлякла Е. Станев, а размислите на разказвача и автора за трагичната съдба на гинеща Германия. България в ***Антихрист*** е също изправена пред катастрофа, пред ужасяващо иноземно и иноверско завоевание. Трагичната, разтърсваща оратория за пропадаща Германия е съзвучна с печалната литургия реквием на Е. Станев за отпочващата страшна орисия на България. Ще приведем само финалите на двата романа, завършващи с отчайващ плач за разрухата, но и с плаха надежда за справедливост от Бог:

> ***Доктор Фаустус:*** *Кога (Германия) ще стигне дъното на пропастта? Кога от мрака на последната безнадеждност чудото, което е нещо повече от вярата, ще зароди лъча на надеждата? Един самотен човек сключва ръце и казва: Бог да се смили над клетата ти душа, приятелю мой, Бог да се смили и над тебе, родино моя.*
> ***Антихрист:*** *Казват, че някъде... още имало свободна българска земя. Затам потеглям… Ето птица отлита. Къде летиш, птицо? Звяр пробягва из гората. Къде бързаш, звяро? Кой ви зове, кой ви води и накъде? Къде отиваш и ти, човече?… Ако е казано в Евангелието – ще погледнат тогова, когото прободоха, кой ще погледне мене, поругания българин?*

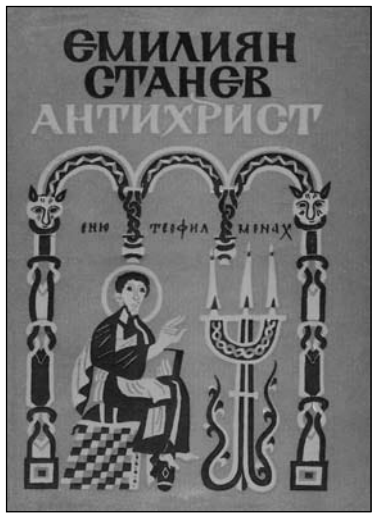
В тези думи Атанас Натев намираше отглас от ***Quo vadis*** на Хенрик Сенкевич. А това са и думите на апостол Петър, казани на Иисус според Йоан 13:36–37 и залегнали в споменатия едноименен роман: и в трите творби – ***Quo vadis, Доктор Фаустус*** и ***Антихрист***, имаме падение на мощни и авторитетни държави, *императорски Рим, Третия Райх, Второто българско царство* (въпросът изисква отделно внимание).

Героят на ***Антихрист*** Теофил-Еньо е търсеща личност и го виждаме в различни ипостаси. Той е син на придворния зограф на цар Иван Александър Тодор Самоход и като Леверкюн е човек на изкуството, поет, красив влюбен младеж, монах не по призвание, аскет исихаст, дирещ Таворската светлина, изкушен от дявола, съден и жигосан като странстващ богомил на антиеретическия събор в Търново, лодкар, писар и диван чапраз, веселящ един от новите господари, пиянстващия Шеремет бег, когото убива и запалва шатрата му (преди това ликвидира и гърка Панайотис, убийствата на двамата символизират вечното ни отношение към поробителите);


Емилиян Станев, 1964 г.
Сн. Георги Панамски

в края Теофил-Еньо поема към все още свободен откъслек българска земя, истински предтеча на бъдещите хайдути. Тук ***Антихрист*** се допира видимо до друг немски шедьовър, ***Сидхарта. Индийска повест*** на Херман Хесе. Тя е публикувана през 1922 – година, в която излизат и други творби манифести на модерната литература: поемата ***Пустата земя*** на Томас Елиът и романът ***Улис*** на Джойс. На български е преведена още през 1927 със завидна свобода от Тереза Хофцетер, явно България е представлявала неразделна част от европейското културно пространство (преводът в САЩ е едва от 1951, макар да става бързо популярен). Общо повестта има девет издания у нас с трима преводачи, а през 2018 в София дори бе представен музикално-танцов спектакъл ***Сидхарта*** от балет „Арабеск“. Действието в повестта се развива на острови около югоизточния край на Индустан, а описваният период е между IV и V в. пр. Хр. Главният герой Сидхарта е син на религиозен водач (брамин) и странства в търсене на духовно просветление, каквото дири и приятелят му Говинда, но в отличие от Сидхарта, възприема безкритично духовните учения. Като Теофил-Еньо той сменя постоянно тези свои амплоа, които не удовлетворяват вечния му стремеж към духовно просветление, не го правят дори саманите аскети, не го изпълва докрай и куртизанката Камала, посланик на материалния свят, въвеждайки Сидхарта в обятията на плътта; напълно аналогична роля играе и блудницата **Арма** в ***Антихрист***. Много съществена се оказва връзката на Сидхарта с **Васудева** – лодкар, който насочва Сидхарта по истинския път към озарението. Огромна роля в този път играе *реката* и непреходната философия, която носи в себе си. Лодкар и рибар, със съдействието на Арма става и героят на ***Антихрист***, изобщо много са допирателните на романа на Е. Станев с повестта на Хесе и в тяхното извличане би ни помогнала текстологията, защото сходствата и влиянията при нашия прозаик са обвити в почти непрогледния и изкупващ шлейф на изящната пластика. Сложно е за балкански автори да прилагат в свои творби двата свръхконцепта на немската литература, **Музиката** и **Философията**. Ражда се не рационална системност на идеи и образи, а полуфолклорни притчи. И когато изложих частично казаното тук на конференция в родния град на писателя през 2017, бях очаквано срещнат с педагогическо негодуване и шептящ ропот. С нови надежди и предчувствия го предлагам в ЛВ.

ХРИСТО ТРЕНДАФИЛОВ



Първото издание на „Антихрист“, 1970 г..

Михаил Неделчев. „Радикален свидетел I“ / „Радикален свидетел II“. Нов български университет. С., 2025, 424 с. / 300 с., 24 лв. / 20 лв.

Тези два тома имат за подзаглавие „Погледи върху литературата и литературния живот в НРБ“ и стоят най-близо до други две книги на Михаил Неделчев – „Двете култури и техните поети“ (2012) и особено „Ефектът на раздалечаването“ (2015). Сега обаче *погледите* са вперени още по-отблизо в литературното минало, с характерния за автора от последните години подход на *очевидец* и *мемоарист*. Но разбира се, прякото наблюдение и дори участие на Неделчев в събитията отпреди 1989 г. е заредено с аналитичен ангажимент както към общностните осъществявания от епохата на НРБ, така и към десетки писателски личности. Ще потвърдим, че става дума за *аналитични свидетелства* от особената позиция едновременно на „вън“ и „вътре“ – от наистина *радикален свидетел*, чиято гледна точка демонстрира и пристрастност, и вдаденост, но и непринадлежност към официалната система – един въвлечен поглед отстрани, разроен в две книжни тела.

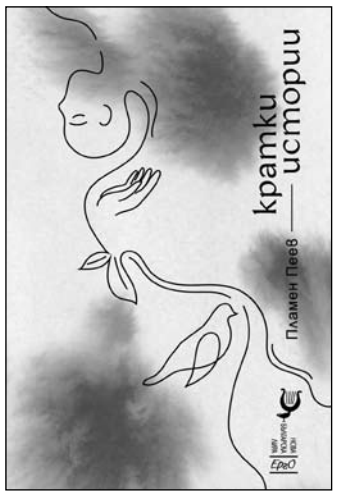
Иван Георгиев-Гец. „Сценарии за документални филми“. Нов български университет. С., 2025, 140 с., 15 лв.

Разбира се, тази книга е *мемориална*, т.е. отдава почит и пази паметта за режисьора Иван Георгиев-Гец (1958–2015), но и *драматургична*. Съдържа три сценария за документални филми, сред които – за знаменития „Кратка история на социалистическия реализъм“ (2013), за „Киното срещу властта“ (2017) и „Студената война“ (2017), последните два от които, уви, Иван Гец не успя да завърши като режисьор. В тях се вижда как е възможно днес да се разказват кинематографични документални истории по иначе сложни и обемни теми – едновременно с вярност към документа и факта, с ревност към историческата истина, с респект към противоречията от миналото, но и със синтетична строгост към *най-важното*, към сърцевината на станалото – увлекателно и на достъпен език, дори и за най-разсеяния зрителски поглед. Партитура на професионализма.

Милена Ангелова, Бегие Хюсеин. „Село Драгиново (Корово). Оспорвани идентичности и асимилационни политики“. Изд. „Балканистични светове“. Благоевград, 2025, 188 с.

Книгата прораства от една *дипломна работа*, в която дипломантката Бегие Хюсеин и научната ѝ ръководителка Милена Ангелова виждат шанс да се развие като истинска монография. Така миналото на село Драгиново (Корово) между 80-те години на XIX и края на 70-те години на XX в. се превръща в терен за създаване на богата локална социална история, където едно родопско село се превръща не просто в *случай*, а във „витрина“ на асимилационните и насилническите политики на българската държава срещу т.нар. „помаци“. Изследването се основава върху внушителен текстови и визуален архив, включен за първи път в научен оборот, но и върху свидетелски разкази на хора от „безмълвното малцинство“. Книгата далеч надхвърля дисциплината „краезнание“, за да се превърне в широко отворен прозорец към миналото по тема, за която българската наука най-после намира точни думи.

За поезията в „Кратки истории“



За мен срещата с новоизлязлата стихосбирка на Пламен Пеев „Кратки истории“ е сравнима с радостта, която са имали ценителите при вида на намерените в една немска библиотека стихотворения от архива на Фридрих Хьолдерлин. Един нов великолепен български поет, който с яркия си собствен стил продължава и новаторски доразвива линията на Сеферис и Куазимодо, родеейки се в българската книжовност според мен с поет като Марин Бодаков. Прекрасно е, че стихосбирката „Кратки истории“ излиза в „Ерго“ – едно издателство с вкус и задълбоченост, потвърдена и от факта, че наскоро стихосбирката на Владислав Христов „Пойни птици“ (Ерго, 2024) получи литературната награда „Иван Николов“. За разлика от „историите“ и фабулите, вложени в стихотворенията на Сеферис и Куазимодо, „кратките истории“ в поезията на Пламен Пеев са разказани от лирическия Аз по-отчетливо, по-явно, а същевременно чрез същото майсторско иносказателно загатване, през погледа на духовния човек. Още във встъпителното стихотворение от стихосбирката, озаглавено „Ако не се променя“, се забелязва лекотата, изяществото, с която метафорично са пресъздадени ключови духовни начала:

Ако не се променя – ще умра.
Ако не се поправя – ще остана недовършен.
Ако не раздам всичко – ще натежа и ще остана на земята.

Първият стих изящно пресъздава библейската максима в Римляни 8:13, първа част – „Защото ако живеете плътски, ще умрете“; вторият стих метафорично тълкува чрез поетическо откритие Словото в Притчи 12:1, първа част – „Който обича поправление, обича знание“, докато третият стих загатва, отново чрез великолепно метафорично поетическо откритие, за Христовото наставление в Лука 18:22, първа част – „Продай всичко, което имаш, раздай парите на бедните и ще имаш съкровище на небето“. Мъдрата метафора „ще натежа и ще остана на земята“ по един неповторим и същевременно иносказателен начин разкрива духовната опасност от поддържаното у човека като непревъзмогнат идол материално богатство, което ще го лиши от небесното спасение.

Изумително поеическо откритие представлява и поантата на творбата, художествено пресъздаваща по изненадващ начин един от небесните принципи в смислобкръжението на Матей 15:27:

Ако не огладнея – няма да нарежа хляба
и няма да оставя трохите да допълнят небето.

По този начин възприемателят, възхитен, наистина съзира в поезията на Пламен Пеев „скритите криле на времето“, ако трябва да се позовем на друга великолепна метафора на поета. Тази метафора откритие не е приумица, целяща да шашне читателя, а мъдър, благороден намек за „миг като вечност“, ако ни е позволено да се изразим чрез стиха на поета Георги Константинов. Тоест метафорично е пресъздадено блаженството, при което времето сякаш спира и извършеното е по волята на Светлината. За разлика от стиха на Сеферис, който пресъздава мига през призмата на човешкото несъвършенство, като е в Санторин – първата част от поемата „Гимнопедия“ („Тук се намерихме ний – голи, с везни / в ръцете, които се навеждаха / все на страната на неправдата“), лириката на Пламен Пеев обглежда случващото се през радостта на уповането:

...ще се нахраним в тишина.
С молитва и с усмивка.

Същото важи и за поантата в стихотворението „Защита“.
Но и съпоставен с Аза в лириката на голям, но неогласен български поет като Генчо Христозов (1940-2023), при който небето е повод за досег само чрез благоговението („Какво мълчание високо! – / и моят трепет буден в него ляга...“), лирическият Аз в поезията на Пламен Пеев възприема небето, подобно на житния клас в прочутото хайку на Башо – и като физическа, и като духовна опора:

А имаш и калта, и спомена, дори небето –
снето ниско – за опора.

Забележително е, че Азът в лириката на Пеев извежда за себе си духовен девиз, изречен сякаш иносказателно от името на Светлината като разковниче за духовното очищение в контекста на Матея 23:26 –

Но моят избор е да мия съдове,
да не подминавам никого.

И още нещо – в стихосбирката „Кратки истории“ има и великолепна, мъдра метафора за времето в амбициите и противоборствата на светския човек:

Защото нулата и всичките стрели
на времето
са чужда битка.

В стихотворението „Като дете обичах фойерверките“ се загатва миротворство, отричащо всяко човекоубийство, едно миролюбие, сродно с онова в Далчевото стихотворение „Надпис“:

* * *

Като дете обичах фойерверките –
със озареното небе.
Нощта, разпукана в цветя
и във безпорядък,
и във детство.
Но днес дочувам само писък
на куршуми,
все по-близо.

Впрочем и самата стихосбирка „Кратки истории“ е създадена с далчевска вглъбеност и самовзискателност – прочетох някъде, че книгата съдържа стихотворения, подбирани в последните четиридесет години. В стихотворението „Защо сме заедно?“ лирическият Аз в поезията на Пламен Пеев дава изненадващо, новаторско тълкуване и на любовното чувство, схващано като хармония, изтъкана от пародоксалности. В стихотворението „Дори в магазина за месо“ ще съзрем и изтънчената ирония на тази поезия:

Дори във магазина за месо работят
хора като всички нас.
И техните мечти не винаги висят
на куки.

От друга страна, човешкото битие, човешкият живот в поезията на Пламен Пеев е съкровено изживяна светлина на „споделено слънце“:

Ще седнем заедно на тази пейка,
ти с твоя залез, аз със моя,
на споделено слънце.

Стихотворението „На този бряг не е изхвърлен нито Йона, нито Павел“ представя едно духовно достоверно разработване на библейски мотиви, извеждащо поанта определение за духовното истинно призвание на човека:

Човекът е създание, любов и вечност,
а всичко друго е кошмарно отклонение.

В стихосбирката „Кратки истории“ преобладават творби в свободен стих, но стихотворения като „След детството“, „След брат ми“ и „Разходка в апартамента“ свидетелстват за майсторство и новаторство и в класическия стих.
В заключение би трябвало да се спомене и впечатляващото Божие водителство в житейската участ на поета Пламен Пеев, който понастоящем живее в Естония, една свободна и свободомислеща държава. Днешните събития по света обаче ни карат да се изпълним с опасението, че с нашето „отечество любезно“ може да се изпълни предсказанието в Еклисиаст 1:9 – „Каквото е било, пак ще бъде, и каквото се е правило, пак ще се прави“, и то в отрицателния смисъл на думата. Но нека се утешим с копнежа и молението Бог да ни постави там, където е Неговата воля да бъдем, и да ни даде кротостта и смирението Си, за да извървим с чест живота си, дори и да е отредено да пребиваваме в едно васално, подвластно на чужда, варварска държава общество.
Далчев писа в един от своите фрагменти, че хубавото стихотворение се познава по това колко препрочитания може да издържи. А писателят Цанко Лалев бе казал в средата на 80-те, по време на предствянето на поезията на Теодора Станоева в литературния кабинет на младите писатели студенти „Димчо Дебелянов“, че модерната поезия се познава по това, че непрекъснато те кара да я препрочиташ. Поезията в книгата на поета Пламен Пеев „Кратки истории“ е тъкмо такава.

МАРГАРИТ ЖЕКОВ

Пламен Пеев, „Кратки истории“, изд. „Ерго“, С., 2025, 68 с.

Слово, произнесено при представянето на книгата в Гьоте институт – София на 14 април 2025 г.

Какво се случи с Нина Симон?

„Какво се случи, мис Симон?“ – пита в есето си от 1970 г. известната американска писателка Мая Анджелоу и по-нататък в него тя продължава да търси отговора: „Какво се случи с твоите големи очи, които бързо се затварят, за да скрият самотата? С гласа ти, в който има толкова малко нежност и все пак разкрива твоята отдаденост в битката с живота? Какво се случи с теб?“.

Тези въпроси вдъхновяват заглавието и задават основния тон в биографичния филм на Лиз Гарбъс за Нина Симон, която щеше да навърши 92 години тази година. И макар отдавна да нямаме възможността да чуем отново пленителния ѝ глас на живо, днес тя продължава да живее в съзнанието ни като дръзката и необикновена джаз изпълнителка от африкански произход, която не просто преосмисли ролята на чернокожите артисти в музикалната индустрия, а и утвърди тяхното влияние и значимост в едно дълбоко сегрегирано американско общество. През 2015 г. режисьорката Лиз Гарбъс разкрива по-малко позната страна от образа ѝ в документалния филм „What Happened, Miss Simone?“, създаден с участието на дъщеря ѝ Лиса Симон. Изграден от редки архивни кадри от концерти, задкулисни моменти и свидетелства на най-близките ѝ хора, филмът се разгръща като документален мюзикъл, който далеч не се ограничава единствено до своето развлекателно измерение. Подобно на самата Симон филмът на Гарбъс не се страхува да даде гласност на неудобните истини за живота ѝ и на демоните, с които тя се е борила по пътя си към успеха и след това.

С последните три филма, които Гарбъс е режисирала – „Bobby Fischer Against the World“ (за гениалния шахматист Боби Фишър), „Love, Marilyn“ (за Мерилин Монро) и с последния, „What Happened, Miss Simone?“, тя направи преход или „еволюция“, както тя предпочита да го нарича – от стила на cinéma-vérité към филми за исторически личности, изградени чрез архивни материали. Но докато някои режисьорски подходи се променят стилово, има теми и нишки, които свързват всички нейни произведения. В свое интервю тя споделя, че водещият ѝ принцип в документалното кино е „да разкрива мрачните измерения на своите персонажи“. А в историята на Кралицата на соула именно тези измерения на душата ѝ са в изобилие.

Отправна точка за началото на разказа е концертът на Симон от 1968 г. от джаз фестивала в швейцарския град Монтрьо. Нина излиза с елегантна черна рокля и замръзва в поклон със смирено наведена глава. Поклонът продължава тържествено дълго. След това сяда зад пианото в центъра на сцената. Огромната зала се изпълва с тишина. След като обявява, че отдавна е спряла да участва в джаз фестивали и този прави изключение, филмът ни връща осем години назад, за да разберем какво я е довело до това решение, проследявайки отблизо възходите и паденията ѝ през онези наситени осем години, предшестващи повратната за нея 1968-ма.

Тази година се оказва съдбовна не само за Нина Симон, но и за целия свят. „Има нещо ирационално в тази година, нещо изплъзващо се и същевременно придърпващо. Понякога ми се струва, че тя продължава по-дълго от всички останали. Или пък че като черна дупка всмуква в себе си неща, случили се в други години“ – пише Георги Господинов. И наистина, наред с копнежа и надеждата, черна сянка сякаш пада в същата тази година заради смъртта на Мартин Лутър Кинг. Това събитие провокира радикална промяна и у Нина Симон, която никога няма да бъде същата. В нея започва да се надига гняв, който всъщност съвсем не ѝ е чужд. Започнал е да се пробужда у нея още от времето, когато е била талантливо малко момиче, чиито родители не са били допуснати на първите редове по време на нейно музикално изпълнение в местната църква само защото са чернокожи. Това е същият, но вече по-осмислен гняв от отхвърлянето ѝ от Консерваторията във Филаделфия, когато е на 19 години – недопусната отново заради цвета на кожата си, въпреки завидните за възрастта ѝ умения. Акумулиран от детските травми и подсилен от расистките подмятания през годините, този гняв намира естествен израз в песните ѝ и се окрилява от гражданското недоволство, което убийството на Мартин Лутър провокира. И макар през този период тя да сътворява някои от най-болезнените и същевременно съкровени песни като “Mississippi Goddam” – нейната лична реакция срещу бомбен атентат срещу чернокожи деца в църква в Бирмингам, Алабама, този гняв скоро ще се окаже пагубен за самата нея. Първите му радикални прояви се усещат в апелите ѝ към чернокожата публика по време на концертите ѝ: „Покажете, че не ви е страх от оръжието, че сте готови да убивате!“. Нина Симон започва безцеремонно да прокламира насилие – в остър контраст с философията и възгледите на Мартин Лутър, които го издигат в култ.

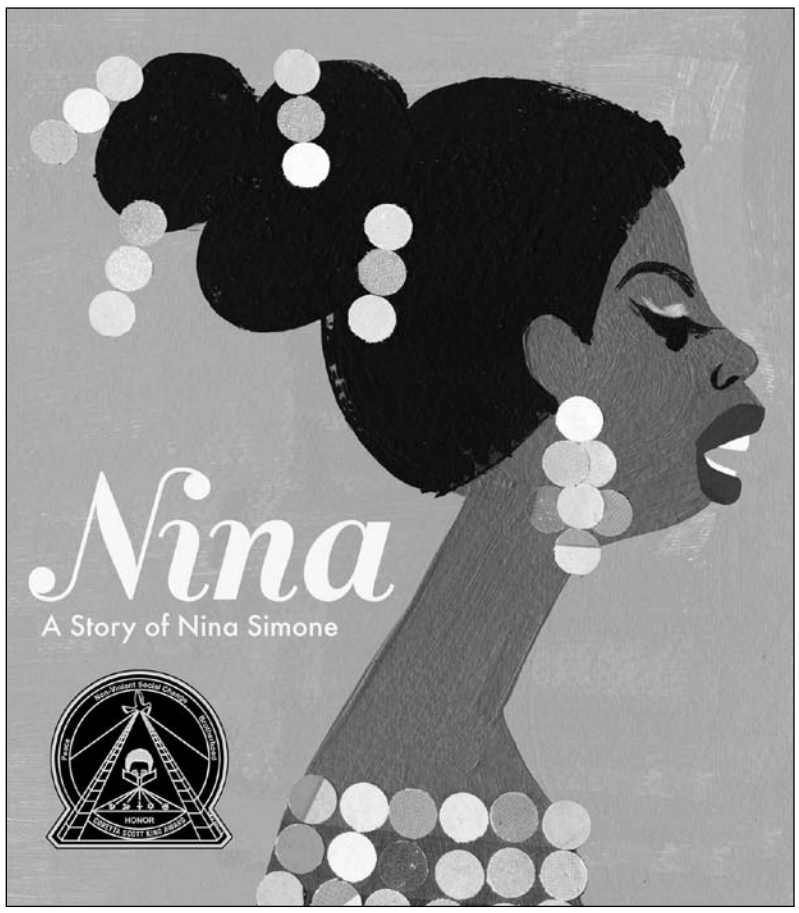
Но Гарбъс не ни спестява и другата страна на историята, разкривайки, че жената, натрупала толкова гняв и насилие в себе си, дълго време е била жертва на връзката си със съпруга си – Андрю Страуд, който малко след сватбата им поема и ролята на неин мениджър. Без съмнение именно той изстрелва кариерата ѝ като талантлив и стратегически мислещ продуцент, но бракът им е белязан от експлоатация – той държи тя да работи до краен предел, а редовното физическо насилие се превръща в ежедневие. Симон достига върха на своята кариера, но болката, страхът и унижението в личния ѝ живот остават неразделна част от нейната история. През всички тези години, ние разбираме и за още една нейна лична драма – всъщност тя мечтае да бъде класически музикант. Но гласът ѝ се оказва нейното „оръжие“. „Да създаваш литература – казва Дельоз, означава да говориш от името на онези, които нямат глас.“ Нина пее за безгласните, за тези, чийто глас Америка години наред не чува. Тя, която не е искала да пее, е била принудена да го прави, за да изкарва прехраната си. Защото мечтата на Нина винаги е била да стане първата чернокожа класическа пианистка в Америка. А когато най-сетне излиза на сцената на Карнеги Хол, тя пише на родителите си: „Ето ме там, където винаги сте мечтали да ме видите… но аз не исках да пея, исках да свиря Бах“.

Това, което прави филма наистина въздействащ, е, че Гарбъс не се страхува да покаже и най-мрачните страни на Симон. Чрез болезнените откровения на дъщеря ѝ Лиса, която разказва как след раздялата с баща ѝ и преместването в Либерия Нина започва да проявява насилие и към нея, до степен, в която иска да я види разплакана, за да спре ударите – и монтажно чрез близките кадри на Симон, в чиито очи вече се виждат признаците на биполярното разстройство, с което тя ще бъде диагностицирана няколко години по-късно, Гарбъс рисува една различна (но реална) Нина. Понякога тя е почти непоносима за гледане и трудно събужда емпатия у зрителя, дори и да сме запознати с трагичната история на брака ѝ. Психическите сривове, напрежението в отношенията с дъщеря ѝ и травмите от брака с Андрю карат гнева ѝ да ескалира – дотам, че ако някой почитател се загледа твърде дълго в нея, тя е готова да му отвърне със саморазправа. Лиз Гарбъс оголва героите си безкомпромисно честно и благодарение на това тя успява да изведе проблематиката на филма си: докато Симон е твърдо убедена, че насилието е пътят към равенството на репресираните, то нейното лично падение ѝ доказва, че то не може да доведе до нищо продуктивно, освен да възпроизведе още отровно насилие.

Архивните кадри придават необходимата разказвателна плътност на сюжета и макар Нина Симон да се появява само през тях, магнетичното ѝ присъствие на екрана се усеща и внася усещане за живот във филма. Чудесно решение на Гарбъс е да постави таланта на джаз певицата в центъра на разказа, затова тя умишлено включва цели изпълнения, които ни напомнят защо нейният глас остава незабравим.

Буди възхищение как Симон използва гласа си като революционно оръжие в зараждащото се движение за граждански права. Но колкото и да е възвишено изкуството ѝ, колкото и чрез таланта си тя винаги да е успявала да си проправя път дори и в най-мрачните дни, неизбежно възниква един по-дълбок въпрос – не е ли в крайна сметка най-важното да си успял да запазиш зрънцето човечност в себе си? А именно – съхранил ли си достойнството и любовта към другите и към себе си? Това е измерение, в което Нина Симон – донякъде заради обстоятелствата, донякъде заради собствените си избори – се проваля. И този сблъсък с реалността носи нещо дълбоко трагично. Защото никой не очаква, че нещо толкова мрачно и разрушително може да се крие зад гласа, някога изпял „Обичам те, Порги“ (*I Loves You, Porgy*) и „Моят любим се интересува само от мен“ (*My Baby Just Cares for Me*). Но може би именно в тази сложност се раждa талантът – онзи, който надхвърля човека, земния му път и житейските му грешки, и го прави вечен, устояващ през бурите на времето.

КАЛИНА НИКОЛОВА



Сн. Christian Robinson (Illustrator)

Иван Давидков. „Не отлагай да обичаш... Любовна лирика“. Съст. Калин Донков. Изд. „Захарий Стоянов“. С., 2025, 144 с., 20 лв.

Срещу приближаващата 100-годишнина на Иван Давидков (1926–1990) Калин Донков е отбрал от книгите му 83 любовни стихотворения. Те са плод на *следдебютна* еволюция, когато от края на 50-те години на XX век Давидков започва да надмогва социалистическия реализъм, за да постигне свой пластичен почерк, основан на изграждането на пищни метафори, пренасящи *повече смисъл* между човека и природата. Любопитно е, че този почерк не затваря любовта в тясна интимна сфера, а я разпростира навън – към любовни пейзажи, в образите на широки природни пространства, в пътувания към градове, морета, ниви, гари, коловози... Чудесен урок по пейзажно-интимна лирика. Книгата по неизбежност е снабдена с послеслов от Иван Гранитски, може би заради статута му на „издател“, който преразказва част от метафорите на Давидков, без да си даде труда да предложи каквото и да било тълкуване на почерка му. Стига дори до ненужни кънтящи клишета като „олтара на Отечеството“ и пр. Затова послесловът може да бъде пропуснат от истинските ценители. Автентичният Иван Давидков е в страниците преди това.

Симеон Янев. „Ботевиада, или Десет етюда за Ботевото и нашето време“. Изд. на БАН „Проф. Марин Дринов“. С., 2024, 144 с., 15 лв.

Книгата е посветена на паметта на проф. Светлозар Игов. Десетте етюда за Ботев съставляват нейното 70-странично ядро, а около тях кръжат още толкова страници с текстове, определени от автора си като „памфлети“. Някъде се е получило, другаде – не. В повечето етюди точно и синтетично е представен апотеоз на ботевския свят с присъствията в него на Стамболов, Драсов, Вазов, Каравелов, Венета... Понякога страстният есеизъм преминава дори в лирическа реч – в ритъма на абсолютното сливане с идеята за изключителността на Гения. Тук-там обаче Яневите слова се отплесват в изблици, адресирани по *свой* текущ дневен ред към *свои* невидими опоненти, а това снижава и профанира книгата, превръща тези места от нея в самоцелни *публицистични клъвки*. На нас ни остава да четем онези етюди, в които Ботев не е заложник на актуални дребни страсти.

Надежда Любенова. „Разкази от Северозападна България. 1944–1989“. Изд. „Макрос“. Пловдив, 2025, 256 с., 25 лв.

Всъщност Надежда Любенова в случая не е *едноличен* автор, а съставител на този сборник със спомени на свидетели и с архивни документи за явния и скрития терор в епохата на комунистическия режим в българския Северозапад. Събрани са разкази на очевидци, откъси от мемоарни книги, публикации в периодиката и прочее свидетелства, придружени от факсимилета на документи и снимки, възпроизведени с високо полиграфическо качество. Макар да не е съставена съвсем професионално, а по-скоро някак хаотично и непрегледно, при внимателно четене книгата функционира като своеобразна „видрица“ за червеното насилие в региона и се присъединява към изворовата база, по която може да се интерпретира епохата между 1944 и 1989 г.

Ясен Гюзелев: *Всеки път започвам като отначало, сякаш съм забравил всичко...*

Ясен Гюзелев

Ясен Гюзелев е един от най-известните и уважавани български илюстратори. Завършил е Националната художествена академия и по-късно заминава за Италия, където работи почти 3 години. Илюстрирал е серия книги, сред които „Алиса в страната на чудесата“, „Алиса в огледалния свят“ от Луис Карол, „Пинокио“ на Карло Колоди, „Дон Кихот“ на Сервантес, „Оливър Туист“ на Чарлз Дикенс и много други. Техниката му, по негови думи, е повлияна от реалистичните школи от XIX век, Ренесанса, прерафаелитите и сецесиона. Носител е на много международни и български награди, сред които сребърен медал от Американското общество на илюстраторите за „Алиса в страната на чудесата“, през 1994 г. е обявен за илюстратор на годината на Международния панаир на книгата в Болоня, два пъти е отличаван с националната награда „Христо Г. Данов“, а тази година получи номинация за престижната международна награда „Ханс Кристиан Андерсен“ за 2026 г.

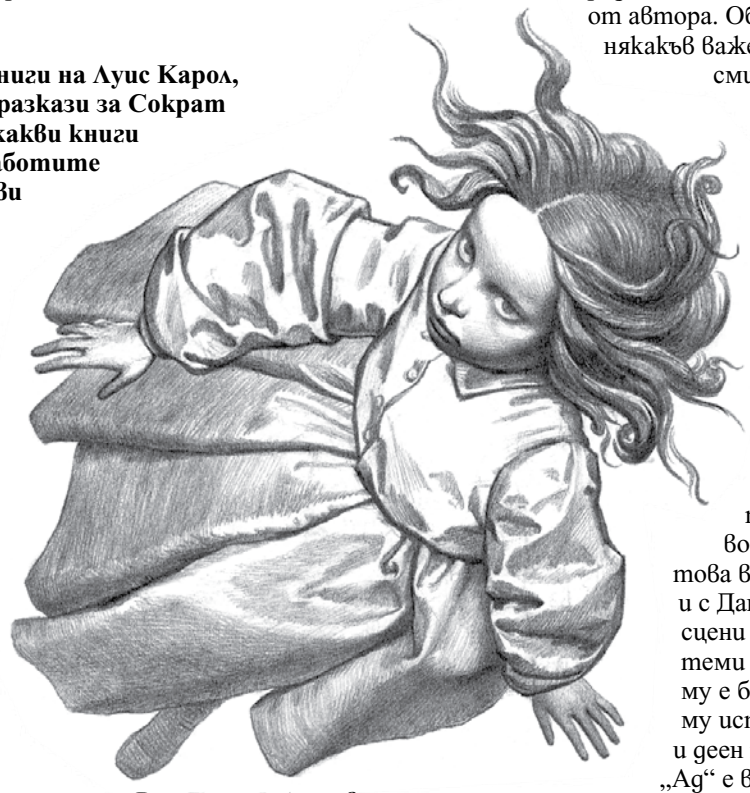
„Баскервилското куче“ на Артър Конан Дойл, серия карти Таро, „Приказки“ от Оскар Уайлд… Коя е последната книга, която илюстрирахте и върху коя книга работите в момента?
Последната беше по приказките на Оскар Уайлд и тя излезе в края на миналата година в българско издание на „Колибри“. Всъщност това е книга, която съм правил доста отдавна, 1996 година някъде, за едно немско издателство – Rowohlt, но тогава поръчката ми беше само за шест приказки, а „Колибри“ поискаха да направим всичките. Така че трябваше да добавя още четири-пет нови илюстрации. Така и направих. С това се занимавах миналата година. А в момента работя нещо, което си е моя поръчка – „Ад“ на Данте. В момента съм на етап, в който си правя проекти в малък формат, нещо като сториборд, но ги правя доста подробно. Аз знаех, че ще е трудно, но се оказа много трудно, адски трудно, но пък ми е много забавно в същото време.

А как се пазите от Гюстав Доре?
Ето я тук книгата с неговите илюстрации. Не се пазя от него. Аз отдавна вече не се притеснявам дали илюстрациите ми ще заприличат на някой друг предишен майстор, защото си следвам една моя логика, правя си мой анализ на текста, работя с една моя техника и всичко става различно, всичко става мое. Просто не мисля за това, избягвам да повтарям точно някои композиционни решения примерно. Давам друга гледна точка и те просто стават различни и мои.

Номиниран сте от асоциация „Българска книга“ за най-престижната международна награда за илюстрация – „Ханс Кристиан Андерсен“ за 2026 г. Вие сте носител на доста международни награди, сред които са и тези на Американското общество на илюстраторите. Помагат ли наградите в утвърждаването на един художник илюстратор?
От Американското общество на илюстраторите получих сребърен медал. А наградите са важни, защото влизат в CV-то, както се казва, и когато някой друг го чете, може би се респектира. Това би трябвало да е важно, за да може илюстраторът да си намери след това друга, хубава работа, да се говори вече за него и да му дават по-добри поръчки. Аз не работя за награди. Дори тези награди, които съм получавал, не съм знаел, че съществуват, например за това Общество на американските илюстратори. Не знаех нито за съществуването му, нито за престижа на тази международна награда. Всъщност се оказа, че наградите са престижни не само за Америка, защото специално тази, която получих, се дава на чужденци, които все пак са издавани в Америка. Не знам съвсем точно. Там в Америка имат и друга голяма награда „Калдекот“, която е само за американски граждани.

През 2022 година спечелихте за втори път наградата „Христо Г. Данов“ в категорията „Художник или дизайн и оформление на книга“ за „Орфей и Евридика“ на Иван Генов. Различен ли е подходът Ви, когато работите с български или чужди автори?
Българският текст беше на Иван Генов. Това беше пак стара моя поръчка, която направих за немското издателство „Еслинген“. Една немска писателка беше написала текста за мита за Орфей в нейна интерпретация с идеята да е подходящ и за детско-юношеска публика. Когато „Колибри“ решиха да издадат този текст и на български, поканиха Иван Генов да напише своята версия. Той е един от големите специалисти в тази област. Предложиха след това тази книга за наградите „Христо Г.Данов“ и спечелих Бухала.

Илюстрирали сте книги на Луис Карол, Сервантес, Дикенс, разкази за Сократ и Микеланджело. С какви книги предпочитате да работите – с класика или с живи автори?
Предпочитам да работя с класика. Както се шегуваме понякога илюстраторите – гледай да не ти се падне да работиш с жив автор, защото те имат свое виждане, свои претенции и с право. От малък обичам класическите автори и заглавия. Опитвал съм се и съм си поставял задача още в гимназиалните години да ги илюстрирам, не изцяло, разбира се. По такъв начин може би се оформи и моят стил и когато започнах да си търся професионално работа, показвайки моето портфолио, издателите усетиха, че моята насоченост е такава и може би там ще бъда добър и ми даваха такива поръчки. Аз съм доволен от това, защото на това съм се и надявал, но не съм бил сигурен, че ще ми се случи точно това в живота. Защото на един илюстратор може да му се наложи да прави и много други работи, както и аз самият съм правил, разбира се. В началото съм правил илюстрации за списания или само корици, просто за да дам някакъв старт на професионалния си живот. Когато вече получиш цяла, важна книга за илюстриране, както „Алиса“, тогава вече става доста интересно и много отговорно.


Ясен Гюзелев. Алиса в страната на чудесата

Работили сте с престижни немски, английски, канадски, тайвански издателства. Каква е ролята не издателите в избора Ви на творчески предизвикателства и отказвали ли сте поръчка?
Да, отказвал съм. В един период имах различни предложения и не можех да поема всичко. Отказвал съм, и то добри предложения, но вече съм бил ангажиран. Аз работя дълго, върху една книга работя поне една година. Ролята на издателствата е основна, защото издателствата си правят свой издателски план за предстоящата година, избрали са заглавията и след това съответно избират художниците, които смятат, че най-добре ще се справят с определено заглавие. В повечето случаи изборът е бил техен, но пък той е съвпадал и с моите вкусове и предпочитания.

Коя книга е била най-голямо предизвикателство за Вас? С нея ли се гордеете най-много?
Може би „Алиса в страната на чудесата“ и „Алиса в огледалния свят“. Там измислих един подход, който не съм виждал другаде. Просто направих една голяма картина, която съдържа всички епизоди от действието, всички глави, които се завихрят в една обща картина, в една малко странна перспектива. Това беше трудно. Може би „Алиса“ не е толкова трудна за илюстриране, колкото аз всъщност избрах да си я направя. Тази идея, която имах, беше доста трудна за осъществяване, да се навържат всички тези сцени в един свят, който не е естествен. Той звучи естествено, но всъщност е измислен и аз използвах перспективи, които е открил големият холандски график Ешер. Навързването на тези сцени беше трудно и правех перспективни чертежи. А навързването на сцена след сцена го може всеки илюстратор. Аз винаги съм предпочитал да ми е по-трудно, но и по-интересно. Специално за „Алиса“ исках да измисля нещо, което визуално да подсказва за цялата тази игра на думи на Луис Карол, за различните негови аспекти и алюзии, свързани с история, с логика, философия, математика. Както знаем, той е бил голям математик. Исках по някакъв начин да покажа тази абсурдност на неговия свят, който той създава, само че с визуални средства и затова трябваше да създам този невероятен свят. Дълго време мислих как точно да бъде и беше трудно, но както вече казах, и много интересно. Всъщност всичко е трудно, защото аз подхождам доста отговорно към всяко заглавие и винаги търся начин да покажа нещо повече от това, което представлява само отделната сцена, описана от автора. Обикновено искам да пресъздам някакъв важен подтекст, който отразява смисъла на действието, извън чисто визуалното, да успея да подскажа някаква прокарана идея. Така работех и върху книгата за живота на Сократ. Имах една такава задача, пак кратък текст с изваждане няколко сцени от неговия живот. Искаше ми се не просто да рисувам сцени от древна Атина, а да подскажа за какво говори той, за какво си говорят там. Прибавих и силуети, пукнатини, неща, които подсказват за същината на водените от Сократ разговори по това време. По този начин работя сега и с Данте, защото това не са просто сцени на адски мъки. Данте е вкарал теми от историята, доколкото му е била позната съвременната му история, защото той е бил и деен политик във Флоренция. В „Ад“ е вкарана цялата гръко-римска митология, цялата християнска, ако можем да я наречем, митология и всичко, което е свързано с християнските вярвания, а и много други неща. Аз бих искал да подскажа и по някакъв друг начин това, за което той говори допълнително. Затова смятам да добавя и силуети на исторически личности, на божества от гръко-римската митология и т.н. Всъщност пак правя своята работа по-сложна, отколкото би могла да бъде, но пък така ми харесва.

Има ли илюстрации, които днес бихте нарисували по друг начин?
Сигурно всички бих ги нарисувал по друг начин. Но пък има такива, в които смятам, че съм намерил правилния път. Тогава съм мислил по този начин, така съм рисувал и не бих ги променял, но ако ми ги предложат отново, сигурно бих измислил някакъв друг, различен начин. Но пък и от друга страна, да повтарям една и съща тема не е много интересно.

А книгата, която мечтаете да илюстрирате след „Ад“ на Данте?
Да, Данте беше моя мечта от дете, а след него имам много други идеи. Но работата, върху която работя в момента ще бъде доста дълга, така че нека първо да я свърша и след това ще говорим. Но наистина има много неща, които бих искал да илюстрирам или просто да рисувам, не непременно илюстрации. Имам всякакви идеи, но те си стоят и чакат на склад. Животът не може да стигне за всичко.

Помните ли първия момент, в който осъзнахте, че искате да сте художник? Това детска мечта ли беше?
Да, това беше детска мечта. Откакто се помня съм искал да стана художник, още от детската градина. Там рисувах най-хубаво от всички деца и след това тази любов продължи. През годините, като по-малък, много

обичах да прерисувам комикси и вече към 12-13-годишна възраст тръгнах на сериозни уроци по рисуване, след това влязох в Художествената гимназия и така нататък. Не съм имал колебания за този избор, но музиката също ме влечеше. Но може би когато бях втори курс в Академията, на излизане от сградата, на път към вкъщи, се спрях за момент и си казах: „Ти защо смяташ, че непременно ще станеш добър художник? Просто защото от малък рисуваш хубаво? Това не е задължително да те направи добър художник“. А ако стана просто някакъв редови художник, кому е нужно това? Тогава си дадох сметка, че може би не трябва да си въобразявам, че непременно ще стана художник, и то добър. Тогава също си помислих и върху това какво друго бих могъл да правя, защото ако си просто посредствен художник, няма смисъл.

А налагало ли се е да се връщате към тази мисъл?
Нещата се развиха по такъв начин, че винаги съм се занимавал с това и съм имал работа. Но мисълта, че може и да не стане от мен нещо голямо, а нещо посредствено, точно това осъзнаване тогава ме направи истински художник. Такава беше и възрастта ми тогава – бил съм на около 22-23 години. Тогава може би станах художник в истинския смисъл на думата. Не ми се е налагало да работя друга работа. Докато бях млад може би съм имал възможност да се захвана с нещо различно, но с възрастта този избор се стеснява и единственото възможно остана това, което съм правил 30-40 години.

Как започна пътят Ви в изобразителното изкуство? Коя беше първата книга с Ваши илюстрации?
Още като студент в Академията започнах да работя и получавах поръчки от софийските издателства тогава. Бях илюстрирал и една книга с поезия, но тези илюстрации изчезнаха някъде, дори не помня автора. В началото правех корици, илюстрации за вестници и списания, оформях рекламни материали, работех още от първи-втори курс и професионално, така де се каже. Когато вече заминах за Италия през 1990 година, съвсем целенасочено започнах да си търся работа като илюстратор. Там работехме с брат ми, който е и мой колега. В началото също работех за списания, помагахме по оформлението на дизайна им. Там получих и първите по-сериозни поръчки. Една от първите беше да илюстрирам сцени от „Илиада“ и „Одисея“ на Омир за един голям сборник, ученическо пособие. След това започнаха и поръчките на цели книги, а и на съвременни автори между другото, с които не се бях запознал. Първата по-интересна поръчка беше картите Таро от един издател от Торино, който се занимаваше предимно с тези неща. Ние с брат ми почти нищо не знаехме за тези карти. Те не бяха популярни в България по това време. Купихме си книги тогава и четохме доста за тях, за всяка карта, за символиката им. Направих един такъв сет, така да го наречем. След това издателят ми поръча още два, като вторият трябваше да бъде по Пинокио. Трябваше да измисля сцени от Пинокио, които могат да бъдат свързани смислово с отделните карти Таро. В тях има много богата символика и алегории и с малко повече въображение винаги може да се види някакво съвпадение. Аз просто рисувах сцените от книгата, те ставаха илюстрации и предложих на издателя да добавя още и черно-бели, и по-големи, за да се оформи всичко като книга. Той се съгласи и така „Пинокио“ се оказа една от първите важни книги, илюстрирани от мен. Картите Таро също се оказаха важни, защото, както се казва, това е най-хубавата книга без текст, защото символиката им е наистина богата. На италиански „гледане“ на карти се нарича буквално „четене“ на карти.

Имате ли любима карта Таро?
Не, нямам любими. Правих ги в четири различни варианта и дори пети бях започнал. В някои от вариантите една се получаваше много по-успешно, в другите варианти – някоя друга, но любими нямам. Всяка от картите може да се чете най-малко по два начина – в отрицателен и положителен смисъл. Тълкуването ѝ зависи и от съчетанието ѝ с другите, и от това дали е права или обърната. Дори картата със Смъртта може да бъде добра карта, със значението си на край на нещо лошо и начало на нещо добро. Така че в този смисъл нямам любима карта.

Кои са важните личности в живота Ви? Израснали сте в артистично семейство. Мислили ли сте върху това доколко изборите Ви в живота са били предопределени или повлияни от възпитанието Ви?
Това е сложен и интересен въпрос. В последно време аз доста мисля за това, както са мислили и всички големи автори и философи може би – дали всичко е предопределено от една Фортуна – съдбата, и ние само си въобразяваме, че правим някакви избори, а всъщност животът ни е предначертан. Или пък наистина имаме свободна воля, която ни ръководи и правим нашите житейски избори. Малко е сложен този въпрос, но нека го кажем по-просто. Разбира се, че средата ме е определила – моите родители, моят баща, който беше известна личност в артистичния свят, беше и бохем, и художник също, освен певец. Всъщност той е моят първи учител. Аз съм наблюдавал как рисува портрети. Той го правеше за удоволствие. Гледайки го, съм се учил. Не ми е давал някакви специални съвети, но съм се учил докато го гледам. Растейки в тази среда, съм познавал и други артисти, художници, музиканти от обкръжението на баща ми. По-късно аз и моите връстници започнахме да си създаваме такава собствена среда вече в гимназиалните години, след това и като студенти. Научил съм от доста хора много неща. Първият ми учител в Художествената гимназия се казва Пламен Вълчев, който по-късно стана професор в Академията. Беше много важна личност в моя живот. Самият той беше много добър рисувач, можеше да покаже, да обясни и да вдъхновява учениците си. След това съм имал и други учители дори и сред по-големи приятели и колеги. Накрая обаче остават едни стотина изречения, казани от различни твои учители, професори по различен повод. Тези изречения остават завинаги и при различните ситуации, с които се сблъсквам в работата, те ти излизат и ти помагат. Сещаш се какво са ти казали всъщност. Така че тези изречения са важните, тези, които остават завинаги. Може да са и 25, не знам, не съм ги броил, но те винаги се появяват като нещо, на което можеш да се опреш. Както вече казах, по-късно ние сами си създадохме тази наша артистична среда, в която живеем и досега – моите връстници, роднини. Не бих могъл да кажа дали е било предопределено. Ако се бях родил в друго семейство, щях ли да рисувам, щях ли да искам да рисувам, не знам.

Въпреки че Вие и вашият брат Чавдар Гюзелев отдавна сте излезли от сянката на известния си баща, какво запазено място е оставила музиката в живота Ви?
Много обичах и обичам музика и досега. С брат ми слушаме най-различни жанрове. Ходил съм като малък на репетиции в театъра с баща ми. Харесвали са ми определени арии, дори съм ги помнил наизуст като дете, но когато станах 14-15-годишен започнах да разбирам какво всъщност е операта, че това е и театър с драматургия и декори. Вече ми харесваха изцяло оперните произведения и дори бях станал меломан – цял ден можех да слушам опера вкъщи. Слушах и т.нар. класическа музика, а през това време си вървяха и всички други – „Ролинг Стоунс“, „Бийтълс“, както си му е реда. По-късно слушах и джаз, различни жанрове. Слушах много, почти непрекъснато, но от няколко години предпочитам тишината. Но пък и музиката ми помогна да изкарам по-лека казарма. Тогавашният хор на Строителни войски беше всъщност цял ансамбъл с хор, оркестър, танцьори. Приеха ме там и две години бях хорист. Мой приятел, художник, също хорист, беше и член на една ученическа рок група и когато излязохме от казармата, вече в студентските години, ми предложи да стана вокал при тях. Съгласих се, а групата просъществува някъде около година. Казваше се „Октомври“. След това се разпаднахме, защото дойде 1990 година, един замина за Канада, друг в Англия, аз в Италия и това приключи. Хубава група бяхме и дори имаме някакви останали записи. И това съм правил, но знаех, че това ми е странично занимание. Рисуването беше моят приоритет, а тези музикални занимания бяха за удоволствие.

Има ли уроци, които сте научили по трудния начин – и в професионален, и в личен план?
О, да, разбира се. Всеки прави грешки и глупости в живота си, а дали се учим от грешките си, никой не знае. Да кажем, че фатални грешки не са ми се случвали.

Вашият професионален перфекционизъм е очевиден. Проявява ли се и в други страни на Вашия характер?
Не знам. Може би трябва да кажат хората около мен. Аз не съм маниакален тип с някакви завишени изисквания. Струва ми се, че съм по-лежерен и непретенциозен. Стремя се да бъде добър и симпатичен човек, не знам доколко успявам. Другите трябва да кажат. Аз съм човек, който мисли върху себе си. Наблюдавам се, бих искал да поправям грешките и себе си, но доколко успявам, хората около мен трябва да кажат.

Как се справяте с творческата блокада?
Не съм попадал в такава. Това е въпрос на самодисциплина. Никога не съм работил на служба при някого с почасов работен ден и на заплата. Винаги съм искал да бъда свободен артист. Това е и много хубаво, и много трудно, защото, когато закъсняваш с поръчка, закъсняват и парите и животът става несигурен. Това пък ме е научило и на самодисциплина – всеки ден ставам и трябва да работя. Когато бях млад, съм работил и по 12-14 часа на ден, за да оцелея. Сега вече не мога да работя по този начин. Не съм чувствал точно блокаж, но някакво прегряване. Не бих могъл да чакам обаче някакво вдъхновение свише. Него си го има, просто трябва да си го уловиш и да работиш, да мислиш. В моята работа мисленето е много важно, анализът на текста.

Какво търсите в една история, преди да се заемете с илюстрациите към нея? Имате ли някакъв Ваш индивидуален начин на визуализация на текста, с който работите – някаква специална методология, или всяка илюстрация започвате по различен начин?

Ясен Гюзелев. „Пинокио“

Нямам специална методология. Първо чета и се опитвам да вникна в текста и в смисъла, в подтекста. Чисто мисловно започват да ми се явяват някакви картини и решения. Това може да продължи два-три месеца и с този мисловен процес ми се изчиства някаква логика и образите в нея, тогава сядам с молива и започвам търсенията на хартия – едно, второ решение, малко по малко те се навързват, защото илюстрациите в една книга трябва да имат една обща логика. Има една приказка – художникът мисли с молив в ръка. Само с предварителна идея в главата не би могъл да видиш точно самата картина, трябва да я търсиш с ръката си и тогава нещата започват да се изясняват. След това идват цветовете и това е един много интересен процес. Хубавото е, че няма ден, в който да правиш същото като предишния. Всеки ден е различен. Дори когато рисуваш само една картина, в процеса на рисуване тя с всеки ден става различна. Трябва да го усещаш това и да знаеш как да продължиш, какво е необходимо да поправиш. Това е хубавото при един художник, при един човек на изкуството – няма ден, който да прилича на другия. Рутината може би се трупа, но аз всеки път започвам като отначало, сякаш съм забравил всичко и започвам да се уча наново. А и книгите, които илюстрирам, и като тематика, и като епохи са много различни, затова и никога не мога да повторя идеи и концепции. Винаги търся нов ключ, нов отговор, ново решение.

Как изглежда един типичен работен ден за Вас в ателието? Експериментирате ли и със съвременни графични технологии?
Аз работя с моливи, с темпера, с акварел. А денят ми се различава от този на повечето хора. Лягам си доста късно. Обичам късно вечер да остана сам и да си мисля разни мои неща. Затова и ставам късно и след това трудно започвам да се настройвам за работа. Не мога просто да дойда тук, да седна и да започна работа. Трябва ми някакво време, за да се настроя, а след това стоя тук, на тази маса, до вечерта, докато имам сили. Алграфията е една от новите, съвременни графични технологии, с които работя. Тя позволява художникът да рисува с перо или молив, след това рисунката се сканира, прехвърля се върху алуминиева плоча и така се получава графиката. Това го прави моят печатар всъщност, който се занимава с тази технология. С други техники, например с компютър, не работя. Веднъж опитах. Една част от една книга я направих с дигитална техника, но не ми хареса и си работя постарому.

Ако приемем, че с помощта на изкуството е възможно да се преодолее еснафщината, тесногръдието, невежеството или поне да се промени отношението на обществото, бавно и неусетно, с един копнеж по красивото, мислите ли наистина, че красотата (и във Вашата работа) би могла да спаси света, като променя светоусещания, светогледи...?
Света едва ли може да го промени. Това е утопия. Но пък индивидуално може според мен. Може да повлияе на едно дете, на зрител, да го накара да вижда света по друг начин, да търси естетиката в собствения си живот и около себе си. Но толкова красота е създадена в изкуството, а светът не е станал по-добър. Едва ли и аз ще го променя, но със сигурност на някакво индивидуално ниво мога да създам радост и естетически усещания. Това все пак е нещо. Хората понякога ми го казват, така че това все пак е някакво удовлетворение.

Разговора води ЛИДИЯ ВЛАСОВА

НАЦИОНАЛЕН ФОНД КУЛТУРА

Разколебаната сатира, или катарзисът на една публика

„Майка Кураж и нейните деца“ от Бертолт Брехт, превод Димитър Стоевски, сценична редакция и постановка Стоян Радев, Държавен сатиричен театър „Алеко Константинов“, 2024, фотограф Петър Петров

„Майка Кураж и нейните деца“
от Бертолт Брехт, превод Димитър Стоевски
Сценична редакция и постановка Стоян Радев, сценография Никола Тороманов, костюми Свила Величкова, музика Милен Кукошаров, пластика Теодора Попова,
В ролите: Албена Павлова, Асен Мутафчиев, Пламен Великов, Никол Георгиева, Борислва Захариев, Симеон Гълъбов, Димитър Баненкин, Иван Панев, Стефания Кочева, Мартин Желанков, Сотир Мелев, Анна Станчева, Калин Сърменов
Държавен сатиричен театър „Алеко Константинов“, премиера 9.11.2024

„Разколебаната сатира“ – така с една иронична, но точна фраза можем да обобщим случващото се, когато сцената на Сатиричния театър посреща „Майка Кураж и нейните деца“. Пиесата на Бертолт Брехт, написана през 1939 г. в Швеция в навечерието на Втората световна война, е замислена като предупреждение срещу възхода на нацизма и разрушителната сила на войната, използвайки Тридесетгодишната война като алегория. Брехт създава тази пиеса в духа на епическия театър, където дистанцията между сцена и публика се използва не за отчуждение, а за съзнателно размишление. В нея той поставя под въпрос героизма, печалбата от войната и моралната цена на оцеляването.
Представлението в Сатирата започва не с дърпане на завесата, а с един полупрозрачен параван, който изпълнява ролята на брехтова завеса – граница между илюзията и реалността, между сцената и зрителната зала.
Това е момент на отчуждение още в началото – сенки на актьори се движат зад платното, а гласовете им звучат като гласове от отвъдното. Така публиката не е въвлечена в илюзорен свят, а е поставена в позицията на наблюдател, на човек, който трябва да мисли, а не да съпреживява.
Самата сценография е сведена до суров минимум – доминиращо е едно огромно колело, символ на безкрайния ход на войната, цикличността на човешката история и безнадеждността на опита да се измъкнеш от нея. Колелото се върти бавно и тежко, като че ли мели не само хляба, който Кураж продава, но и съдбите на децата ѝ. Върху него се монтират различни елементи, които превръщат декора в подвижен и същевременно статичен, зависим от волята на историята. Актьорите буквално „се возят“ върху машината на времето, без възможност да я спрат.
Костюмите са лишени от конкретна епоха, съчетават милитаристични и съвременни елементи – тежки ботуши, униформи, ярки детайли, които подчертават абсурдността на войната, представена като безкраен карнавал на страдание. Колоритната визия на Майка Кураж е контрапункт на трагедията, която носи. Всяка нейна крачка звучи с музикално подчертаване – акордеон, барабан, пронизителни звуци – които играят ролята на коментар, а не на емоционален фон.
Музиката в спектакъла, използвана както в живо изпълнение, така и като запис, е рязка, иронична, почти карикатурна. Песните не облекчават напрежението, а го засилват – те са в духа на Брехтовия театър, където песента е момент за размисъл, пауза в действието, но никога емоционален отдушник.
Отчуждаващите ефекти – параванът със сенки, музикалните интермедии, войсовърър, който звучи по време на по-дългите преходи между сцените – създават усещане, че спектакълът не иска да бъде обичан, а разбран. Той особено подчертава разлома между вътрешния и външния свят на персонажите – често чуваме мислите на Майка Кураж, изречени със студена дистанция, която контрастира с визуалното ѝ присъствие. Това раздвояване – гласът и тялото в конфликт – е сърцето на Брехтовата техника.
Актьорската игра в постановката се характеризира с дисциплина и отчетливост – няма емоционални експлозии, а хладна логика и внимателна доза ирония. Майка Кураж е изиграна с пестеливост – всяко движение, всеки поглед е обмислен. Играта не търси съчувствие, а въпроси. Децата ѝ, всяко различно, но еднакво обречено, се движат като фигури по шахматна дъска, управлявана от съдбата. Всеки актьор изгражда своя персонаж като символ – на вярата, на наивността, на алчността, – но никой не се опитва да „представи човек“, а да представи идея. Това е едновременно и сила, и изпитание за зрителя.

Албена Павлова получи наградите ИКАР'2025 и АСКЕЕР'2025 за най-добра женска роля за изпълнението си на Майка Кураж

Публиката – този невидим, но мощен участник във всяко представление – се оказва своеобразен лакмус за напрежението между жанра на пиесата и *очакванията*, натрупани през годините в салона на Сатиричния театър. Още с първите представления на „Майка Кураж и нейните деца“ тя влиза в залата с предубеждението, че предстои да види комедия. Сатирата – погрешно схващана като синоним на фарс или пародия – отдавна се е превърнала в марка за смях, често лек и забавен, а не за хаплива критика и социален разрез. И когато пред тях се разгръща тежката антиутопична картина на война, глад и морална безизходица, облечена в отчуждаващи похвати, мнозина зрители остават стъписани, дори объркани. Салонът в началото не реагира така, както са свикнали актьорите – не се чува смях, нито обичайната топлина на театрален уют. Публиката не знае дали трябва да се смее на черния хумор на Майка Кураж, или да потръпне. Някои зрители дори напускат. Други стоят смълчани. Усеща се напрежение – съвсем естествена реакция, когато театърът напомня какво *трябва* да бъде, а не какво е *станал*. Постановката се сблъсква с консервативното очакване за развлечение и го заменя с неудобно огледало. И въпреки първоначалната съпротива, именно това огледало започва постепенно да променя очите, които се вглеждат в него.
С всяко следващо представление атмосферата в залата се измества. Тишината вече не е неловка, а заредена със съпричастие. Зрителите започват да разпознават тъгата зад сарказма, иронията зад блясъка на дюкяна на Майка Кураж, болката зад нейната прагматичност. С напредване на сезона интересът нараства. Салонът започва да се пълни. Шушуканията след представлението вече не са „Какво е това?“, а „Мислиш ли, че това ни засяга и нас?“. Постепенно настъпва осъзнаване, че сатирата – като институция – не е изградена, за да разсмива без цел, а за да хапе с мисъл.
Този процес – от отхвърляне до приемане – напомня почти на образователен акт. Театърът се оказва не само сцена, а място за преосмисляне. Постановката върши онова, което Брехт е замислил още през 30-те години на XX век – да накара публиката да не се идентифицира, а да разсъждава. Не да съчувства на героите, а да си зададе въпроси за света, в който живее. И в този смисъл успехът на представлението не се мери с брой аплодисменти, а с броя на погледите, които остават дълго неподвижни след последния звук от музикалната партитура.
Публиката на „Майка Кураж“ в Сатиричния театър минава през вътрешен катарзис. От навика за лекота – към нуждата от размисъл. От смешното като комфорт – към смеха като оръжие. И макар пътят да е бавен, той е сигурен. Защото театърът, който умее да постави Брехт, е театър, който си връща гласа.
Заключението не предлага утеха, а предупреждение. „Майка Кураж“ не е разказ за героично оцеляване, а за безкрайна адаптация, която убива всичко човешко. Постановката в Сатиричния театър поставя под въпрос не само войната, но и самия театър – какъв трябва да бъде той. И отговаря: не удобен, а необходим. Не забавен, а значим. И когато накрая завесата не се спуска, а просто угасват светлините – знаем, че сатирата не е умряла. Просто е проговорила на друг език.

ДЕБОРА ДИКОВА

Свободната лична игра като игра със системата

Михаела Илиева

Правилата на социалистическия реализъм, най-вече партийността, която гарантира върховенството на дискурса на властта[1], трябва да се следват не само в произведенията, публикувани в НРБ. Самите писатели са длъжни на първо място „да влизат в литературата“ с *правилна биография* и на второ, с публичните си прояви да засвидетелстват своята отдаденост на идеологията, защото, подобно на всяка игра, и тук играчът нарушител бива дисквалифициран и елиминиран (понякога и буквално). Важно е да се открои именно разликата между *играч нарушител* и *нечестен играч*.

Нарушаването на правилата руши света на играта, отбелязва Хьойзинха. Нечестният играч е този, който се преструва, че играе според правилата, той *не може* да разруши света на играта. За нечестен играч може да се приеме и зарзаватчията на Хавел[2] – той се преструва, че играе, често мами, но не пресича граници, приел е правилата на играта и *живота в лъжа*. Затова и на него може да му бъде *простено*. За нечестните играчи идеологията има отработен сценарий – превъзпитаващата самокритика, която едва след края на 50-те години престава да бъде задължителна норма и се появява като *спорадично предявявано изискване към отделни личности*. Известни са актовете на самокритика, които редица писатели са правили. Достатъчно е да се спомене случаят около романа „Тютюн“ или например покаянието на Тодор Генов заради пиесата „Страх“.

По-опасен е *играчът нарушител* – „Като се отклонява от правилата на играта, нарушителят разобличава относителността и крехкостта на игровия свят, в който се е ограничил заедно с останалите. Той лишава играта от илюзия, *inlusio* – дума с дълбоко значение. Следователно той трябва да бъде отстранен, тъй като застрашава самото съществуване на игровата общност“[3]. Както казва и момчето с кърпата от „Белият цвят на рибите“ (1968) на Атанас Мандаджиев: „В бягането през препятствия можеш да събаряш колкото си щеш, но не и да заобикаляш през препятствията – дисквалифицират“[4].

Роже Кайоа също смята, че нечестността на измамата не разрушава играта, тя се разрушава от онзи, който заклеймява правилата като абсурдни, който отказва да играе, защото играта е безсмислена; от този, който брутално отказва да се съгласи в предложената илюзия, който напомня на момчето, че всъщност не е детектив, пират, кон или подводница, или напомня на малкото момиче, че не люлее истинско бебе или не сервира истинска храна на истински дами върху своите миниатюрни чинии[5]. С други думи *играчът нарушител* е един *пересиаст* в пълния смисъл, който Фуко влага в това понятие – *казване на истината като най-висше упражняване на свободата*; точно обратното на зарзаватчията на Хавел, който избира *живота в лъжа*[6]. За да предпази своята свещена игра от *нарушители*, идеологията се застрахова чрез повсеместни

[1] Според Бойко Пенчев може би трябва да мислим самия социалистически реализъм не толкова като система от вярвания, колкото като „разгърната система от ритуали, чието спазване или оспорване са важна част от игрите на властта в тоталитарния свят“ (Пенчев, Бойко. *Прогресисти и консерватори. Темпорални модели в българската литература от края на 40-те до 70-те години на XX в.*, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, С., 2023, с. 45).

[2] Той е сложил на витрината между лука и морковите лозунг „Пролетарии от всички страни, съединявайте се!“, но е *безразличен* към семантичното съдържание на написаното. С него той по-скоро заявява: „Аз съм тук и знам какво трябва да правя; държа се така, както се очаква от мен; на мен може да се разчита и не може да бъда упрекван, послушен съм и затова имам право на спокоен живот“ (Хавел, Вацлав. *Властта на безвластните*, Black Flamingo, С., 2017, с. 23). Лозунгът се явява един своеобразен щит за предпазване от последици от властта, а и от доносници. Но и в крайна сметка този надпис изразява и готовността му *да живее в лъжа*. Декларирал е своята лоялност по единствения възможен начин, който обществената власт приема: „така, че е приел установения *ритуал*, че е приел „съня“ като реалност, че е приел дадените „правила на играта“ (пак там, с. 28).

[3] Хьойзинха, Йохан. *Homo Ludens. Изследване на игровия елемент в културата*. Изд. „Захарий Стоянов“, С., 2000, с. 41.

[4] Мандаджиев, Атанас. *Белият цвят на рибите*. Медицина и физкултура, С., 1968, с. 49.

[5] Caillois, Roger. *Man, Play and Games*, translated from the French by Meyer Barash, University of Illinois press, Urbana and Chicago, 2001, 7-9.

[6] Впрочем Александър Кьосев възприема именно Хавел за пересиаст. „Именно пересиастът е типът интелектуалец, който според Кьосев играе политическа роля в противопоставянето на комунистическия режим в Европа. „Всички останали си *играехме*“ – каза ми той в разговор (*на Миглена Николчина, бел. м., М. И.*) (Николчина, Миглена. *Изгубените еднорози на революцията. Българските интелектуалци през 1980-те и 1990-те години*. Изд. „Фондация Литературен вестник“, С., 2012, с. 32).

на стр. 10

Наставници и гении: Ритуали

Пламен Дойнов

С възникването и продължаващото във времето моделиране на новия тип *НРБ-писател* след средата на 40-те години на XX век се утвърждават модели на комуникация между държавно-политическата власт и фигурите от литературното поле, които в хода на тоталитаризирането на Народната република придобиват устойчивата форма на *ритуал*. Става дума за предимно *устна* комуникация по време на двустранни или колективни срещи, аудиенции или приеми, съвещания или събрания, беседи или разговори, при които действат специфични правила и се извършват повтарящи се действия.

В сърцевината си тези *ритуали* се основават на принципа на субординация, на строго еднопосочно подчинение – вождът нарежда или по-скоро наставлява нисшестоящите, а те възприемат и действат или пишат по неговите *указания*. Във всички случаи става дума за неравностойна комуникация, за непропорционално изграден комуникативен модел, при който ясно се проявяват отношенията на власт и подчинение.

За писателите в НРБ срещите *на живо* с комунистическия вожд (според епохите той може да бъде първи или генерален секретар на комунистическата партия, министър-председател или председател на Държавния съвет) са основен ритуал, при който дискурсът на властта директно участва в организирането на литературното поле и във форматирането на индивидуалната творческа воля. При тези срещи вождът най-често *наставлява* писателите по въпросите на творчеството и тяхното публично поведение, понякога ги укорява, хока, заклеймява, предупреждава, съветва, подтиква, а в някои случаи им нарежда, подсказва, внушава, за да осъществят *партийната политика*, конкретизирана в неговите наставления. Разбира се, връзката не е изцяло еднопосочна, защото по време на тези срещи той също изслушва доклади или молби, приема информация, подложен е на внушения и пр., но по правило става дума за комуникация, при която надделяват явните или скрити *команди* или *инструкции* на високопоставения ментор, а диалогът – ако изобщо го има – е просто речева опаковка на неравностойните отношения, организирани около еднопосочното въздействие на комунистическия вожд върху писателите. Можем да определим доминиращия комуникативен модел като монолог, произнесен в симулирана диалогична среда.

Вождът си е вожд. Но в тоталитарната Народна република е съществено, че моделът притежава способност да се репродуцира на различни властови равнища. Наставничеството се мултиплицира надолу по пирамидалната йерархия в литературното поле. Някои от секретарите на ЦК на БКП, председателят на КНИК или на Комитета за изкуство и култура, или министърът на културата, главният секретар, а по-късно председателят на СБП, председателят на БАН (щом той се казва Тодор Павлов), най-меродавните критици и писатели, домогващи се до статут на „живи класици“ – всички те понякога влизат в роли на наставници пред по-нископоставените в йерархията автори на литературни текстове. Разбира се, тяхното влияние върху творците е принципно по-различно от това на комунистическия вожд. Но те възпроизвеждат почти същата ритуална еднопосочна комуникация, при която диалогът и пълноценното общуване по правило отсъстват, за да звучат предимно повтарящи се еднотипни монологични послания, рядко прекъсвани откъм по-нискостоящата публика с въпроси или мнения, които обикновено само дават повод да продължи монологът на говорещия ментор.

Така към разноформатните *срещи с вожда* могат да се прибавят редица „по-малки“ ритуали на комунистическата държава, в чиято дискурсивна основа стои *наставничеството*. Сред тях в литературното поле тук ще откроим ритуалите на *организираната самокритика* и на *беседите с млади писатели* – форми на колективен живот, мултиплициращи в различни контексти модела на еднопосочната комуникация.

В *самокритическия ритуал* наставническата функция изпълняват разнородни лица и институции, които отправят критика към субекта на самокритика, т.е. към онзи, от когото се очаква признание и покаяние. Наставници могат да бъдат самият комунистически вожд или водещи соцреалистически критици, президиумът на СБП или ръкоположен докладчик на писателско събрание, обследващи комисии или уводна статия в официоз. Те *вменяват вина* и *подтикват към отговор* критикувания писател, а след изключената от него самокритическа декларация – дават оценка *колко е валидна* самокритиката му, дали е *достатъчна*, *цялостна* и *искрена*.

При *беседите с младите* комуникационната ситуация изглежда най-равностойна в сравнение с останалите, доколкото реномираните утвърдени писатели не издават команди, нито открито изискват нещо от по-младите си колеги, а дори понякога скъсяват дистанцията към тях, най-малкото защото *и те са били млади*. Разбира се, настойничеството в тези случаи е по предусловие – дават се съвети за писателско майсторство, споделя се опитът на успели автори, препоръчват се ходове за творческо и житейско утвърждаване. В литературното поле на НРБ обаче беседите не са просто форми на художествено школуване, но и на политическо или политестетическо възпитание. Те се организират централизирано от СБП по линия на *работа с младите литературни работници*, които са предназначени да бъдат *новата творческа интелигенция* на НРБ. По същество така се реализира една част от литературната политика за създаване на нови генерации от *талантливи* социалистически реалисти. В този ритуал се сменят някои роли – наставляваните от вожда „гении“, като авторитетни писатели „живи класици“, вече са институционално и символно овластени, за да се превърнат в *наставници* на други кандидати за „гении“.

Ето че отново стигнахме до една от централните фигури на този текст: как в основата на всички тези ритуали тъмнеят сенките на *наставници*, формирани от тоталитарната среда на комунистическата държава.

Колективните фигури – *наставници* и *гении*

В посмъртно издадената си незавършена книга „Гениям и неговият наставник“ (1978) Цветан Стоянов описва сложните отношения между Достоевски и члена на Държавния съвет на Руската империя и оберпрокурор на „Светейшия всерусийски управляващ синод“ Константин Победоносцев. Такава *тъмна и болезнена тема*, „дори по особен начин криминална“, занимава мнозина мислители и изследователи, поляризирани в две крайности: едната приема, че Достоевски „наистина е бил „човек на реакцията“, поставил се е изцяло на служба под черно знаме“, „отдаден изцяло на „охранните сили“ и само *пластичната му стихия* донякъде се противопоставя на „идейната програмация“, а другата крайност е склонна да *защити писателя*, затова „разсича на две части не него, а приятеля му реакционер – има двама Победоносцевци, два периода в неговата дейност“ – един по-умерен и следващ – който „става символ на мракобесието“; ето защо, ако

на стр. 12

Свободната лична игра като игра със системата

от стр. 9

и задължителни курсове по марксизъм-ленинизъм, семинари за млади литературни работници и т.н. Да успееш да надхитриш системата обаче само по себе си става състезание и форма на игра.

Но можем ли да кажем, че всички *играчи* – дори и властта, вярват наистина във всичко това? В книгата си *The Threshold of Religion* („Прагът на религията“) Р. Р. Марет разисква факта, че в примитивната вяра винаги присъства определен елемент на „make-believe“ (самозалъгване). Имайки предвид митологичната структура на идеологията, която разгледахме в предната глава, можем да кажем, че самата власт също *играе*, тя незадължително приема на сериозно цялата идеологическа система, която е създала. Мераб Мамардашвили пише, че властта в Съветския съюз се крепи на господството на изображенията, заменящи със самите себе си това, което изобразяват, като нарича този феномен „логократия“. При него всички, от вожда до крадеца, *играят някаква театрална роля*: „Руският крадец (както и грузинският например) се отличава от френския или от италианския по това, че в много по-голяма степен играе крадец […] Опитайте се да изобразите това в театъра – невъзможно е да се играе крадец, който играе крадец! Или поне не е никак лесно – да играете играещия“[7].

Според Мамардашвили простият реализъм не може да изобрази това. Тази ситуация на „самоимитиращ се човек“ в „живот, имитиращ живота“ може да се изобрази именно чрез *соцреализма*.

През 1957 г. играта се *одържавява*. Става въпрос за опита на НРБ, под натиска на парична и по-мащабна икономическа криза, да овладее *социалистическия консумизъм* – създава се държавното предприятие „Български спортен тотализатор“, а както пише Пл. Дойнов, „игрите на късмета не просто са собственост на държавата, но осигуряват морална легитимност на хазарта, въведен в НРБ с аргументацията за подпомагане на спорта – приходите от тотализатора официално отиват за финансиране на националното олимпийско движение и на спортните дружества“[8].

На фона на този *обществено-полезен хазарт* обаче съществува и *нелегалната зона на частния хазарт в НРБ*. Въобще през 60-те като че ли играта превзема живота – *та̀блата и белотът по плажовете, шахът в градинката зад мавзолея на Георги Димитров, групичките футболни запалянковци край хотел „Мусала“ във Варна и зад споменатия мавзолей в София, публиката по стадионите и в спортните зали, където течаха буквално пунически войни*, пише Владимир Трендафилов в статията си „Играта със системата като игра в системата“.

Ето и как Георги Марков описва *игровата* атмосфера от 60-те в есето си „Комарджийско интермецо“: „Играеше се на почти всичко. От невинната популярна игра белот във всичките ѝ варианти до всички видове покер и барбут. Всред писателските кръгове и интелигентските среди най-популярен беше бриджът. Но ако само няколко карета играеха бридж за удоволствие, всички други играеха варианта „плафон“, където се разиграваха доста сериозни суми. Известни български писатели бяха така встрастени в съботната игра на бридж, че нищо на света, дори изневерите на собствените им съпруги, не можеше да ги откъсне от играта“[9]. Освен същинската игра обаче се появява и една своеобразна *игра в играта* – една от мерките за сигурност, когато се организира каре, е в него да се покани човек „със силни връзки или влияние пред властите, така че да има кой да оправи нещата“[10].

Самият Марков е известен и със страстта си към картите (той често играе в компанията на Павел Вежинов и Цветан Стоянов[11]). Запалва се още по времето на принудителните престои в санаториумите, където това е било едно от малкото развлечения: „Вечер всички, които можеха да стават от леглата си, слизаха в хола, където сядаха да играят табла, шах или карти. Главно се играеше бридж на приятелски начала. Комарът бе напълно непознат“, разказва Марков за престоя си в санаториума за туберкулозни студенти край Владая през 1948 г. От това време писателят помни и *странната* среща с Георги Димитров, който, виждайки атмосферата, *надал пронизителен писклив вик*: „Студентииии! Какво е това Монте Карло? Комарджииии! Картаджииии! Срам и позор! Затова ли народът ви е пратил тука! Играете карти с народните парииии…“[12].

Има обаче и друг важен детайл от десетилетието на 60-те, който трансформира играта именно в *свободна лична игра*, *пренася* я в живота. А това е специфичната ценностно-идеологическа, но по същество *екзистенциална криза*, която Пл. Дойнов определя като „криза на хоризонта на съществуване“ – „След приемането през 1962 г. на Директивите за развитието на НРБ, според които до 1980 г. би трябвало да се изгради комунистическо общество, постепенно сред българските граждани започва да се задълбочава и масовизира обратният стремеж – за лично справяне в условията на една по-мека тоталитарна диктатура“[13].

Подобна позиция демонстрира Борис Делчев. „Огледам ли се назад, все повече се убеждавам, че моят живот премина в едно непрекъснато състояние на самоотбрана – вчера срещу чужди, днес – срещу свои“[14], отбелязва през 1967 г. в дневника си литературният критик. Делчев дори обяснява опита за самоубийство на критика Минко Николов от началото на декември 1966 г. (Минков се самоубива на 31 декември 1966) така: „Защо Минко Николов е направил опит да се самоубие? Една непотушена съвест не издържа под бремето на условностите, които бяха приети, за да се преуспява и живее уж по-леко. Човекът просто не е закоравял колкото е необходимо, за да издържи докрай на играта“[15]. По-късно, през 1980 г., Делчев обяснява и смъртта на Васил Попов по същия начин: „Васил си отиде рано по същите причини, по които Минко Николов се самоуби: поради мъчителното несъответствие между съкровеното (съвест, гордост, творческо намерение) и реалното поведение – поради двойствеността, резултат от обществена принуда“[16].

Георги Марков разглежда масовото комарджийство не толкова като убиване на времето, колкото като „източник на надежда“ – „В един свят, където всички обществени илюзии бяха отдавна разбити на пух и прах, имаше най-жизнена нужда от този вид мазохистични илюзии“[17]. Неслучайно и новелата му „Портретът на моя двойник“ (1966) започва с епиграфа „Играта е по-съвършена от живота“.

Дойнов добавя, че част от младежките интелигентски кръгове в социалистическа София през 60-те се вписват в системата чрез *социална игра*, която „мнозина от тях играят с увлечение, но без особени морални и идеологически скрупули, усвоявайки тъкмо двойственото (двойническото) поведение на отхвърлящи режима и същевременно работещи за режима личности“[18].

Играта постепенно се *влива* в социалистическия живот и това може да се илюстрира с примера, даден от Марков, за негов познат, страстен комарджия, който използвал „покера като тренировка за своите житейски игри“. Прилагайки всички подлости, мошеничества и измами на покера в кариерата си, бързо достигнал до завидно положение[19].

Сериозният играч, на когото Марков прави *портрет*, е именно нечестният играч, намерил спасение в илюзорния свят на играта, който обаче се оказва

[7] Мамардашвили, М. *Как я понимаю философию*. Москва, 1992, с. 136, 137.

[8] Дойнов, Пламен. *Портретът и Жените: истински истории и алтернативи.* – В: *„Портретът на моя двойник“ и „Жените на Варшава“ от Георги Марков в българската литература и култура*. Съст. П. Дойнов, Кралица Маб, Департамент „Нова българистика“ на НБУ, С., 2019, с. 18.

[9] Марков, Георги. *Комарджийско интермецо.* – В: *„Портретът на моя двойник“ и „Жените на Варшава“*..., с. 215.

[10] Пак там, с. 216.

[11] Впрочем интересно е и това, което Антоанета Войникова разказва за Георги Марков и Цветан Стоянов – „Имаше два магнетофона, кажи речи, в София. Единият от най-старите с ролки беше магнетофонът на Цветан, малко по-късно с магнетофон се снабди и Джери. Двамата се състезаваха. На Цветан магнетофонът стоеше вкъщи и всички се събирахме и слушахме музика – тогава страстта ни беше джазът на 30-те години. Всички слушахме, а Цветан превеждаше на глас, Джери подскачаше от възторг до тавана. Другият магнетофон със същите записи на Джери беше в колата му и обикаляха София да правят купони“ (Христов, Христо. *Убийте скитник. Българската и британската държавна политика по случая Георги Марков*, Сиела, С., 2005, с. 73).

[12] Марков, Георги. *Задочни репортажи за задочна България*, Том I, изд. „Сиела“, С., 2016, с. 37, 38.

[13] Дойнов, Пламен. *Портретът и Жените: истински истории и алтернативи.* – В: *„Портретът на моя двойник“ и „Жените на Варшава“*..., с. 19.

[14] Делчев, Борис. *Дневник*, Народна култура, С., 1995, с. 100.

[15] Пак там, с. 98.

[16] И още: „Казах, че не съм много изненадан от ранната смърт на Васил. Ще отида и по-нататък: аз предвиждах катастрофата (тя може да бъде не само физическа смърт). Васил ми даде повод за следната миниатюра, публикувана миналата година в сп. „Съвременник (кн. 3): „Когато не се окаже силен по мярката си и приеме обидния компромис, патетичният характер, скъп на романтиците, става жалък, а ироничният съзерцава слабостта си от дистанция и така, извисен над нея, поне частично запазва своето достойнство“. Васил Попов беше горд човек с патетичен и властолюбив характер, станал жалък в собствените си очи. И тук е коренът на неговата житейска и творческа драма“ (Делчев, Борис. *Дневник*, Народна култура, С., 1995, с. 391).

[17] Марков, Георги. *Комарджийско интермецо.* – В: *„Портретът на моя двойник“ и „Жените на Варшава“*..., с. 213.

[18] Дойнов, Пламен. *Портретът и Жените: истински истории и алтернативи.* – В: Пак там, с. 36.

[19] Марков, Георги. *Комарджийско интермецо.* – В: Пак там, с. 216, 217.

по-истински от живота – той е човек, от чиято уста никога няма да се чуят празните и безсмислени клишета на деня, не *вярва* в романтичните идеологически приказки, не изповядва каквито и да е партийни или нравствени предразсъдъци и дори създава впечатлението, че за него партийното положение, кариерата, службата, всичко това е част от *реална игра на покер*. И затова си мисля, пише Марков, че „във всички тези среднощни карета имаше повече истинност, отколкото в обществената атмосфера през деня. […] Може би някои от тях виждаха в игрите поле, където можеха да разгърнат истински силите си, нещо, което по разни причини не можеха да правят отвън“[20].

*

Но нека видим три примера за опити за *свободна лична игра*, в които само се опитва почвата, за да стане ясно, че играчи нарушители не виреят в полето на социализма. Макар и *фалстартове*, тези различни жестове – *писмо*, *статия и изказване* и *изказване пред вожда*, в три различни контекста – преди, около и след размразяването, са пътят към *играта със системата като игра в системата*, към различните стратегии, които през 60-те писателите (и не само) ще оформят, за да разчупват системата отвътре[21].

1. В писмо до В. Червенков от март 1950 г. художникът Александър Жендов се осмелява да изкаже няколко остри думи за ситуацията в творческия свят. Говорейки за XXI художествена изложба, открита в София в края на 1949 г., авторът на писмото споделя, че нейното равнище е по-ниско от всички предишни изложби от последните двадесет години. Художникът се обявява срещу казионните критици, срещу въвличането на Партията в заблуждение от няколко безотговорни личности. В протеста си Жендов остава изолиран случай, той е изключен от партията и заклеймен за „разложителна дейност“ сред творците. По време на Априлския пленум на БКП (1956) политическият елит все пак преоценява основните културни скандали от началото на 50-те години. Райко Дамянов например се спира именно на разправата с Ал. Жендов: „Една такава убийствена, унищожителна критика срещу Жендов дойде не толкова от това, че той е имал упадъчни настроения за развитието на нашето изобразително изкуство, колкото от това, че се е осмелил да критикува слабостите в този сектор, за който др. Червенков отговаряше“[22]. Истините започват да се изричат, но отново през партийния филтър – виновна е не системата, а *хората* от бившето Политбюро и ЦК.

2. Малко преди събрание на партийната организация на СБП в края на 1955 г. Павел Вежинов публикува статия, в която излага своите възгледи, а по време на самото събрание публично заявява, че „у нас на дело няма творческа свобода на писателя“ и че това е „една от важните причини за изоставането на нашата литература“[23]. Тук не бива да се забравя, че Вежинов, „синьозалезният декадент на 40-те години, изгрява след най-догматичния период в нашата литература двойно и тройно пречистен – „Втора рота“ (1949), „В полето“ (1950), „Сухата равнина“ (1952)“[24]. Отговорът на Вълко Червенков, *риторичният му въпрос в иронично-въпросителна тоналност*, наистина остава да виси като присъда и заплаха: „Излиза, че трябва да стане нещо повече от онова, което партията предлага. А какво може да бъде то? Да се премахне партийното ръководство на литературата?“[25].

3. От изказванията по време на годишното отчетно събрание на Съюза на българските писатели през април 1958 г. само едно не е публикувано на страниците на „Литературен фронт“ – това на Васил Попов. То само е коментирано: „Изказа се и Васил Попов, който разви редица неправилни мисли“[26], но може да се възстанови от заключителното слово на Радевски: „Той си позволи да обясни на нас, писателите, че българската литература не се е издигнала до мъдростта на световната, че тя била провинциална литература“[27]. Според Иван Станков младият писател казва официално една истина, която дотогава се изговаря с половин уста – „а именно за изоставането на българската литература от живота, както се изразяват тогава, за сивия поток, който започва да се налага като термин точно в края на това десетилетие, за безкрайно много слабите и еднообразни книги и в поезията, и в прозата. И още – че през петдесетте години българската литература стои почти на място, че се занимава много повече с идеология и с политика, отколкото със самата себе си“[28].

Тази дръзка постъпка, разбира се, има своите последици. Достатъчно е да спомена, че още първата книга на Васил Попов – „Разкази“ (1959), която макар тематично да стъпва върху обикнатите от соцреализма теми, е посрещната остро. Или че в речта си „Комунистическата идейност – висш принцип на нашата литература и изкуство“ от 15 април 1963 г. Тодор Живков (който впрочем е присъствал на онова събрание през 1958-ма) не само споменава поименно Васил Попов, но и недоволства, че от многото излезли (тогава) рецензии за него „само в една или две има опити да се разкритикуват някои слаби страни в творчеството му“[29].

Алтернативните стратегии в белетристиката са по-трудни за разгръщане, отколкото в поезията, „българските белетристи са по-тясно свързани с доктрината на соцреализма“, пише Пл. Дойнов, като това важи дори за автори като Георги Марков, Йордан Радичков, Васил Попов, Ивайло Петров. Всеки от тях обаче има различна реакция – „бягство от „чувството за непоносимост“ в емиграция (Георги Марков), сложно приспособяване на алтернативния почерк и вписване в институциите на соцреализма (Йордан Радичков, Васил Попов), внимателно лимитиране на социалния критицизъм в локално времеви параметри, които не предизвикват преки наказателни акции на властовия дискурс (Ивайло Петров, Васил Попов)“[30]. Като на *самотни бегачи, опитващи се да преборят системата не само като тактици, но и като стратези*, гледа Мая Ангелова на писателите Генчо Стоев, Георги Марков, Васил Попов[31].

Както и Иван Станков отбелязва, Васил Попов е един от големите експериментатори в българската литература, а още с дебютната си книга „предлага радикална промяна по всички нива на литературността – от събитието, през героя, до езика“[32].

Съвсем различна стратегия прилага Георги Марков. Макар да присъства в *алтернативния* канон на българската литература от периода на НРБ, дебютните му разкази са „подвързани с партийните корици на деня“. *Хазартен* тип, успял по време на дългото си пребиваване по санаториуми да надлъже дори и смъртта, Марков, подобно на своя близък приятел Цветан Стоянов, въобще не си прави илюзии за естеството на политическата система – въпросът бил тя да се овладява отвътре, да се *надлъже*. Марков *флиртува* с властта, по думите на Антоанета Войникова, но постепенно разбира, че „играта става много тежка и непосилна“[33].

Противоречиви отношения с властта има и Кольо Николов – спряган за „баща“ на поколението на инфантилната проза. Неговата дебютна книга „Облаци от бяла светлина“ (1966) Симеон Янев определя като „симптоматична не само за автора си, но и за цяло едно поколение“[34]. Един от приносите на инфантилната проза е въвеждането на груповия герой.

Можем да прибавим и още един автор – философа Слави Боянов, който стои малко по-встрани от литературното поле. Романът му „Джордано Бруно. Светлини от кладата“ (1966), който е литературен вариант на конфискуван от ДС ръкопис на Боянов от 50-те, се отличава със силна автофиктивност и езоповски език, който преобръща клишетата на социалистическия реализъм, за да ги насочи към самия него.

Произведенията на тези автори излизат през 60-те години. Време, в което идеологическите размразявания все повече разхлабват правилата на *задължителната колективна игра*. Васил Попов, Георги Марков, Кольо Николов и Слави Боянов са четири различни случая, четири различни авторски гласа и стратегии или варианти на *свободна лична игра*.

[20] Пак там, с. 218.

[21] Първите два случая Пламен Дойнов причислява към наречените от него *симптоми*, едни от първите знаци за освобождаване от нормативната естетика преди 1956 г. (вж. Дойнов, Пламен. *Българският соцреализъм. 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на НРБ*, изд. „Сиела“/Институт за изследване на близкото минало, С., 2011, с. 123-126).

[22] Цит. по: Христова, Наталия. *Специфика на българското „дисидентство“. Власт и интелигенция 1956-1989 г.*, Пловдив, 2005, с. 179.

[23] Цит. по Станков, Иван. *Щрихи към проблема за морфологията на съвършените творби на социалистическия реализъм от началото на 50-те години на XX век.* – В: *Историята и литературата на НРБ: модели и практики*, съст. Пламен Дойнов, Морис Фадел, изд. на НБУ, С., 2022, с. 92. Тъжна игра на случайността или както Мая Ангелова казва – „историческа ирония“ (Ангелова, Мая. *Българският производствен роман*, изд. „Кралица Маб“, С., 2014, с. 119), е това, че през 1955 г., когато Вежинов публикува антидогматичната си статия, Йордан Вълчев, истинската жертва на тази догма, прави единствения си творчески компромис – производствената повест „Надбягване с пътища“ (1955).

[24] Ангелова, Мая. *Българският производствен роман*, с. 176.

[25] Цит. по Станков, Иван. *Васил Попов. Релативизъм и полифонизъм*. Изд. „Фабер“, В. Търново, 2010, с. 93.

[26] Цит. по: Пак там,, с. 78.

[27] Пак там.

[28] Пак там, с. 79.

[29] Живков, Тодор. *Комунистическата идейност – висш принцип на нашата литература и изкуство. – Литературна мисъл*, 1963, № 3, с. 25.

[30] Дойнов, Пламен. *(Не)възможната персоналистичност на алтернативния канон (1960-1990).* – В: *НРБ-литературата: история, понятия, подходи*. Съст. П. Дойнов. Кралица Маб, „Силуети“, LiterNet Media, Департамент „Нова българистика“ на НБУ, С., 2012, с. 90.

[31] Вж. Ангелова, Мая. *Българският производствен роман*, с. 61.

[32] Станков, Иван. *Васил Попов. Релативизъм и полифонизъм*, с. 85.

[33] Христов, Христо. *Убийте скитник...*, с. 76.

[34] Янев, Симеон. *На острова на инфантилите – I Критическа проза*, Електронно списание LiterNet, 27.10.2016, № 10 (203), <https://liternet.bg/publish14/s_yanev/infantilite.htm>.

Наставници и гении: Ритуали

от стр. 9

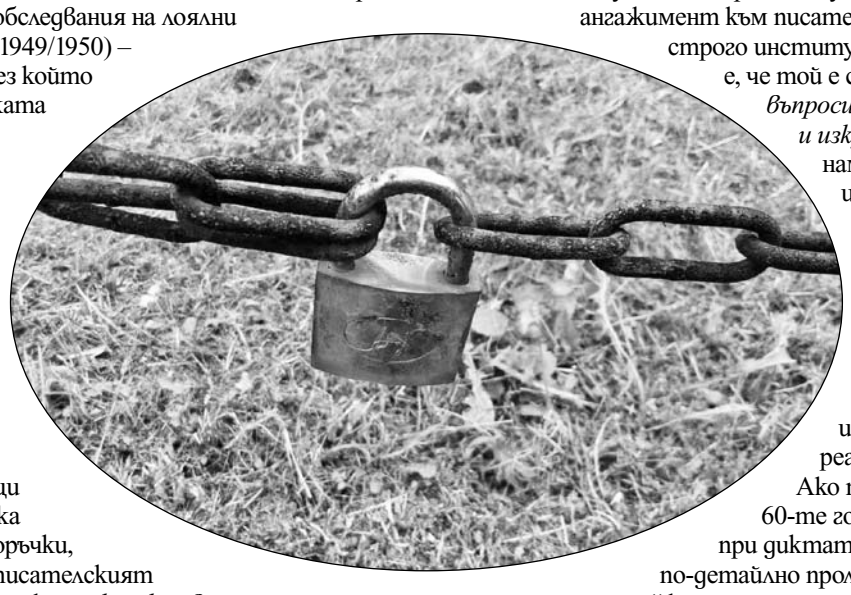
бе живял по-дълго, Достоевски вероятно *щеше да се разграничи от втория Победоносцев*[1].
В такъв важен микросюжет изпъкват детайли, които изграждат уникалната история на (не)успешната еманципация на Достоевски. Но случаят несъмнено прераства в *модел*, който надисторично препраща към други епохи и други взаимоотношения между властника и твореца. *Оберпрокурорът* е особен тип най-меродавен посредник между *висшата истина* и нейните говорители на земята. По думите на Цветан Стоянов той „не е, както бихме се заблудили от аналогията с правната терминология, само обвинител в църковния съд, той е тъкмо „свръхпровеждащият“, този, чрез когото императорът осъществява ръководството си над цялата организация на църквата, връзката между държавната и религиозната власт, дясната ръка на императора „по въпросите на душата“, „дърпащ конците на целия колосален куклен театър, шепнещ до ухото на златни тронове и махагонови писалища“[2].
Когато обърне погледа си към *гения*, неговият наставник проявява качества и на „психолог“, и на „социолог“, и на „приятел“. Проницателният Победоносцев забелязва при Достоевски „лабилната нервна система, травмата от претърпения ужас, допускането на компромиси, страха от цензурата, безпаричието и мечтата за „милиона“, социалната малоценност и болезнения стремеж към утвърждаване“, преценява ги и се възползва от тях, за да му дадат „още по-големи предимства в неговото „ръководно“ усилие“[3]. Оберпрокурорът с готовност изпълнява ролята и на доверен критик-тълкувател, на своеобразен „вътрешен рецензент“ и съветва писателя да изпрати екземпляри от романа си „Бесове“ и свитъците от „Дневник на писателя“ на престолонаследника, бъдещия Александър Трети. Нещо повече, предлага да му ги изпраща първо до него [до Победоносцев!], а той ще ги препраща до княза с *тълкувание*[4].
Всесилният член на Държавния съвет и *пръв идеолог* на империята разбира, че трябва да остане в сянката на гения, деликатно *управлявайки смисъла* на творбите му:

> „Те често са спорили, но Константин Петрович не се е налагал, макар да е имал фактическата власт. Той е разбирал, че в случая най-важното е да се остави в писателя чувството за независимост, да не се нарани самолюбието му – нали това е била и неговата идея, когато е правел изводи от дотогавашната практика! Писателят трябва да мисли, че сам мисли, че всичко извира от него, че е като Саваот в първия ден, вае от „нищото“. Той е „творецът“! Оставиш ли му подобно самочувствие, и е вече лесен за „ръководене“! Това е и истинската, голямата манипулация – тази, която не се вижда, тази, при която манипулираният е убеден, че е независим! [...]
> През цялото време той се стреми да остави у писателя усещането, че тук се касае само до сходна концепция у двамата, че те са просто като два самостоятелни кораба, които плуват паралелно.“[5]

В конспективните наброски към незавършената си книга Цветан Стоянов изразява вярата си в извънмерната способност на гения да отстои своята независимост, че оберпрокурорската „манипулация не е успяла“, че „Достоевски не е бил толкова верен съмишленик и последовател“ на Победоносцев, прибягвал е до „хитруване“, до недоизказаност и недоизясняване („не е лесно да се разбере на коя страна е Достоевски“, „така и не разяснява своя идеал“)[6], а в крайна сметка – дори чрез смъртта си! – успява да отвоюва *автономията на творческата си воля*:

> „Напразно Победоносцев е очаквал втората част на „Карамазови“. Не се знае какво би станало в нея с Альоша. Достоевски умира тъкмо навреме. Той никога не би написал втората част, защото тя не съществува. [...]
> Достоевски никога не би дал друг положителен герой – той само го обещава...“[7]

Българският интелектуалец завършва мажорно: Победоносцев „не е в състояние да манипулира гения – никога не би могъл“ и „самата амбивалентност и сложност на въпросите се изплъзва от контрола на манипулатора“, който „би могъл да убие гения, но не и да го ръководи“[8].
Във версията на Цветан Стоянов *моделът на наставничеството* в крайна сметка бива трансформиран в полза на твореца, който *надиграва* (или *надхитря*) своя ментор. Понеже съгласието му с оберпрокурора е винаги двусмислено, непълно и някак отложено във времето, геният всъщност утвърждава несъгласието си с манипулатора. Според този оптимизъм голямото творчество винаги надделява над политико-идеологическата конюнктура и нейните блюстители.
Очевидно от тъкмо такава „оптимистична теория“ за отношенията *власт – литература* имат нужда интелектуалци като Цветан Своянов през втората половина на 60-те години на XX век. Той няма как да не е изкушен от историческите паралели със своето време – десетилетията на НРБ. Намесата на комунистическата власт в литературата тогава предизвиква сходни питания за способността на значимите писатели *да се борят* или *да се надиграват* с новите ментори в името на отстояването на своята относителна автономност. Казано чрез груба аналогия, Победоносцев напомня на нещо като протообраз на *секретар по идеологията* от годините на Съветския съюз. Нека повторим обаче, че такава аналогия е твърде груба. Не само защото интелектуалното равнище и на оберпрокурора, и на Достоевски е драматично по-различно от това на подобните им фигури в условията на комунистически режим. В тоталитарната публичност и в обладаното от нея литературно поле става дума за *друга структура* и *друг ред* в модела на наставничество.
Нека ги опишем накратко как изглеждат до 60-те години на XX век в НРБ, до началото на *живковизма*.
Още от края 1944 г. над цялото българско общество започва да пада сянката на *култа към личността* на комунистическия вожд. Тогава това е актуалният водач на българските комунисти Георги Димитров. След пристигането му от Москва в София през ноември 1945-а и особено след поемането на министър-председателския пост година по-късно прижизненият култ към него ескалира в наложена коленопреклонна почит и безпрекословно послушание, прелели по повод 65-годишнината му през юни 1947-ма в дирижирано всенародно обожание. Без съмнение, култовите практики в НРБ следват съветския опит. Взаимоотношенията между вожда и писателите също са взаимствани от Москва. Реорганизацията на литературното поле също следва съветския пример – осигуряване на монопол на един-единствен писателски съюз, който представлява *всички* организирани и признати писатели в страната. Това е свързано с процеси на прочистване и овладяване на СБП (1944/1945), отстраняване от публичността на опозиционни автори и издания (1946/1947), обследвания на лоялни писатели комунисти (1949/1950) – *твърд* и *мек* терор, чрез който се хомогенизира членската маса в писателския съюз. Когато към терора прибавим унифицирането на „творческия метод“ (*социалистически реализъм*), по който се създават литературни произведения, както и други форми за моделиране на нови НРБ-писатели (кръжоци по марксистко-ленинска просвета, държавни поръчки, контрактации и пр.), писателският съюз се превръща в специфична *колективна (квази)персона*, подложена на прякото въздействие на тоталитарната власт.



Още през май 1945 г. организираната около СБП писателска общност бързо приема Георги Димитров за свой висш наставник. През следващите месеци в неговото подножение остават други по-нисшестоящи от вожда *упълномощени* наставници като „народния регент“ Тодор Павлов или ресорния отговорник по въпросите на идеология и културата в Политбюро на ЦК на БРП (к) Вълко Червенков, които често се обръщат към писателите като пред *аудитория от съмишленици*.
Базисното съгласие на организираните писатели с режима на Отечествения фронт, а от 1948-ма и на Комунистическата партия, произтича и нараства от атмосферата на прокламирано единодушие по въпросите на идеологията и политестетиката. Имплантирането и разпространението на тази общосподелима тотална идеология в художествени и други текстове е допълнително гарантирано от одържавените („национализирани“) средства за литературно производство в края на 1947-ма, както и от институциите и практиките на цензурата.
При такава структура на литературното поле наставникът или наставниците наставляват не толкова конкретни *единични* писатели, колкото *колективния държавен писател на НРБ* – дават разпореждания, поръчват творби по актуални теми, после ги критикуват или одобряват – пред широка или специализирана аудитория. Дори когато формално се обръща към отделни автори, за да ги нахока или насърчи, вождът *говори на всички*, на цялата писателска общност от явни и скрити „гении“.
Но и нещо повече. Самият комунистически вожд също е своеобразна *колективна фигура* – чрез него говори самата комунистическа идея, тоталната идеология и цялата традиция на говорещи комунистически водачи през епохите – от Ленин и Сталин до Благоев, Димитров и Червенков. Действащият комунистически вожд винаги е и някак *множествен* – персона без персоналистично присъствие, *персона – тип* или *персона – функция*. Така в първите десетилетия на НРБ наставникът и геният функционират в едно подразбиращо се *множествено число* – като наставници и гении.
В този аспект Михаил Неделчев говори за *ерзац-персонализма* на тоталитарните лидери, чиито образи са „плоски, без обем, нямат истински опубличностени биографически разкази“; те са „публични личности-емблеми... в тесния смисъл, зает от рекламната дейност“ и „под техните канонизирани изображения... стоят също канонизирани формули в личностен план, постоянно повтаряни слогани с идеологическо внушение“[9]. Остава впечатлението за серийно производство на тоталитарни водачи, редуващи се във времето върховни представители на *Класата* и *Партията*, говорители на самата „историческа необходимост“, лишени от видим вътрешен живот *свръхперсони*.
Разбира се, това не означава, че трябва напълно да зачеркнем индивидуализиращите проявления нито на конкретния диктатор, нито на конкретния писател. Персоналисткият режим на Георги Димитров например носи биографичните характеристики на своя патрон – изработеният през 30-те години образ на *Герой от Лайпциг* и лидер на Коминтерна с международен авторитет, вдъхновител на „първото в света антифашистко въстание“ (*Септемврийското* от 1923-та) и „създател на Отечествения фронт“. Харизмата на Димитров, макар и оспорена от понякога грубия му публичен език, от проявената жестокост към политическите му опоненти и от злоупотребата с алкохол, допринася за изграждането на образа му на *отзивчив* министър-председател, определен посмъртно от Илия Бешков чрез патетичната формула „огнен пророк“[10].
Никога обаче, дори в привидно по-близките си отношения с писатели като Николай Хрелков, Елин Пелин или Димитър Полянов, диктаторът не сваля тогата на най-влиятелния човек в НРБ, на вездесъщ премиер, който урежда, съветва или дава оценки.
Друг е наставническият темперамент на Вълко Червенков, който сам е изкушен от перената реч и от по-чести общувания с хора на изкуството. Но и неговият ангажимент към писатели и художници е строго институционален. Вярно е, че той е силно въвлечен във *въпросите на литературата и изкуството* и неговата намеса по тях е постоянна и безпрекословна. Но дори когато влага лична страст в отношенията си, Червенков е наставник, който се произнася не *от себе си*, а *от името* на идеологията и на социалистическия реализъм.
Ако прехвърлим началото на 60-те години, ще забележим, че при диктатора Тодор Живков сякаш по-детайлно проличават „индивидуалните подходи“ към отделни писатели. Контактите му с Емилиян Станев, Георги Джагаров, Димитър Методиев, Любомир Левчев и др. – преминаващи много рядко на „ти“ и почти неизменно на „вие“ – подчертават отказа от декретиране в литературата и на постепенно налагане на задкулисния стил на арбитраж в литературния живот. Живков служебно организира не само публичните си *колективни срещи* с членове на СБП и писатели комунисти, но и мрежата си от многобройни *лични срещи*, чрез които продължава да моделира отношенията в литературното поле. Това са изключително *служебни отношения*. Дори към своите „фаворити“ той не е склонен да проявява обвързваща интимност. Впрочем права да изразява подобни чувства в един момент Живков делегира на дъщеря си Людмила, която създава нехомогенна общност от свои интелектуални „приятелски кръгове“.
При всички вождове в НРБ комуникацията с писателите има доминиращ протоколен характер, възпроизвеждащ *ритуала на наставничеството*, в основата на който стои *колективитетът*, т.е. релации и взаимодействия между колективни персони, играещи утвърдени във времето социални роли. Правилата на комуникация зависят от специфичната дискурсивна природа на техните наставническо-питомнически отношения.

---

[1] Стоянов, Цветан. *Геният и неговият наставник*. Изд. на Отечествения фронт. С., 1978, с. 15–16.
[2] Пак там, с. 19–20.
[3] Пак там, с. 77.
[4] Вж. пак там, с. 82. Курсивът на думата „тълкувание“ е на Победоносцев, отбелязва Цветан Стоянов.
[5] Пак там, с. 88–89, с. 152.
[6] Вж. пак там, с. 236, с. 243.
[7] Пак там, с. 244.
[8] Пак там, с. 245.
[9] Неделчев, Михаил. *Литературният персонализъм*. Сиела. С., 2025, с. 173.
[10] Вж. Бешков, Илия. *Огненият пророк*. – В: *Словото на Бешков*. Второ допълнено издание. Съст. Ст. Сивриев, Ал. Гетман. Под ред. на Ал. Бешков. Български художник. С., 1973 с. 15–16. Първата публикация на мемоарното есе се явява *посмъртна* – и за Димитров, и за Бешков – вж. *Литературен фронт*, бр. 24, 18.07.1959.

Правилото на вожда

Ролята на комунистическия вожд в литературното поле на НРБ е еднозначна. Той е върховният съдник на автори и произведения. По-важното е обаче, че той прави това не толкова *от свое име*, колкото от името на „класата хегемон“ и „народа“, не защото е излъчен от тях чрез демократични процедури да ги представлява, а защото самата „революция“ го е назначила да ги въплъщава като колективни персони. Независимо че се появява по-късно след *първия вожд*, всеки *следващ вожд* черпи легитимност от този първозданен акт на „революцията“, доколкото предаването на властта вътре в Партията го ръкополага като *пряк наследник* на революционната традиция и на вождовете преди него. Но най-значима роля за легитимността на новия водач играе генеалогически-идеологическата му връзка с *първия вожд*, с *основателя* на новата държава след победилата „революция“.

В българската историческа верига на комунистическо наследяване Георги Димитров е *първият вожд* след „революцията“, който частично черпи легитимност от предреволюционния водач Димитър Благоев и от близките си отношения с „вожда на цялото прогресивно човечество“ Сталин. За пренебрежимо кратко време Димитров е наследен от своя *съратник* Васил Коларов, последван от Вълко Червенков, който обаче пряко се свързва с Георги Димитров (включително и по роднинска линия като негов *зет*) и разбира се, отново със Сталин. Утвърждаването на Тодор Живков за нов едноличен водач между 1956 и 1962 г. се разгръща като зачеркване на всякакви връзки с предхождащия го вожд Червенков и подчертаване на директни *наследствени отношения* между Г. Димитров и Т. Живков.

Независимо от сътресенията при непрякото наследяване в общността на комунистическите вождове, принципът на представителство и на върховно наставничество в литературата остава през цялата епоха на НРБ. Същевременно, както вече намекнахме, връзката *вожд – писатели* съдържа своите персоналистични специфики. От една страна, макар и типологически сходни като тоталитарни персони, Димитров, Червенков и Живков притежават *индивидуални специфики на общуване*, а от друга, част от писателите също проявяват *свои характеристики* при изслушването и реакциите си спрямо вожда. Синтетично преценени, можем изпреварващо да определим три основни роли, в които тримата вождове влизат при контакт с писателите: Георги Димитров – *политически инструктор*; Вълко Червенков – *надзирател и назидател*; Тодор Живков – *задкулисен арбитър*.

И тримата обаче прилагат своеобразното единно *правило на вожда*, според което се организира цялото деавтономизирано литературно поле на НРБ.

Те всекидневно *участват* в литературната публичност чрез своеобразни наместници (секретари или сътрудници на ЦК на Комунистическата партия, министри, ръководители на СБП, главни редактори, упълномощени критици по специални въпроси и др.), но прякото им въздействие се реализира чрез *срещите на живо*, на които действащият вожд произнася думи, жанрово определени според конкретния формат на събитието – от подготвена реч до импровизирано слово или спонтанна наздравица. Към произнесените думи се прибавят и други, предназначени за *четене* насаме – предимно *писма на вожда*, не рядко публикувани, адресирани до отделни лица и писателски колективи (СБП, партийната организация на СБП, редакции на вестници и пр.).

Как това *правило на вожда* се възприема *от другата страна*? Как писателите *чуват* думите на комунистическия вожд?

Да се установи чрез надеждни източници този ефект, представлява истинско предизвикателство. На пръв поглед отношението на писателя към думите на вожда би трябвало ясно да проличи от известните художествени и комуникативни жанрове – стихотворения и разкази, писма и телеграми, мемоари и дневници. Същевременно нашата увереност в онова, което писателят споделя за вожда и за неговите думи лесно може да бъде подкопана, когато започнем да проверяваме при какви обстоятелства съответните стихове, прози и документални свидетелства са написани или изречени. Веднага възниква обичайното към тоталитарната публичност подозрение *в каква степен авторът е искрен*, когато се вслушва в думите на вожда, изразява своята съпричастност към тях и декларира, че ще ги претвори в творческо дело, в творби на социалистическия реализъм. Защото не веднъж сме се убеждавали, че под повърхността на писателските художествени или нехудожествени клетви и декларации към върха на тоталитарната държава лежи „двойно дъно“ – под огряната от пролетарското слънце партийна вяра и проявената (почти) религиозна отдаденост на комунистическия водач са се ширнали блата от човешки страх и меркантилност, кариеризъм и стремеж към спечелване на най-висше доверие, или най-банално хитроумно съобразяване със „силния на деня“.

Проблемът би придобил по-други очертания на една постижима историческа достоверност, ако се

откажем от очакването за *искреност* или *неискреност* на писателските клетви и жестове – първо, защото не става дума за религиозен казус; и второ, защото по дефиниция всяко слово би могло да притежава „двойно“ и „тройно“ дъно, т.е. дискурсивната среда е неединна и нееднородна дори в условията на най-свирепа диктатура.

За комуникативната ситуация *вожд – писател* в НРБ определяща е *не вярата, а верността*. Комунистическите убеждения, макар и прераснали в постоянно изповядвана комунистическа вяра, всъщност в публичния живот на НРБ водят до квазирелигиозни *ритуали на лоялност*[11], а не до споделено вникване в другия, а още по-малко до съкровено общуване. Фигуративно казано, молбите за помощ, за съдействие или за помилване, адресирани до вожда, не са равнозначни на молитви, отправени към Бог. При комунистическия режим те имат строго ситуативна употреба. В самата сърцевина на „съветската субективност“ или на *НРБ-субективността* съществува дискурсивна пукнатина – словото на вожда и писателското слово се срещат на терена на променяща се политическа конюнктура, т.е. вождът винаги би могъл да смени мнението си за един или друг автор, да изненада с преценката за дадено произведение, да се намеси в редакционната политика на един вестник, да телефонира на главния секретар на СБП за нечие изказване на писателско събрание и т.н. Заради зареденте с непостоянство и потенциална изненада думи на вожда и вътрешната нестабилност на доктрината на социалистическия реализъм, позволяваща да бъде подлагана на произволни тълкувания и от оторизираните критици, и от самия вожд, публичното писателско слово се опитва реактивно да задоволи изискванията – то *се вслушва* в гласа на властта и се ориентира спрямо неговия тон и внушения. Казано по-радикално, това няма как да бъде *битийно слово*, а по-скоро е *слово на бита*, обърнато към непосредствените императиви на властовия дискурс, въвлечено в прагматиката на литературното поле.

От наставленията на вожда до *съветите на народа*

Стана ясно, че гледаме на *срещите с вожда* като на ритуали с най-висока степен на легитимност за един писател на НРБ, поне до началото на 60-те години на XX век. Тогава се налагат обаче и други ритуали, чиято повторителност на по-ниски властови равнища също потвърждава соцреалистическата легитимност на автора и творбата.

Напътствията на вожда се умножават и конкретизират чрез друг тип нисшестоящи посредници – членове на Политбюро, секретари на ЦК на БКП, сътрудници в отдел „Пропаганда и агитация“ (и синонимните му във времето „Изкуство и култура“, „Идеологическа политика“ и пр.) – също в ЦК на БКП, ръководители на СБП, оторизирани критици-идеолози и т.н. – всички те трансформират *директивния дискурс* на вожда в *политестетически*, за да „въоръжат“ писателите с конкретни принципи и указания.

Първо в кръжоците по *марксистко-ленинска просвета* към писателския съюз в началото на 50-те години се работи върху *просвещаването* и мирогледа на новия НРБ-писател. Същевременно в събрания на секциите на СБП и в други форуми на писателската организация доминират *колективните обсъждания*, където самият писателски колектив съветва автора и му дава наставления как да напише или да преработи своя текст, и – в някакъв смисъл – *пише, редактира и дописва заедно с него*. Така в идеалните пространства на соцреалистическата литература колективното авторство номинативно се *индивидуализира* през фигурата на единичен писател, който просто дава името си на произведение, създадено (породено, отгледано, усъвършенствано, санкционирано) в средите на организирания писателски колектив. Отнесена към младите дебютанти в НРБ, тази *вътрешноцехова* уредба на наставничество се изразява в кръжоци, в специални обучителни курсове, в напътстващи беседи с „живи класици“ и пр., при които все още неукрепналите соцреалисти се моделират от *ментори*, но и от *младежкия колектив*, към който принадлежат, за да усвоят политестетическата норма при правенето на съвременна литература.

Да приемем, че така приключва предпубликационната фаза в наставническо-питомническите отношения. След публикуването съответната творба се подлага на разнопосочна рецептивна проверка – не само чрез критически статии и нови специализирани дискусии, но и чрез читателски писма и публични обсъждания в граждански и работнически колективи. Тези ритуали на своеобразно „всенародно допитване“ за качествата на един художествен текст свързват в симулирано единна общност всички създатели и възприематели в образа на тотален „народ“, който е рождено лоно, цел и смисъл на соцреалистическото творчество. В такава система за вътрешна регулация на деавтономизираното литературно поле всъщност властовите отношения се размиват, за да оставят в началото и в края на творческия процес именно „народа“ като *единствен наставник на НРБ-писателя*.

Зад него сенките на вожда, на председателя на СБП или на „живия класик“, който съветва младите как и какво да пишат, почти не личат, макар постоянно да наблюдават и подслушват пишещия субект. Уж останал *сам със своя народ*, т.е. по същество лишен от автономност, изправен срещу инстанцията на един тотален колектив, писателят се изживява като „глас и съвест на епохата“, който говори от името на „народа“ и за „народа“ на въображения площад на националната литература.

Това е завършената сцена на победилия социалистически реализъм. Последният ритуал, след който от 60-те години на XX век започва обратно летоброене – *назад* към постепенно, непоследователно, бавно отвоюване на творческата автономия. Но това е друга, оптимистична история за преображенията на българския писател в последните две десетилетия на НРБ.

[11] Повече за *ритуалите на лоялност* при сталинизма и разликата между тях и религиозните ритуали вж. Ree, Erik van. *Stalinist Ritual and Belief System: Reflections on „Political Religion“ – Politics, Religion & Ideology*. Vol. 17, 2016, pp. 143–161.

Поетически пленер – Шумен ’2025

На 17 май 2025 г. в рамките на 47-то издание на Националния студентски литературен конкурс в Шумен се състоя традиционният поетически пленер (колективно писане от натура). Участваха студенти, преподаватели, членове на журито.
Обектите бяха три: Къщата на Панайот Волов, Площад „Възраждане“ (със старото читалище) и Железобетонната кула в центъра на Шумен (незавършеното здание, предназначено в миналото да бъде Партиен дом). Участниците имаха 20 минути за художествено описание и пресъздаване на всяка гледка. Заглавията повтарят имената на обектите.
Тук публикуваме част от създадените текстове, написани по гледките/темите на пленера.
Снимките са на Кирил Кирилов.

Василен Василев

Къщата на Панайот Волов

Блоковете се извисяват като зъбери,
а сред тях малее в старостта си
къщата на Волов – историята на града
е разказана в нейните лабиринти и соби
моята семейна история е също преплетена
с тази на Волов

Старият калдъръм е на пет минути от
дома на прабаба ми Димка
помня вещи, посуда, дрънкулки
окачени по шкафовете,
и старите пътъци лично изплетени от нея
помня и разговорите като древния шепот
на отминали светове

Тя пееше стари фолклорни песни,
научени може би от нейната баба
за турци, моми, ятагани, страсти, раздяла
при всяка среща с нея плачеше и молеше
скоро да напусне света

Вече десет години костите ѝ
са заровени в шуменското гробище
и върху тях са инкрустирани всичките спомени,
че тя е съществувала някога
апартаментът на баба стои празен вече десет години
докато тук къщата сама е гробище,
неспирно привиквано към живота
от любопитните посетители и търсещите поети

И макар костите да напомнят за човек,
който вече го няма, а къщата-дом
да е превърната в надгробна плоча-музей,
все пак след всички ни като безсмъртен исполин
всевластен и ням ще остане калдъръмът,
който не помни следи

Площад „Възраждане“

Когато бях на осем с баща ми и брат ми
идвахме тук да играем на топка,
а баба и мама ни помахваха отсреща
от балкона на втория етаж на старата къща

Като съм бил на една годинка баща ми
ме е бутал с количка, а след това
на две съм тичал подир дамите,
дърпал съм им полите
и баща ми е изяждал шамари

После на двайсет и нещо идвах тук за уединение
на площад „Възраждане“ пред шуменското читалище
прописах отново и философските търсения
се превърнаха в стихове

Тук в отвореното пространство на мисленето
се връщах към онази детска игра, в която
всички контури, пунктири и линии
са пясък

Железобетонната кула в центъра на Шумен

Шумен е град раздвоен между
две надървени мумии:

1300 години България е титаничен проект,
90 тона бетон и желязо, един великолепен истукан
на социалистическата историческа памет
и нескончаемия прогрес

големият Чеп в центъра на града е
партийната централа, която ще изстреля
пролетария в космоса при звездите

едната мумия свидетелства успеха
на научния прогрес,
а другата непостижимостта
на революцията,
провала на строя,
Лакановия обект малко „а”
като несъзнавано движение към
саморазруха, застой, повторение

градът е застинал в примитивния си тотемизъм

Къщата на Панайот Волов в Шумен. Люлката и кладенецът

Йоанна Янева

Къщата на Панайот Волов

Всяка вечер в седем сигурно загасят лампите, но никога не пускат пердетата. После окачат тлъсти ръждясали синджири по вратите и оставят миризмата на къщата под надзора на непаметливата нощ. Ирисите в градината пак ще затворят клепачи под тежестта на тишината. Шумът от булеварда зад зида ще заглуши тракането от превъртане на вериги около острите механични ножове и писъците на стария бащин орех. И сутринта забрави какво се случи утре.

Железобетонната кула в центъра на Шумен

Глухото пращене от радиоточката преди 89 се състезава с отворените чанти на слепите пощальони, от които стърчат покани с пожълтели мокри краища за закриването на Партийния дом. След петия етаж нищо не се чува. Пъхаш пръсти в ушите си и гледаш Паметника отсреща на хълма, докато тъпчеш невинно в основите на изсъхналия фалически бетон.

Йоана Евгениева

Къщата на Панайот Волов

Шумоленето на водните капки
ме поглъща в обема и съзвучието си
бавно преобразува мислите ми
в пълноводна и бърза река
която се влива в кладенеца на историята
спасението спуска дебелата си сянка
и като покана за последна усмивка
ме покачва на застланата си люлка
докато аз се губя в лабиринтите от течения
а спомените
за вкуса на смокините
за разцъфването на розите
и люляковия аромат
са мираж на удавеното ми съзнание
което здравецът над чешмата
ще възроди в теб

Площад „Възраждане“

напуканият прозорец
задушен от любопитство
е надежда
върху тъмната участ
на Възраждането

Железобетонната кула в центъра на Шумен

Писмата от миналото
променят материята си
и се заковават като железен кол
в центъра на светогледа ни
като бетонен ориентир
за преживяното

Виктория Георгиева

Къщата на Панайот Волов

От плетеницата на времето изход няма. Напред, наляво и отново напред по калдъръмените пътеки – озоваваш се там, където вече си бил. Сред чемширения лабиринт, в двора на старата бяла варосана къща. Уют и спомени, които шепотът на кладенеца връща.
И отново тръгваш напред и наляво, за да се озовеш там, където вече някой е бил. Сред чемширения лабиринт, в двора на бялата варосана къща, до ореховото дърво.
Оттам надясно и напред – най-накрая стигаш до центъра на лабиринта. А там, там вече няма път напред.
От ореха останала е само сянка, от времето – ход назад.

Площад „Възраждане“

Красотата е заключена в квадрат –
отделена хармония от хаос на казина.
Крачка навън – изгубен си.
Останеш ли – самотен си.
А да се събудиш,
вече дори не е избор.

Площад „Възраждане“ в Шумен. Паметникът на Найчо Попович

Железобетонната кула в центъра на Шумен

Има поща, а писмото така и не пристига. Някъде из четвъртия етаж на някоя канцелария всеки ден се подават писма. Адрес – съседната сграда. Етаж – десети. Бележка: „Няма звънец“. Оказва се, че и получател няма. Няма такъв от години. Както няма и врата, няма и прозорци.
Но писмото трябва да пристигне. Вече повече от трийсет години пътува. Из канцелариите се носят легенди, че носело надежда, щяло да доведе до промяна.
И днес пощальонът взе писмото с червен печат и направи три крачки, преди да се озове пред железобетонната кула в Шумен, в сърцето на града.
Звънец няма, получател – също. А промяната… промяната може да почака още ден.

Димитър Кирилов

Къщата на Панайот Волов

всяка година оставям
брой дунавъ
под ореха
(виждам те)
почти се виждам
да натискам спусъка
на пушката
гръмнала малко по-рано
и малко по-късно

оставяме спора на историците
връщаме им го със задна дата
като дунава
барута и
революциите

Площад „Възраждане“

златният кант на паметника бе паднал
и буквите едва се четяха
предусещаща обещания втори живот
само бабата спяща до него
не спираше да оставя цветя
и да забравя
мъжа ли чакаше
или второто ни възраждане

Железобетонната кула в центъра на Шумен

политам от последния етаж
на железния партиен дом

не основахме партия
след мен не остават стени

само кръвта измива кръвта
и думата написана невръстно
до м

Пламен Дойнов

Къщата на Панайот Волов

Пресъхналият кладенец мълчи –
опитва се отново да прогледне
с две волски, неизплакани очи,
вторачени в студени робски бездни.

По-ниска от чемшир и от вода,
не чака къщичката скъпи гости
и само люлката – на свобода –
люлее сянката на друг апостол.

Площад „Възраждане“

Хлътнал в стария център на новия град,
виждам:
река от неузрели черници,
виенско читалище, библиотека,
остри валсове на дъждовни птици,
ветрове с разплискани тъмни коси,
ден, улица, фенер, аптека...
Обикалям паметника на Найчо Попович – толкова млад,
толкова умен,
че не искам да зная какво означава да си
Благодетел на учащите се девици в Шумен...

Железобетонната кула в центъра на Шумен

Толкова високо,
за да видя
изгрева на комунизма
в следващия век...
Остарял е новият човек
между призраци на вождове студени –
сталин, георги димитров,
червенков, живков, ленин,
покрай тях ситнят
малки призрачета на партийни секретари
от окръжния мащаб на болката...

Никой не умира,
а танцува в своя шуменски несбъднат мавзолей.
От върха му гарвани скандират:
– Слава на бетонната държава!
– Хей, зора на ужаса, изгрей!

Калоян Иванов

Къщата на Панайот Волов

Все едно и също е...
Калдъръм до калдъръм...
Здравец до здравец...
Орех до къща
и един кладенец.

Оказва се все по-сложно
да израснеш, като нормален
човек,
за да бъдеш човек.

Да раздаваш човешкото.

Нашите деди са били много напред,
били са съвсем,
били са деди на времето.

Ние обаче сме много назад,
назад своевременно,
описвайки храстите
и един кладенец.

Площад „Възраждане“

Притиснати сме в клетката.
Отстрани стените искат ни.
Разни услуги за услугите.
Празни идеи натрупани.
Безнадеждно е нашето битуване.
Все някак още крепим си сградите.
А площадът тук затрупан е,
няма място, за да разкаже.
Не че не трябва съчувствие...
или опция за посоката...
Така направени оттук за другаде
не ходим правилно, личат ни стъпките.

А историята е адски празна...
Не стига подписа на архитектите.
След някой месец и тях ще махнат...
и ще стане много хубаво
за заведение
или „бързи кредити“.

Железобетонната кула в центъра на Шумен

Отгоре ѝ има принцеса.
Или дракон.
Или комунист.

Навярно каквото и да е...
Спи.
Спи
Спи.

Не го будете!

Александър Димитров

Къщата на Панайот Волов

I. Окръг – нереволюционен
Бетонни блокове –
грозни гиганти
от приповдигнати и кухи времена
хвърлят сянка
върху скромен дом родина

II. Пътища към Волови
Яките коренища на чемширите
удържат градината от минало
Спъвам се по калдъръма от спомени,
годините са разбутали всичките камъни –
сякаш човешка ръка
не ги е подреждала. Поглеждам
кората на ореха –
браздите ѝ са всъщност паметта ни
за онези,
които са го засадили

Площад „Възраждане“

Квадрати – метър на метър,
идеално подредена пътека
към читалището –
бастион от красота и знание.
Дори улуците заобикалят
детайлите на сградата,
за да оформят нови симетрии
Но някак
най-много привличат пролуките
между точните плочи
и тревата на безпорядъка,
която пониква
във всеки план на човека

Железобетонната кула в центъра на Шумен

Грохотно стърчи
и
зловещо зее
бетонения гвоздей
на мегаломанията
Брутално
пробожда
сърцето
на града
и очите на всеки пристигащ

Площад „Възраждане“ в Шумен. Гърбът на паметника на Найчо Попович

Железобетонната кула в центъра на Шумен. До нея е пощата

Момент от поетическия пленер

Мартина Новкова

Къщата на Панайот Волов

Надвиснал бе облакът на старото време
от пукнатините на стените
усещаш дъха на стария смях на старите сълзи на пътеката –
зейнали тихи усти
Прозорците ме гледат с
две уморени очи
Така е надвиснал облакът на старото време
Годината е в камъка а нашата лети хваща те
и те размята и по диагоналите
не само по края

Площад „Възраждане“

Формата – перфектно неперфектната
и ако спуснем хилядите линии от края
ще се пресекат
в жълтата среда

Железобетонната кула в центъра на Шумен

Дом е на една птица
тя стои на издадената част на най-високия етаж
може да полети
но стои да я брули вятъра
Диктува на хорския град
Без да го иска

Михаел Руков

Къщата на Панайот Волов

Стотиците тела не са дошли на поклонение,
но се покланят –
наоколо от блоковете ще ги гледат.
Натрапчивите спомени от чужди вещи,
от чуждите истории
на друго поколение
са нещо повече от някакво смущение.
То е дистанцирано приплъзване,
което в себе си побира всичко,
но не помни нищо.

Площад „Възраждане“

Седи като остров без корен
в земята,
като парче между суша и море,
без местни, без жители,
без остатъчни мисли,
само с красиви орнаменти
в подножието си
и с монументи от неизпълнено време.

Железобетонната кула в центъра на Шумен

Знамената на нациите няма да дадат
смисъл
на чудовище, което е умряло
в утробата на създателя си.
Както първите стават последни,
така и идолите остават с най-грозни лица.

Петя Боекова

Къщата на Панайот Волов

Поместени в един двор с максимална ширина от 19 мои тесни разкрача, почти се подпират някогашен дом и сиропиталище за останките на обитателите му.
От старинната къща се носи всекиму позната миризма, която не мога да опиша. В музея звукът от лампите е способен да разсече на две лявата от дясната половина на мозъка и сегашното от миналото.
Дали жужали са така ушите на Панайот Волов, когато удавил се е в Янтра и дали е познавал миризмата на дома си?
На 35-ата крачка от портата навлизам през дверите. Не нося букет на покойника, само почит с дъх от Оборище.

Площад „Възраждане“

От едната страна на семплия, прост и елегантен площад Възраждане са наредени постройки с олющени мазилки. От другата – окичени са също толкова семпло-елегантни сгради с малки магазини.
В реда на нещата помежду им, малко ръбати, но накипрени, излъскваме оръдията си. Заставаме в строй от хаос и настъпва атаката в обратна посока към непостроеното.
В тон облаците сякаш се движат една идея по-бързо. Защото се раждa поет. Отново.

Железобетонната кула в центъра на Шумен

1.
Дограмата на пощата е сменена на първия, последния и частично на втория етаж. Точно като при незавършената кула – посланието е пристягащо скеле и бетонна облицовка. По средата е липсващият прозорец, ред по-надолу от първата точка, разделяща „поща“ от „телеграф“.

2.
Бих се хвърлила от върха на почти кулата в полет към свободата, но какъв е смисълът, когато пощата ще достави новината преди да обагря входа ѝ.

Марая Миланова

Площад „Възраждане“

Стрелките на часовника ми
са се кръстосали яко
часът е три охлювски пътеки време
и едно изсъхване на ръцете ми
Важните ми ключици се пъчат на „Възраждане“
сякаш нямаше да продават подправки на „Араста“
Дядото, който крепи кило домати
е роден по-близко до Арастово време, отколкото до Възрожденско
показателите са ясни
висок е три охлювски пътеки
а ръцете му отдавна изсъхнаха

Железобетонната кула в центъра на Шумен

Момчетата не плачат
Аз това съм го приел като Мъж
Другарите не успяха да срежат лентата
А дядото, който плющи череши
докато си чака пенсията в пощата
не успя нито веднъж
да псува по новопостроен партиен дом
Добре че кулата и пощата са си комшии с НАП
да има по какво да се плюе
когато си почива от костилките

Площад „Възраждане“ в Шумен. Читалището

Преслава Джонджорова

Къщата на Панайот Волов

Гостуваме, където миналото е обикновена стая
без намерение да носим дарове.
Стопанинът се е превърнал в Янтра.
Остават дъжд, чешма, стотина млади.
Ще откраднем ли кристалите по тези храсти?
В дома ухае на Възраждане
В градината – на ириси и сутринта
кандилото се е успало.
-аз нося огън в джоба на палтото си –
В обиталището чуждо, посетителите сме нов бунт,
обявен срещу стария.

Всеки град имал площад.
Всеки град имал апостол.
Не мога да броя до след дванадесет.
Колко са нужни да стоплят собата?
Не стигаме за дом.
Нямаме си братя и
надявам се, стопанинът е без очаквания.

Колко синове са нужни да копаят кладенци?
Дали вместо вода, аз тегля времето, за да е огледало?
Лабиринтът отвън е затворен. Отказва да ни заблуди.
Този стих ще снове около му, все
питайки:
Ако загинеш във река, прострелян,
на река ли ставаш?
Или ставаш рана?

Площад „Възраждане“

Тук се случва за първи път
онова събуждане на незабравките,
онова раздвижване на мрамора,
онова изправяне на мъртвия дарител по средата
на площада.

Домът на охлюва е празен, домът на възрастния – също.
Първа панорама, ние – пумпали,
без център на притегляне. Виним и повея за липсата
на фокус.

Нима ни трябва повече за зрелище от бюст?
Нима ни трябва повече от порта?
Поканите за посетители са устни.
В началото на похода е занаятът (по „Араста“),
чак после – второ раждане.
Така и не разбрах
как сме се казвали
преди да проплачем отново.

Железобетонната кула в центъра на Шумен

Ориентирай се по гледката –
Смъртта? Не може да се демонтира.
Без да опяваме идеологията, опашката ѝ, вирната
до облаците,
се протяга като кръст.
А тук не са се кръстили.
Домът на партията е бетонирал пусто бъдеще -
диагнозите на дъщерите са от майката.
Наследниците на етажите – са гълъби и неслучайно
пощата ни е с безименен подател.
Съобщава: „Непогребаният труп боли“.

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
Пламен Дойнов, Ани Бурова, Камелия Спасова,
Мария Калинова, Емануил А. Видински
РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ: Бойко Пенчев, Галин Тиханов, 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: BG56BPBI79401049389602, BIC – BPBIBGSF
„Юробанк България“ АД
Издава Фондация „Литературен вестник“
https://litvestnik.com/;
http://litvestnik.wordpress.com
ВОДЕЩИ БРОЯ Пламен Дойнов