Брой 28
2 лв.
1,02 евро

16-22.7.2025
Год. 34

ВЕСТНИК Литературен

Криминалната литература

- Вид Печяк
- Джулиън Саймънс
- Емануел Икономов
- Николай Аретов
- Фрай Мочо

- Валентина Истаткова
- Владимир Шумелов
- Дарин Тенев
- Йоанна Янева
- Нога Албалах
- Румяна Станчева
- Събина Георгиева
- Цветомир Йончев

Поезия

- Федерико Гарсия Лорка
- Тони Теллалов

Снимки в броя: Пинтерест

НАЦИОНАЛЕН ФОНД КУЛТУРА

Броят се издава с подкрепата на НФК

ISSN 1310-9561
28
9 771310 956011

Литературата за детективи и за техните отражения

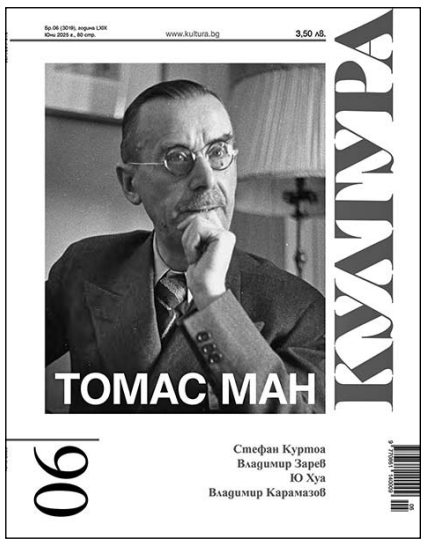
Николай Тодоров

Някои от забележителните изследователи на криминалната литература като Стивън Найт проследяват нейните корени до готическия или до сензационния роман. Или дори до серията от репортажи, посветени на действителни престъпления, публикувани в сборника, известен като „Календарът на Нюгейт“ (първото събрано издание е съставено през 1774 г.).
Ще рече корените на съвременната криминална литература най-често се търсят през втората половина на XVIII или през първата половина на XIX век. Често сочени предшественици са романът „Приключенията на Калеб Уилямс“ (1794) от Уилям Годуин, „Пелхам“ (1828) от Едуард Бълуър и трите криминални разказа на Е. А. По „Убийствата на улица „Морг“, „Загадката на Мари Роже“ и „Откраднатото писмо“, където се акцентира върху самото разследване, върху въображението при събирането на фактите и рационалния анализ за разрешаването на мистерията. Самият По харесва и цени романа на Годуин, тъй че връзката между творчеството на двамата не е случайна.
Вероятно едно от нещата, които не спират да примамват читателите към тези три разказа, е личността на парижанина Дюпен, способен почти да прочете мислите на своя събеседник; нещо повече – той може да обясни логиката, която го е отвела до изразеното мнение, докато чисто и просто е наблюдавал променящите се изражения на лицето на другия. Така Дюпен успява да разкрие пред читателя една на пръв поглед неразрешима мистерия.
В същото време Едгар А. По смята, че хората намират тези негови „разсъдъчни разкази“, толкова съзвучни със своето време, за по-находчиви, отколкото всъщност са, защото в тях героят се изправя пред случай, който умишлено е заплетен от автора тъкмо *за да бъде разгадан*, и читателят започва да смесва находчивостта на героя с находчивостта на автора. Самият По дори смята, че тези разкази са подвеждащо дълбоки и че всъщност са надценени. Според него в детективската литература сюжетът предполага схематична операция, при която не се изследва толкова природата на мистерията, колкото се намира отговор, който преди това систематично е бил крит. Затова и смята, че писането на подобни произведения не е предизвикателство за въображението, що се отнася до изразяването, разкриването и обяснението, и че разсъдъчната дейност дори *не* е истински анализ, а по-скоро предварително подготвена задача, която разбираемо довежда до възстановяване на реда и по правило – до успокояващ финал.
Всички тези размисли на По разкриват неговото лично естетическо неудовлетворение от въпросната литературна форма, сродно на усещането от разкрит фокус, който накрая изгубва своето очарование. Въпреки това на втори план е поставена загадката на все по-разрастващия се съвременен град, която не изгубва толкова лесно своята привлекателност, както не изчезнява и усещането, че обикновената полиция *не* е способна да се справи с тази загадка.

на стр. 12

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.

Сънища наяве

Книгата на Дойчин Дойнов това са деветдесет и шест стихотворения, които са писани може би когато се изгубим в съня. Или които са като сънища наяве. А това ясно ни отпраща към състояние близко до несъзнаваното. Както и при хумора, в погрешните действия и сънищата наяве сме най-близо до несъзнаваното.
Защо съновидението е толкова важно за психо-физическите ни изживявания. На това още Фройд отговаря, че сънищата са като огледало и по тях може да разберем нашите фантазии и страхове, които са изтласкани. В сънищата сме детето. Фройд ни припомня, че сънищата и неврозата не ни съобщават нищо глупаво. Освен това интересът към съновното и съновиденията още в началото на миналия век са в основата на всяка модерна литература.
Книгата е разделена на три части. Първата част това са 33 стихотворения и 15 хайку, които, ако решим да ги обобщим с една дума, това би било – нежност.
Добри Жотев има следния стих:

Аз минах много пътища по тая пръст.
Научих много мъдрости.
Но досега не съм открил
ни по-добра, ни по-дълбока мъдрост
от мъдростта
да бъдем нежни!
(Нежност)

Мисля си за поета Дойчин Дойнов. След и сред всички български и световни образци в любовната лирика, трябва да имаш невероятно преизпълнено с любов и нежност сърце, за да предложиш на читателите нови стихове за любовта. Трябва да си невероятно сигурен, че имаш какво още ново да кажеш за любовта, и то само по свой си начин.
Къде е тук съният. Навсякъде. Всичките стихотворения от първата част са потопени в сънно-мъгливите светове на съновното. Фройд прави сравнение, че съдържанието на съня наподобява тоновете, които десетте пръста на неумеещ да свири човек изтръгват от клавишите на пианото. Какво успява да изтръгне от сърцето си Дойчин Дойнов? Какво успява да изтръгне от нашите сърца? И то направено, пак казвам – с много нежност.
Неповторимо е онова първо писмо, което ми идва на ум в момента, на Хайдегер до студентката му Хана Аренд: „Госпожице Аренд, аз трябва да дойда тази вечер непременно при Вас и да говоря на сърцето Ви". Да, това, което правим в любовта, е да говорим на сърцата си.
Дойчин Дойнов ни потапя в една знойна Шехерезадна любовна поезия. Самите заглавия ни подсещат: „Събуди ме", „Сънувам", „Днес те прегърнах", „Обричане". Любовта е неизбродимо чувство. През всичко това минава и авторът на тези късове любов, т.е. нежност, екстаз, страст, влечение, отблъскване, страдание, покруса, ревност…
Да продължавам ли още. В психоанализата има понятие, назоваващо едно и екстазно, и мъчително състояние, наречено *желание-страх*. Тези полярности окръглят неизчерпаемостта на любовното чувство.
А ето една рецепта за чудо:

Как стават чудеса
Аз знам как стават чудесата –
ми каза ти, а беше тъмно,
ала просветна и разсъмна
и тънкият немирен вятър
тъй силно ризата ми дръпна,
разсипвайки върху земята
звезди и копчета безпътно
към любовта и светлината…

В този великолепен ескиз, където Дойчин Дойнов така деликатно и фино загатва еротичното само с една строфа, ни дава урок по нежност, страст, жар, всеотдайност на чувството. Освен това съният носи и неприкрито осъществяване на желанията ни. А ние имаме желания до края си:

Есенно
Кратка есен нахлува в живота ни,
предвещава безмилостна зима,
от която спасение има,
ако просто с любов те докосна
и с любов ме прегърнеш, любима.
Кратка есен нахлува в живота ни,
но спасение има!

А описанието на портрета на любимата жена е филигранно и изящно: гърдите като луни светят, бедрата са изплашени сърни, извивките на ръцете са неповторими. Този нощен портрет по метафоричност и поетика би правил чест на всяка световна антология на любовната лирика. Талантът на Дойчин Дойнов ярко се проявява и при стиховете хайку. Ето едно – отново за желанията и фантазиите, които или сънуваме, или ни разсънват:

Разсъмва тихо.
Отново устните ти
Кога ще срещна?

Бих нарекла втората част от книгата – екзистенциалните въпроси. Или: въпросите, които никой век не разреши. Протагонистът е люшкан „като лист обрулен" и стилистиката на Дойчин Дойнов е много близо до класиците символисти. Има едно твърдение, че през живота си нямаме работа с хората, а най-важни са ни отношенията с Бог. И Бог ще ни чака, когато сме готови за среща с него. Тази втора част се нарича „Небеса" и наистина ни издига до Божественото. Дойчин Дойнов ще сподели:

Но оцеляла е без купол църквата!
Тя чака думите несподелени…
Онези думи – между Бог и мене.
(Църква без купол)

А за вселенската самота, която понякога изпитваме авторът ще кръжи около търсенето на идентичност в тези надвременни въпроси:

Аз какво съм – не помня, не зная.
Самотата от мене изцежда
и последната капка надежда.
че ще мога света да извая
без нежност…
(Бялата стая)

Дойчин Дойнов е бил студент в Украйна. Обяснимо е, че неговата болка по тази страна е много по-голяма от тази на други хора. Третата част от стихосбирката е посветена на Украйна. Горка е молитвата на поета:

Десет малки снежинки по нейните бузи
ще узреят в огромна сълза…
Аз съм толкова влюбен в очите ѝ, Господи –
бих превърнал сълзата в звезда!
Ала искам в дланта ти сълзата да сложа
и със нея угасвайки огъня, Боже,
да направиш смъртта невъзможна.
(Молитва)

Книгата на Дойчин Дойнов „Изгубени в съня" е поредното доказателство за таланта на този така изпълнен с нежност, емпатия и хуманност поет. Тези изгубени в съня дири могат ли да ни дадат повече знание за нашата душевност и духовност. И отново отговорът е на Бащата на психоанализата – Фройд:
„А писателите са ценни съюзници и техните прозрения трябва високо да се ценят, защото обикновено те знаят твърде много за нещата между небето и земята, за които нашата школска мъдрост не е и сънувала".

РОСИЦА ЧЕРНОКОЖЕВА

Дойчин Дойнов, „Изгубени в съня", изд. „Кралица Маб", С., 2024

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"

Румъно-японски театрален фюжън

Монодрамата „Йона“ от известния румънски драматург, поет и писател Марин Сореску беше част от програмата „Сцена без граници“ и играна на японски език със субтитри на български и на английски в две поредни представления на 7 юни 2025. В ролята на Йона на сцената на Народния театър „Иван Вазов“ можах да видя как библейското и балканско нещастие среща японското и как изглежда сливането на две естетики. Голямата заслуга за интригуващия спектакъл идва първо от играта на международно известния актьор Кураносуке Сасаки, който показа овладени контрасти между покой и динамика в камерната театрална форма и през сценичното си поведение, и през интонациите на гласа.

Режисьорът Силвиу Пуркарете, известен в Румъния с оригиналните си постановки още преди 1989 г., поддържа днес постоянни сътрудничества в световния театрален свят и е създател на собствена театрална трупа. В работата си с японския театър и с актьора Кураносуке Сасаки режисьорът е успял да подтикне към особени, донякъде екзотични решения при представянето на „Йона“. Румънският режисьор и преди е работил с актьорите от токийския Театър Метрополитън, впрочем един сравнително млад театър, основан през 1990 г. и разположен в красива модерна сграда.

В интервю японският актьор описва режисьорския стил на Силвиу Пуркарете от предишни творчески сътрудничества като стимулиране на експеримента и надграждането. „Последния път – казва Сасаки – когато работихме заедно по „Ричард III“, всеки път, дори и вече да бяхме организирали героите и сцените от пиесата в главите си, Пуркарете правеше редица нетрадиционни режисьорски предложения, които напълно преобръщаха представите ни. Главният герой Ричард III, игран от мен, често е изобразяван като гърбав и грозноват, а г-н Пуркарете поиска той да бъде красив, строен и стилен. Така че всичко, което можех да направя, беше да чета и интерпретирам текста от неговата уникална гледна точка, нещо, което правеше ходенето на репетиции забавно. Проектът беше привлякъл талантливи актьори и всички бяхме мислили какво се надяваме да направим по време на репетициите; но всеки път той казваше: „Наистина ли го четеш по този начин?!“ Беше като тактика „събаряй и строй отначало“ – създай нещо, после го разруши, после създай отново нещо и накрая пак го разруши. Това превръщаше всеки ден в ново и вълнуващо преживяване“ (повече на: https://tokyo-festival.jp/2022/en/special/syusendo).

Сегашният „фюжън“ от румънски драматургичен текст и румънски режисьор с планетарен опит от една страна, японски актьор, сценография, озвучаване и осветление, пред публиката в българския Народен театър „Иван Вазов“ те изважда от комфорта на познатия текст и очакване за географско разпознаване. Горкият Йона в ограниченото пространство в корема на кита – но на голямата театрална сцена, със съответния ѝ мащаб! – този библейски пророк, но и човек от две съвременности за нас, отпреди и след 1989, звучеше с резките японски интонации, които човек е чувал в исторически филми. Но все пак актьорската дикция не отекваше твърде отсечено и търсеше да внуши съвременни идеи. Озвучаването с пестеливите тонове на капеща вода или на протяжна песен, а в драматичните моменти – с вой на война, на Хирошима или Украйна, създаде подобно актуално внушение.

Сцената в част от представлението е с аскетичен вид, преградена от горе до долу с оризова хартия, пред която, в поза лотос, седи и размишлява за живота си Йона. Развитието обаче разрушава това първо впечатление. Актьорът къса хартиите. Напразно е усилието – първата риба, в чийто корем се е озовал, е погълната от по-голяма риба. Борбата на Йона да излезе от затвореното пространство, първо с нож, после дори само с нокти, продължава. Някога четях тази пиеса като алюзия за ограниченото при комунизма общество. Сега човек повече си мисли за човешката съдба изобщо, нещо, което поначало също е заложено като смислов пласт в драматургичния текст. А в постановката именно по-широкото обобщение е изведено на преден план като за днешна публика. В пълен контраст с лаконичната сценография в началото, старостта на персонажа в последната картина на монодрамата е поместена в буквалистично претрупан с покривчици и одеяла старомоден дом с легло, гардероб и отмерващ времето часовник. Внушенията са силни, усещането за съвременния преплетен свят, с носещи се през границите тревоги и трагедии, доминира.

Марин Сореску (1936-1996), авторът на монодрамата, е известен у нас още отпреди 1989. Особено голямо внимание привлече в онези години монодрамата му „Йона“ (1968). Тя беше представена в Букурещ през 1969, но скоро след това спряна като неудобна за комунистическия режим. Затова пък – забелязана и преведена на френски, италиански и на други езици. Преведох „Йона“ на български през 1979 г. – един от първите ми преводи. Предложих текста на тогава реномирания Бюлетин на Съюза на писателите за чуждестранна литература. Наивно похвалих

Актьорът Кураносуке Сасаки в монодрамата „Йона“ от Марин Сореску

многозначността на текста пред тогавашния редактор. И нали и ние бяхме в корема на кита, Соресковият „Йона“ толкова стресна въпросния редактор, че пиесата се озова в някакъв секретен бюлетин, а аз не можех дори да я видя. Получих служебна бележка, която удостоверява, че съм направила въпросния превод.

С какво толкова плашеше камерната творба на Сореску? Както и в другите произведения на румънския писател, в „Йона“ се съдържат поне два смислови пласта. Борбата на Йона да излезе от коремите на поредицата риби, в които се оказва затворен, носи отчетлив екзистенциален заряд. В онези години обаче, когато и без това търсехме скрит смисъл дори където го нямаше, драмата на героя се разбираше главно като съпротива срещу ограниченията свободи. Йона на Марин Сореску има дързостта да се бори срещу забраните. Като си пробива път в поредицата кореми на китове и като разбира, че хоризонтът също е затворено пространство, той решава да търси път през себе си. Пронизва собствения си корем с думите: „Ще излезем някак си на светло“. В постановката обаче нямаше финал със сепуко (това очаквах с любопитство, тъй като познавах текста). За режисьора е било достатъчно: прегърбеният вече старец Йона да излезе от стаята. Йона не е самурай, а просто човек.

Творчеството на Марин Сореску не само в тази монодрама носи в себе си дух на противопоставяне. Както срещу втвърдените литературни мода и шаблони, така и срещу обществената уравниловка и ограниченията свободи.

В гостуващата постановка, с преплитане на различни театрални естетики, парадоксалната ситуация на Йона бодро отвежда към трагизма на човешкото съществуване.

РУМЯНА Л. СТАНЧЕВА

ПРОЧЕТЕНО ДНЕС

Хармонията на двата гласа – „човек и животно, като едно“

Иван Станков е добре познат на българската литературна сцена както със своите научни изследвания на автори като Разцветников, Йовков, Талев и др. (заради което тематиката на новия му сборник с разкази „На два гласа“ не е никак изненадваща, макар Станков да има по-свеж и модерен нюх към темата), така и с преводите си и белетристиката си, в която откриваме философска дълбочина, езикова прецизност и проникновеност в човешката и животинската душа.

„На два гласа“ изследва сложната, често мистична връзка между човека и животното през структура, изградена на принципа на двугласното повествование, в девет разказа, колкото различни в сюжетите си, толкова и еднакви в посланията си.

Основната тематична линия е симбиозата между хората и живите същества, разгледана по един традиционно български начин – дълбокото вглеждане в природата на обичта, самотата и взаимната зависимост. Всеки разказ говори на два гласа – човешкия и животинския – които се преплитат, допълват или дори контрастират. На моменти човеците дори се превъплъщават в животни и обратното. Тази многопластова структура е една от най-големите художествени стойности на сборника, защото позволява разкриването на реалност, в която животните не са просто фон или символ, а активни участници във и за човешките съдби. Прокрадва се и по някой и друг дух, както и наченки на магически реализъм.

Всеки от разказите се развива в специфичен контекст, но всички са обединени от присъствието на Дунав – реката, която в прозата на Станков е като граница и мост между светове. В този смисъл реката в „На два гласа“ не е само географски обект, а своеобразна метафора за течението на времето, за паметта и за непредвидимостта на срещите и разделите.

Сред най-запомнящите се разкази в сборника са:

– „Предговор с дядо Петко“, в който осъзнаваме как всъщност природата нас опитомява, а не обратното; напомняме си с тъга как някои животни са по-предпочитани от други и оставаме обърканы от рязката появя на един дух.

– „Нарязани ябълки“, който дава начало на основателните ни съмнения за надеждността на разказвача (да кажем, че обича да си играе и с думите, и с нас), но пък ни показва една друга реалност – на отчуждения от природата човек, Киро Готиния, върнат в нея от любимото си животно, Цецка. Но кой е животно и кой е човек? Особено когато и двете същества говорят…

– „Три гълъба“, в който преоткриваме желанието си да се превърнем в птици, тези божии същества, и да се понесем по течението на свободата; замисляме се върху изчезналите и изчезващите видове, сприятеляваме се с неочаквани герои и виждаме гълъбите в малко по-различен от обичайния градски контекст.

– „Болести за крадене“ с едно от най-красивите и значими за сборника описания на прозорец: „онзи голям телевизор, който денем показва само слънце и облаци, а вечер угасва и горе остават да светят само хиляди малки лампички и една голяма“; тънката критика към пренебрежението на някои хора към онези, избрали живота в селото; семиотичните загадки с котки и един деликатно симбиотичен финал – „човек и животно, като едно“.

„Росо Неро“, който започва силно, с размисли за философията на името, но за съжаление, се превръща във футболна елегия. Все пак можем да се радваме, че накрая животът се оказва по-важен от спорта.

– „Танго във водата“, чийто образ на баба, танцуваща със сом в Дунав, дълго ще остане в ума ви. Но също и чийто фокус е по-скоро водата като живо същество; реката, като богиня, която също е самотна без нас.

Иначе се срещаме и с интересни римляни, модерните селяни, магарета и коне, които се превръщат в „мъжкарите“ в селата, когато мъжете се разотидат по градовете, един природен ред, извън този на главните ни герои, в който животни, природа и човеци са се научили да се редуват в съществуването си, двата гласа от едноименния разказ, които не просто се допълват, а изграждат нова, цялостна мелодия за живота и смъртта.

През думите на автора усещаме: отдадеността на хората към животните и обратното – от животните към хората, депресията, отчуждаването от природата, селото, лошите практики и новите нрави на модернизма, загатнатия от една героиня проблем с климатичните промени, как и животните, като нас, могат да са самотни, цикличността и неизбежността на съдбата, как не можем да спрем хода на времето, тънката ирония към толкова много природни теми, за които сякаш си затваряме очите в днешно време.

Станков разказва лаконично, но въпреки това книгата е многопластова по своята същност – девет разказа, девет слоя истории. Езикът му е прецизен, премерен, но и с емоционална наситеност. Образният му стил, философските и литературните препратки позволяват на читателя да навлезе по-дълбоко в световете на героите. Няма излишна сантименталност – дори и най-драматичните моменти са представени с достойнство и уважение към преживяванията на персонажите. Особено впечатляваща е способността му да придаде глас на животните, без те да звучат карикатурно или натрапчиво хуманизирани.

„На два гласа“ е сборник, който ще остави отпечатък в съзнанието на читателя, независимо дали е любител, или не, на животните. Въпреки че действието се развива на Дунав, повечето от историите са достатъчно общочовешки, за да излязат от рамките на държавата ни и така сборникът се превръща в стойностно и интересно произведение на съвременната българска литература.

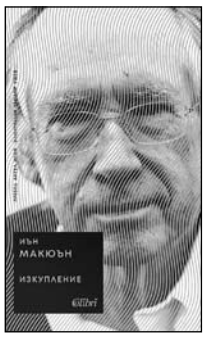
Това е полифоничен текст за двата гласа, които звучат в хармония, и за мъката на същите тези два гласа, която не искаме да прозвучи на един.

ВАЛЕНТИНА ИСТАТКОВА

Иван Станков, „На два гласа“, ИК „Хермес“, С., 2024, 112 с.

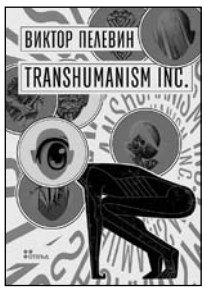
Амелия Личева, „Крепости срещу страха“, ред. Д. Карапеткова, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2025, 74 с.

Силна, безкомпромисна, истинска, новата стихосбирка на Амелия Личева не се плаши да стигне до сърцевината на вътрешните крепости, откъдето пряко да назове страховете, които сковават социалното ни пространство. Но и обратното е също вярно – вътрешните страхове парализират тялото, говоренето, мисленето – едва тяхното пробиване отваря възможността за поезия. „Крепости срещу страха“ набавя език, чрез който тревогата от днешното не възпира човека да изобретява бъдеще. И в тази точка поезията става крепост срещу страха.



Иън Макюън, „Изкупление“, прев. от английски Ангел Игов, изд. „Колибри“, С., 2025, 400 с.

Бисерната колекция от вечни шедьоври на изд. „Колибри“ се сдоби с ново попълнение, майсторски оформено от Иво Рафаилов и с ексклузивна илюстрация от Теодор Ушев. „Изкупление“ е сред най-добрите постижения на Макюън, ситуирано около класовите разслоения в Англия в зората на Втората световна война, като в центъра на творбата е личното човешко преживяване на любовта, срамът, покаянието и прошката.



Виктор Пелевин, „Transhumanism Inc.“, прев. от руски Елена Алексиева, изд. „Жанет 45“, С., 2025, 452 с.

В един от най-скорошните си романи, публикуван преди едва четири години, яростният критик на комунистическия строй Виктор Пелевин се връща в годините след Перестройката на Горбачов и разсъждава върху съдбата на поколението на прехода в Русия, станало свидетел на завръщането на тоталитаризма, скрит под маската на демокрацията. Хуморът, бързите изречения, фантастичната атмосфера не пречат „Transhumanism Inc.“ да се чете като сериозна критика на държавния и моралния разпад.

Внимание и подкрепа за детските книги

Интервю на Владислав Христов със Събина Георгиева

Събина Георгиева

Нека за започнем разговора ни от създаването на издателство „Меченосец“, как решихте да станете издател, кои бяха най-големите ви страхове в началото?
Всъщност създаването на издателството е предшествано от нещо друго – моята необходимост да пиша. След като завърших първата си книга, бях поставена пред избора по какъв начин тя да види бял свят. Прецених, че желая да имам по-голям творчески контрол върху изданието и да работя собственоръчно върху завършването на проекта. В този смисъл това да бъда издател не беше самоцел. То беше естественото продължение на писателския процес, в комбинация с любопитство към света на книгоиздаването и готовността ми да се впусна в това ново предизвикателство: да уча и да се развивам в тази насока. Страховете ми, разбира се, бяха свързани с неизвестното, както и с огромната отговорност, която съпровожда издаването на книги за деца.

„Опашати непознати“ е първата ваша книга, във фокуса ѝ са кучешките емоции, продължават ли животните да са нашият голям учител по емпатия?
Кучетата и животните като цяло са добри учители по емпатия, защото те са неподправени в своите емоции, а същевременно първични в реакциите си. Но в „Опашати непознати“ има два аспекта – животинският свят и паралелът с човешкия. От една страна разглеждаме емоциите на кучетата, за да ги разберем по-добре и да осъзнаем тяхната нужда от внимание и разбиране. От друга страна, кучетата имат много прилики с хората. Затова можем да направим препратка към нашия свят. Да поговорим за това как хората изразяват чувствата си, какво остава скрито, как строим „стени“, за да отблъснем околните и др. Животните са беззащитни и се нуждаят от нашата подкрепа – също както хората трябва да проявяват съчувствие един към друг. Да се поставиш на мястото на другия и да подходиш с разбиране към него – това е безценно умение.

Много от книгите на издателството засягат емоционалната интелигентност на децата, какви са начините тя да бъде повишена? Кои са най-честите грешки на родителите?
Емоционалната интелигентност е важна тема, на която се обръща все повече внимание в световен мащаб. Начинът тя да бъде повишена у децата според мен са разговорите с родителите. Но не само съветване и поучаване от страна на родителя, а също споделяне на примери от личния му опит, признаване на грешки и трудности, с които се е сблъсквал. Това смятам за пропуск при родителите: че се страхуват да се покажат като уязвими пред децата си, да рискуват образа си на „безгрешни“. Друга голяма грешка на родителите е да не зачитат емоциите на децата. Да реагират така, сякаш тези емоции са незначителни или не са привични за дадена възраст и затова трябва да бъдат зачеркнати.

Какви според вас са причините за трудното изразяване на емоции в днешните млади поколения, в какви аспекти четенето може да помогне?
Смятам, че младежите се затрудняват да изразят емоциите си, когато самите те не могат да ги осъзнаят или дефинират. Четенето може да помогне, тъй като то разкрива пред нас нови светове, разнородни образи. Независимо от обкръжението на младежите и местоживеенето им, чрез книгите те могат да видят други гледни точки и изобилие от характери. Това разширява кръгозора им и им дава повече инструменти за себепознание. Освен това, когато младите читатели се идентифицират с образи от книгите, те не се чувстват така сами в своите терзания, мисли и емоции.

Живеем във високотехнологичен свят, има ли битка на книгата с таблетите и телефоните в ръцете на децата? Как да бъде постигнат баланс без конфликти между родители и деца?
Със сигурност има съревнование между книгите и технологиите за вниманието на децата. Най-добрият начин да се установи баланс е да се създаде истинска любов към книгите. Това се възпитава чрез личен пример у дома и споделено време за четене между родител и дете. Мисля, че това трябва да се случва от съвсем крехка детска възраст. Дори вие самите да не четете толкова активно, тези споделени читателски мигове вечер са безценни. Екраните винаги ще теглят към себе си и ще имат своите „козове“, но когато децата са малки, имаме шанс да възпитаме тези полезни навици. Много е важно и да въвличаме децата в избора на книги – в библиотеки, книжарници, да се вслушваме в предпочитанията им, за да четат това, което им харесва.

Едно малко папагалче е главният герой на книгата ви „Перото на Сами“, която миналата година получи една от наградите „Бисерче вълшебно“. Имате ли вече отговор защо Сами стигна до толкова много детски сърца?
Сами наистина спечели любовта и симпатиите на децата. Може би отдавам това на факта, че много семейства се припознаха в посланието на книгата – това, че всеки от нас има собствено призвание, което е отредено за него и въпреки пречките и налаганите ни рамки и очаквания, рано или късно ще достигнем до него. Перото е метафора за това призвание. Освен това книгата е написана в рими, което се харесва на децата и я прави достъпна. Шрифтът също е съобразен, като е подходящ и за деца, правещи първите си стъпки в четенето.

Често провеждате срещи с малки читатели, мит ли е че децата нямат желание да четат?
Срещите с читатели са любимата ми част от писането и издаването на книги. Работя най-вече с деца в предучилищна възраст, на около 4-7 години. В този диапазон установявам силно любопитство у децата, активност и уважение към книгите. На този етап четенето е повод за гордост. Зная, че желанието за четене има тенденцията да спада с повишаването на възрастта, когато книгите се съревновават за вниманието на децата с много други фактори. Затова са важни инициативи като читателските клубове и срещите със съвременни автори например. Те могат да направят четенето „готино“ и да вдъхновят младежите не само като читатели, а дори и при бъдещото им ориентиране в професионален аспект.

Освен вашите книги издателството публикува и преводна детска литература, в каталога ви са писатели като Алмудена Сид и Кари Финисън. По какви критерии подбирате авторите, на които да се спрете?
Винаги залагаме на заглавия, които носят ценни и важни послания. Историите трябва да са достъпни и поднесени добре, като не е правен компромис с качеството на илюстрациите, оформлението и др. Когато някоя книга ми „проговори“, когато истински повярвам в нея, то тогава знам, че мога да я осъществя като преводно заглавие на български език. Важно е нашите деца да имат достъп не само до хубава българска литература, но и до стойностни чуждестранни заглавия.

Домът на „Меченосец“ е Варна, но книгите ви са популярни сред децата от цялата страна, как се справяте с проблема на столичната централизация в книгоиздаването?
Наистина централизацията на книгоиздаването в София и процентът инициативи, мероприятия и програми, концентрирани там, са голямо предизвикателство. Изискват се много повече ресурси да се позиционира и популяризира едно нестолично издателство. Разпространението също е сложно. Опитваме се да се справяме чрез маркетингови усилия и онлайн присъствие, както и участие в събития и посещения в училища и детски градини. Разстоянията ни делят, но се стараем да сме максимално близо до своите малки читатели. Също така си сътрудничим с други малки издателства, с които се подкрепяме взаимно и обменяме опит.

Какво може да бъде направено за детското книгоиздаване на институционално ниво? От какво най-много страда вашият бранш?
Книгите за деца заслужават внимание и подкрепа поради неизменните ползи, които носят за детското развитие. Разходите в бранша са високи – качественият печат, професионалното илюстриране... Финансовата подкрепа, разбира се, е незаменима и е добре да бъде надежден и регулярен фактор, тъй като в последно време имаше сътресения в тези програми. Би била ценна също подкрепа за присъствието на съвременните детски книги във всички библиотеки и читалища. А защо не и в българските училища в чужбина. Нужно е и подобряване на достъпа на деца от уязвими групи до подходяща за тях литература, за което може да помогне не само държавата, а и бизнесът.

С подкрепата на Столична община

Не правя компромис с качеството

Разговор с Нога Албалах

Когато започнахте да пишете „Сбогуване“, мислехте ли за подобни текстове, които говорят как се учим да понасяме загубата на близък човек, как се учим да скърбим, но и да помним? Имам предвид традицията на книги като „Годината на магическото мислене“ на Джоун Дидиън или „Дневник на скръбта“ на Ролан Барт.

Когато баща ми започна да губи паметта си, почувствах, че трябва да го документирам. По-точно: не да документирам, а да го преобразя в изкуство. Загубата на памет беше бърз процес – за няколко месеца той вече не можеше да ме разпознае. Почувствах, че пред очите ми се случва нещо „голямо“, почти сюрреалистично, тежко и завладяващо едновременно. Като дъщеря бях дълбоко въвлечена, защото се грижех за баща ми и опитвах да предугадя нуждите му, но в същото време наблюдавах всичко и отстрани, от дистанция – като изследовател, документалист, външен наблюдател. Това може би обяснява и третото лице в текста: „Сбогуване“ – „дъщеря му“ (вместо „аз“), „съпругата му“ (вместо „майка ми“) – сякаш тези герои не сме ние.

И после баща ми почина. Внезапно. По това време имах написани само 14 фрагмента (първите 14, с които започва книгата) и проектът ми изглеждаше недовършен. Но две седмици след погребението нещо започна да се случва у мен – някаква силна енергия ме завладя, вдъхновение (нямам по-точна дума), и в продължение на четири дни не можех да спра да пиша. Тогава написах всички останали малки фрагменти, които впоследствие се превърнаха в книгата. Те се появяват в книгата точно в реда, в който ги написах при този порив на вдъхновение.

Докато пишех, се чувствах много близо до баща ми, прекарах тези четири дни с него, той изпълваше цялата ми душа, и после, изтощена, го пуснах да си отиде. Спомням си, че след този дълбок и екстремен опит спях много – ден след ден.

Не познавах тогава нито книгата на Барт, нито на Дидиън, така че те не бяха никакъв модел за мен. И до днес не съм ги чела. Съществува обаче една красива книга на израелския поет Нейтън Зак – „Смъртта на майка ми“, която може би е дремела в подсъзнанието ми. Тя също съдържа кратки поетични фрагменти.

Трябва ли литературата да действа като лекарство, за да има терапевтичен ефект, и как осъществява сублимацията, за да стане личното важно и за другите? Какво е мястото на автобиографичното във Вашето писане? Нямам предвид само „Сбогуване“.

За мен писането е територия на разголване – най-интимните ми мисли и чувства са разкрити чрез героите на моите книги. Това не е просто автобиографично писане, а по-скоро е емоционално-автобиографично. Аз съм срамежлив човек, но когато пиша, не поставям пред себе си никакви граници – докато пиша, се чувствам свободна да правя всичко в името на истинското изкуство. Писането за мен е средство за осмисляне и обработка на важните теми в живота ми. Не го планирам, то просто се случва.

В моето писане не се интересувам от сюжети и развръзки, а от интимния вътрешен свят на героите. Не гледам на него като на терапевтичен процес, а като на творческо самоизследване. Вярвам, че ако си добър творец, това самоизследване може да докосне и живота на други хора – и дори да им помогне да се излекуват. Лечението е бавен процес, литературата може да бъде един от градивните му елементи.

Къде свършва фикцията в историята за баща Ви?

Книгата за баща ми е изградена от случили се моменти – в нея няма фикция. Това е любовно писмо към баща ми, емоционална биография на нашите отношения и на неговия характер. Баща ми изгуби паметта си по много страшен начин и това го направи безпомощен. Загуби идентичността си, забрави кой е. Но той беше някой – мислещ, създаващ, чувстващ човек. Умен и добър. Той имаше значение за мен. Книгата, която написах, не позволява това да се забрави. Баща ми беше забравил кой е, но ние ще помним.

Какво Ви е разказвал Вашият баща за България? Какво помнеше той от детството си?

Баща ми ми разказваше много неща: за католическото училище, в което е учил; за магазина на родителите му – текстилен магазин; за река Марица и как като дете едва не се е удавил в нея; за нощта през март 1943 г., когато всички евреи са били събрани от полицията в училищен двор, но на сутринта са били освободени (и не са изпратени в концентрационни лагери). Разказваше ми за протеста на българския народ срещу германците; за едно гръцко момче от Тракия, което родителите му осиновили, за да спасят живота му и да не бъде депортирано заедно с родителите си. България винаги присъстваше в нашия дом. Посетихме България заедно – отидохме в родния му град Чирпан и видяхме улица „Братя Албалах“, наречена на неговите братовчеди, екзекутирани от фашистите. Българската музика също винаги звучеше у дома.

Най-силното послание от детството на баща ми беше за българския народ – как със спонтанен протест е успял да предотврати депортацията на българските евреи. Учители, свещеници, лекари, депутати, и особено Димитър Пешев, са протестирали в цялата страна и всички евреи са били спасени. Баща ми изпитваше дълбока благодарност и любов към българския народ. В Яфа има малък площад, наречен на името на Пешев. Той беше и подпомаган финансово от българските евреи до края на живота си – като акт на признателност. С тези истории израснах и тези ценности оформиха живота ми.

Имате ли наблюдения дали като българи достатъчно осмисляме акта на спасението на тези 50 000 евреи и не сме ли длъжници към хората, които са успели да извоюват това спасение?

Не съм сигурна, че разбирам въпроса. Питате за българския народ? Не съм запозната с това в дълбочина.

Има ли нещо, което нашето съвремие може да добави по отношение на ролята на паметта в личния живот, но и в чисто исторически план?

Не знам. Това е много голяма тема. Паметта е част от живота на всеки човек и на всяка нация – не можем без нея. Тя е емоционален навигатор, не винаги основан на факти, а по-скоро на историите, които си разказваме. Спомените са истории. А историите са важни, мисля. Но не знам наистина как да отговоря.

Баща Ви имаше ли рецепта по отношение на опазването на човешкото достойнство? А вие имате ли такава?

Баща ми нямаше рецепта или формула – това беше просто начинът му на живот. Като се започне от отношението му към хората на улицата – случайни хора, нуждаещи се от помощ, – и се стигне до политическите му възгледи и избора му за кого да гласува. Подкрепяше партии, които защитават равенството между всички в Израел, без разлика дали са евреи или араби, и които отстояват

Нога Албалах (вдясно)

човешките права. И аз подкрепям тази политическа посока. През последните три години редовно участвам в протести в името на споменатите ценности, които, за съжаление, нашето крайнодясно правителство се опитва да унищожи.

Променен ли е светът днес, или историята се повтаря?

Не знам. Това е много обширен въпрос.

Фрагментът ли е жанрът на настоящето?

Не мисля. Социалните мрежи ни сблъскаха с кратките текстове – това е вярно, – но въпреки това повечето читатели обичат да четат дълги романи. Кратките фрагменти са като поезията – те са за малка, специална публика.

„Сбогуване“ е преведен на доста езици. Имали ли сте реакция от читател, която Ви е изненадала или трогнала особено много?

Книгата ми е преведена на три езика досега: френски, датски и български. Прочетох отлични отзиви от чужбина, но читателски реакции получих само в Израел – и те бяха много силни. Хора ми казваха, че съм изразила с думи техния собствен опит – сякаш съм познавала лично семейството им. Други ми разказваха, че са предавали книгата ми от ръка на ръка между членовете на семейството и че тя им е помогнала да се справят с болестта на баща/майка с Алцхаймер. Една жена ми каза, че това е първият път, когато е успяла да заплаче след загубата на родителите си.

Разкажете малко повече за работата си като редактор и за литературните си предпочитания?

Като редактор се стремя да предоставям на израелските читатели книги с високи литературни качества, критично мислене и хуманистични ценности. Това всъщност е и мисията на нашето издателство – вече повече от 80 години. Въпреки че книжният пазар е по-труден от всякога, не правя компромис с качеството.

Кои са съвременните писатели, които харесвате?

Частичен списък: Светлана Алексиевич (Беларус), Томас Бернхард (Австрия), Петер Хандке (Австрия), Еманюел Карер (Франция), Даг Сулста (Норвегия), Хел Аскилдсен (Норвегия), Дж. М. Кутси (ЮАР), Мишел Уелбек (Франция), Агота Кристоф (Швейцария), Ерик Вюйар (Франция) за книгата „Редът на деня“, Лидия Флем (САЩ) за книгата „Как изпразних къщата на родителите си“, Едуар Леве (Франция), Алън Уотс (Великобритания). Харесвам съчетанието между лично и социално/теоретично писане. Предпочитам „сухия и точен“ стил пред „красивото“ писане. Предпочитам минимализъм пред максимализъм. Обичам хумора в литературата. Изброените автори владеят именно този вид писане.

Знаете ли нещо за българската литература?

За съжаление – не.

Разговора води АМЕЛИЯ ЛИЧЕВА

Ива Пезуашвили, „Шахта за отпадъци“, прев. от английски Жени Колева, изд. „Жанет 45“, С., 2025, 124 с.

След гостуването на грузинския писател Ива Пезуашвили на първото издание на Черноморския международен литературен фестивал през 2024 г. в Бургас на български за пръв път излезе и романът му „Шахта за отпадъци“. С маниера на социален критик Пезуашвили обрисува суровата действителност на постсоциалистическа Грузия, настъпилите политически промени и социалните разочарования.

Катрин Дж. Чен, „Жана д'Арк. Завладяващата история на една героична жена“, прев. Мариана Христова, изд. „Кръг“, С., 2025, 424 с.

Романизираната биография на Жана д'Арк от американската писателка Катрин Дж. Чен дава възможност да бъде чут гласът на жената, поставила края на Стогодишната война – една от най-мистичните фигури, емблема на феминизма, променила хода на световната история. Творбата е дързък и искрен портрет на Орлеанската дева, разкриващ нейния борбен глас във време, в което съществуването ѝ се оказва революционно.

Витолд Гомбрович, „Космос“, прев. от полски Катерина Кокинова, изд. „Ника“, С., 2025

След преиздаването на сензационния роман на Гомбрович „Фердидурке“ през 2024 г., под знака на изд. „Ника“ излезе ново издание на друго емблематично за творчеството на полския автор произведение, а именно „Космос“. Романът се заиграва с конвенциите на криминалната литература, с типичния за Гомбрович асоциативен маниер, като преминава през заплетените лабиринти на несъзнаваното във вътрешния свят на човека.

За Дневниците на Борис Делчев

Съкратен/селектиран вариант на дневниците на Борис Делчев излязоха през 1995 г. в изд. „Народна култура“ (разчитане, подбор, предговор и бележки – Марияна Фъркова) и естествено, предизвика подчертан интерес, а впоследствие и дебат около близката ни литературна история и наследство. Имаше и за, и против автора. И все пак книгата бе уникално явление, защото в един разтегнат период от почти 48 години (23.01.1939 – 27.03.1987 г.; авторът умира на 6.04.1987 г. в София) Делчев записва системно впечатленията си от многобройни събития, случки, личности, с които е имал досег, и по този начин разгръща един пространен портрет на епохата. От приблизително 13 000 негови записани страници Марияна Фъркова е избрала 473. Междувременно излязоха и неговите „Миниатюри, фрагменти, профили“ под заглавието „В късни часове“ („Хермес“, 2009; книгата има издания от 1976 г., кн. 1-2, 1982 г. и второ доп. от 1986 г.), които потвърждаваха етичната позиция на автора, те бяха съкровена изповед, но и непримиримост към ограничителните условия на онова време, изразяваха „честната гражданска позиция и нейната защита в сферата на изкуството и духовността“ (Иван Сарандев).

Преди смъртта си (1987) Борис Делчев беше изявил волята си този Дневник да бъде издаден не по-рано от 2037 г. Познатият страх преди 10 ноември; съпругата на Делчев – Гина Делчева, споделя пред М. Фъркова, че преди смъртта на съпруга ѝ приятели, които знаели за съществуването на дневника, я посъветвали до го премести другаде. Така дневникът престоява известно време при Иван Сарандев. Вдъхновител на първото издание е Норберт Рандов, а практически томът е осъществен от Александър Донев – изп. директор на „Народна култура“ тогава. Новото издание несъмнено бе необходимо и това е обосновано ясно в предговорните думи на Марияна Фъркова „Дневникът на Борис Делчев – опора в добри и лоши часове“ (текст от изданието от 1995 г., допълнен през 2023 г.). Дневникът включва записки от 1939 до 1961 г. (някои периоди са обединени – 1940 – 1941 г., 1950 – 1952 г., от други години липсват записки – 1940, 1950 – 1952 г., когато е културен аташе в Париж и не е водил дневник), като периодично след няколко години са вмъкнати и неговите добавени „В късни часове“ – за 1953, 1958 и 1961 г., съдържа подробен Азбучен показалец на имената, както и обширни бележки за хората и епохата. Предвидено е томът да бъде начало на пълното издание на Дневника. Изданието е богато илюстрирано със снимков материал от личния архив на Борис Делчев.

Тук от само себе си се налагат някои паралели със Записките на П. Динеков от „прехода“ (които виждат бял свят благодарение на изследователката Евелина Белчева). Ев. Белчева цитира думите на Борис Делчев: „Ако искаш да бъдеш адекватен на себе си, не можеш да намериш място в нашия печат – трябва да пишеш само в дневника си“. И разбира се, често цитираното: „Историята ще се пише по дневници – не по ежедневници“ (1960). Делчев е приятел и съмишленик на П. Динеков, който споделя в тетрадките си: „Сега е време на дневниците“. Дневниците, разбира се, като споменна литература, крият недостатъци, свързана с документализма им, но както казва Динеков, „истината ще бъде разкрита след време при публикации на протоколи, спомени, дневници, архиви…“. И все пак дневниците „съществуват“ и те са някакъв вид коректив на официалната история, която се пише „по ежедневници“ (пак Динеков).

Много би могло да се пише за и около тези дневници, за жанра, да се четат по различни начини. Голяма част от това обговаряне на първото издание от 1995 г. ще намерим в статията на Вихрен Чернокожев в ЛитерНет „Дневникът на Борис Делчев и проблемът за българската антитоталитарна литература“ (№ 11, 20.11.2010; текст от Конференцията по повод 100-годишнината от рождението на Б. Делчев). В него той пише: „Пътят на Борис Делчев от типичен ортодоксален комунист, автор на „Фашизмът в нашата литература“, до разбирането на дисидентството не като „бунт на честолюбци“, а като израз на обективни и необратими обществени процеси е истинска не само критическа, а и житейска Голгота. Това е и най-трудният път – пътят срещу самия себе си – заради преодоляването на самия себе си“. Дори в този първи времеви отрязък на Дневниците (1939 – 1961) тази промяна на автора е ясно забележима – от дневниковите фрагменти през 1939 г. (по-скоро едни пътеписни бележки, свързани с Франция и Италия) през годините (интересен е личният поглед върху и след датата 9 септември, но по-интересното е нататък) до последната в този том година 1961-ва, която завършва с „В късни часове“ (където е описал вълнуващите си срещи със Симеон Радев и Владимир Василев).

Но да се върнем към „В късни часове“. Когато се връща от Париж, където не води дневник, през 1953 г. за първи път се появява и втората част на дневника – „В късни часове“ (от 1953 до 1956 г. е началник на кабинета на Г. Димитров като председател на Народното събрание). До 1970 г. включително Делчев пише паралелно и двете части – „Дневник“ и „В късни часове“, но след 70-а не поддържа втората част. „В късни часове“ е с по-плътни и аналитични текстове, които му позволяват по-късно да ги използва в свои книги с очерци и мемоари (напр. „Познавах тези хора“). Проследявайки записките му в хронология, ще установим неговото развитие от позициите на искрено вярващ комунист до еманципирания от тая идеология интелектуалец, историзирайки литературната и културна делничност. Въпреки жанровите си ограничения (или както го нарича В. Чернокожев – „кризисно-монологичен жанр, бъдеще в миналото, апокрифно съхранена памет и надежда“), дневникът на Делчев има амбицията да преодолее частното си битие и да се припокрие с общественото битие. Това са принципни и обективни дневникови записки, които нямат за цел да винят или оневиняват, а са констатация и свидетелство за интелектуалните и политическите протуберанси на една бурна епоха, която много от съвременниците му не успяха да преодолеят.

В последна сметка този и предстоящите томове на Дневниците на Б. Делчев са едни от ценните документи за отминалата комунистическа епоха и те ще представляват интерес не само за специалистите литератори, но и за всички хора на изкуството и културата, философи, а и за широкия кръг читатели, които се интересуват от миналото, за да прозрат в бъдещето. И както пише Марияна Фъркова: „От него биха се смутили онези, „които не се чувстват подготвени за това бъдеще“ (Ал. Донев).“

Изданието е реализирано с финансовата подкрепа на Министерството на културата, програма „Помощ за книгата“.

ВЛАДИМИР ШУМЕЛОВ

Борис Делчев, „Дневник. Том 1 (1939 – 1961)“, изд. „Недланд“, С., 2024

Побратимяване в името на Пенчо Славейков

От 19 до 22 юни т.г. в Трявна се състояха традиционните *Славейкови празници,* проведени за 21-ви път. Открити пред многолюдно множество на площад „Пенчо Славейков“, празниците тази година бяха особено впечатляващи, с извънредно разнообразна културна програма и перфектна организация от страна на Община Трявна: истински общоградски и национален празник.

Тазгодишната „Славейкова награда“ за стихотворение беше присъдена на Савина Топурова от Благоевград, понастоящем докторант по изкуства в Университет Париж 8.

На 21 юни в тържествена обстановка кметовете на Трявна Денчо Минев и на Брунате Симоне Рици подписаха договора за побратимяването на двете селища, маркирали началото и края на жизнения и творчески път на Пенчо Славейков. Дълбоко символичен акт, побратимяването между Трявна и Брунате открива нови възможности за реализирането на идеи и проекти, свързани с името на поета философ, популяризирането на неговото творчество и съхранението на паметта му в България и Италия.

ЛВ

Кметовете на Трявна и Брунате Денчо Минев и Симоне Рици на церемонията по побратимяването, 21 юни 2025 г.

Архитектоника на субекта: гласови множествености, времеви пластове и маски

Франческа Земярска е главен асистент по антична и западноевропейска литература в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, а монографията ѝ „Маска и глас в творчеството на Маргьорит Юрсенар“ е естествено продължение на дисертационния ѝ труд. Това е първата издадена книга на Земярска, но през годините нейни текстове са публикувани в периодични издания и научни сборници. Книгата на Земярска отразява дългогодишните ѝ интереси към западноевропейския модернизъм, световната литература и съпоставителното литературознание, с особен акцент върху Юрсенар.

В монографията си, посветена на творчеството на френско-белгийската авторка Земярска успява през оптиката на подбрани текстове като романа „Алексий или трактат за напразната борба“, мемоарната ѝ трилогия „Лабиринтът на света“, романа „Творение в черно“ и поемата в проза „Пламъци“ да изгради представата за едно интелектуално гравиране върху лицето на литературната субектност, в което *гласовата интонация*, *маскировъчният жест* и *темпоралната синкопа* да се преплитат в изящна архитектоника на тълкуване. Авторката чете текстовете на Юрсенар и на метатекстово равнище през писатели като Томас Ман, Вирджиния Улф и Хорхе Луис Борхес.

В своя труд авторката умело създава предпоставки за изграждането на многогласие и на едно надтекстово ниво, в границите на което може да се долови естественото сговаряне между високите гласове не само на художествения, но и на теоретичния свят от миналия и началото на настоящия век. Франческа Земярска открива пресечни точки, в които се срещат теоретичните визии за литература не само на западни, но и на български изследователи. „Полифонията е изградена през диалога“ (с. 38) не само между гласовете на Миглена Николчина, Амелия Личева, Юлия Кръстева, Галин Тиханов, Огнян Ковачев, Камелия Спасова, а също и на Михаил Бахтин, Ролан Барт, Жерар Женет, Харолд Блум, Дейвид Дамрош и на още много други.

В книгата си Земярска не следва хронологичен, а тематично-типологичен принцип на подредба, ръководен от идеята за ретроактивно вплитане на минало и настояще в стилистичния и мисловен метод на Юрсенар – „едно от основанията ми да избера такава композиция е проследената в цялото изследване теза, че у Юрсенар хронологията е винаги сгъната в типологията: ранните творби предусещат късните, късните инкорпорират ранните“ (с. 21). Монографията се състои от пет глави, като всяка от тях има различен фокус. В първата глава „Алексий“ е прочетен като „портрет на един глас“ – форма на монолог, която съдържа вътрешна полифония и сцена на субективен разпад и реконструкция. Във втората глава акцентът е поставен върху мемоарната трилогия на Юрсенар и връзката с Вирджиния Улф, които са анализирани през понятието „въображаем баща“. Диалогът с Томас Ман в „Творение в черно“ в третата глава въвежда темата за алхимията на сублимацията. Поемата в проза „Пламъци“ е изследвана в четвърта глава като драматургия на любовни маски, в която полът е игрови, а гласът – винаги инсениран, а последната пета глава „Маската като лице“ се връща към темата за майцеубийството, разгърната през античните трагедии, и я вписва в цикличната структура на книгата.

Още в уводната част са направени няколко важни уговорки с оглед начина на четене не само на художествените текстове на Юрсенар, но и на фигурата на авторката в контекста на литературата. Земярска отказва да чете писателката просто като първата жена член на Френската академия. Наред с това стремежът на работата ѝ е „да мисли Юрсенар през двойния отказ на това да не причислява фигурата ѝ към един изцяло маскулинен почерк и да не я притегля към някакъв феминистичен пробив“ (с. 13). Земярска избира да чете френско-белгийската авторка през призмата на световната литература: „Юрсенар изработва в своето творчество визия за световна литература през сюрреалистично съчетаване на древни маски и съвременни тела“ (с. 19). Не на последно място е отбелязана и посоката, през която ще бъде коментирана темата за пола: „Макар Юрсенар да създава редица от хомосексуални персонажи […] разбирането за пола в творчеството ѝ не се свежда до съвременните форми на нови и нови разделения и определения, а е близко до Шекспировата травестия“ (с. 48).

Земярска изхожда от основополагащата хипотеза, че *гласът* и *маската* у Юрсенар не са бинарни опозиции, а взаимно пронизващи се модалности на инсенировка, чрез които се конституира литературният субект като динамична, нееднородна и дълбоко ретроактивна форма. Гласът се явява не като автентичен носител на идентичност, а като медиум на нейното постоянно „отлагане“ и „преструване“, докато маската – в традицията на Барт, Кръстева и Женет – е не прикритие, а продуктивен театрален образ, през който полът, родството и паметта биват драматургизирани. Франческа Земярска мисли субекта в творчеството на Юрсенар като „съвкупност от много гласове, той е изваян от различни времена и маски“ (с. 263).

ЙОАННА ЯНЕВА

С подкрепата на Столична община

Програма „Култура“ на Столична община

Франческа Земярска, „Маска и глас в творчеството на Маргьорит Юрсенар“, поредица „Зевгма“, ИК „Версус“, С., 2025, 280 с.

Поднебесният ад в романа „Диада“ от Яна Титова

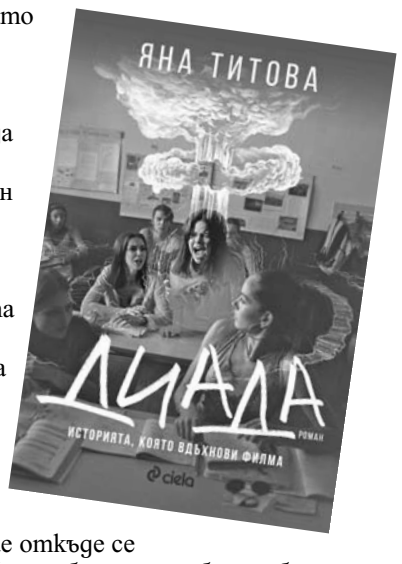
Една сутрин Грегор Замза се събужда след неспокойни сънища и открива, че се е преобразил в огромно насекомо. Всъщност в оригинала на немски Кафка не назовава недвусмислено в какво се превръща героят на „Метаморфозата“. И ако по отношение на метаморфозата на г-н Замза остава въпросът дали той се е изродил в гигантска хлебарка или някаква друга твар – то не така стоят нещата с Дида, главната героиня в дебютния роман на Яна Титова „Диада“. Там читателят много бързо разбира в какво точно се е превърнала тя след всички удари, нанесени ѝ от живота.

Романът на Яна Титова проследява циничните приключения на 16-годишната Методинка – име, което тя самата не понася и което е забранила да се използва (с тежки последствия за нарушителите) – по-известна просто като Дида. Размирната и коварна тийнейджърка впряга всичките си сили, за да осъществи единствената си мечта – да се събере със своята майка, която я изоставя сама с баща ѝ – битовия алкохолик Митьо, когато Дида е още малка, и заминава да работи в Щатите. Дида е готова да извърши всякакви злини и да се подложи на всевъзможни унижения, за да събере парите, необходими ѝ за самолетен билет до Страната на чудесата. Единствената пътеводна звезда в живота ѝ е обещанието, дадено ѝ някога от нейната майка, че един ден ще я вземе да живее при нея в Америка, където ще може да започне нов живот.

В „Диада“ читателят е захвърлен в поднебесен ад, населен с цяла манажерия от вулгарни карикатури. Провинциалният град, в който Дида живее, остава неназован. Героинята и връстниците ѝ посещават Езикова гимназия „Франц Кафка“, където всички – от учителите до ученицити и чистачите, с няколко плачевно малко изключения, са напълно пропаднали и достойни за презрение. Дида ги презира, и то с апломб, и не се бои да го покаже. Тя ги експлоатира и тормози, както те тормозят и експлоатират нея. Щеше да е хубаво при обиколката на този своеобразен, затънтен ад да сме съпроводени от Вергилий, така както Данте е придружен по време на собственото си спускане в преизподнята. Но уви, всички ужасии и изстъпления са ни представени в своя суров, неподправен вид, без намесата на поета, който би могъл да смекчи грозотата им.

Едно опоетизиране на мизерията, една лека, сатирична дистанция от случващото се, биха спомогнали за тяхното възприемане. Поднесени натуралистично обаче има риск да заседнат в гърлото на не един читател. Големият недостатък на романа е, че не успява да ни склони да влезем в сговор с Дида срещу омразните жители на града. Това до голяма степен се дължи на факта, че самата Дида е също толкова омразна. Трудно, ако не невъзможно, е да ѝ съчувстваме. Бихме могли да си обясним липсата у нея на емпатия към другите с отсъствието на положителни модели за подражание в семейството и социума изобщо, както и лишаването ѝ от обич и нежност от ранна възраст. Но нима едно 16-годишно момиче, което – и това постоянно се изтъква в романа – в интелектуално отношение е постигнало забележително развитие – владее свободно английски и френски, изчело е класиките, показва завидни умения по математика – та нима едно толкова интелигентно момиче не би си дало сметка за аморалността на своето поведение? Още повече – нима едно толкова интелигентно и същевременно цинично момиче не би заподозряло, че дори собствените му мечти най-вероятно са илюзорни и несъстоятелни и че е безсмислено да ги преследва с такъв плам? Но тъй като подобно самосъзнание у нея не се пробужда, или поне не преди самия край, героинята не е способна да се издигне над омерзителното си обкръжение, напротив, вписва се в него идеално. А ние сме неспособни да вземем нейната страна в конфликта.

И въпреки всичко следва да признаем, даже и напук на себе си, че „Диада“ демонстрира похвална последователност в своята мизантропия. Романът е издържан от начало до край в ключа на човеконенавистничеството и това заслужава нашата възхита, пък дори тя да е с обратен знак. Яна Титова очертава един свят, който плаче да бъде взривен на парчета, населен от хора, които заслужават своята съдба. Не е възможно да ни е жал за някоя от тези противни карикатури – черпим утеха, че единственият път, който се открива пред тях, е самоунищожението.



В поантата на „Диада“ Титова все пак успява да предаде с необходимия бяс и врява онзи стихиен световъртеж, който обладава човешкото същество, когато се сблъска със съвършената безизходица на своето битие. И именно тогава романът надмогва елементарната вулгарност, с която неумолимо ни е бомбардирал до този момент, за да ни разкрие откъде се ражда поривът да погубиш себе си или себеподобните. Дида е не просто хлебарка или мравка, както често сама се вижда. Нейното преобразяване е далеч по-страшно. Житейският ѝ път стига до своя логичен край – неспособна да се измъкне от тинята, тя се превръща в същинско чудовище – сам-само на света.

Разгледана като упражнение по омраза срещу поквареното човешко същество, „Диада“ несъмнено постига успех. За да успее обаче като естетическо или сатирическо упражнение, ще бъде необходим втори дубъл.

С подкрепата на Столична община

Програма „Култура“ на Столична община

ЦВЕТОМИР ЙОНЧЕВ

Яна Титова, „Диада“, изд. „Сиела“, С., 2023

Театърът и неговата публика – добрите примери от Стара Загора

Светла Тодорова, личен архив

Със Светла Тодорова, директор на ДТ „Гео Милев“, Стара Загора, за предизвикателствата пред театъра при формирането на публиката и комуникацията с нея, за развитието на трупата и за първото издание на Международния фестивал „Нови открити сцени +“ разговаря Албена Тагарева.

Албена Тагарева: Как изглежда културният живот в Стара Загора от твоята гледна точка, от гледната точка на човек, който се занимава с култура и който ръководи една от най-големите културни институции в града? Какви са неговите особености и предизвикателства?

Светла Тодорова: В Стара Загора имаме добре позиционирани и успешно развиващи се Куклен театър, Държавната опера, а вече и ние – Драматичният театър, можем да се приобщим към тях като места, където публиката освен класическите форми на сценични изкуства може да види и по-експериментални и жанрово разнообразни спектакли. Благодарение на дългогодишната упорита дейност на трите културни института в града ни се създаде постоянна публика, на която се радваме не само ние, но и гостуващите в града колеги. Добавяйки експериментална линия в нашия репертоар, ние продължихме посоката, която следваха артистите от Операта и Куклен театър и така затвърдихме оформянето на публика, която търси по-съвременен тип театър и съвременно изкуство. Преди години сме коментирали с хора от града, че те не посещават театъра, защото не намират продукцията за провокативна, интересна и съвременна. По това време репертоарът ни беше насочен основно към учениците и по-точно към това, което харесват учителите. За мен е важно представленията ни да резонират с учениците, да ги вълнуват като теми и като режисьорски решения. В момента най-голямата трудност е те да направят първата крачка, т.е. да влязат в залата. И ние търсим различни начини да ги провокираме. Правим инициативи, свързани с представянето на по-атрактивни части от спектаклите ни, включващи музикално изпълнение на живо, в самите училища. Болна тема ми е скъсаната връзка между образованието и изкуството, проблем, който се отразява на младите поколения, влияе на формирането им като съвременни граждани. Наложително е дискутирането и обмислянето на национално ниво за стъпките, които трябва да се направят, за да подобрим взаимодействието между образование и култура с фокус младия човек. В момента всеки културен институт е оставен да се справя сам на местно ниво и резултатът е, че всеки прави колкото и както може. Давам си реална оценка за поколенията публика, която не успяхме да възпитаме да посещава културни събития. Така наречените „изпуснати“ поколения, които вече е много трудно да ги привлечем като зрители, а и като участници в културния живот. Това, за което в момента се борим, е изграждането на добра връзка между куклення театър (а нашият в Стара Загора е много добър) и младата публика, така че децата, като пораснат и станат тийнейджъри, да не прекъсват връзката си с театралното изкуство.

В същото време в Стара Загора през цялата година се случват много културни събития. Много, даже мисля, че дори са повече, отколкото е необходимо. Градът ни разполага с много сцени – открити и закрити.

Като спомена за скъсаните връзки, говорили ли сте с Куклення театър и с Операта например за някаква обща стратегия или пък програмация в тази посока?

Честно казано, точно за това не сме си говорили, а е добра идея. Това, зад което се обединихме – и се надявам да го развием, защото сме в начален етап, е единна билетна каса на централната улица на Стара Загора. Създадена благодарение на подкрепата на областната управа. Идеята е много добра и идва в подходящ момент на фона на последното изследване на социологическа агенция „Алфа Рисърч“, инициирано от Фабрика за идеи заедно с Обсерватория по икономика на културата, което сочи притеснителен спад в посещението на културни мероприятия, музеи, библиотеки, галерии и в четенето на книги. Създаването на подобен билетен център на достъпно място ще увеличи възможността на зрителите да закупуват билети за програмите и на трите културни института. Ще помогне и за рекламирането на продукцията ни и достигането ѝ до повече хора. Да не говорим, че можем да помислим за общи промоционални предложения, карти и т.н.

Спомена, че ходите в училищата и представяте откъси от вашите представления, което означава, че имате и добри контакти с образователните институции в града.

По принцип да, но с някои училища просто не успяваме. В града има 35 училища, а ние работим системно само с 5-6 от тях. Много ни се иска в бъдеще да успеем да развием взаимоотношенията си и с останалите. Мисля си, че проблемът в голямата му част не е незаинтересованост на децата, а инертност на преподавателите и директорите. И докато няма обща политика и стратегия за изграждане на целенасочени и конкретни връзки между училищата, театрите и културните институции като цяло, нищо няма да се промени. Няма как да се случат нещата, ако само едната страна е активна.

Успявате ли да привлечете публика от региона, от околността?

Най-големият пробив, който направихме тази година – заслугата е на моя заместник-директор Димитър Митев, е полагането основите на сътрудничество с Тракийския университет. Дълго време се удряхме като в стена в опитите си да се случи. В началото многократно се опитвахме да каним студентите да гледат спектакли при нас, но понеже университетът е извън града, това не сработи. След като проведохме разговор с новото ръководство на университета, се оказа, че могат да се намерят пресечни точки. От миналата година стартирахме адаптиране на някои от нашите спектакли за тяхната открита сцена и вече имаме около 3 реализирани проекта. Оформи се ново театрално пространство в периферията на града, което осигурява достъп до култура не само за студентите, но и за живущите в близките квартали. Благодарни сме на проф. Ярков, бившия ректор на Тракийския университет, за сътрудничеството и се надяваме неговият наследник да продължи тази добра практика. Имаме идея догодина да изнесем част от програмата на нашия новостартирал фестивал „Нови открити сцени +“ на това открито пространство, за да достигнем до повече хора.

Другото, което също мога да споделя като постижение е партньорството ни с община Чирпан. Там от дълги години няма театрална сцена. Имат културен център, който не е ремонтиран и реално се играе на една малка сцена в местното читалище, а градът е много буден. Сключихме договор с общината за 2025 г. и осигурихме периодичното гостуване на наши спектакли в Чирпан. Друга практика, която периодично осъществяваме е извозването на хора от населените места около Стара Загора, които желаят да посетят театъра, но нямат личен транспорт, а вечер пък няма и обществен транспорт. Театърът поема половината от цената за превоза, хората си доплащат другата част към билета и правим организиран превоз, за да дойдат да гледат спектаклите ни. Това понякога са два-три автобуса с хора, повечето от които възрастни. Те са толкова празнично облечени, толкова щастливи. Усещането е прекрасно! Иска ми се да продължим да правим подобни инициативи, да станат постоянна практика в дейността ни. Това, което се оказва сложно, е финансовата част. Надявам се при добра комуникация с общината да се намери начин финансово да обезпечим транспорта за тези хора. Не винаги е решение театърът да гостува в малките населени места, защото в много от тях липсват зали или технически възможности. Много по-добре за хората е да дойдат в града, тук те влизат в хубавата сграда на театъра, гледат спектакъла в пълнота и без компромиси, и всичко това се превръща в малък празник за всички ни.

Как стигнахте до идеята да правите фестивал? Задавам този въпрос, понеже в Стара Загора все пак има фестивали, и „Пиеро“, и „Данаил Чирпански“. Те са със специфични профили, но и с традиции, разпознаваеми са в града.

Почти 25 години вече съм в Старозагорския театър и очаквах трепетно да се създаде наш театрален фестивал през всички тези години, е, не се случи! Като студентка (дипломирах се в НБУ при проф. Възкресия Вихърова) почти всяка година ходехме на студентски фестивали (Единбург, Потсдам, Братислава, Търгу Муреш и др.). Тогава видях колко е хубаво да можеш да се срещнеш с колеги от други държави, да обмениш опит с тях, да се запознаеш с нови театрални форми, различен начин на творческо мислене, да ти разкажат как се развива изкуството при тях. Тези непринудени срещи разширяват кръгозора на твореца. Когато започнах работа в театъра в Стара Загора, това много ми липсваше. Международният Куклено-театрален фестивал „Пиеро“ е биенале, фестивалът на оперното и балетно изкуство „ФОБИ“, който се организира от Операта също е със специален фокус – и двата форума са с големи традиции в града. Винаги съм се питала защо ние не направим нещо подобно. Мисля, че и моите колеги актьори, както и всички в театъра също имат необходимост да споделят опит. Оказа се, че няма подходящ момент за това и просто скочихме. Много съм благодарна на Петър Денчев, с когото сме коментирали всичко това и той подкрепи идеята и помогна в нейното осъществяване. Благодарение на него миналата година ръководството ни гостува на Театралния фестивал в Сучава, Румъния, организиран от Общински театър „Матей Вишниек“, сключихме меморандум за сътрудничество и през 2025 г. реализирахме успешно първо гостуване от наша страна на техния фестивал през май месец със спектакъла „Хаос“ на реж. Петър Денчев. Съответно през юни се случи и тяхното гостуване в Стара Загора на нашето първо издание на фестивала. Те показаха два спектакъла „Как погребахме Сталин“ по Артур Соломонов, реж. Теодор-Кристиян Попеску и „Завръщане у дома“ от Матей Вишниек, реж. Ботон Наги. Да допълня, че след първото ни посещение в Сучава аз бях много впечатлена от организацията на техния фестивал, от подбора на заглавия, от цялата програма, а и от актьорската игра. Решението беше взето, трябва да имаме фестивал, и се започна едно дълго чакане за подходяща програма, по която да можем да получим финансиране, но това не се случи в рамките на запланувания период. Положителното беше, че в края на миналата година ние подадохме към общината събитието и то бе включено към Културния календар на града, което ни даде малко увереност. Започнахме да търсим спонсори, за голяма наша радост имаше фирми, които откликнаха, подкрепиха ни и с общи усилия първото издание на „Нови открити сцени +“ вече е факт. А по отношение на името знакът плюс носи идеята за допълване, прибавяне, разрастване, развиване на нови събития, нови пространства, нови естетики, нови партньори.

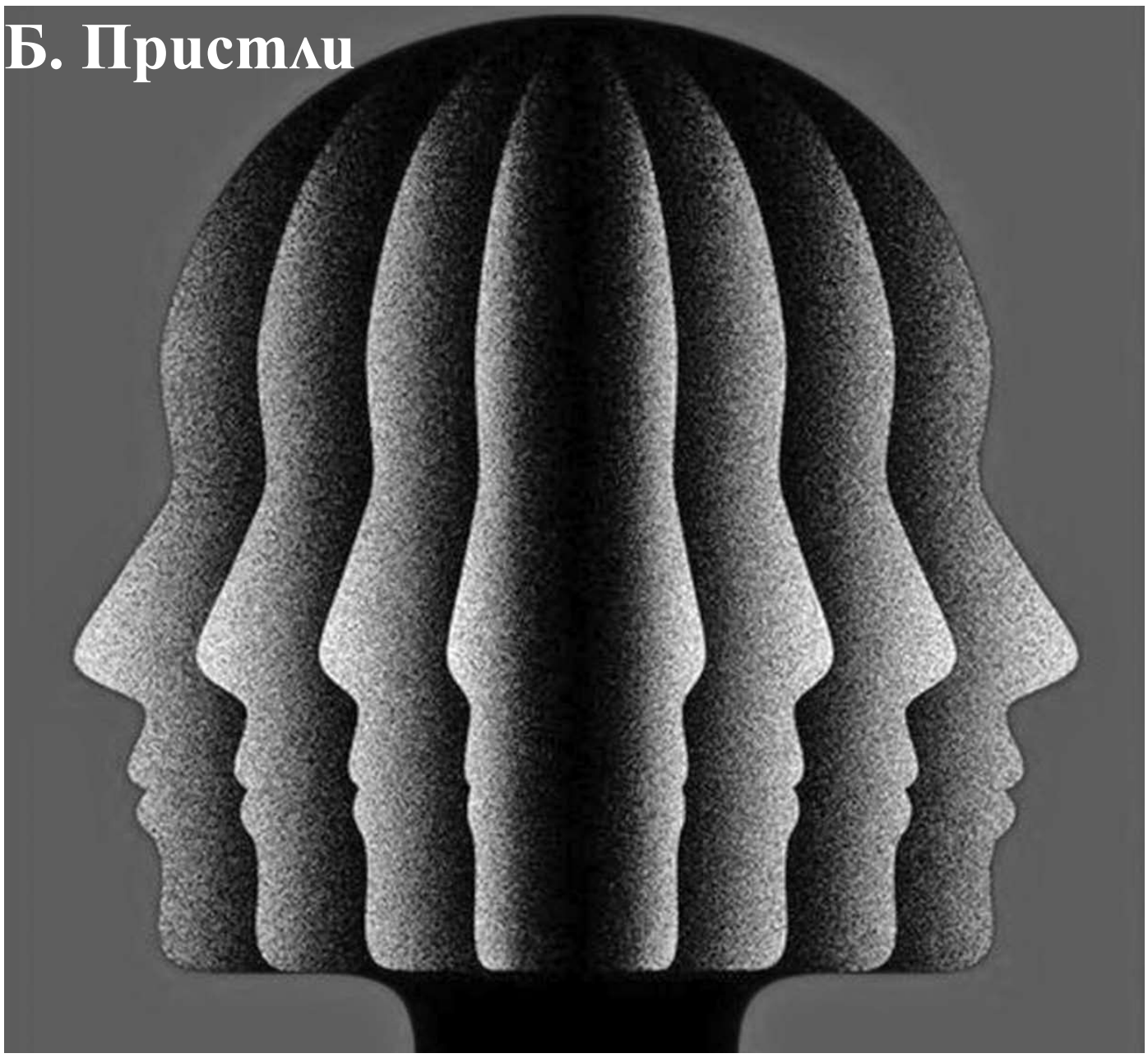
Поздравления, че още от първото издание брандирате фестивала като международен. Освен да бъде панорама на някои от най-добрите заглавия от българския афиш, представяте и паралелни събития. Как се роди тази идея за професионалните уъркшопи? Как ги приема вашата публика? Имате ли отзиви? Какво искате да развиете с тях?

Всички са много доволни, особено актьорите, които се включиха в работните ателиета. Именно това много ни липсваше. Едно е да можеш да видиш един завършен продукт, да поговориш с хората, но съвсем различно е да влезеш в конкретна работа, от която не се очаква готова продукция. В същото време трупата ни има възможност да се включва активно във всяко едно събитие. Това дори тук на територията на България трудно може да ни се случи. И поради тази причина тези уъркшопи според мен са изключително важни за актьорите, за поддържане на тяхното ниво на професионализъм, на това, което те правят, зареждат ги като творци, развиват ги. Този тип събития трябва да са регулярни за актьорите. Както за някои професии е задължително непрекъснато да се повишава квалификацията, така и за актьора преминаването през различни естетики и режисьорски подходи е обогатяване и развитие. Някои от ателиетата позволяваха и включването на непрофесионалисти – на деца от школите например, както и на студенти.

Как ще продължите следващата година? Имате ли вече планове?

Следващата година ми се иска да включим още един чуждестранен театър, така че малко по малко да се разрастваме. Един от нашите постоянни зрители сподели: „Аз толкова театър не съм гледал от много отдавна“. Започваме отсега работата по следващото издание. Вярвам, че ще ни бъде и по-лесно, след като сме минали веднъж през цялата организация. Вече сме по-уверени, знаем какво трябва да правим.

Грешката на Джон Б. Пристли



Николай Аретов

В средата на миналия век сериозният английски писател Джон Б. Пристли пише:

> „Мъдреците“ се оплетоха в пустословия за насилието и престъплението и не стигнаха до същността. Защото ние, запалянковците, малко се вълнуваме от насилието, още по-малко от криминалните елементи в тези повествования. Най-често и нас ни дразни мирисът на кръв и ни се иска авторите на криминално четиво да спрат да ни засипват с трупове [...] Трябва да признаем, че сериозната съвременна белетристика вече не подмамва с развлекателност. Днешният писател може да е критик на обществото, може да бъде философ, поет или побъркан, ала в никой случай не е *предимно* разказвач. А има и моменти, когато не ни интересува ни критика на обществото, ни нечия дълбока психологическа проницателност, нито поезията в проза, нито чуждата представа за света; иска ни се разказ, добре измислено повествование. И не какво да е, не някакъв захаросан любовен роман [...] На необхватния скръбен хаос в истинския живот криминалният роман противопоставя своите спретнати проблеми и ясни развръзки. Като съзнателни граждани ние сме потопени в бездънни проблеми, които ни се струват колкото неизбродими, толкова и застрашителни – и тъкмо затова ни е приятно да се измъкнем за час-два и да си блъскаме ума със загадката на трупа, заключил се отвътре в библиотеката и след това звънял по телефона.“

Преди години попаднах на това есе (*Reading Detective Stories in Bed*, 1949) и често се връщам към него. Споделям разбирането, че множина изпитваме желание „да се измъкнем за час-два“ от проблемите и това не ни прави читатели втора ръка. Правим го и днес, не само с книги, но и с филми, а и със сериали. Но какво се е случило със „загадката на трупа, заключил се отвътре в библиотеката и след това звънял по телефона“? Тя като че поостаря и днес се радва на интерес главно когато е изградена в елегантен ретро стил. Агата Кристи още се чете, но добрите филми по нейните романи откровено залагат на ретро чара. Популярният предвоенен автор Едгар Уолъс, завърнал се успешно у нас през 90-те, май отново потъна в забрава, спомням си само една сравнително успешна немска екранизация, която, ако не ме лъже паметта, също беше ретро. А Уолъс не остава при загадката на заключената стая.

Още през 20-те години жанровите белези на криминалния роман са твърдо дефинирани. С. С. ван Дайн – американски писател и интелектуалец, който далеч не е само жанров автор, заявява, че „детективската история е вид интелектуална игра“, която се подчинява на двадесет правила. Практически през същата 1929 г. британският писател и интелектуалец Роналд Нокс публикува своите „Десет заповеди“ (*10 Commandments of Detective Fiction*). По тяхно време те още са актуални, но нови автори отказват да ги следват (Дашиъл Хамет, последван от Джеймс М. Кейн, Реймънд Чандлър и др.). Впрочем Хамет също се възприема като ретро, особено ако мислим за влиятелния филм „Малтийският сокол“ (1941) на Джон Хюстън. Неспоменато като разбиращо се от само себе си остава отхвърлянето на някои традиционни по това време табута – инцест, канибализъм, откровени сексуални сцени, садизъм, дори хомосексуализъм. Напоследък най-драстично правилата и табутата са нарушавани от скандинавските трилъри. Съорен Свайструп („Кестеновия човек“, „Игра на крениця“) например сякаш си е поставил за цел да наруши всички едновременно. За добро или за зло, „мирисът на кръв“ май вече не „ни дразни“.

Наред с другото Пристли спори с новото, което по негово време вече е навлязло в жанровете, свързани с престъпления. На сцената вече излиза нов жанр – трилърът, – думата влиза в употреба, без да е строго дефинирана. През 2005 г. в една рецензия Джон Ъндайк пише: „Едва ли си струва да бъде търсена изплъзващата се разлика между трилъра и не-трилъра, та нали изглежда самите автори на трилъри се бунтуват, стремят се да се измъкнат, насочват се към не толкова строго регламентирана връзка с читателя. Те пишат по-пространно, отколкото преди, с повече размах“. „Правилата“ и „заповедите“ са съзнателно отхвърлени, някои от тях предизвикват усмивки. Според С. С. ван Дайн детективът не може да бъде търсеният закононарушител, в криминалния роман няма място за любовна интрига и свръхестествени феномени, престъплението не може да бъде резултат от случайност, престъпникът трябва да бъде само един и да не е прислужник, мафията и тайните общества нямат място в жанра и пр. Роналд Нокс е по-лаконичен, но мисли в същата посока. А всъщност още Конан Дойл, след него Г. К. Честъртън, а и Агата Кристи използват подобни отхвърлени решения.

И ако това са все пак елементи от изграждането на сюжетите, Пристли, не така тезисно, отхвърля и нещо друго: „…не ни интересува ни критика на обществото, ни нечия дълбока психологическа проницателност, нито поезията в проза, нито чуждата представа за света…“. Струва ми се, че тук проблемът е по-сериозен, а и по-комплексен. Ясно е, че немалко автори се опитват (или успяват) да правят точно това, обикновено, но не винаги съзнателно. Как да се мислят криминалните романи, в които реално може да се открие „критика на обществото“, „дълбока психологическа проницателност“, „поезия в прозата“, своя „представа за света“. Дали те престават да бъдат „жанрова“ („популярна“) литература, или пък излизат от тези рамки? Дали опозицията „високо – ниско“ не предполага преосмисляне и вътрешно диференциране не само при жанровете с престъпления и не само защото вече сме XXI в.? Но по какви критерии да стане това? Продажбите, т.е. читателските предпочитания не са за пренебрегване, но едва ли са достатъчни. Преди години често си подхвърляхме, че българските писатели искат едновременно популярността на Чейс и престижа на Достоевски. И обикновено не успяват. Някои по света все пак успяват, но книгите им и по-точно явлението като че ли очаква по-задълбочено осмисляне извън стандартните рецензии.

Критиците охотно коментират промените в жанра и обикновено ги свързват с процеси в обществото, с различни кризи, политически събития, в САЩ много често с Виетнамската война. Те имат своите основания, които могат да се допълнят с чисто литературни причини. Сюжетите, характерните персонажи, стилът на писане се изчерпват, банализират се и се появяват нови решения. Те могат да бъдат съзнателно търсени от авторите, а могат да бъдат и спонтанно намерени. И това важи за всички жанрове, като при криминалните романи не може да се очаква от авторите богата литературна ерудиция (някои я имат), която да ги води до отхвърляне на старото.

Два други проблема ми се струват важни. Първият е свързан с отношението на криминалните романи към обществото. По традиция се приема, че те са (или се очаква да бъдат) консервативни, да защитават някакво социално статуквo – убиецът да бъде заловен, откраднатото върнато на собственика му, загадката обяснена рационално. Така читателят не е подтикнат да се бунтува срещу света около него. Собствеността, семейството, нацията, йерархиите остават непроблематични. Изключения, разбира се, могат да се намерят, но общата картина е такава. Или по-точно казано – беше такава, но вече не е, налага се едно по-мрачно изображение и една по-песимистична представа за света. На българска почва това нерядко се свежа до баналното мислене „всички са маскари“, „тук е така“ и пр. Но значимите образци не остават при елементарните представи от Ганковото кафене.

Вторият проблем е свързан с отношението на (криминалната) литература към актуалните тенденции в мисленето, представите и действията, налагани от институционални и неинституционални авторитети, структури и личности. Не разполагам със статистически данни за етническия и половия състав на полицаите в САЩ, Великобритания, Скандинавските страни и другаде, но любителските ми наблюдения забелязват някакви устойчиви тенденции. Все повече детективи и техните шефове са жени, хора с емигрантски произход или нетрадиционна сексуална ориентация. Те по правило, когато не са шефове, се справят с престъпленията (това си е традиция), но са обект на дискриминация и/или грубовати шеги от хората около тях. Написах, че в романите детективите по традиция се справят – разрешават загадките, предават престъпниците на съда и пр. Но дали в днешните романи е така? Май изчезнаха традиционните събирания, в края на които детективът (особено ако е Поаро) елегантно и ефектно изрежда прегрешенията на всички и накрая посочва истинския престъпник. Едва ли само заради стремежа към продължения не по-малко актуални са финалите, при които престъпникът успява, поне частично, да се измъкне от строгостта на закона, а детективът може да бъде отстранен, наказан и пр.

И тук изскача един друг възел от проблеми, които заслужават да бъдат ако не осмислени, поне забелязани. Ако криминалният роман е „интелектуална игра“, която ни откъсва от „бездънните проблеми“, то трябва ли да бъдат реалистични? Трябва ли да са статистически верни. При престъпленията очевидно не е така – серийните убийци са много повече в романите, отколкото в реалността, както и ефектните обири на банки и пр. Това е ясно; другият проблем със статистическата достоверност е доколко процентът на жени, етнически и сексуално различни в романите (и филмите) съответства на процента им сред реалните полицаи. (Оставям настрани проблема с процентите на корумпираните ченгета в участъците и в литературата.) И ако не е така, то дали романите (още повече – филмите и сериалите) не са в някаква степен „пожелателни“, един вид – хубаво е да има хора от този тип в участъците, дайте да ги вкараме в романите и така да поощрим назначенията им. Ама чакайте, нали жанрът беше „интелектуална игра“, не трябва ли политическите и социалните внушения да са му чужди? Не останаха ли те някъде назад, при „социалистическия реализъм“. Литературата, била тя „висока“ или „популярна“, по правило не е чужда на подобни внушения, били те по-директни или по-завоалирани, немалко сериозни автори винаги са заявявали, че са „ангажирани“, други са се бунтували срещу статуквото, не само социалното, но и литературното, и това придава на творбите им някакви внушения. И аз като Джон Б. Пристли бих искал от време на време „да се измъкна за час-два“, включително и от подобни политически коректни внушения. Може би дори успявам, като игнорирам предлаганата ми „представа за света“. А може би се заблуждавам, може би част от внушенията все пак ми влияят.

Поетът и поетиката на убийството

Джулиън Саймънс

… Писателят, който започва да пише за пълп изданията, все още е писателят, който бленува за Албион. Добре известно е, че още в първия криминален разказ на Реймънд Чандлър детективът е трябвало да се казва Малори като автора на „Смъртта на Артур“. Черупката на детектива е от ирония, защото само иронията, може да устои на тези толкова чести удари с палка, и крие треперлива сърцевина. Независимо дали името е Малори, Кармади, Далмас или Филип Марлоу, той си остава странстващ рицар…

След младежките си литературни опити Чандлър спира да пише до 1933 г. Сменя различни поприща, живее с майка си и щом тя умира, се жени за жена, която е с осемнайсет години по стара от него (съпругата му Сиси се подмладява с десет години за сватбения регистър), става вицепрезидент на петролен концерн, пие много, хойка и накрая, току навършил 44 години, остава без работа и без пари. Това е времето на Голямата депресия, но той решава да се запише в указателя на Лос Анджелис като писател и започва да *изучава* пълп списанията. Както сам споделя, бил поразен, че може да му се плаща просто за да учи.

Едва ли е получавал много пари, но когато капитан Джоузеф Т. Шоу оглавява през 1926 г. „Блек Маск“, където Чандлър публикува повечето от първите си разкази, списанието започва все по-ясно да отразява насилието и разпада в американското общество, като разказите умишлено са изпъстрени с местния разговорен език. Подходът на Чандлър, английското му образование и възрастта му го правят доста необичайна фигура между колегите му. Повечето от тях пишат на килограм, макар че предпочитат да се наричат „професионалисти“. Пишат много, пият много и получават средно цент на дума. Някои от тях, като Ърл Стенли Гарднър, пишат също розови романи и уестърни. Малцина имат специализирания опит на Дашиъл Хамет, който е работил шест години като детектив на „Пинкертън“, но знаят това-онова за закона и огнестрелните оръжия и изпитват уважение към своя по-възрастен събрат.

Чандлър изобщо не прилича на тях. Той е чел три-четири детективски разказа, когато започва да се прехранва с писане, и изучава техниката на разказа както млад художник би прерисувал шедьоврите в Лувъра. Изчита Хамет (шест години по-млад от него), споделя, че се захваща с Гарднър (една година по-млад от него). Направил подробен план на един негов разказ, пренаписал го, сравнил резултата с оригинала, пренаписал го отново и накрая явно го изхвърлил.

Захваща се сериозно с работата – иначе не би могъл да се оправдае защо изобщо я върши. Техническите аспекти на престъплението не го вълнуват и смята, че наблюдателността и езикът са по-важни… Слабостта му е най-вече в неговия сантиментален естетизъм и в криминалния разказ, където действията на романтичния герой често трябвало да придадат на историята поне известна прилика с изкуплението. Силната страна е тъкмо сериозният поглед – така че още с първите си творби Чандлър постига повече отколкото своите сратници.

Да се говори за Чандлър като за романтичен естет и като за съзнателен художник, може да му придаде вид на интелектуалец, но той не понася интелектуалците и списанията, за които те пишат. Като цяло избягва литературните кръгове и предпочита да разговаря с автомонтьори и пощальони.

Втората характерна черта на Чандлър е неговата самота. Изглежда, че още от младостта си е бил срамежлив и бракът му с по-възрастна жена подсилва тази черта на характера. През 30-те години семейството все още живее доста бедно. Книгите, които Чандлър пише, се радват на интерес, но не са бестселъри. Семейството често сменя жилището си, има тесен приятелски кръг, понякога излизат заедно да се повеселят. Но тъкмо тази самота тласка Чандлър към създаването на най-добрите му произведения. Защото, когато започва да пише сценарии, се потапя в киното, започва да се среща с все повече хора и да пише все по-малко. И това, което пише, обикновено не е толкова добро, колкото преди. Затворен в тесния си апартамент, със Сиси в съседната стая, той не чувства настойчивия живот отвън и изписаните бели листове блестят.

Третата съществена разлика между Чандлър и другите е неговото английско възпитание. Той тайно мечтае да се върне на Острова, макар че не е разочарован, когато пристига в Америка: „задоволителното отвращение“, което изпитва, озовавайки се в Калифорния за първи път, се дължи донякъде на стъписващата разлика в сравнение с добрия английски вкус, което важи и за езика. И когато се захваща с писане, Чандлър трябва не само да *попие* американската реч, която му се струва плоска, безизразна и скучна, а и да я претвори.

Освен това Чандлър не е плодовит писател и отначало не успява да се изхранва, защото не пише най-малко десет разказа на година, а един или два. Това е показателно също за неговата почтеност като писател и дори когато започва да работи на договор за Холивуд срещу заплата, която е смайващо – или смехотворно – по-висока спрямо първоначалните му доходи, той отказва да прави това, което му е наредено.

Постепенно осъзнава, че дължината на разказа не му подхожда. Пренебрежението, с което се отнася към сюжета, е по-явно в кратките литературни форми, отколкото в романите. „Това, което очакваха пълп списанията – ще каже той по-късно – е постоянно действие и ако спреш да се замислиш, си мъртъв“. Тук е мястото и на прочутия му принцип: „Когато изпитваш съмнение, някой мъж с пистолет в ръка трябва да нахълта през вратата“.

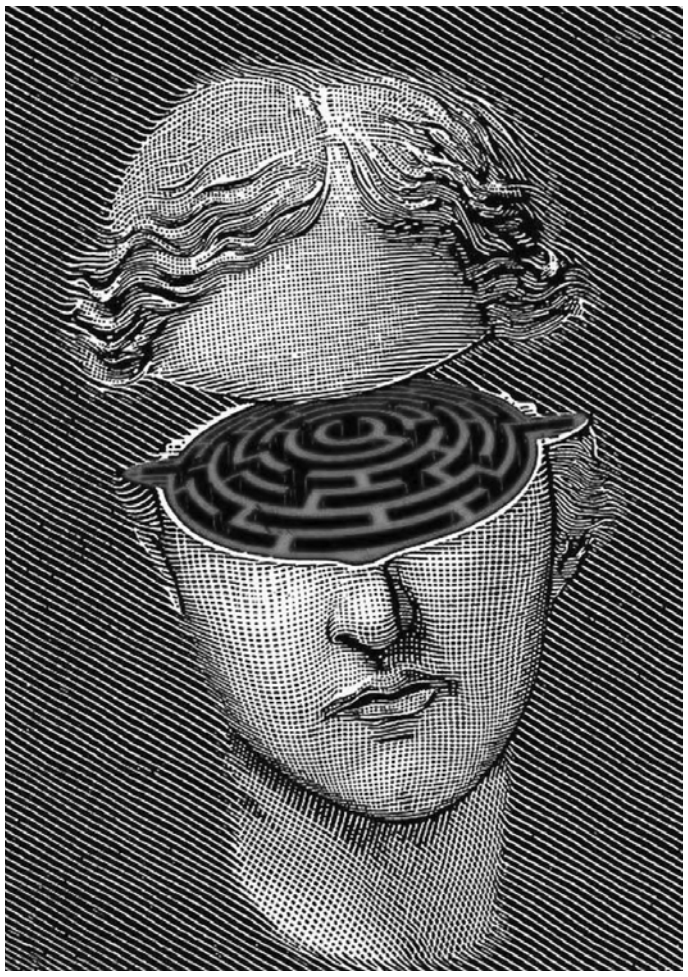
Причината за това е, че романите дават повече място за разгръщането на ситуациите и за изграждането на атмосфера, а едно от най-големите достойнства на Чандлър е умението да направи една сцена незабравима, а що се отнася до пълп списанията, всичко, несвързано с действието, подлежи на зачеркване.

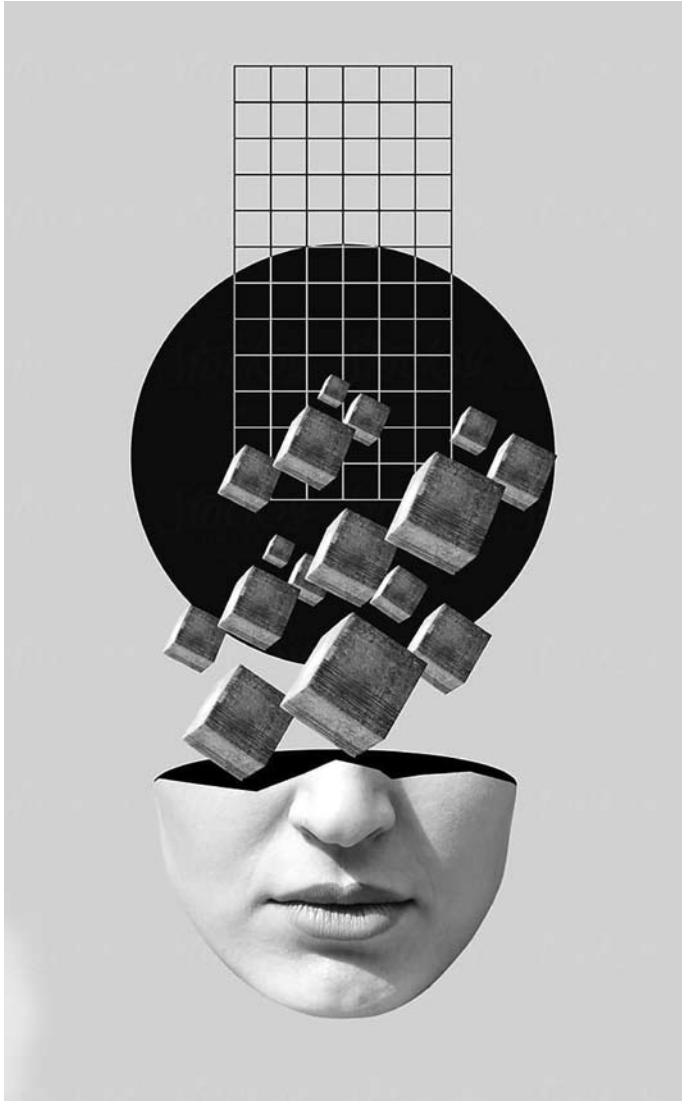
И тъкмо неговите наблюдения и усетът към езика обаче са причината в днешни дни все още да се връщаме към тези иначе пълни с клишета разкази, които с годините изчезват.

Същите тези разкази, по собствените си думи, Чандлър сам „разкъсва и изяжда“, за да напише три от романите си – което само по себе си се оказва забележителен процес. Повечето писатели адаптират свои ранни произведения към темата или към персонажа, запазвайки останалото. Чандлър обаче изрязва големи късове от разказите, разширява ги и ги вмъква в сюжета. Където има пукнатини, приличащи на следи от трион, той пише нови парчета, с които да ги запълни. Това води до сливането на герои, до появата на нови лица, до смесването на теми и разклоняването на сюжети.

Например значителна част от „Големият сън“ е съчетание от „Убиец в дъжда“, „Завесата“ и други два разказа – само четвърт от романа е нов материал. И почти всички разширения се оказват подобрения. Добавени са нови подробности в описанията, ярки щрихи в характеризирането на героите или просто по-елегантни и по-остроумни словосъчетания.

Далече от угрозата на редакторите, Чандлър оставя склонното си към сравнения и метафори въображение





да се развихри. Мирисът на орхидеите вече не е само като на казан за алкохол, както в разказа, а като на казан за алкохол под одеяло. Генералът не просто наблюдава детектива: „Старецът облизваше устните си, докато отново и отново ме оглеждаше като някой гробар, който потрива ръце“. Дали не е прекалено много? Явно зависи от вкуса, но разточителният език и усещането, че един талантлив писател за първи път използва свободата си така, както самият той я разбира, могат само да доставят удоволствие…

Превод от английски със съкращения:
НИКОЛАЙ ТОДОРОВ

Смог

Вид Печяк

Дейвид Голдстейн напразно натискаше педала на газта – колата не помръдваше. Причината беше изровеният път, неподходящ за автомобили, още по малко за „Форд Еър“ на въздушна възглавница.
Той бавно се измъкна навън. На пътя лежеше голям камък. Вероятно се беше изтърколил от хълма. Колата явно се беше блъснала в него. Той се наведе да провери шасито. Въздушните инжектори бяха разбити.
Реши, че няма да може да продължи нататък. В същото време си спомни, че ще трябва да чака часове наред, докато дойдат да му помогнат.
– Дали изобщо някой друг наоколо кара кола? – запита се Дейвид.
Той се загледа в криволичещия път, който се губеше между червеникавите скали. Въздухът трептеше от жаркото слънце. Не се мяркаха нито птици, нито насекоми, които да съживят поне малко мъртвата природа.
Дейвид нервно запали цигара. Въпреки че се намираше само на десет километра от града, околността приличаше повече на лунен пейзаж.
Като дете често бе идвал тук с родителите си и брат си и сестра си. Мръсната вада, която сега течеше покрай пътя, тогава беше бистър ручей, а хълмът – покрит с трева и цветя вместо с камънаци.
Сестра му Джоана винаги правеше букетчета от червени макове.
Спомни си също как веднъж недалеч оттук една змия ухапа брат му Айзък. После с всички сили тичаха до града и едва успяха да го спасят…
Дейвид Голдстейн захвърли фаса.
– Едва ли вече има змии – промърмори той.
Ще бъде най-добре да се върне пеша. Ако тръгнеше по пътя, щеше да върви няколко часа. Но ако минеше през

Докато Аржентина разследва

Подстъпи към историята на латиноамериканската криминална литература

Николай Тодоров

На криминалната литература в Латинска Америка дълго време се гледа с подозрение. Тя е възприемана като измама, като чужд продукт, като контрабандна стока и от писателите, и от читателите. Правят се еднолични опити за нейното популяризиране – Едуардо Олмберг, Хорхе Луис Борхес, Адолфо Биой Касарес, Доналд А. Йейтс и Хуан-Хакобо Бахарлия – в Аржентина; Антонио Елу и Мария Елвира Бермудес – в Мексико. Дори през 1971 г. в Куба бива обявен национален конкурс за криминална литература. Интерес не липсва напълно – през 20-те години на XX век в Аржентина, Мексико и други държави се забелязва повишаване на интереса към преводната криминална литература: Едгар Уолъс, Агата Кристи, Артър Конан Дойл, Елъри Куин и др.

В нацистка Германия, във фашистка Италия и по-късно в Източния блок не се гледа с добро око на този жанр – полицията би трябвало да започне с арестите още на стр. 3 и няма да има роман. Бразилският изследовател Луиш Мартинеш още през 1948 г. отбелязва една особеност в рецепцията на жанра: латиноамериканската публика осъзнава ограничените възможности на местното правораздаване и консервативната идеология, лежаща в основата на този жанр, опиращ се на възстановяването на реда и възвръщането на вярата в принципите и ценностите на обществото.

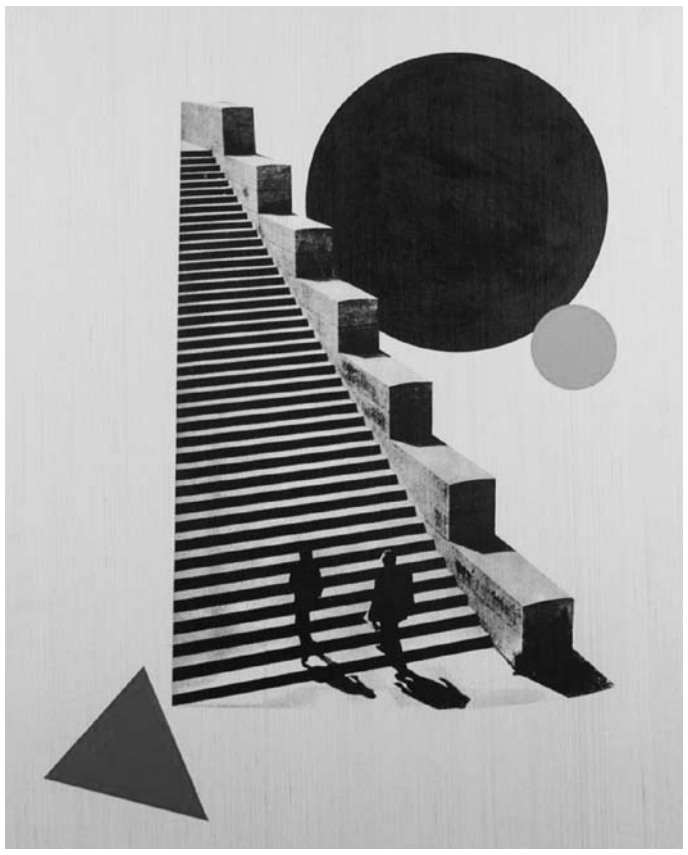
Аржентинският писател Адолфо Перес Селаски заявява през 1960 г., че от историческа гледна точка законът в Латинска Америка е служил за потисничество и натиск и затова читателите напълно отказват да го идеализират. Оказва се, че този модерен наратив не подлежи на реабилитация.

През 1973 г. мексиканският писател Карлос Монсиваис посочва, че жанрът „не се интересува от престъпленията на бедните“. Според него криминалните романи се стремят да неутрализират и да санкционират заплахата, която престъпникът представлява, и неизменно възстановяват обществения ред. В латиноамериканския контекст обаче според Монсиваис не съществува доверие в правораздаването, детективът е възприеман като представител на държавните органи и вдъхва страх, тъй че гражданите по-скоро се отъждествяват със заподозрения и са по-склонни да защитят него.

Наблюденията на Монсиваис продължават: „Защо не се развива жанрът в Латинска Америка? Защо ни липсват разказвачи, които да говорят за величието на смъртта и преследването в един полупримитивен свят? Отговорът е очевиден: трилърът е романтическата и деперсонализирана версия на борбата за власт, която предполага развитие, индустрия, пазар“.

Най-ранните серийни публикации на криминални произведения започват в Аржентина – романите на Луис В. Варела от 1877 г., разказите на Карлос Монсалве в сборниците „Литературни страници“ (1881) и „Ранни творби“ (1884), както и разказите на Висенте Роси (историята на ранната аржентинска криминална литература е обобщена като отделно изследване от Роман Сетон през 2012 г.); в Перу – поредицата „Кутрето на тъщата“, 1911 – 1912; в Чили – разказите за детектива Роман Калво на Алберто Едуардс, издадени между 1912 и 1921; разказите за детектива Виктор Хилтон на Луис Енрике Делано, издадени между 1928 и 1936 г.; и в Мексико – анонимните разкази за детектива Панчо Рейес.

Появяват се произведенията на цяла плеяда от аржентински писатели Хорхе Луис Борхес, Адолфо Биой Касарес, Родолфо Уалш и Рикардо Пиля, подир които, след 40-те години, се нареждат чилийците Луис Енрике Делано, Камило Перес Арсе и Рене Вергара, мексиканците Рафаел Бернал и Пако Игнасио Тайбо II и др. В началото на 50-те години Габриел Гарсия Маркес е привлечен от загадката на криминалния роман, за да сподели някои свои виждания във „В лош час“ (1961).



Така почти неусетно се стига до алтернативната или постмодерната криминална литература, като почти напълно се прескача нейният „модерен“ период. Интелектуализираната постмодерна криминална литература след Втората световна война вероятно би могла най-лесно да бъде свързана с творбите на Фридрих Дюренмат („Съдията и неговият палач“, „Подозрението“), но могат да бъдат добавени писателите от френския Нов роман (Ален-Роб Грийе и Мишел Бютор), Умберто Еко („Името на розата“), Томас Пинчън („Гравитационна дъга“), Пол Остър („Град от стъкло“) и Дон ДеЛило („Бял шум“). Понякога тези произведения са наричани „антидетективски“ или „деконструктивистки“, както и „постмодерни мистерии“ или „метафизически детективски истории“ – например „Убиецът в мен“ на Джим Томпсън и „Падналият ангел“ (известен със заглавието на филма по него, „Ангелско сърце“) на Уилям Хъорстбърг.

Това е времето, когато писателят Алфонсо Рейес, близък приятел на Борхес, щастливо заявява, че криминалният роман вече може спокойно да почива в сърцето и да занимава главата с някоя логическа задача или измама, прилични на игра на шах. Докато космополитните герои на Борхес и Биой Касарес забравят кое е реално и кое – измислено, литературният елит в страната започва открит дебат за криминалната литература, в който се включват Ернесто Сабато и Хулио Кортасар. Преди да бъде убит още през първите години на военната диктатура в страната – през 1977 г. – бележитият аржентински писател и журналист Роберто Уалш пише своето експериментално разследване „Операция клане“ (1957), което ще се превърне в крайъгълен камък на свидетелската литература на целия континент. Рикардо Пиля вероятно е аржентинският писател, който най-последователно реформира криминалната литература в Аржентина през втората половина на XX век. Той утвърждава своето име с излизането на сборника „Инвазията“ (1967) и особено със сборника „Фалшиво име“ (1975), където съществено място е отредено на мълвата и на мистификацията – традиция, укрепнала с творчеството на Маседонио Фернандес, Хорхе Луис Борхес.

Популярен факт е, че съсредоточаването върху местната литературна традиция е по-скоро форма на укрепване на идентичността, отколкото на търсене на идентичност, и също така деколонизационен импулс, съпроводен с насърчаването на местните култури. В Аржентина това позволява също постмодерният социалнокритичен заряд на някои от творбите да придобие по-конкретни исторически измерения. Творбите отразяват само отделни елементи от реалния свят и се съсредоточават повече върху самите себе си и върху игривия език. Престъплението става изкуствено, фалшиво, тайнствено, смущаващо, съшито с бели конци. То е мотив, около който се завихрят въображението и чувствителността.

хълма, щеше да стигне до най-близкото предградие за час, час и половина.

Дори не заключи колата. Запретна крачоли и тръгна нагоре. Отначало напредваше бързо, но после се запъхтя и трябваше да седне на една скала да си почине.

– Съвсем съм се отпуснал – укори се и избърса чело с кърпата си.

Трябваше повече да ходи на екскурзии, както когато беше по-млад. Но кой гори от желание да се мота из тая пустош?

Изкуствените градини под куполите на града бяха нещо съвсем различно – там все още течеше вода, имаше чист въздух, който циркулираше…

Въздух! Сега му се струваше, че целият склон е залят от керосин и сяра – този мирис стана причина той да припадне преди няколко години, когато се озова в близост до една химическа фабрика в района.

Погледът му отново се понесе през червеникавата скалиста околност. Виждаха се следи от смога – червеникава ръжда, която така е залепнала по грапавите камъни, че чак е пропила в тях. Дори трънките, които се мяркаха тук-там, червенееха.

Изправи се и продължи нататък. Вече наближаваше билото. Колата, изоставена на пътя, изглеждаше съвсем малка.

– Само да не печеше толкова! – помисли си той и отново избърса мокрото си чело.

Погледна часовника. Беше вървял само четиресет минути, но му се струваше, че са минали часове.

Най-накрая се изкачи и погледна към долината от другата страна. През мъглата и дима успя да различи няколко къщи на едно от сателитните селища в предградията. Не успя да види самия град, макар да знаеше, че той лежи тъкмо там, където мъглата е най-черна.

Тогава завиха сирените. Те нададоха вой както в града, който не можеше да се различи, така и в селището, което се подаваше от облаците пред него – то виеше срещу него и пронизваше ушите му, като на всеки трийсет секунди сменяше височината на звука.

Дейвид Голдстейн знаеше, че воят на сирените сигнализира за наближаването на смога. Инстинктивно посегна към колана си, където трябваше да е неговият противогаз, но веднага си спомни: беше го взел в колата, но от бързане беше забравил за него. Не носеше маска – нещо, което беше строго забранено.

Изруга полугласно и погледна отново към колата. Едва можеше да я различи в мъглата. До селището оставаше толкова път, колкото до колата. И ако трябваше да тича, по добре беше да тръгне веднага.

Заспуска се бързо към къщите, но се подхлъзна на една каменна плоча и се строполи на земята.

„Наистина не ми върви“, помисли си той и се надигна. Дясното коляно го болеше, но нямаше как да се върне назад, затова, куцукайки, продължи да тича все надолу. Преди да беше изминал и половината път, сирените зазвучаха отново. Този път виеха в продължение на двайсет секунди. Това означаваше, че смогът е стигнал до града. Дейвид можеше да види, че мъглата е станала черна и че вече бе погълнала селището, но знаеше, че то е съвсем наблизо.

– Ама че се наредих! – възкликна сам на себе си и се втурна напред с всички сили.

Вече не чувстваше болката в крака си. Ако тичаше достатъчно бързо, щеше да стигне до първите къщи, преди смогът да го е задушил…

Почувства как въздухът драска гърлото му, усети болка в дробовете и смъдене в очите, но вече не мислеше за нищо друго, освен как час по-скоро да стигне до къщите…

Земята стана по-равна – значи бе стигнал низината. Пристъп на кашлица го принуди да спре. „Къде, къде са къщите…“ Чу звука от мотор пред себе си, затича се и видя асфалтиран път – беше стигнал, беше спасен… Разнесе се тънкият глас на нови сирени, звучащи през интервали от пет секунди.

Дейвид Голдстейн почувства как го облива студена пот. Концентрацията на отровния смог бе стигнала смъртоносното равнище… По пътя бавно мина кола и с последни сили той скочи към нея.

– Стой… Отвори!

Шофьорът обаче натисна педала на газта и колата го подмина. Дейвид се огледа – очите му горяха и той усещаше сякаш ноздрите му горят. Ужасно му се виеше свят.

– Има ли някой – изхърка той.

Появи се нова кола и го заобиколи отдалеч. Никой не искаше да отвори херметическата си кабина сега… Но ето че Дейвид Голдстейн забеляза наблизо човешка фигура и се запрепъва към нея. Мъжът носеше противогаз – Дейвид виждаше само противогаза. Не се замисли – вдигна ръка и удари мъжа по главата. Той се олюля, но не падна – блъсна своя нападател и докато той се въргаляше по земята, изчезна в мрака…

Вечерта новините съобщиха за голям облак – смогът е покрил целия район. Съобщенията завършиха със съобщението: „Мъж, който все още не е идентифициран, е намерен задушен в смога в сателитното селище Нова епоха. Напомняме на жителите винаги да носят противогази дори и когато излизат за съвсем кратко“.

Следваше реклама на новите противогази „Яснота“ – по-леки отпреди, напълно прозрачни и толкова компактни, че човек може да ги сгъне в джоба си.

– С противогазите „Яснота“ ще се чувствате в по-голяма безопасност на пътя дори от хората преди сто години! – твърдеше светлокоса жена, докато нахлузваше противогаза. – Практичен, сигурен и евтин! Помнете, това е „Яснота“!

Превод от словенски: НИКОЛАЙ ТОДОРОВ

Литературата за детективи и за...

от стр. 1

Детективите продължават да шестват решително по света и да обогатяват криминалните хроники близо 30 години. Детективът на Емил Габорио на име Табаре е последван от най-известния персонаж в английската литература, Шерлок Холмс, с когото някои изследователи ознаменуват началото и на Златната епоха в детективската литература, въпреки че почти всички прочути случаи на Холмс са написани в сравнително краткия период между 1887 и 1894. Следват Едгар Уолъс и Агата Кристи, но при все това в навечерието на Първата световна война се забелязват признаци на „умора“ от безпогрешния детектив. Малко след като през 1911 г. започват да се печатат разказите за отец Браун на Гилбърт Кийт Честъртън, приятелят му Едмънд Клерихю Бентли се обзалага с него, че ще докаже колко порочна е логиката и правната система при разследването. Иронията се състои в това, че в забележителния роман на Бентли „Последният случай на Трент“ (1913) всички заключения на детектива Филип Трент до финала се оказват погрешни – този роман се превръща и в повод за широк дебат върху каноните на жанра, в който в различни моменти се включват Дороти Сейърс, Агата Кристи, Франк Кърмоуд, Реймънд Чандлър и Мартин Прийстман.

Защо криминалната литература ни занимава и с какво ни привлича? Според бележития писател и изследовател Джулиън Саймънс, който изучава психологическото и социологическото значение на убийството, то е шокиращо и трансгресивно за съвременния читател и в детективската история бива разрешено, като така се укрепва вярата в моралния и подреден свят (самата дума „детектив“ започва да се употребява едва след средата на XIX в.).

Криминалната литература в широк смисъл е сочена като подчинена на сравнително еднотипна формула, въпреки че още първопроходниците се опитват да използват нейния новаторски потенциал ако не за да въздействат върху обществените сили, то за да постигнат някаква художествена цел – включително снемането на отпечатък от въпросното общество. Елементите на фикцията се смесват с на пръв поглед действителни факти – например съобщения от вестници.

Този сблъсък на действителната и въображаемата реалност в литература, която не си поставя високи естетически цели, особено ярко личи в „Откраднатото писмо“ на Едгар А. По. (Въпреки експериментаторския си дух и стремежа си към използването на новаторски литературни похвати, сходен сюжетен обрат ще използва и Дашиъл Хамет в своя шедьовър от 1930 г. „Малтийският сокол“, където съзнателното подлъгване на замесените страни в погрешна посока увлича и тях, и читателя като все по-бърз и по-главозамайващ водовъртеж – този водовъртеж обаче е сведен на по-лично равнище, встрани от общите публични репрезентации.)

Джон Ървинг откроява друго нововъведение на По – авторът кара човек да осъзнае *невъзможността* на детектива докрай да проумее аналитичните операции, които извършва, и това, че разрешаването на една мистерия ни поставя *друга* мистерия. В това отношение надмощие придобива „наративът на загадката“, по думите на Цветан Тодоров, при който престъпникът неизменно би трябвало да се стреми да скрие следите си, да направи историята по-тъмна, по-неясна и по-разпокъсана (Чандлър отбелязва, че градът „има нещо повече от нощ“).

Когато коментира „Лунният камък“ (1868) на Уилки Колинс, следващият стожер в жанра, един от най-ярките примери за „сензационни криминални романи“, Антъни Тролъп споделя, че е изграден най-внимателно и най-чудесно, но „никога не успявам да се избавя от вкуса, че е изграден“. (И все пак това е творбата, която Томас С. Елиът определя като „първия и най-велик детективски роман“.)

Въпреки традиционно високото значение на сюжета за криминалната литература, където се наблюдава по-скоро правдоподобност, отколкото реализъм, Реймънд Чандлър възроптава срещу статуквото. Макар и да не променя личния си подход, той решително заявява, че има хора, които могат да изградят сюжети, но не могат да пишат, а има други, които могат да пишат, но доста често не могат да изградят сюжет. Според него са нужни не само нов реализъм и нов психологизъм, а и нова морална стойност.

Саймънс допълва, че построяването на едно повествование никога не е доставяло особено голямо удоволствие на Чандлър, който смята, че сюжетът може да бъде скучен дори и ако писателят се справя добре с него, и дори подчертава, че изобщо не го е грижа за формата, а по-скоро я използва като претекст за неща като взаимоотношенията, диалога, тона, атмосферата, ритъма.

Въпреки това типичното за детективския роман напрежение и „отлагането на развръзката“ често биват сочени като главна причина за удоволствието от отделните творби. Стъпка напред като че ли прави само „черният роман“, при който финалът е предварително известен и удоволствието идва от извървяването на пътя до него. Когато обаче френският Нов роман се захваща с криминалната литература, пътят вече престава да води до ясен финал – като например в „Употребата на времето“ от Мишел Бютор.

Популярната литература набира скорост след Втората световна война и американският модел се налага сравнително лесно по целия свят. Нужно е бързото пораждане на чувство за страх, тревога или желание, но едновременно с възпроизвеждането на готовите формули се появява и възможността за вътрешното усложняване на този по-непосредствен анализ на взаимоотношенията на „обикновените“ хора и средата, в която те пребивават. Появява се и възможността за стилови и формални експерименти, които карат изследователите да вземат този вече постмодерен жанр „на сериозно“. Тогава писателят и читателят могат да се изправят пред етичните избори, които криминалната литература поставя и които се простират далеч извън първоначалния ѝ обхват. Съвсем рано стереотипният герой от популярните пълп четива започва да се усложнява и да придобива „морална двойственост“ главно заради естетическите търсения на Дашиъл Хамет и Реймънд Чандлър – първият, чрез образи, въплъщаващи пресметливия разум; вторият, парадоксално сблъскващ в своите герои цинизъм и ранимост.

Докато Хамет се стреми „да стои настрана“ от героите и сюжета си, Чандлър се любува на всяко тяхно изпълнение. Той се проявява като толкова виртуозен стилист, че режисьорът Били Уайлдър твърди за неговите кратки, но знакови изречения, че те поразяват като светкавица от всяка страница, въпреки че би трябвало да представляват израз на американската мъдрост на улицата.

Стивън Найт, от своя страна, смята, че Чандлър съзнателно използва подобен „груб“ език, за да контролира чувствата, които напират да бъдат изразени, и че неговите стилови особености са свързани със стремежа му да даде израз на своята идея за Америка.

Необичайно изглежда, че при Чандлър липсват двете сюжетни линии – на детектива и на убиеца – описани от Цветан Тодоров. По-скоро повествованието се стреми да предаде опита, преживяването на героя, колкото и разпокъсано да е то.

Още по-чудновато е, че на фона на мистериите, интригите, скритите или подменените самоличности, убийствата, кражбите и писмата за шантаж, човек може да попадне на история за истинско старомодно романтично увлечение, което прави Филип Марлоу още по-обаятелен. Част от тази привлекателност, но само част от нея, ще бъде съживена от чернокожия детектив Изи Роулинс на Честър Хаймс, който има личен живот, говори на жаргона на чернокожите, пътьом осиновява няколко дечурлига и има доста налудничаво алтер его на име Маус (букв. „мишка“).

Докато социалнокритичните декларации на Марлоу, изграден по модела на средновековните рицари (Марлоу е анаграма на Малори, от Томас Малори), могат понякога да звучат едностранчиво, обществената картина и критиката на Роулинс са далеч по-многопластови, въпреки че той работи през годините непосредствено след Втората световна война, когато Студената война е в разгара си, а изострената международна обстановка радикализира американския вътрешнополитически живот.

Появяват се и други бележити потомци на По като Джеймс М. Кейн, авторът на „Пощальонът звъни винаги два пъти“ и „Двойна застраховка“ (сценарият на филма по книгата е на Чандлър) – зората на „черния роман“, когато главната роля се изпълнява от предварително обречени престъпници. После се появява Рос Макдоналд, университетски професор по литература и приемник на Хамет и Чандлър – или представител на „третото поколение“, при което детективът изпитва по-богата палитра от чувства, включително симпатия и съчувствие. Неговият детектив Лу Арчър не е толкова бърз с юмруците или устата, колкото Сам Спейд или Филип Марлоу, не е толкова адаптивен, колкото Изи Роулинс и далеч отстъпва на почти безскрупулния частен детектив на Мики Спилейн или на Майк Хамър, който няма много време за морални дилеми или остроумия. Митологията на рицарството, съзнателно доведена до своеобразен апотеоз от Чандлър, се налага да мине през уестърна и да завърши със себеотрицанието на супергероя, който вижда пороците на обществото и сам трябва да се заеме да оправи всичко. (Джон Кавелти вижда в безпощадността на Хамър „агоничен, но и предсмъртен вопъл на евангелистката субкултура на морална Америка“.)

Ако се имат предвид по-гласовитите литературни критици, Мики Спилейн като културно явление заслужава най-вече критика. Но безспорното му влияние и умело разказаните истории все пак става една от причините през 2022 г. да излезе първата негова биография – внушително издание от над 400 страници със знаковото заглавие „Кралят на пълпа“. За друга звезда на криминалния жанр обаче, която е особено популярна и обичана в България през 90-те, Джеймс Хадли Чейс, в достъпната западна литература няма нито една по-задълбочена критическа статия – явно критиците са били заети, защото са се съобразили с прочутия анекдот: „Книгата не струва, затова я четох до 3 часа сутринта, за да я свърша“.

Що се отнася до непоколебимите и силни жени детективи, до 70-те години няма прецеденти. Няма образ на жена, която да е достатъчно корава, да може да се защитава сред грубияни, да е цапната в устата, да изразява мъдростта на улицата, да е запазила някаква добродетелност и да бъде физически привлекателна. Звездите на българския небосклон на пълп литературата като Цанко Луканов и Яне Стойчев, които, спазвайки западната мода, са си намерили звучни псевдоними, съответно Дон Лучио и Доктор Яне, стават доста дейни през 40-те години на XX в., но в днешни дни са забравени.

Нерядко критиците споменават, че появата на криминалната литература е *отговор* на сигурността и стабилността, която обществото е постигнало в определен момент от своето развитие, на нуждата от мистерия или загадка, която дори *трябва* да бъде заплашителна. Какви остават възможностите за съвременната българска криминална литература? Има ли тя същинска вътрешна опора, или е по-скоро отражение на външни обстоятелства?

Изглежда, тези въпроси още не са намерили отговор, но той като че ли витае във въздуха. И източногерманският изследовател Ернст Каемел просто формулира това, което другите подозират: където правата са ограничени, включително правото на лична собственост, посегателствата нямат същите измерения и по същество криминална литература не би трябвало да съществува – освен може би отцепническите деяния на отделен човек или неголяма група. Автори като Богомил Райнов, Светослав Славчев и Павел Вежинов се опитват да опровергаят това. Европейската перспектива към едно убийство се оказва най-вече нарушение на установения ред, докато при американската история за детективи, по думите на Фредрик Джеймисън, този инцидент по-скоро позволява да бъде изживян по-късно, при обръщане назад, чисто мисловно, без опасности – като спектакъл, който не толкова създава илюзията за живот, колкото илюзията, че животът *вече* е бил живян. Самото движение обаче е по-скоро функция на познанието, отколкото на изживяването. Детективът се превръща в орган, в сетиво, в „мембрана“, която при дразнение посочва природата на света около нас.

Криминалните четива са най-популярните в световен план (вероятно след сантименталната литература). Означава ли това, че в световен план обществото е постигнало някакво равнище на сигурност и затова апетитът му се е изострил? Или може би този жанр продължава да бъде удобна маска, зад която да се крият постмодерните естетически търсения на авторите?

Крими в епохата на изкуствения интелект

Емануел Икономов

Изкуственият интелект вече не е научна фантастика, а действителност. И ако за ред неща ролята на днешните му проявления е преувеличена, то неговото въздействие е силно осезаемо на неочаквано място. Докато се предполагаше, че подобно на роботите той ще замени човека за тежки, трудоемки, стандартизирани задачи, той изведнъж заплаши не други, а именно творческите професии в изкуствата. Знаем, че компютърните технологии отдавна превзеха съвременното кино, но днес можете да създадете сами на домашния си компютър филм без декори, без актьори, оператори и режисьори и най-вече без умопомрачителните инвестиции на Холивуд. Как? С помощта на достъпни приложения на Изкуствения интелект (ИИ). А те предлагат също снимки и картини, есета, анализи и преводи и не на последно място литературни текстове.
Сигурно вече си мислите, че съм използвал такова приложение, като съм му задал да сътвори статия за „Ролята на Изкуствения интелект при писането на криминални произведения“. Това можете да го направите и вие самите, без да четете тук. Естествено, че се обърнах към ИИ по въпроса, защото как бих коментирал темата, ако лично не съм проверил какво е днешното положение в тази област? Ала тук искам да споделя свои мисли, вместо да ви цитирам или преразказвам разпространените из интернет. В такова кратко есе няма как, разбира се, да обърна внимание на всички аспекти на ИИ, които се отразяват или могат да влияят на кримилитературата – те са по-скоро за цяла книга. Затова ще се спра на два основни сред тях: ИИ в криминалните произведения и ИИ като автор на криминалета. И ще пропусна общите положения за мястото на ИИ в творческото писане, които, от една страна, могат да го превърнат в незаменим помощник на писателите, а от друга, пораждат доста правни и етични въпроси.

Изкуственият интелект в криминалните произведения

ИИ е навсякъде като неизменна част от нашето всекидневие. Наред с образование, финанси и разнообразни други услуги информационните технологии са в центъра на криминалистиката. Без тях днес е трудно да си представим проследяването във времето и пространството, обработването на веществени доказателства, анализирането на много аспекти на престъпленията. Ако преди ролята на детектива бе водеща, сериали като „От местопрестъплението“ насочиха вниманието повече към техническите средства в криминалистиката. Във филм това може да изглежда ефектно, ала невинаги и в четиво, където описанието на апаратурата, и действието ѝ ще се явят излишен баласт.
Нека си представим в този дух на мисли ИИ. Обработената от него информация за секунди ще разкрие престъпление, като на екрана се появи името на извършителя. Как ви се струва това в текст, в който писателят не може да проследи мисленето на машината? Къде е тогава мястото на разследващия от плът и кръв? Може би той ще изглежда като новобранец, който се вслушва в мъдростта на по-опитния от него. Ако не му харесва, ще трябва да се задоволи с ролята на патрулен полицай...
Колкото до някой частен детектив, как би могъл да си позволи подобна система, която използва суперкомпютри и разполага с информацията на всички, образно казано, бази данни на света? Или се очаква, че той ще е същевременно и хакер, който да си осигури криминален (поради липса на друг) достъп до подобен ИИ?
Не трябва да забравяме, че криминалната литература залага на първо място на уникалните способности на човека да мисли логично и да разсъждава с психологическа проницателност. И не на последно място, да разчита на своята интуиция, каквато няма да забележим в ИИ, защото не подлежи на алгоритмизация.
Независимо от горното, ИИ има и трябва да има своето място в съвременните криминални произведения. Просто авторът трябва да му намери подходяща роля и представяне, както са го правили поколения писатели при непрекъснатото развитие на жанра.

Изкуственият интелект като автор на криминалета

Има различни начини да се използва ИИ при създаването на криминални произведения. Първият е като помощник, който е незаменим насред океана от информация. Неуморен асистент, който намира светкавично и предоставя в различни степени на подробност нужните на автора факти и знания, който следи за логическа причинно-следствена връзка и за противоречия, който помага при планиране и за очертаване на сюжетната линия, включително за построяване и/или разгадаване на мистерията. ИИ е перфектен при наличие на идеални условия – тогава той просто ще е по-бърз в намиране на решението. Обаче какво прави, когато не разполага с цялата информация, както е обикновено при детективите? Или признава, че не е в състояние да отговори при недостатъчните данни, или – което е по-лошото – започва да халюцинира. Защото ИИ е способен да ви поднесе неща, които не отговарят на действителността. Само и само да изпълни задачата, тъй както някой недобросъвестен лекар не иска да признае, че няма представа от какво сте болен, още по-малко – как да ви излекува. Допускането на грешки в криминалната литература е много по-тежко и забележимо, отколкото в текст, който не залага на точността и логиката.
Друг начин, по който – условно наречени – автори използват ИИ или поне се опитват, е той да напише сам произведението. Веднага изниква въпросът чие е то в такъв случай, с всички произтичащи от това правни (доколкото са предвидени в закона) и морални (доколкото хората ги осъзнават) последствия. Това само по себе си е вече криминале, нали?
Ако някой е изпаднал в творческа криза – или т.нар. писателски блокаж, водейки се по англоезичния термин, няма проблем ИИ да му помогне да я преодолее, като му подаде идеи и сюжети.
Далеч от това е да се разчита на ИИ да „сътвори“ или по-скоро „произведе“ литературно четиво. Защото

Агата Кристи

едно трябва да е ясно – ИИ няма да го изсмуче от пръстите си. Големите езикови модели (Large Language Models или LLM), върху които той е изграден, са обучени с помощта на безброй текстове, написани от хора. Много често – без оглед на авторското право, тези текстове могат да се ползват. И в такъв случай въпросното произведение ще представлява изтънчено плагиатство, след като ИИ навярно го е сглобил по чужди, вече публикувани идеи и го е съшил по заучените правила на стила с най-подходящите от набора познати нему думи. С други думи, отново криминалистика в действие...
На моя въпрос може ли да напише криминален разказ ИИ (представен от китайския DeepSeek, от Gemini на Google и от Copilot на Microsoft, използващ също ChatGPT на OpenAI) отговори не с ДА или НЕ, а направо генерира текст. Смело действие, нали? Или по-скоро непремерено, защото се очакваше да потвърди или отрече тази своя способност. Своеволно? Едва ли. Защото нямаше да го направи, ако не е бил обучен за целта.
Нима съм хванал бика за рогата?
Предизвикателствата на ИИ не свършват дотук, но ще се наложи да продължа за тях някой друг път.

Преди и след изкуствения интелект

Много преди ИИ френският писател Пиер Гамара е представил със завидно прозрение въпроса за творчеството в паметния си разказ „Машината на Онезим“. Днес вече всеки автор може да разполага с такава. А какъв ще е резултатът, зависи именно от човека. От неговите идеи, познания и стил – стига да има желание за творческа изява.
Защото изкуственият интелект няма да започне да пише криминалета сам. Нито да си ги чете. С неговите способности навярно ще разбира кой е престъпникът още от първата страница.
Остава да се определи точното място на ИИ в създаването на кримичетива. От читатели, издатели, автори и разбира се, програмисти и законодатели. Защото след него може да няма творчество, а просто алгоритъм. Всеобхватен, точен, безотказен, но не и изобретателен като един несъвършен писател.

„Пратеникът“ на Тавада Йоко

Дарин Тенев

В „Литературен вестник“ вече излезе задълбочена рецензия за „Пратеникът“ на Тавада Йоко, написана от Амелия Личева.[1] В тази рецензия книгата е коментирана в няколко аспекта, включително ролята, която играе в развиването на дистопичния жанр и мястото на авторката в световната литература. Книгата на голямата японска романистка обаче е събитие и за нея си струва да се говори повече от веднъж.

След стихосбирката „Антитрева“, преведена от немски от Цвета Софониева и издадена през 2023 с двоен следговор от Денница Габракова и от самата Софониева[2], „Пратеникът“ е втората поред и първата прозаична книга на Тавада на български. За разлика от стихотворенията в „Антитрева“, тя е писана не на немски, а на японски и още тук бих искал да спомена с колко усет към нюансите на словото, с колко внимание и прецизност я е превела от оригинала Мартина Неделчева, която е от най-обещаващите ни млади преводачи от японски език.

Донякъде е странно, че толкова голямо име в съвременната японска литература едва сега се появява със самостоятелно издание на българския литературен пазар. В „Литературен вестник“ още през 1996 и през 1999 г. са превеждани нейни произведения[3] и през годините са се появявали кратки нейни текстове и интервюта в печата. В родната си страна тя е забелязана от самото начало на кариерата си, като получава през 1991 г. наградата „Гундзо“ за млади писатели, през 1993 г. получава авторитетната „Акутагава“ за „Кучето жених“, а в годините след това става носител на почти всички важни литературни отличия – „Идзуми Кьока“ (2000), „Танидзаки Джуничиро“ (2003), „Мурасаки Шикибу“ (2011), „Нома“ (2011), „Майничи“ (2023), Наградата за японско изкуство (2024). От 1980-те Тавада живее в Германия и от много рано започва да пише и на немски; получавала е и немски награди като „Аделберт фон Шамисо“ (1996) или „Хайнрих фон Клайст“ (2016). Тя е от малкото съвременни японски творци, на които са посветени не само цели броеве на списания в Япония, но и монографии и сборници на Запад.[4]

[1] Амелия Личева, „Бъдещето според Йоко Тавада“, *Литературен вестник*, бр. 25, 25.06-01.07.2025, с. 3.

[2] Йоко Тавада, *Антитрева*, прев. Цвета Софониева, София: ФО, 2023.

[3] Виж Йоко Тавада, „Отражението“, прев. Магда Фогел, *Литературен вестник*, бр. 26, 17-23. 07.1996, с. 16, Йоко Тавада, „Разказвачи без души“, прев. Мария Каро, *Литературен вестник*, бр. 11, 24-30.03.1999, с. 14.

[4] Специални броеве на литературнокритически списания за нея излизат през 2004, 2006, 2020, 2021 г. За западната ѝ рецепция, виж Doug Slaymaker (ed.), *Tawada Yoko: On Writing and Rewriting,* Lanham: Lexington Books, 2019.

Тавада Йоко. Фотография Дагмар Геберс

„Пратеникът“ излиза като книга през октомври 2014 г. и представлява сборник с една повест (едноименната „Пратеникът“), три разказа („Необятният Идатен“, „Островът на безсмъртието“ и „Отвъдният бряг“) и една пиеса („Вавилон за животните“). Това, което ги събира, е темата за катастрофата, която ще измени цялостно живота в Япония. Писани след тройното бедствие от март 2011 г., което засяга североизточните провинции на страната, – земетресение, цунами и срив на ядрените реактори на атомната електроцентрала във Фукушима, – всичките произведения проиграват мрачни сценарии за най-близкото бъдеще. В този смисъл книгата е постапокалиптична, дистопична. Но по странен начин, при цялата тежест на описваната ситуация и цялата тъмнина на екзистенциалната проблематика, творбите нито размахват поучително пръст, нито остават в студеното и дистанцирано отношение, характеризирало голяма част от важните заглавия в жанра. Напротив, има нещо достойно, човечно в описаните герои и тяхното поведение, герои, които не са безгрешни, но успяват да запазят оптимистичното упорство да не се отказват, да продължават, да опитват, да търсят. Освен това, както отбелязва Кимура Саеко, съвременна литературоведка и една от най-важните изследователки на литературата след Фукушима, „Пратеникът“ е написана удивително четивно, приятно и с чувство на хумор.[5]

„Островът на безсмъртието“, писан най-рано, през 2012 г., разказва за японка в чужбина, след като поредно атомно бедствие затваря Страната на изгряващото слънце. Без възможност да се върне, героинята разчита на слухове за родината си, от които разбира, че след радиацията възрастните вече не могат да умрат, а децата се раждат болни и неспособни да се справят сами. Тавада разказва в интервюта, че след Фукушима е изпитала силен страх как повече няма да може да отиде в Япония и е била залята от неизпитвана носталгия.[6] Идеята за липса на връзка с външния свят, построена върху аналогия с периода Едо, когато за близо три века Япония е затворена за контакт с чужди държави, е подета и развита в повестта „Пратеникът“, но вече през гледната точка на герои, преживели бедствието и останали в страната. От катастрофата е минал повече от половин век. Двамата централни персонажа са прадядото Йоширо, който и след като надхвърля стотната си годишнина не губи жизнеността си, и неговия правнук Мумей, или Безименния, който не може да се справи лесно дори с всекидневни действия като ядене и преобличане. Интернет вече няма, много от технологиите са излезли от употреба, езикът е бил променен и подменен, а чуждиците са забранени, защото напомнят за чужди страни. Но по-голям проблем от това какво е забранено е, че постоянната бърза промяна на законите изправя всички пред неизвестност кое ще се окаже незаконно утре и дори още днес, което парализира дейността и задушава инициативата. Йоширо се грижи притеснено за правнука си, но самият Мумей, който не е живял в друго време, при цялата си непохватност не губи ведростта и усмивката си.

В „Пратеникът“ никъде катастрофата не е спомената и думата „радиация“ не се появява. Но тя се е просмукала в света на текста. Така може да се обясни защо Мумей никога не е стъпвал на истинска поляна и защо най-обикновени неща започват да изглеждат опасно. Думата не се появява, но радиацията е изменила структурите на очевидното. Това е представено по впечатляващ начин в едно от стихотворенията в „Антитрева“, писани впрочем по същото време: „Всяка зелена площ –/ парче кожа на чудовище./ Не се приближавай! Предупреждава на висок глас майката“[7]. Струва си да се отбележи, че във времето между „Островът на безсмъртието“ и „Пратеникът“ Тавада успява да се върне в Япония и посещава много от поразените от бедствието градове, като срещата и разговорите с хората, по собственото ѝ признание, я карат да промени първоначалната си идея.[8] Вероятно тъкмо този опит е довел до впечатляващото съчетаване на страшното, постапокалиптичното, от една страна, и човешката доброта и обезсърчаващия оптимизъм на приелите случилото се, от друга.

Ако „Островът на безсмъртието“ и „Пратеникът“ оформят своеобразен диптих, другите произведения в сборника показват алтернативни траектории за катастрофата и какво идва след нея. „Необятният Идатен“ разказва за живота на вдовица и откъсналия я от времето опит за евакуация след земетресение. „Отвъд“ представя особен негатив на „Островът на безсмъртието“, като след атомно бедствие японците не затварят, а напускат страната си и стават бежанци. Главен герой е политик, който е критикувал подиграватално Китай и Югоизточна Азия и не е допускал техни граждани до Япония, а сега му се налага сам да моли за убежище. „Вавилон за животните“ въвежда в свят след края на човека, в който животните са изправени пред унищожително наследство, всяващо неразбирателство.

Фантазията за огромна катастрофа в Япония изглежда е продължила да действа у Тавада Йоко и след тази книга, защото в голямата си трилогия, следваща „Пратеникът“ и включваща „Пръснати по земята“ (2018), „Подсказани от звездите“ (2020) и „Архипелагът на слънцето“ (2022), тя разказва за Хируко, оказала се в скандинавските страни, когато не само родината ѝ изчезва, а с нея и всеки спомен за нея. Хируко измисля свой „ански“ език, съчетаващ норвежки, датски и шведски, който да ѝ позволи да общува и тръгва да търси свои сънародници и каквато и да е следа от своята страна. Но преди да бъде търсене на ястия, културни практики, обичаи и сънародници, фантазията за катастрофата е фантазия за езика, езикова фантазия и фантазия за катастрофата на езика. И този момент ясно присъства в „Пратеникът“.

Въпросът за езика винаги е занимавал Тавада, до такава степен, че някои критици като Йонаха Кейко виждат езика като един от постоянните главни герои на писателката.[9] Тавада е разкривала, че харесва един пасаж от Валтер Бенямин, който гласи: „ако лампата и планината, и лисицата не съобщаваха себе си на човека, как би могъл той да ги назовава? Но той ги назовава; *той* съобщава себе си, като назовава *тях*“[10]. Назоваваме нещата, изразявайки себе си. Което не означава, че нещата и това, което се случва в нас, вече имат име, напротив, името трябва да бъде измислено, изобретено. Тази задача води до неспирни езикови експерименти още от най-ранните творби на японската писателка. В „Пратеникът“, както и в трилогията след това тази тенденция е дори засилена. Особено видимо е това в разказ като „Необятният Идатен“, където йероглифите са разглабяни и сглабяни, въвеждайки неспирно нови смисли. Това внимание към езика в нито един момент не изглежда като самоцелна игра. Играта, разглобяването, експериментирането с езика в „Пратеникът“ показват, че всяка катастрофа е и катастрофа на езика. И точно затова преработването както на случилото се, така и на това, което може да се случи, трябва да мине през работа върху езика. Защото измислянето наново, пресъздаването на езика е начин да се справим с катастрофата. Пратеникът на Тавада Йоко може би идва, за да ни донесе това съобщение.

Йоко Тавада, „Пратеникът“, прев. от японски Мартина Неделчева, изд. „Изток-Запад“, С., 2025

[5] Кимура Саеко, *Соно ато но шинсайго бунгаку-рон* (Литературата след Фукушима, втора част), Токио: Сейдоша, 2018, с. 88.

[6] Интервю с Тавада Йоко, *Нихон кейдзай шинбун*, 19.11.2014, вечерно издание; и също, интервю с Тавада Йоко, *Токио шинбун*, 02.12.2014, вечерно издание.

[7] Йоко Тавада, *Антитрева*, цит. съч., с. 14.

[8] Сп. *Хон*, ноември 2014, с. 5.

[9] Йонаха Кейко, „Айда о мегуру арегори“ (Алегория за междината), В: Тавада Йоко, *Ину муко ири (Кучето жених)*, Токио: Коданша, 2004, с. 138.

[10] Валтер Бенямин, „За езика изобщо и за човешкия език“, прев. Мария Добревска, *Кайрос*, София: КХ, 2014, с. 11.

Синът на доня Амалия

Фрай Мочо

Фрай Мочо е псевдоним на аржентинския писател и журналист Хосе Сириако Алварес (1858 – 1903). Като автор на разкази и романи Фрай Мочо е известен с това, че широко употребява аржентинския жаргонен испански език и традиционни за страната образи, превръщайки се в един от основоположниците на съвременната аржентинска разказваческа традиция. На български той е познат с романа „Креолски кинематограф“ (1897/2022).

Чауните[1] и калугериците вдигнаха врява, когато излязохме на брега на блатото. И докато техният глас отекваше от шубрак на шубрак, изгубвайки се в далечината, където вече бдяха нощните сенки, водните кокошки и патиците литваха в небето. Следваше ги анонимната глъч, която неизменно обитава тръстиковото поле. Във въздуха лениво се вдигаха и мълчаливите сиви чапли, които като на някаква церемония кокетно прибираха дългите си крака. В суматохата ги изпровождаха пляскане и ръмжене на карпинчо[2] и нутрия.
Цялото блато сякаш се разпръсна към облаците, а стъписаните усойници и жаби спряха своите монотонни дуети и се спогледаха. Техните очи следяха разлетелите се твари – явен знак, че наближава опасност.
Водеше ни онзи особен инстинкт на селяните, който им помага да изберат в каква посока да тръгнат и който моят другар притежаваше в най-висша степен. Така стигнахме до къщурката, която бяхме различили от полите на планината. Надявахме се в нея да намерим някой, който да ни покаже пътя към равнината.
– Пресвета Дево…
– Непорочна![3]… Елате, елате, няма кучета.
– Хиляди благодарности! Пò ни е страх от бълхите…
– промърмори моят другар, докато аз надничах през процепа, който служеше за врата.
В окаяната, полусрутена колиба живееше една стара индианка, стоеше на колене до огнището и бъркаше нещо в подрънчаващата тенджера.
– Простете, моля, но разтапям мас и не мога да я оставя…
– Не се притеснявайте, госпожо, ще изчакаме отвън.
– Както желаете. Пейките са под стряхата или тук до вратата, от вътрешната страна.
Настанихме се и запалихме по една цигара, позволявайки на душите и телата си да се нагодят към покоя край нас. Ето че моят другар възкликна:
– Слушайте, госпожо, може ли да ни дадете по чаша мате?
– Разбира се, господине. Щом дойде доня Амалия, ще ви приготвя, ако е донесла мате.
– Искате да кажете, че не е сигурно, така ли?
– Как може да бъде сигурно, господине! Ако пулперото[4] ù даде на вересия. Щото тя отиде да му занесе малко тръстика, която сме отрязали. И тогава ще има с какво да ви спретна по чаша мате. В противен случай – няма.
Съобщението нямаше как да бъде по-ясно. Зачакахме мълчаливо индианката да приключи с пърженето. Сетне нашата непозната събеседница излезе от чифлика, бършейки ръце в полите си, приветства ни и започна да пали огън в двора. Мимоходом ни сподели, че тоя чифлик е нещо невиждано, истински бълхарник, който стряскал човек най-вече нощно време.
– А дълго ли ще се забави вашата дружка с матето?
– Не би трябвало да е дълго. Вече дочувам тропота на кончето… Престарялото животно, което преди около пет години изпрати сина на доня Амалия, кметът Гонсалес, дето му викат Конехито[5]…
– Какви ги говорите! Нима тук живее майката на Конехито? – изуми се моят спътник.
– Да, господине. Тук живее и е моя приятелка. Кой би могъл да се сети, нали? Такъв виден мъж, а майка му – така!
Моят другар хвърли поглед към мен и добави за обяснение:
– Той е каудильото[6] на селото и… кандидат за депутат в Конгреса.
Ето че дойде доня Амалия, носейки малката чанта с дългоочакваните провизии. Водата завря и се настанихме край огъня, който весело пукаше и мяташе искри.
– Разбрахме, че вие сте майката на майор Гонсалес, нали?
– Да, господине, на вашите услуги.

Ъгловатото лице на старата индианка внезапно се промени, като че озарено от някаква светлина.
– Познавате ли моето детенце? Бедничкият, толкова го обичат в селото, пък сега италианчето от пулперията ми каза, че ще стане от властниците…
– Не сте ли донесли сол, доня Амалия? Забравихте ли? Добре се наредихме сега!
– Какво да се прави, драга ми Мартина, човекът не рачи да даде…
– Ама че работа, още една седмица на водниста яхния, блудкав сом и печен гущер…
– Нима ядете гущери!
– Че защо не? Толкова е вкусен! Доня Амалия може да потвърди. Когато успеем да хванем някой, си е истински празник. Тук месото е като солта – луксозна стока!
– А отдавна ли не сте виждали майор Гонсалес, госпожо?
– Как иначе! Доста време мина… Бедничкият почти не може да се измъкне от селото. Пък виждате, аз съм свикнала с живота в блатото и даже ме мързи да ходя там…
– Как не, доня Амалия – обади се Мартина отвратена.
– Вие, която изнемогвате – и тоя момък! Умирате от глад, натикана в мочурището да сечете тръстика! Принудена сте да живеете с всички тия твари, докато той даже не се сеща за своята майка! И продължавате да го защитавате! Не искам и да чувам, щото Бог няма да го прости това! Ще повярвате ли, че когато веднъж я ухапа коралова змия и изглеждаше, че противоотровата не действа, помолих да му съобщят, че умирате, а оня даже не отговори!
– По-добре си мълчете, Мартина – започна да се сърди доня Амалия. – Как да не си спомня за своята майчица? Ама че приятелка си имам – само знае да съска. Как синът ми да не ме помни, след като заръча да ми изпратят това конче, което яздя и което е за чудо и приказ!…

Няколко месеца по-късно бяхме заедно с моя ловен другар в операта. Когато ми се стори, че не познавам нито една от бляскавите особи около нас, забелязах, че той все пак упорито гледа с театралния си бинокъл към една от ниските ложи и затова го попитах:
– Може би намирате, че там има нещо по-интересно от представлението, друже?
– Така ми се струва. Гледах Конехито, новия депутат от нашата провинция, който седи в една от ложите заедно с неколцина приятели… Синът на доня Амалия, нали си спомняте? Онази индианка от блатото, която ни изведе на пътя, когато се изгубихме.
Погледнах към ложата и видях лъскавото червендалесто лице на мъж на средна възраст, който някак разсеяно оглеждаше бляскавата зала. И си спомних за скромното огнище, край което бедната стара индианка предъвкваше месото на гущер, подправено – поради липсата на сол – с майчина доброта и обич.

Превод от испански: НИКОЛАЙ ТОДОРОВ

[1] Местно название на качулатата паламедея. *Б.пр.*
[2] Другото название на този гризач е капибара. *Б.пр.*
[3] Традиционен поздрав. *Б.пр.*
[4] Собственик на пулперия, аржентински смесен магазин, който най-често е разположен далече от населените места. *Б.пр.*
[5] Буквалното значение на прозвището е „зайчето“, но преносното означава „развратничето“. *Б.пр.*
[6] Крушението на испанското управление в Латинска Америка води до появата на местни водачи, вождове или управляващи, наречени „каудильос“q из целия Нов свят. Първоначално понятието няма негативно значение. Това са новите войводи, началниците, военните, господарите, земевладелците. За някои държави е характерно явлението да се допълва от религиозния ореол на управляващите, свързан с провидението, с идолопоклонничеството. Каудильос има също в културата, в търговията и т.н.? *Б.пр.*

Тони Теллалов

спасяване на бедствен

за кратко искам да те имам –
колкото тъгата ми да свечериш.
после разруши стените
и с първия щурец тръгни,
а вторият – да ми посвири,
излегнат в твоите следи.
да свири, докато очите
в звездите видят бляскав бръмбар
и аз, със скърцане в петите,
откъсна мъртвото и пак съм жив.
тогава в топче тор ще ти изпратя –
семенце от конски кестен –
вест, че някъде далеч, в безкрая,
един човек престана да е бедствен.

дефиле от старо време

сред жегата една жена по моста мина
и старата му гърбица след нея се потътри,
като вълна от Долната до Горната земя,
и като луна, с която птиците са пъстри.
пияните престанаха да фъфлят скуката,
терзията в чаршията подпря се на аршин,
отецът трижди се прекръсти
и тихо в пазвата си плю. амин!
като дим от дървено чибуче
протяжно чезнеше налятата снага.
опъна врат магарето на въглищаря
и в маранята тежко зарева.

кози по сипея

по Й. Кръчмаров

бързо съмва.

козите все така кръжат по сипея.
като разкривени от битките конници –
сенки насочили копия в изгрева.

бързо съмва.

вълните разбиват скалите.
скалите разкъсват морето.
лунатично въртят се козите.

мълния плисва в небето.

и въздига козите
между Бог и морето,
като птици със тъмни рога.

монолог с костенурката Чарли

все се каня да те питам, Чарли,
ти изпитваш ли тъга,
не по някого и нещо,
а неясна и мистична,
сякаш живееш вселенски далеч
от място където си смела идея?
много искам да те питам, Чарли,
нощем гледаш ли звездите,
сякаш искаш да се гмурнеш
в малък тесен процеп,
който ей сега ще се отвори
и ще трае само миг?
случва ли се да почувстваш, Чарли,
тъгата, като лявата ръка на Бог?

на стр. 16

Шест галицийски стихотворения

Мадригал за Сантяго

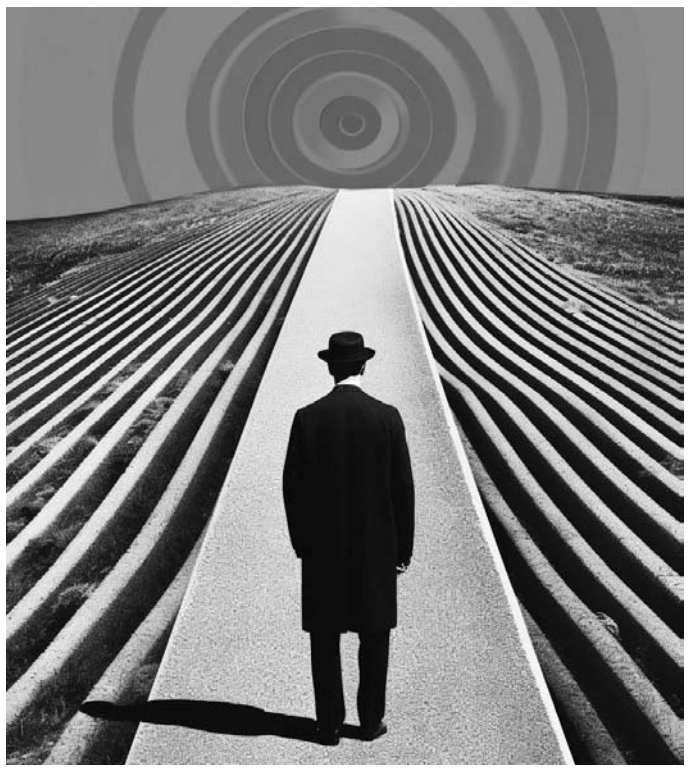
В Сантяго вали,
моя нежна любов.
Камелия бяла във въздуха
грее с тънки лъчи под слънцето.
В Сантяго вали
в непрогледната нощ.
Тревите за сребро и за сън
покриват празна луна.
Виж, вятърът как се разсейва.
угар и пепел на твойто море.
Угар и пепел на твойто море.
Сантяго, далече от слънце.
Два дни от утро –
и то ми трепне в сърцето.

Поклонение за Девата от кораба

О, как вият, как вият ли вият
по нашата свята Майчица
и нейния кораб!
Девата беше малка
и на главата си носеше
свойта корона от сребро.
Четири жълти бика
я водеха в нейната кола.
Стъклени гълъби гълтаха
дъжд сред планините.
Мъртвите в мъртво множество
приждат като мъгла.
Дево, послушай зова ми
и свойта любов остави
в нежните крави очи,
в ръцете си я носи.
Гънката на покрова!
Нощта преваля, празнува
управникът на Галиция.
Девата гледа морето
от прага на дома му.
О, пейте с цяло гърло
за Девата и нейния кораб!

Песен за момчето от магазина

Буенос Айрес има си гайда
над Рио де ла Плата,
що севернякът допира
със сива и влажна уста.
Тъжни Рамон де Сисмунди!
Там, на улица „Есмералда“,
боклукът ще те затрие,
прахът от сандъци, полици.
По нескончаеми улици
вървят галицийци, бленуват
за долина невъзможна
сред зеленината на пампата.
Тъжни Рамон де Сисмунди!
Почувствай ми воденицата,



дор седем вола петнисти
забравиш, та да изчезнат.
На брега на реката
Рио де ла Плата
върби и жребци оголени
счупват си водната чаша.
И не намерих гласеца
на тъжната си гайда,
ни найдох голям свирач
да свири на флейта крилата.
Тъжни Рамон де Сисмунди,
като от Рио де ла Плата
зърнах си скръбна вечер,
като че глинен дувар.

Ноктюрно за мъртвия младеж

Без нито дума да кажем, нека си идем
до края на речния брод, за да си видим
удавника млад, смълчан като бърдата,
съседи на въздуха чак дордето реката
не се реши в морето да си го вземе.
Душата му малка сега е наранена
под бора и под тревата уханна хлипа,
а безнадеждната вода се изсипа –
луната изля се и целия хребет срина,
що беше оголен и с лилии покрит.
И вятърът ръси цъфтящи камелии там,
на тъжните устни в увехнала светлина.
Елате и вижте, младежи от планината,
удавника млад – и вие от полята!
Елате и вижте го, хора от бърдата,
преди да замине – и вие от долината!
Реката ще го отмъкне навътре в морето,
где бели платна отиват и идват – ето,
отдавнашни морски бикове се строяват,
дървета край Сил[1] тогава песни запяват –
все за зелена луна на паша… Момчета,
елате, че вече реката ме взема в морето!

Люлчина песен за Росалия Кастро, покойница

Стани ми, приятелко,
вече пропяха петлите!
Стани ми, приятелко,
вятърът замуча като крава!
И всички рала отиват и идват
от Сантяго за Витлеем.
От Витлеем за Сантяго
си идва ангел на кораб,
на кораб от тънко сребро,
и носи двери за Галиция.
Галиция поляга, остава
простряна сред тъжни треви,
тревите, които покриват
постелята твоя и черния извор
на косите, потекли в морето,
да ти посвият гълъбово гнездо.
Стани ми, приятелко,
вече пропяха петлите!
Стани ми, приятелко,
вятърът замуча като крава!

Танц на луната в Сантяго

Виж левента бял,
виж източеното тяло!
Заиграла е луната
по Кинтана[2] на мъртвите!
Виж, танцува и се движи
черно тяло на угари и вълци!
Майко, виж, луна танцува
по Кинтана на мъртвите!
Кой от камъка ще стори
конче до самата порта
на съня: луна, луна
по Кинтана на мъртвите!
Нека да умра в постеля,
в сън за златните цветя!
Майко, виж луна танцува
по Кинтана на мъртвите.

Превод от галицийски: НИКОЛАЙ ТОДОРОВ

[1] Галицийска река. *Б.пр.*
[2] Името на централния площад в Сантяго де Компостела. *Б.пр.*

от стр. 15

* * *

всяка врата
е машина на времето
или гилотина на разстояния.

зависи от сезона на думите,
от питиета и многоточия,
от тротоарни настроения
и когато е твърде късно,
от мен.

всяка вечер издигам паметник
на това, което съм бил
през деня.

после му измивам краката
и отварям вратата
без него.

* * *

Моето обедно пиянство,
в този посипал се сняг –
каква съвършена измама,
за настъпил най-после покой.

Натрупват снежинки в кръвта ми
и вече прозират следите
на хора, жирафи и птици,
маймуни, глигани, змии…

Тихо с върбата говоря:
- Кои са на дядо ми стъпките?
Тя мълчаливо прошепва:
- Твои са всички следи!

* * *

мило дръвче,
ще ти сложа часовник,
да ти брои черешите напролет,
птиците през лятото,
листата – наесен,
и ако спре през зимата,
ще разбера – научил е вече
всичко от теб.

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 Камелия Спасова и Николай Тодоров