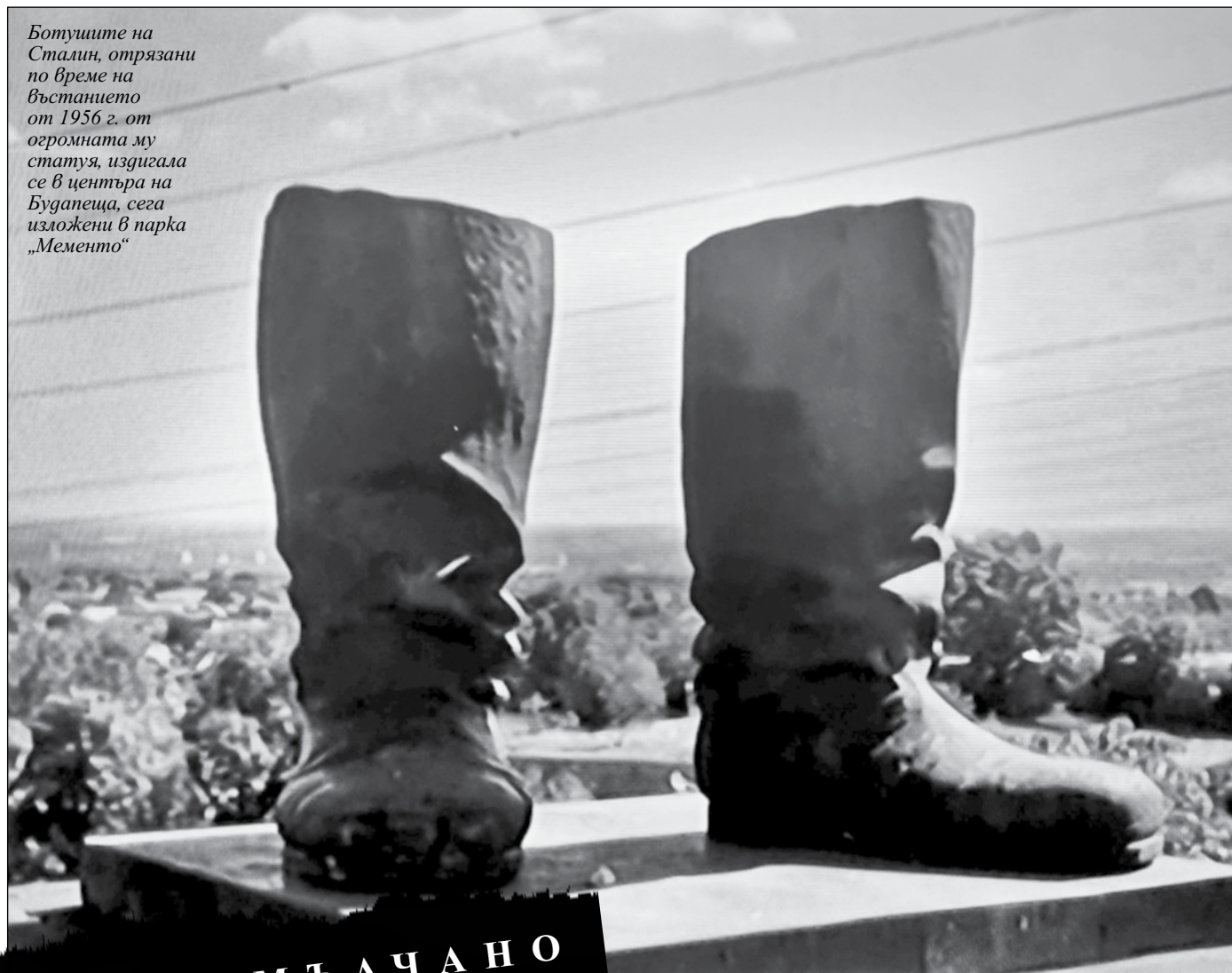


ВЕСТНИК

35^{годи}ни Литературен ВЕСТНИК

От Отечествовна към Безотечествена Война



Ботушите на Сталин, отрязани по време на въстанието от 1956 г. от огромната му статуя, издигала се в центъра на Будапеща, сега изложени в парка „Мементо“

НЕПРЕМЪЛЧАНО

Редактор в журито

Припламващите скандали в литературното поле много често са свързани с присъждането на награди. Поводите варират в широк диапазон – от убеденост сред част от публиката, че наградено произведение притежава по-малко ценни качества от неотличените, през подозрения за „договорки“ и „пазарлъци“, до нарушаване на правилото за „конфликт на интереси“ и констатиране на свързаност на член или членове на журито с наградения автор. Разбира се, най-тежкото провинение е, ако организатори и жури нарушат регламента на конкурса и го проведат, погизвайки всякакви нормативни и етични правила. Казано най-общо, скандалът може да има или да няма реални основания, но той възниква, когато във въздуха витае *усещане за несправедливост*.

Може би най-очевидната причина за недоволство от решенията на едно жури е констатирането на „конфликт на интереси“ при някои от неговите членове. Не става дума само за строгата правна рамка на това понятие, а за случаите с по-широк смисъл на свързаност между *автор и оценител*. Например, когато член на журито е *издател* или в по-честия случай *редактор* на предложено и премирано в конкурса произведение.

Да припомним, че последният подобен скандал се разрази преди две години, когато в организирания от Национален дарителски фонд „13 века България“ конкурс за *Роман на годината* авторката на обявената за победител книга „Вулкан“ Елена Алексиева реши да върне голямата награда, заради подетия скандал около факта, че членът на журито Борис Минков е редактор на нейния роман, публикуван

от пловдивското издателство „Жанет 45“. Конкурсът трябваше да се проведе отново, но вече без книги, издадени от „Жанет 45“, откъдето решиха да не участвам в повторната надпревара.

Сега, две години по-късно, случаят почти се повтори, поне на пръв поглед. В най-големия (като парично изражение на наградния фонд) национален конкурс за поезия „Иван Николов“, организиран от „Жанет 45“, голямата награда беше присъдена на Сибиле Алексова за стихосбирката „Място за крила“ (2025), издание на „Жанет 45“.

Като *по чудо* или като *déjà-vu* се оказа, че редактор на премираната книга е председателят на тричленното жури поетесата Аксиния Михайлова. Скандал обаче не се състоя. И с основание. Защото статутът за присъждане на националната награда за поезия „Иван Николов“ беше променен в началото на годината. Според точка 14 от този нов статут журито взема решения „с обикновено мнозинство“ и се уточнява: „В случай, че член на журито е редактор на книга, постъпила за разглеждане в конкурса, той няма право да гласува за нея. Тогава журито прилага *точкова система* за оценяване.“

Очевидно още през тази година тричленното жури е преминало към „точкова система“, която – макар и неразписана ясно в статута (как и по колко точки се присъждат на номинираните и пр.), не се съмнявам, че е приложена. Изобщо тук по никакъв начин не поставям под въпрос легитимността и „честната игра“ в конкурса и взетите от журито решения, нито кой колко е заслужил наградата си и пр. Важно е, че правилата са спазени. Победителят е излъчен според тях. И толкова.

Съществено е друго. Струва си да коментираме самата илюзия, че може да се регулира в статут или по друг начин ситуацията „редактор в журито“. Съмненията за пряката му и непряка намеса при определянето за победител на редактираната от него книга, винаги ще витаят – с основание или без основание. Фиктивно или не, чрез името си той е нещо като „представител“ на тази книга вътре в журито. Дори да не гласува за нея, редакторът ѝ *гласува за*

Евгений Добренко

● *Разждането на епоса от духа на трагедията*

Пламен Дойнов

● *Как Втората световна война стана Студена*

Александър Донеv

● *Игрални филми за войната*

Морис Фагел

● *Военната лирика на Веселин Ханчев*

Вниманието на малките

● Пенко Гелев

Разговори за книги

● За „Пилигрим от края на света“ от Борис Христов

Генеalogии

● Христо Трендафилов за плутосферата

други конкурентни книги и тъкмо с начина на упражняване на този свой вот (т.нар. *точкуване*) може решително да повлияе върху класирането, т.е. в полза на книгата, за която иначе не гласува. Да не говорим, че и без „право на глас“, той участва равноправно в обсъжданията на журито, при които никой не може да му забрани да настоява за безспорните качества на книгата, която негласно „представява“. Трудностите и съмненията нарастват още повече, когато – както е в последния случай – става дума за малобройно жури (само от трима членове, т.е. абсолютния минимум) и всяко „точкуване“ преминава през сборове, деления и резултати на ръба на „статистическата грешка“. По принцип „точковата система“ на гласуване е по-подходяща за по-многобройни журита.

Разбира се, всички тези питання и подозрения могат да бъдат преодоленни с един замах – *да не се допуска член на журито да бъде редактор на книга, постъпила за разглеждане в даден конкурс*. Дори това да се установи в последния момент при вече стартирала процедура, има изпитани начини за реакция. Например, както се случва с научните журита в академичните институции, предварително да се предвиждат резервни членове на журито, един от които, щом се наложи, може да смени *журиращия редактор*.

Защото, каквото и да напишем в един статут, как да обясним на публиката и на литературната общност, че точно отличената с първа награда книга е редактирана от член или дори от председателя на журито? Ще изпралим хората зад кулисите да броят точките, които е получила всяка книга? Или просто ще вдигнем рамене, защото за нас всичко е според правилата и напълно справедливо – нищо, че за хората отстрани изглежда по-скоро несправедливо и неприлично?

Да го кажа съвсем ясно: Един редактор няма място в жури, което разглежда редактирана от него книга.

ПЛАМЕН ДОЙНОВ

ISSN 1310-9561



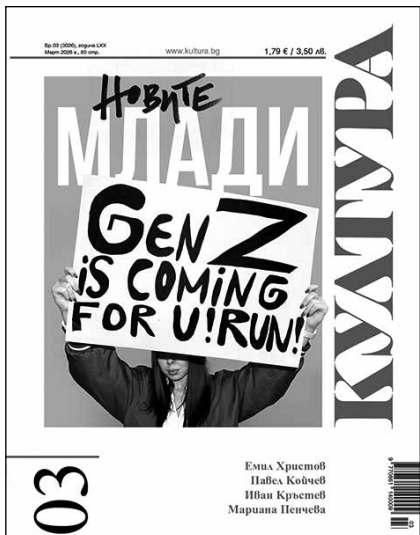
9 771310 956011





Християнство и култура, бр. 210

Предстоящият празник Възкресение Христово е първият тематичен център на новия брой 210/пролет на сп. „Християнство и култура“ – в тази рубрика е представен текстът на о. Павел Събев *Възкресение и разпознаване: преобразяване на вътрешното време*. Втори тематичен център е „100-годишнината от рождението на отец Йоан Майендорф“, където присъства текстът на самия богослов *Изповядвайки Христос днес*, както и спомените за него от прот. Николай Лоски и прот. Борис Бобрински, статията *Няколко думи за моите срещи с отец Йоан Майендорф* на Игор Павлович Медведев и текста на Борис Маринов *Отците на Църквата от нашите дни*. Рубриката „Християнство и истина“ включва статиите на Невена Димитрова *„Това правете за Мой спомен“ – Евхаристията и преживяването на есхатологичната цялост* и на Вениамин Пеев *Знам защо съм християнин: възражения срещу тезата на Бъртранд Ръсел*. Темата „Християнство и философия“ присъства с анализа на Андреас Шпеер *Да грешим или да се заблуждаваме – и какво следва от това*, а темата „Християнство и история“ – със статията на Александър Смочевски *Отношението на свещените канони на Пето-шестия Труаски Вселенски събор (691 г.) спрямо древните езически (паганистки) обичаи във византийското общество*. В рубриката „Руското хибридно православие“ Давид Кириченко търси отговор на въпроса *Защо Руската православна църква лобира във Вашингтон*, а в „Нови книги“ е представено предстоящото издание на Фондация „Комунитас“ *В лоното на Католическата църква* с разговори на епископ Христо Пройков с Владимир Градев. Броят завършва с рубриката „Християнство и изкуство“, където е представена статията на Слава Янакиева *„Иерата за Мария Магдалина“ от Bodleian MS Digby 133* и е илюстриран с фотографии на Методий Петриков на стенописи от Боянската църква.



„Новите млади“ е темата на новия брой 03 на сп. „Култура“ с кръстосването на гледните точки на доц. Емилия Занкина и г-р Мила Мошелова, на Елена Георгиева, Боян Крачолов и Мартин Касабов, както и анализите на Рюдигер Маас и Сесил ван де Велде. И още: Иван Кръстев за Европа и империализма на Тръмп спрямо Гренландия; Марсел Гоше – защо „Нетфликс“ зае мястото на религиите и идеологиите; Тимъти Снайдър – как Европа олицетворява надеждата; нови проповеди от папа Бенедикт XVI. Както и интервюта с Емил Христов, Павел Койчев, Сержи Лопес, Анета Сотирова, Юрий Вълковски, Мариана Пенчева, Йоаким Триер и Ескил Вогт, както и Веселин Христов. Разказът в броя е на Васил Балеv, а фотографиите са дело на Красимир Костов.

За три анкети на Росица Димчева

Анкетният метод в българското литературознание притежава вече солидна традиция. От „въпросниците“ на Иван Шишманов и Михаил Арnaudов до серията от анкети, методологически разработени и координирани от Иван Сарандев и извършени от екип академични фигури, свързани с Института за литература при БАН и от други неакадемични лица, през последните стотина години са натрупани значими свидетелства „от първо лице, единствено число“ от и за десетки поети, белетристи и критици. Това са *предизвикани* свидетелства, в които е ключова ролята на *анкетъора*, който повежда и изисква от *анкетирания* писател сведения, коментари, размишления, разкази, тълкувания, признания... Така всяка анкета би могла да се превърне в ценен източник за живота и творчеството на един автор. Но е важна тъкмо *диалогичната природа* на този източник, ефектът на събеседването, в който писателят отговаря на въпросите на един свой възможен *идеален читател*. Думите са търсени и насочвани от анкетъора, извеждани от мисълта на писателя, за да предложат уникална авторрецепция и автоинтерпретация и на житейския му път, и на неговото творчество. Винаги трябва да имаме предвид моделиращата функция на анкетъора.

Погледнати в такъв ракурс, анкетите, направени от Росица Димчева през 80-те и 90-те години на XX век, предлагат едновременно обичайния подход, традиционен за този диалогичен жанр, но и решения, които подчертават специфичните търсения на изследователката. Защото, на първо място, за Росица Димчева анкетата не е *самоцел*, т.е. на нея не бива да се гледа като на завършена литературноисторическа творба, която е създадена, за да бъде публикувана в отделна книга. Разбира се, някои от анкетите (камо тази с Иван Радоев) вече са излизали в самостоятелни книжни издания, но самата им направа се основава на различна прагматика – изследователска, научно-творческа.

Анкетите на Росица Димчева имат характер на типични *изследователски интервюта*, които подпомагат литературния историк в проучванията му и в изграждането на неговите студии за един или друг писател. Логично те са използвани за изследванията на анкетъорката; тя не просто се позовава на тях в своите научни текстове, но и ги води така, за да изпълни своите изследователски задачи, които предварително си е поставила. Затова в тях преобладават питанията за механизмите на творческия процес и мотивацията при писането, за самосъзнанието при вземането на авторски решения и собствената преценка на творби, хора и събития. Те изобилстват от аналитични или спонтанни самонаблюдения, от колебания, импровизации и признания, от взаимно обсъждане (с анкетъорката) на идейно-тематични и смислови равнища в творбите. Изабиха анкетите на Росица Димчева изграждат полета, наситени със силна, интензивна саморефлексия на авторите, затова са толкова ценен източник – днес и утре. Именно такива анкети стоят в основите на книгата ѝ „Към историята на българската сатира от втората половина на XX век“ (2023), където световите на Радой Ралин, Емил Манов, Иван Радоев, Константин Павлов, Станислав Стратиев, Борис Христов се (ре)конструират откъм проблема за дълбинното противопоставяне в епохата на НРБ, огледан в идеята за разобличаване на неистинното битие като същностна задача на сатирата. Сатирическото измерение на литературата обаче за Р. Димчева ефектно се проявява през друга особеност, която най-общо можем да наречем *театралност*. Театралността



Станислав Стратиев



Иван Радоев



Константин Павлов

Снимки Георги Панамски

на текста, който дори да не е предназначен за сцена, съдържа *сцената в себе си*, т.е. включва множество гледни точки и напрежения между тях, с висок коефициент на драматизъм. Интересът на Росица Димчева към такива автори и творби съвсем не е случаен. Жанрът на анкетата допълнително усилва динамиката на *сатиричното* и *театралното* противопоставяне срещу „живота в лъжа“ в творчеството на изследваните писатели.

*

Тази книга събира три анкети, различни по обем и по обхват. Тук се публикуват хронологично – според времето им на провеждане. Първата от тях със Станислав Стратиев (1941–2000) е от 1982 г. и има късна журнална публикация. Тя се оказва единствената анкета с него – безценно авторефлексивно свидетелство за живота и писането му. Втората е вече посочената анкета с Иван Радоев (1927–1994), проведена между 1985 и 1991 г. – цялостно диалогично проучване на *духовния опит* на поета и драматурга. Третата анкета с Константин Павлов (1933–2008) от 1993 г. остава кратка и незавършена заради сполетелите поета здравни неволи, които прекъсват пълноценното общуване с него. Тя е публикувана своевременно в седмичника „Литературен вестник“ и остава във времето като единственото системно анкетно изследване на неговото творчество. При публикуването на анкетите тук обичайното подчертаване на думите е *обърнато* според желанието на авторката: въпросите и коментарите на Р. Димчева са дадени в светъл шрифт, а отговорите на анкетираните писатели – в полчер. В бележките под линия са посочени имена и обстоятелства, коментирани от анкетъорката. В три приложения са поместени други кратки текстове, които допълват с послания и уточнения основния корпус на книгата. Излишно е да въвеждаме някаква *съгласуваност* между трите анкети, само заради присъствието им заедно между две корици. Най-важната им обща характеристика обаче е тяхната достоверност и задълбоченост, психологическата автентичност на писателските гласове, които именно чрез анкетите продължават да звучат днес. Един ефект на *живото слово*, което малцина питачи и чуващи изследователи като Росица Димчева могат да постигнат.

ПЛАМЕН ДОЙНОВ

Росица Димчева. „Три литературни анкети: Станислав Стратиев, Иван Радоев, Константин Павлов“. Поредица „Очи в очи“ – Книга трета. Изд. „Сиела“. Департамент „Нова българистика“ на НБУ. С., 2026.

К О Н К У Р С

Портал Култура обявява годишния си конкурс за проза и хуманитаристика

Срокът за кандигатстване в конкурса е до 30 април 2026 г.

Отличията са учредени през 2014 г. от Фондация „Комунитас“ и предвиждат раздаването на годишни конкурсни награди в следните раздели:

- **проза** (сборник с разкази, повест, роман);
- **хуманитаристика**;

В конкурса могат да участват само творби, публикувани в периода **1 януари–31 декември 2025 г.** Те трябва да са дело на съвременни български автори; да имат безспорни художествени достоинства и приносен характер за българската словесност в отстояването на общочовешките и християнски ценности.

В двата конкурсни раздела се присъждат по две награди:

- **I награда** (в размер на 3500 евро);
- **II награда** (в размер на 2000 евро);

ku
ltu
ra

За да е валидно заявлението за участие в конкурса, до **30 април т.г.** кандигатите трябва да **предоставят безвъзмездно два екземпляра** от предложените от тях книги, придружени от **формуляр**, който може да се изтегли от сайта на Портал Култура. **Адрес за изпращане по пощата на книгите и на формуляра за кандигатстване:** Фондация „Комунитас“, София 1000, бул. „Патриарх Евтимий“ 22, ет. 3, за Годишните награди на Портал Култура.

Пенко Гелев: *Разказвам истории с рисунки*

Пенко Гелев (1968, Асеновград) е илюстратор, художник на комикси и продуцент на анимационни филми. През годините е бил учител, издател и редактор на комикс списание, писал е сценарии и е правил специални ефекти за киното. Автор е на 22 комикс адаптации на класически произведения за британското издателство *The Salariya Book House*. Заедно с брат си Сотир Гелев създава книги, комикси и филми, отличени с наградата на Литературен клуб „Перото“ (2016) за комикса „Илийчо, Август и седемте джуджета“, с националната награда „Константин Константинов“ за илюстрация (2013) за „Приказка за вълшебната флейта“ и със „Златен лъв“ на Асоциация „Българска книга“ за оригинален мултимедиялен проект. Художник и продуцент на редица анимационни филми, а през 2024 г. дебютира като режисьор с „Балада за самозвания рицар Желязко и огнедишащия дракон Димчо“.

Детската аудитория по-взискателна ли е от възрастната?

Мисля, че не е. Твърди се, че децата искат книгите непременно да са увлекателни, да ги „грабнат“ бързо, защото лесно се отказват да ги четат, ако им се стори скучно, но това, ако е така, а не съм сигурен, че е така, важи и за възрастните, поне за някои от тях. Също така се твърди, че децата се гразнят, когато една книга е твърде поучителна. Това си е гразнецо, така че аз напълно ги разбирам, но от друга страна, светът е пълен с поучителни книги. Явно някои ги чете.

За „Приказка за вълшебната флейта“ получавате националната награда „Константин Константинов“, отличието „Златен лъв“ и „Бисерче вълшебно“. Променя ли наградата начина, по който гледате на собствената си работа?

Никак. От една страна е приятно, разбира се, да ти дадат награда за работата, която си свършил. Разбирам, че тези награди са повече израз на признание или уважение. Но има една нотка на състезателен дух в цялата тази работа, който не разбирам и за мен е съвсем чужд. Нашата работа не е състезание. Не приемам нищо в живота си като състезание, най-малко рисуването. Така че наградите не ме карат да се чувствам по-уверен, или горд с някакви постижения. По-скоро малко ме смущават.

Да ви върна назад във времето... От Асеновград до художествените училища в Пловдив и София – как тези ранни пътувания оформиха начина, по който днес разказвате истории с линии и цветове?

Това ме оформи, защото това си е моята история – така се учих. По онова време гордо си мислех, че съм небрежен ученик и ми върви, защото съм умен. Сега, като гледам колко много съм рисуval тогава, се оказва, че съм бил един много работлив и прилежен младеж.

Кога разбрахте, че именно разказът в картини – а не живописата или „високото“ изкуство – е вашият естествен език и какво променя движението в мисленето на художника?

Това все още не съм го разбрал. Има време, може да се окаже, че рисуването на комикси е било малка част от пътя. Първия си комикс започнах да рисувам, когато бях осемнайсетгодишен, струва ми се. Така и не го завърших. Бях повлиян от брат ми Сотир, който по това време рисуваше комикса „Властелинът на пръстените“. Оказа се, че харесвам да разказвам истории и се наслаждавам на многото рисуване. Явно това е моят естествен, както го наричат, език и чрез него се изразявам лесно. Не се е налагало да променям мисленето си, за да го схвана. Но не се определям като художник на комикси или илюстратор на книги, просто това са част от нещата, които правя. Макар че досега не съм нарисувал нито една святна картина.

Уроците при Георги Ковачев са важна част от ранния ви път. Какво от един пейзажист остава в почерка на човек, който по-късно ще рисува „Маугли“ и Шекспир?

Аз бях много малък, когато започнах да ходя на уроци по рисуване при него. Бях на единайсет или дванайсет, а той беше на осемдесет. Няколко години ходих всяка събота и неделя в неговото ателие и прекарвах времето си там в рисуване и разговори с него. И в неделя ядяхме качамак. Така че точно той май ме научи на уважение към рисуването и на търпение. Там научих, че трябва време, за да научиш ръката си да предава идеите ти. Анатомия, перспектива, движения. Трябва време да започнеш да разбираш хората. Да преживееш радости, мъки, любови, разочарования и с времето ставаш все по-добър в това, което правиш. Тогава още не бях наясно, че съм го научил, разбрах го по-късно.

Българският комикс често е живял между маргиналността и култовостта. За вас той е бил територия на свобода или територия на съпротива? За мен си беше част от свободата на изразяване. Чрез комикса не съм се съпротивлявал на нищо. Зная, че за по-големите от мен е различно. За някои от тях е бил и двете. В началото на деветдесетте, когато аз започнах, май все още не се приемаше сериозно, но не помня да съм се усещал неочетен. А за култовия статут на някои комикси разбрах чак след 2012 година, когато с група приятели и колеги художници създадохме „Проектът Дъга“ и започнахме да издаваме комикси.

Вие адаптирате класически текстове – от „Ромео и Жулиета“ до „Дракула“ – за британското издателство The Salariya Book House. Какво се губи и какво се печели, когато Дикенс или Шекспир преминат през панел и балонче?

Все още имам сложно отношение към такива адаптации. Отначало смятах, че е добре да ги има. След това дълго време смятах, че е вредно да се правят. Една книжка от 48 страници, като само половината от тях е текст, няма никакъв начин да ти разкрие дори малка част от магията да четеш Дикенс или Херман Мелвил. От друга страна зная, че много хора, които четат комикси, малко по малко се увеличат в четенето, и започват да четат и други книги. Иска ми се да мисля, че има читатели, които усещат в моите рисунки любовта ми към тези книги, и това им повлиява по някакъв начин. Надявам се, че има някои, които, като е прочел комикса „Моби Дик“, си е помислил, че съм нарисувал хубаво китоловния кораб и историята му се е сторила интересна. След това е прочел романа и е започнал да разбира защо хубавата литература е хубава. Предполагам, че има и такива читатели, които харесват книгите, а след това четат и комиксите. Не бих казал, че се губи нещо, защото те не са оригиналната книга. Нещо друго са и по-скоро допринасят за разнообразието. Тези адаптации са част от цялото нещо.

Илюстрацията според вас превежда текста или му възвръща?

По-скоро го допълва и разширява преживяването. Може да го прави по различни начини – визуализация, възражение, ирония, понякога дори да разказва друга история. Имаше един период, в който смятах, че илюстрациите са съвсем излишни и никой читател няма нужда от някакъв художник да му напраща своята представа за книгата. Откъде накъде, мислех си, някой ще ми показва как изглеждат героите или местата, където се развива действието, и ще определя настроението, което текстът носи. Този период беше кратък. Сещам се за огромно количество книги, в които текстът и илюстрациите са заедно и не е добре да се разделят, защото губят от това. Сега мисля, че книгите нямат достатъчно илюстрации. Би било добре всякакви книги да имат илюстрации. Ще е добре за всички.

В албумите на „Проектът Дъга“ комиксът сякаш настоява да бъде мислен като сериозна литература. Има ли в България вече публика, която чете комикса не като жанр, а като форма?

Има, разбира се. Объркването идва от названието „комикс“, остаряло е. Неслучайно вече го наричаме графичен роман или графична новела. Налага се, защото названието „комикс“ му е дадено във времена, когато е бил нещо съвсем различно. Малки поредици от картинки във вестниците, понякога кратки истории от една страница, които в повечето случаи са били смешни. През всичките години комиксът се е променил и вече е нещо друго. Ако впечатлението в албумите на „Проектът Дъга“ е, че комиксът настоява да бъде възприеман като сериозна литература, това не е, защото сме го намислили нарочно, а е станало естествено, без наша намеса. Разшири се територията на историите, които искаме да разкажем по този начин.

Сотир Гелев е ваш постоянен съавтор. Какво е да споделяш възбуждението с брат си? Има ли спорове, които остават в кадър?

Така се случва, че работим заедно. Аз го познавам цял живот, а той мен, откакто съм се родил. Това улеснява работата. Не съм сигурен, че мога да го обясня. Не знам дали има значение, че сме братя, вероятно има. Има много примери в историята, в които братя работят успешно заедно. Както и за хора, които не са роднини и работят успешно заедно. За успешно смятам постижението, че работим дълго време заедно. Съмнявам се накрая „в кадър“ да остават някакви следи от спорове. Ние не спорим, когато правим нещо заедно. Процесът е дълъг и сложен, но не спорим.

В много от проектите – от „Вълшебникът от Оз“ до анимационните филми – единият пише, другият рисува, после ролите се преливат. Къде свършва сценарият и къде започва изображението?

Наистина ми е трудно да обясня. Нямаме правила или роли в процеса. Просто го правим. Мисля, че не е по-различно от



Пенко Гелев

всички групи хора, които работят заедно. А ако се опитам да обясня целия процес, ще стане скучно за четене.

Анимацията изисква екип и индустрия. България има ли вече среда, в която подобни проекти могат да съществуват устойчиво?

С напредването на технологиите, екипите стават все по-малки. От тази гледна точка става все по-лесно да се прави анимация. Не мога да кажа дали в България има среда, не наблюдавам процесите по този начин, но се правят филми и струва ми се, че те стават повече.

„Приказки за физиката и астрономията“ – над 250 епизода – съчетава наука и разказ. Вярвате ли, че въображението е най-добрият учител по точни науки? Въображението много помага. Като във всичко. И да си добър счетоводител изисква въображение. А специално физиката без въображение май не може да се разбере. Затова и много хора са на мнение, че физиците и астрономите си измислят.

Вашият рисунък е едновременно прецизен и поетичен. Кое ви е по-близко – дисциплината или импровизацията?

Аз съм много дисциплиниран художник. Правя госта продължителна подготовка, когато ще илюстрирам книга или ще рисувам комикс. Предварително разработвам почти всички герои, измислям им костюмите, аксесоарите. Правя рисунки на архитектура, мебели, оръжия. Понякога за комиксите правя 3D портрети на основните герои, за да ми е по-лесно при рисуването. И едва когато се почувствам съвсем уверен, започвам основната работа. Обикновено започвам от началото, от първата необходимост картинка и продължавам нататък. Много съм нетърпелив да завърша това, което съм започнал и затова обикновено работя бързо, не се разсейвам с други неща, не захващам друга работа, която да свърша успоредно на основната. Неудобно е понякога, защото работата по някоя книга отнема месеци. Всичко това, което описах, не пречи на импровизацията. Дори помага. Добре е да си подготвен, когато импровизираш.

В интервю за „Литературен вестник“ от 2017 г. споменавате онази чамова библиотека на несбъднатите си проекти, която заплашва да се срути. Днес по-опасно ли е, че може да рухне, или тя се оказва необходимият резерв от бъдеще?

Все още е там, госта се изкриви, но не се е срутила. Допълваме я от време на време с някоя зарязана засега идея, но е и много полезна. Там има някои идеи, които непременно ще осъществим.

След всичко – комикси, филми, книги – кое усещате като най-свое: линията, историята или светлината?

За мен рисуването е основното. Винаги съм рисуval и всички други неща, с които се занимавам, са свързани с рисуването. И с разказването на истории. Независимо дали рисувам, измислям книга или правя филм, аз разказвам истории. Явно разказването на истории е моето нещо, другото е форма. Все ми е едно каква е формата, важно е да е правилната форма за историята. И тази форма да включва малко рисуване.

Разговора води ЛИДИЯ ВЛАСОВА





Росица Димчева.
„Три литературни
анкети: Станислав
Стратиев, Иван Радоев,
Константин Павлов“.
Поредица „Очи в очи“
– Книга трета. Изд.
„Сиела“. Департамент
„Нова българистика“ на
НБУ. С., 2026, 220 с., 10 € /
19,56 лв.

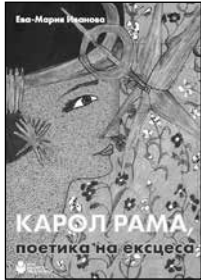
В тази книга Росица Димчева представя три от своите творчески анкети (или по-скоро *изследователски интервюта*) със Станислав Стратиев, Иван Радоев и Константин Павлов, върху които се основават част от нейните студии, събрани в книгата ѝ „Към историята на българската сатира от втората половина на XX век“ (2023). И трите анкети имат отделни журнални или дори книжни публикации през годините (напр. анкетата с К. Павлов е излизала в ЛВ през 1994 г.), но сега зазвучават заедно като завършени творби на събеседването между литературовед и писател. Онова, което рязко ги отличава от познатия модел на анкетата, разработен в Института за литература на БАН, това е настояването анкетираните да предложат пространни автокоментари за творческия си процес. Така бъдещите тълкуватели на тримата писатели вече имат събран на едно място солиден масив от първолични свидетелства – истински документи за творческото самосъзнание на Стратиев, Радоев, Павлов. За честта на литературната наука!



Свежа Дачева. **„Ритуал**
по отваряне на
сърцето“. Изд. „Изток-
Запад“. С., 2025, 172 с.,
10 € / 19,56 лв.

Втората прозаическа книга на поетесата и преводачка от шведски Свежа Дачева продължава историите от първата – „Ще се видим пак“ (2019), но вече с над 70

разказа, етюди, лирични мемоари, есеистични фрагменти и с по-ясно очертани вътрешни тематични цикли, организирани около кръгове от човешки и други същества, от общности – геди, родители, дъщери, съпрузи, внуци, домашни любимци, случайни спътници... Силно заявеният автобиографизъм на почерка цириха образа на разказвачката като едновременно интимен и световен човек, който умее да преминава през времена и пространства, да разбира всяко всекидневно чудо, често в състояние на сън или полусън, осигуряващо смътна, незадължаваща гледна точка към реалността. Така в лекотата на проявяващото омипотворение разказването на Свежа Дачева може да понесе и най-потресавачата трагедия, и най-стъпсващото признание.



Ева-Мария Иванова.
„Карол Рама: Поетика
на ексеца“. Поредица
„Изкуство и теория“
– Книга първа. Нов
български университет.
С., 2026, 468 с.,
22 € / 43,03 лв.

Тази книга е първа в много отношения – дебют на млада изкуствоведка;

първа монография (не само у нас, но и в света) за една от най-радикалните художнички на добчещата епоха, италианката Карол Рама (1918–2015); първо заглавие в новата поредица на Центъра за теория на изкуството и съвременни художествени практики в НБУ. Всички тези *първи неща* напълно се синхронизират с новаторския размах на изкуствоведския разказ, който се владее от прецизна археология и реконструкция, от контекстуален и дълбинен анализ, съчетани с фин микроисторически подход. Книгата проследява как *ексецът* и *късният успех* на Карол Рама се проявяват в непрекъснато преминаване на границите между художественост и действителност, между тяло и произведение на изкуството, между бит и битие, между Аз и други художници, между Тук и Там... И всичко това – подчинено от една рационална магия на разказването: как историята на съвременността се превръща просто в човешка история на изкуството. Впечатляващо зрял дебют.

Плутосфера и власт

Христо Трендафилов

– *Андрешко... Хитрец си ти-и-и!*
Елин Пелин, *Андрешко*

Лаврушка беше един от ония груби, нахални лакеи, видели много неща през живота си, които са готови да служат по всякакъв начин на господаря си и които хитро усещат лошите господарски черти, особено тицеславието и дребнавостта (...) хората като Лаврушка винаги и във всичко виждат хитрост.
Лев Толстой, *Война и мир*.
Т. III, ч. III, глава VII

Да започнем с названието и с близкия смислов кръг на терминологическия неологизъм **плутосфера**, или според други предложения **трикстериада**: поле и механизми на действие на една от разновидностите на *Homo sapiens*, но и на *Homo Ludens*: плут, трикстер, хитрец, шмекер, мошеник, шарлатанин, шегобиец, волнодумец, веселяк, радост на народа, ужасно дете. Чрез изобретателните хитрости на народната смехова култура някои от тях дават морални уроци. **Плутосферата** е понятие, формално сродно на **ноосферата** на Пиер Тейяр дьо Шарден и Владимир Вернадски и **семиосферата** на Юрий Лотман. У нас за плут говори Боян Пенев в известната си студия „За литературния плут“ (Златороз, 1922, 2), в която са разгледани критично литературните и преводачески шмекерии на бъдещия академик Людмил Стоянов, породени от творческото му безсилие, статията е в отговор на груб пасквил на последния срещу самия Б. Пенев, където е упрекван в невежество и дори във вампирство. **Плутосферата** няма нищо общо с **плутокрацията** като управленско понятие, с което се обозначава властта на богатите. В митологията и античната литература плутът пулсира между Хаоса и Космоса, между всевластния Демийург и безпомощните хора. Той е комически дубльор на културния герой, проявява се като неудачник и лъжец, но и като благодетел. Плутът е пародиран, дегероизиран или адаптиран към съвременни условия в модерната литература и изкуство. Примерите са общоизвестни, ще започнем с *Хермес* не само защото принадлежи към пантеона на олимпийците, но и защото при функционалната си универсалност е бог на крадците и лъжите, наричан е бог измамник, *Trickster gods* (негови версии има и в други култури, напр. в древноегипетската, а по кражбата си на крави е близък и до славянския бог Велес). Освен това покровителства търговеците и боксворите, вестител и медиатор е между боговете и хората, между реалния и подземния свят на Ада, бог е на щастливия случай, на всички граници, на държавно-политическия преход (sic!), на тълкуването и интерпретацията на текстове и дава названието на науката *херменевтика*, музикалните инструменти, огъня. Близък е до сурово наказания титан Прометей,

но срещата на двамата културни герои е безрезултатна и завършва с взаимни обвинения: Хермес е упрекнат в сервилност към боговете, Прометей – в неоправдан инат. Така са представени те в трагедията на Есхил **Прикованият Прометей**. Спрямо по-висшестоящите Хермес е балансиращ нагажденец, склонен според случая да съдейства и на троянци (Приам), и на ахейци (Одисей). Наистина поразителна по своя гапазон и премереност е дейността му, чиято широта е представена саркастично от Лукиан (120–180) в **Диалози на боговете**. Друг герой с плутовски наклонности е **Сизиф**, който неколкостранно лъже боговете, дори избягва от Ага и затова е наказан да тика вечно скала. Философският неомитологизъм на XX в. го величае: в есето на Албер Камю **Митът за Сизиф** героят е пример за самостоятелен и непримирим човек, еталон за отстоявания от автора атеистичен екзистенциализъм. **Одисей** е образцов хитрец, надарен с коварни помисли и с умение да плете изкусно козни плут, заедно с това е отпътствителен интригант, герой на **Одисея**, **Илиада**, **Божествена комедия** и на много митове. И той е обект на неомитологизма в литературата на XX в. и е дегероизиран в романа *Улис* на Джеймс Джойс, където е сведен до унилия дъблински чиновник Леополд Блум, водещ монотонен и безличен живот, докато невярната му жена тъне в полусънната фантазия на еротични спомени. **Волос**, Велес е покровител на добитъка, богатството, търговията, магията, музиката и подземния свят. Изобразяван е като мъдър старец (важна фигура в архетипния пантеон на Карл Густав Юнг) или в образа на мечка, той е антагонист на небесния гръмовержец Перун, представлявайки земното и водното начало. Краде животни от Перун и това е конфликтът, заложен в индоевропейския мит и славянската му (преобладаващо източнославянска) репрезентация. Хитреците се проявяват като популярни хумористи и като „радостта на народа (любопитно е да се отбележи, че **радост на народа** са наричани и финтови десни крила във футбола като бразилец Мануел Гаринча и нашия Божидар Искренов, възхищаващи с атрактивната си и изобретателна игра). Тези хитреци заместват потиснатата от режимите или направо невъзможната героика с нравствени уроци, давани от тях на богатите и алчните. Но **плутосферата** не е единна и в нея различаваме според функцията три **плуто** или **трикстер фази**, които в някои случаи вървят и заедно.

1. Първата от тях е **фазата на чистия хумор**, на **хумора заради самия хумор**, така както имаме и **изкуство за изкуството**. Нейните представители не преследват политически цели, материални придобивки или стремително обществено издигане, а единствено веселието на публиката чрез ефектната шега, основавана и върху грандиозни хиперболи. Ще ги видим и при Рабле, и при Суифт, но ненадминат, макар

и наглед твърде лековато популярен пример си остава героят от книгата **Приключенията на Барон Мюнхаузен** (1785) на Рудолф Ерих Распе. Близко до нея, с някои злободневни внушения, плод на тогавашния политически климат, е книгата на руския белетрист и моряк Андрей Некрасов **Приключенията на капитан Врунгел** (1939), неслучайно наричан *руския Барон Мюнхаузен*. И двете книги почиват върху многобройни устни разкази, гъмжащи от измислици и чудновати небивалици: при Распе техен източник е самият главен герой, фантазьорът Мюнхаузен, който е реална личност, служи като офицер в руската армия и участва във война с Турция. От своя страна Некрасов записва и преработва разкази на съратници матроси, които е слушал по време на своите морски пътешествия, прибавя към тях и свои. Донякъде близки до този тип са хумореските на Чудомир, но в тях липсват внушителните хиперболи, те отразяват по-ограничена социална среда, селото и махалите в малките градчета, и са предназначени за една типична форма на тогавашния български културен живот, вечеринките в читалищата. А след Девети обслужваше процъфтялата и радваща се на държавна подкрепа художествена самодейност, отлично прилягаща на необразованата и изпокон ориентирана към кича тоталитарна върхушка. У всички тях значителна роля се пада на езика, при Распе и Некрасов това е езикът на гротескната ситуация, на неочакваните и хипертрофирани образи, при Чудомир е разговорно-диалектният, богат на фразеологизми език на домашната среда и задушевното нашенско общуване.

2. Втората плутофаза е представена от задявки и социално мотивирани лъжи на народни шегобийци, които дават уроци по нравственост на алчни и богати изедници: Хитър Петър, Настрадайн Ходжа, Алдар Кьосе, Тил Уленишпигел, Лудаш Мати. Те лесно преминават времена, пресичат пространства, граници и езици. Хитреците присъстват във всички култури и на всички географски ширини, а техните безчислени наративи често се свеждат до състезателно надхитряване между принципно неравнопоставени във физическо отношение хора и животни и даване на морални уроци на ненаситни бейове, чорбаджии, чокои и безскрупулни помешници. И в двата случая, особено в първия, разказите за хитреци напомнят басните и читателят веднага си спомня за класиците на жанра Езоп, Бабриус, Федър, Лафонтен, Крилов, Стоян Михайловски. Именно от народните разкази и приказки за подвизите на хитреците в анималистична премяна се ражда баснята, в началото тя също е плод на безименната народна стихия, а после става и авторска. От многото географски и персонално наситени наративни зони на хитреци, на **плутосферата**, или на **трикстериадата**, както я нарича нейният теоретик Пермяков, за нас най-близка културно-исторически е зоната на Средна Азия. Изобщо през епохата на соцa дисциплини като фолклор, митология, медиевистика и теоретичното езикознание бяха убежища за сценристско спасение в хуманитаристиката, за бягство от загробващо ненаучните класови критерии, партийни повели и същевременно – поле за прилагане на нови и модерни методи. Именно първо във фолклора, под закрилата на партийния императив за народност се развива формалните методи за анализ. В тази зона главна фигура е находчивият, остроумен и голоброд хитрец Алдар Кьосе (Кьосето Лъжец), от него тръгва малоазийският му антагонист и балкански следовник Настрадайн Ходжа. Този хитрец се среща и в други страни: Иран, Крим, Татарстан, Източен Туркестан, Афганистан, Пакистан, Северна Индия. А до него, естествено, и като антагонист, и като



Паметник на
Хитър Петър
и Настрадайн
Ходжа в
Момчилград,
2025 г.



Паметник на Хлестаков в гр. Устюжна, Русия



Паметник на барон Мюнхаузен в Боденвердер

протагонист застава нашият герой Хитър Петър, и комшията му Итар Пеѝо, комуто е съграден паметник в град Прилеп. А на Хитър Петър и Настредин Ходжа е издигнат общ паметник в Момчилград. В деспотични и обезправени общества, в условията на жесток и изглеждащ непоклатим режим, основан на векове насаждан страх, при липса на съпротивително движение остава оръжието на шеговитите социални уроци на хитреците. Те са насочени повече към местната компрадорска върхушка и са форма на символна борба, паралелна на друга форма на освободително движение, каквато е литературноисторическата мистификация, също символна и изразяваща се в съчиняването на древни литературни паметници и изобретяването на величави исторически събития. Реални са героичните четническо-хайдушки изригвания, но те са редки, с малко участници и обикновено обречени на неуспех. Символно-освободителният порив на хитреци и мистификатори е общ, близка е и методиката и технологията им, основана на ловко сътворени кодове и заблуждаващи индекси. Отликите също са видими и се отнасят до спецификата на патриотизма, докато при хитреците той преследва изобличително-хумористичен ефект, мистификаторите са често учени и писатели с немалко ерудиция или притежават известно творческо дарование.

Ще се върнем към една впечатляваща особеност на хитреците в рецепцията в славянските страни, всички те между пет и седем десетилетия бяха и социалистически. Точно в тези страни и в тяхната културно-историческа памет отчетливо се забелязва мемориалното увековечаване на прочути литературни и фолклорни герои – хитреци, плутове и трикстери; назовавани без особено задълбочаване още и шмекери, шарлатани, мошеници, въжеизграчи, карагьозчи, ачигьоз и тепегьоз, тариками, гяволи, много рядко – хам. Тези хитреци са монументално увековечени в немалко паметници, все в славянски и все в соцстрани. Бай Ганьо е само нашенски, при това скромнен принос в този знаменателен паноптикум, издигнат е паметник на един от прототипите му – Ганьо Сомов, в неговото родно село Енина, Казанлъшко. Виждаме смесвания на образа на Бай Ганьо с негови подобия, на търговеца на розово масло Ганьо Сомов, познат от Световното изложение в пътеписа на Алеко *До Чикаго и назад*. През 2015 пак в село Енина е открит паметник на Бай Ганя, яхнал магаре. Тук явно е налице контаминация на Алековия герой с фолклорния *Хитър Петър*. И както конят неизменно съпътства епическия герой, така магарето е верен другар на хитреца: върху него яздят и споменатите *Настредин Ходжа* и *Алдар Кыосе*, а също и *Санчо Панса* и *Ламе Гудзак*. Самото магаре, освен връзката с библейските си предшественици, символизира сноп от

твърде разнородни качества: трудолюбие, страдание, инат, похотливост и глупост. Ето няколко примера за **паметници на Бай Ганьови събратя**, за които сме споменавали дотук. Пръв с 20 паметника е *Йозеф Швейк* на Ярослав Хашек. Втори с 16 паметника е *Остан Бендер* на Иля Илф и Евгений Петров. Трети с 10 паметника е *Барон Мюнхаузен* на Рудолф Ерих Распе. Четвърти е *Киса Воробянинов* от *Дванадесетте стола*, представен в 6 паметника. Пети е *Шура Балаганов* от романа *Златният телец* на Илф и Петров, който има два паметника. Два паметника има и селският мъдрец *Дядо Шукар* от *Разораната целина* на Михаил Шолохов. Сюжетите при тях обикновено са странствания и близки до епическите герои, били те рицари, юнаци или богатири, кореспондират и с нравствените или интелектуалните подвизи на житийните светци, аскети и философи, заместват с изобретателност и хитрост героиката на юнаците и светостта на праведниците. Редица от тях са представени в книгата *Проделки* (т.е. уловките, капаните, зевзекльците) *хитрецов*, 1972. Много примери за такива герои ни дава световната литература и това е обяснимо, плутовските хитрини сами по себе си са проява на художественост. На практика плутовски романи са *Дон Кихот*, *Тил Уленшпигел*, *Добрият войник Швейк*, *Дванадесетте стола*, *Панаир на суетата* на Такъри, *Мъртви души* на Гогол, плутовски роман, но претрансформиран жанрово като комедия, е неговият *Ревизор*. Такива са и редица от комедиите на Молиер: *Тартюф или измамникът*, *Мизантроп или сваделивият любовник*, *Сганарел или Мнимият розоносец*, *Буржоата-благородник*, *Скъперникът*, *Мнимият болен*, *Училище за жени*.

3. Фаза, в която чрез равнодушни към морала хитрини **трикстерът преследва полза за себе си**, за някакво начинание, просперитет в бизнеса или власт и политическа кариера. Заемането на властта е сравнително лесно обяснимо: хитрецът се домогва до нея със същите средства, с които изобличава богатите властници и им дава морални уроци, поведението от втората фаза се превръща в рамките на третата фаза в поведение с обратен знак, в **антиповедение**. Във формален план на първо време хитрецът играе прилично себе си и е комик и шоумен с прогресивно растяща аудитория и рейтинг, които постепенно го издигат до хълмовете на политиката, а оттам и понякога до върховете на управлението. От незлобив и премерен комедиант и критик на тривиални пороци, той става безпоощаден обществен съдник и което е съвсем ново и смайващо за неговата умствено-словесна практика и ресурси: впуска се в дълбокомислени анализи на международното положение и на сложни философски концепции, които не са по силите и на високкоквалифицирани

професионалисти. Незначителната водевилно-фарсова знаменитост се превръща поне за няколко години във вожд и учител, следва несекващ катадневен медиен тур и естествено продължение на някои идеи от **Ориентализмът**: мъдра реч, задължително гарнирана с дебелашки шегуи, произнесена в обкръжението на верен диван чапраз от неми и статуарно застинали подгласници, на чинно замечтани одалиски и мечтателно вмислени евнуси. За оратора няма никаква необходимост от съпътстваща скулптурна композиция, а ако има около него съмишленици, нека и те да се изказват. Виждаме принципа на **редупликация** в действие, принцип, засягащ изконно езика, но приложим и в редица области на изкуството, напр. чрез възпроизвеждане по един и същи начин на образите на безброй светци в иконографията, фресковата живопис и ръкописната миниатюра. А шегите, уловките, капаните? За да се засмееш на техния финес, трябва да се гъделичкаш. Те са атрофирал рудимент от безоблачния период на веселие, на чист хумор, но вече лишени от опората на честния, искрен и халлив народен смях, стават неминуемо плоски, оскърбителни и груби. Но и те се харесват на повърхностни или партийно сгодени медийни водещи, следват неизбежни аплаузи и безспирни покани за нови срещи. О, новите срещи! Те не са последни, но със сигурност няма да финализират *Недобършениата градина* на Цветан Тодоров.

Погледнато цялостно, хитреците често произхождат от социалните низини и се отнасят към типа, известен като *хитрият роб или слуга, the tricky slave, dolosus servus or servus Callidus*. И в гръко-римските комедии и менипеи, и в ренесансовите смехови творби ще срещнем будещи симпатии роби, служу и оръженосци. Робът Ксантий е значително по-разумен и съобразителен от господаря си, бога Дионис в *Жабите* на Аристофан; в комедиите на Плавт, със сюжети и герои, почерпани от римския живот робите коват твърде виртуозни интриги, намират спасителни изходи от заплетени ситуации и са по-ловки и съобразителни от владетелите си. Дори на *Тартюф* на Молиер е прислужница в дома на доверчивия Оргон и е разумна, находчива, рационална и смело сипе парливи ирони; тя разобличава лицемерието на Тартюф. Подобни образи са тези на брат Жан и Панург от *Гаргантюа и Пантагрюел* на Рабле, Сам Уелър, съпътникът слуга на Самюел Пикуик от *Клуба Пикуик* на Чарлз Дикенс. Тяхното поведение е провакативно, епатиращо и често пъти непредсказуемо, докато господарските маниери са с постоянни привычки и извършват разгадаеми постъпки. В средновековната книжнина, която притежава по-аристократична персонажна система в сравнение с фолклорната, ще отбележим повестите *Соломон и жена му*, *Соломон и Китоврас*, чийто герой е старозаветният цар Соломон, а в ролята на мъдър антагонист е античният кентавър Хирон, тук дегизирани и назовавани Китоврас. В обширен „бродещ“ сложен цикъл от западни легенди такава роля играят фигурите на Моролф и Мерлин. Можем да заключим, че хитреците са фракция от разнородната група на неофициалните, екстраординарни типове с непредвидимо поведение. Към тях се отнасят и *юродивите, изгоите, аутсайдерите, самозванците, лугите, глупациите*. Последните два типа са описани и съпоставени от Юрий Лотман в студията му *Сумасшедший и дурак* (1992); те формират външност дихотомия между антоними, а не между синоними, защото поведението на глупака е предсказуемо, а на безумния, както и на хитреца – неочаквано. Малкият и находчив Одисей се справя с глупавия циклоп великан. А към типовете с предвидимо и режисирано поведение се числят бардовете, шутовете, мини и майстерзингерите, шпилманите, менестрелите, кобзарите. Те изискват отделно разглеждане и анализ.



Иван Давидков. „*Ношните зрадини. Избрана пейзажна лирика*“. Съст. Борислав Давидков. Изд. „Захарий Стоянов“. С., 2026, 176 с. 12 € / 23,46 лв.

След съставения от Калин Донков том „Не отлагай да обичаш...“ (2025) това е следващата тематична

антология от Иван Давидков (1926–1990) в чест на неговия 100-годишен юбилей, съставена от сина му Борислав Давидков и преговорена от Бойко Ламбовски. Тук *пейзажистът* Давидков е изправил ръст до статиива с бял лист, за да предаде отново своите уроци по създаване на природни и градски светове чрез изграждане на многослойни, цветни, преливащи една в друга метафори. Пейзажите са родни, селски, равнинни, планински, софийски, морски, но и от труднодостъпни за повечето поданицы на НРБ места като Амстердам, Бретан, Антилите, Волос, Париж, Остенде и т.н. От тях за познавателите могат да тръгнат генеалогически линии: назад – към Лилив, Ракитин, Красински, и напред – към Петър Алипиев, Андрей Германов, Иван Панев... Разбира се, тези линии трябва да се чертаят внимателно, без бомбастични аналогии, а с проникновено сверяване с архивни и други източници, *със знание*. Иначе голямият поет си е свършил работата приживе.



„95 години Ловешки покрит мост на архитект Стефан Олев“. Съст. Васил Колев. Изд. „Чернат“. С., 2026, 48 с.

Тънката книжка събира избрани документи, чрез които може да се проследи процесът от последните години за популяризиране на доказания факт, че сегашният Покрит мост в Ловеч е построен през 1931 г. по проект на арх. Стефан Олев – на мястото на изгорелия шест години преди това (1925) мост на Кольо Фичето. В началото на 80-те години на XX век обаче комунистическата власт решава уж „да върне облика“ на възрожденския шедевър, като „маскира“ оригинала на арх. Олев с гръски и ламарина. Тази книжка включва есета, статии, писма и една подписка, в които учени и граждани настояват за възстановяване на историческата истина – и в учебниците, и в научно-популярната литература, и в рекламните материали. И ако в учебниците вече има някаква промяна, то в становищата на ловешките институции личи очевидно нежелание или безхаберие на местната власт да осветли фактите. Покритият мост днес все още е грозновато „състарено“ подобие на Кольо-Фичевия мост. Под фалшиво „възрожденската“ гърбена ламперия, поставена през 1982 г., се крие истинският мост *Красавец* на арх. Стефан Олев, станал жертва на корист и бездарие – както в архитектурата, така и в политиката.



Сп. „Море“. Кн. 1/ 2026. Издава Бургарска писателска общност. 284 с. 10 € / 19,56 лв.

Първата книжка за годината на бургарското списание „Море“ изненадва приятно със завръщане към традициите на прочутия едноименен алманах от 80-те. Редакторите Диана Фъртунова и Петър Чухов

са успели чрез автори и теми да утвържат добър баланс между регионална и национална представителност: обзори от Митко Новков и Георги Николов на бургарската литературна продукция; разнообразна поезия и проза от двайсетина автори с различни качества, представители на почти всички региони, тенденции и кръгове в България; преводи на албански и румънски поети; умно литературознание върху бургаски сюжети от Мая Горчева и Соня Кехлибарева; визуални разкази от Владимир Карамазов; статии за други изкуства и т.н. Богато, интригуващо, представително.

Пилигрими в страната на Борис Христов

Разговор на Пламен Дойнов с Михаил Неделчев

Продължаваме разговорите си за книги с Михаил Неделчев – този път за новия том *от* и за Борис Христов „Пилигрим от края на света“ (изд. Фондация „Комунитас“), появил се в самия край на миналата година. Говорим на 18 март 2026 г.

Съвсем наскоро издателите на „Пилигрим от края на света“ от фондация „Комунитас“ обявиха, че са пуснали втори тираж на книгата. Тя излезе в края на миналата година и бързо се превърна в събитие – както на книжния пазар, така и за интелектуалната общност. Нека започнем от този ефект. На какво се дължи успехът според теб?

Естествено, че се дължи на *мита Борис Христов*. Макар че в тази книга по-скоро самият авторски мит работи „отвътре“. Той по някакъв начин се изговаря от самия Борис Христов. Тази книга не е просто възпроизвеждане на мита, а реинтерпретация на собствения мит от самия поет, което според мен е различно и много важно. Но искам да поставя и друг въпрос. Нека си представим, че една част от хората, които ще разтворят тази книга, не познават поезията на Борис Христов, т.е. че за пръв път се запознават със самия Борис Христов и с мита за него именно през „Пилигрим от края на света“. Как ще изглежда тази първа среща? Без предварителни натрупвания, без да са чели стихотворенията на поета, без да са чували за оттеглянето му, без да са разгърнали „Честен кръст“, без...

Чакай. Говориш за един хипотетичен Gen Z представител... младеж от поколението Z... Нещо такова, да. На мен ми е трудно да си представя как ще изглежда тази книга в съзнанието на един иначе изкушен от литературата млад човек, който обаче не познава цялото натрупване на митологията около Борис Христов. Разбира се, логично е представата на този млад човек да е съвсем различна от онова, което ние имаме като знание и усещане за Борис Христов. Съвсем различна! И ми се струва, че няма да бъде така пълноценна, каквато все пак е нашата представа.

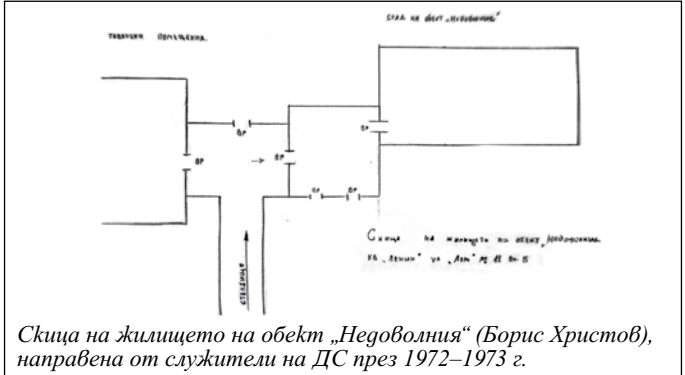
А каква е нашата представа?

Ние малко сме неудовлетворени от тази книга. Защо? Защото тя в някаква степен изглежда малко хаотична, неподредена. Ние я „подреждаме“ благодарение на знанията си за всички предишни книги и жестове на Борис Христов и по този начин композираме и доизграждаме сюжетите в нея.

Сигурно е така. Но ти се опитваш веднага да влезеш в книгата. Искам обаче да остана още малко откън и да кажа, че това издание много напомня за изданията на Борис Христов от последните години – „Каменна книга“ (2006), „Книга на мълчанието“ (2008), „Салонът на природата“ (2020)... Събиране на различни отломки, текстове, надписи, мълчания, диалози и синтези с други изкуства... „Пилигрим от края на света“ представлява сякаш поредно издание на „късния“ Борис Христов. От друга страна обаче успехът ѝ сред публиката се крие друкде – в нейната заявка да бъде нещо като „духовна биография“. С цялостното си изграждане книгата излъчва претенцията, че представя живота на поета многостранно, отвътре и в контекст. В нея има елементи и на литературна анкета, и на документален сборник, и на албум (въсъщност полиграфически много прилича на албум), и на биографичен разказ... Съгласен съм, че тя доста ясно изразява, показва *мита Борис Христов*. Можем да кажем, че тя е представителна за мита. Що се отнася до нейната композиция, наистина се създава впечатление за „еклектичност“ (ако се търси негативно звучене), или по-скоро за „сборност“ и „представителност“ (ако искаме да поставим положителен акцент).

За мен сборната книга, която наистина цялостно представя Борис Христов, е друга – „Стълп от прах“ (2015)¹, където е представен и ранният, и по-късният Борис Христов – двете стихосбирки „Вечерен тропнет“ и „Честен кръст“, прозата му с някои повести и т.н., „Смъртни петна“, „Стълп от прах“, „Спомени за хора, камъни и риби“, „Книга на мълчанието“... Там е цялостното представяне. Тук, в книгата „Пилигрим от края на света“, по-скоро се възпроизвежда „жестът на оттеглянето“, за който писах в нашия сборник за Борис Христов².

Жестът на оттеглянето е загадъчен, но и много ефектен, важен жест в българската литературна култура. Самото оттегляне и митологията на оттеглянето, на заселването в Лещен на ръба на Родопите с възгледаност към Беласица, към Пирин, с поглед върху полето долу и т.н., представлява митологизиращ жест. В „Пилигрим от края на света“ е поставен силен акцент върху тази извънпоставеност спрямо тукашното и бита, спрямо обикновения живот. Като се взедем в отделните раздели на книгата, виждаме показателни заглавия: „Надолу от Бог“, загадъчният „Сирнорил“, „Спомени за хора, камъни и риби“, самото заглавие на книгата е „Пилигрим от края на света“... Ето и някои от въпросите в малката анкета с поета: „Защо мълчиш сега? Защо не пишеш?“, „Вярваш ли още в силата на думите?“, „Имаш ли своя мисъл, която се превърна в постулат?“ и т.н. Очертава се един



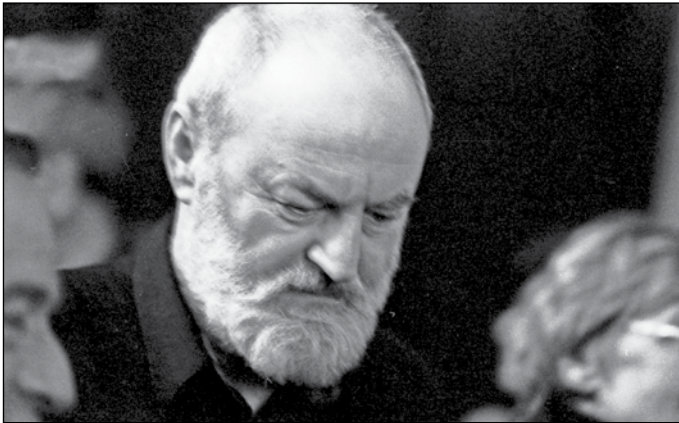
митологизиран персонаж, симбиоза между лирическият аз и биографичната личност. Въпреки че, като казвам лирически аз или биографична личност, не съм сигурен, че това е поетът Борис Христов. Още повече че самият поет е представен по особен начин в мащабната „Приписка“ на Иван Станков. Там за него ту се говори конкретно, като за реална биографична личност, ту никак безлично и условно, на ръба на действителното и легендарното. В цялата книга се налага една нагпоставеност спрямо литературната личност на Борис Христов.

Разбира се, в книгата е ключова „Приписката“, писана и композирана от Иван Станков. Това е централен хронологично-херменевтичен текст, който, от една страна, представя живота и творчеството на Борис Христов, макар и с условности, за които ти спомена. Но от друга страна, тази „Приписка“ е системен опит да бъде разказано битието на поета в последователност. Тук е съществена ролята и на включените документи за Борис Христов, запазени в Държавна сигурност. Нарочно не казвам, че те са „от досието на Борис Христов“, защото не става ясно дали тези документи са от цялостно лично дело или са отломки от него, от служебен фонд на ДС, или от друго. Все пак според публикуваното бихме могли да допуснем, че става дума за едно съхранено дело за оперативна проверка (ДОР) с псевдоним на обекта „Недоволния“ от 1972/1973 г. Това очевидно е ранно досие на Борис Христов... Ранно и провинциално, т.е. докато все още не е дошъл в София.

Да. Защото има и по-късно досие... През 1999 г. очевидно Борис Христов прави опит да събере всичко за себе си, което се съдържа в архива на ДС, но му изпращат писмо от Комисията по закона за достъп до документите на бившата ДС, че досието му от 80-те години е унищожено при голямата чистка на архивите през 1990 г. Това късно дело е първо с окраска „противодържавна агитация и пропаганда“, а после става с окраска „американски шпионаж“, вероятно по повод участието му в писателския семинар в Айова, САЩ... Така или иначе, остава една археографска неяснота в представянето на тези документи. Иначе сами по себе си, тяхното публикуване е безценно, защото дават възможност да се види как той е бил под прицела на Държавна сигурност. Макар че е трябвало да се направи нова проверка в сегашната Комисия по досиетата, а не да се разчита на издирването, направено от Борис Христов по стария закон през 90-те.

Досиетата са безкраен сюжет. Но искам да добавя, че най-ценни според мен са свидетелствата в книгата за ранното бедняшко битие на Борис Христов. Това е много убедителен пласт в „Приписката“ – как е живял този съвсем млад човек, начеващ поет, как излиза на сцената... Нека кажа, че имах един съвсем ранен задочен досег с Борис Христов чрез неговия брат, с когото бяхме заедно в казармата. После, когато вече следвах, той ми се обади и каза: „Ти знаеш ли, че аз имам по-малък брат, който пише стихове. Трябва да ви запозная...“. Само че този контакт не се случи. Иначе щях „да откроя“ Борис Христов.

Библиотека „Личности“. Книга девета. Кралица Маб. Департамент „Нова българистика“ на НБУ. С., 2013, с. 30–39.



Борис Христов. Сн. Георги Панамски

Ти щеше да си поредният, който го е „открил“. Отдавна щеше да си участник в споровете кой първи е открил Борис Христов. Това въпреки е един от акцентите при изграждането на публичния му образ... Важен и много силен акцент.

Прав си, че знанието за това от каква прослойка произхожда Борис Христов не е за подценяване, доколкото може да ни обясни редица лирически отпечатъци в творчеството му... Мотивът за „човека от въгъла“, за очакващия „нещо да се случи“ и т.н.

Маргинализираният провинциал от малкия град... Но ми се струва, че „Пилигрим от края на света“ ни обръква заради друго. Тя силно наподобява на „семейен албум“, създаден въз основа на творческия архив на едно семейство. Книгата представя малка семейна общност от автори. Сред тях е дори мистификационният персонаж Сирнорил... Каквито персонажи има и в други текстове.

Нека ги изброим: синът на Борис Христов – Мартин, съпругата Дарина, майката на поета Ерина, няколко приятели... И нещо, което не бива да ни изненадва – те са автори в различни изкуства, а текстовете им демонстрират разнотелност и особен вид синкретизъм.

Към това бих добавил и начинът, по който е конструирана приятелската общност. Милчо Левиев също е митологизиран, както и моят покоен приятел Емил Бояджиев, с когото сме близки от 1963 г. Ходил съм в Аугсбург, където Емо беше направил галерия. Темата за джаза и за музиката изобщо също е много мощна в книгата. Но аз мисля, че сред цялата тази пъстрота цикълът „Най-умната глупост“ на сина Мартин е много добър. Там има просто прекрасни, изключително добре намерени детски формули.

Очевидно тази книга има много автори. Споменахме ги вече. Но същевременно по време на цялото ѝ четене звучи гласът на Борис Христов. Защото може би дори биографичният разказ, който тече през текста на Иван Станков, се основава върху този глас – върху споделени от него истории. Особено когато се разказва за детството и младостта на главния герой. Биографията по един очевиден начин се гради върху автобиография.

Цялата книга е направена като многопосочно надграждане върху автобиографичния конструкт на Борис Христов. Множество малки истории са разказани в споменено-митологизиращ план, като вторично надграждане на автобиографични сюжети. Книгата върви в много посоки... Например съграждането на цялото пространство на двора около дома в Лещен – също е такова. Но не трябва да се вглеждаме толкова в отделните сюжети от тази книга, защото нейната стойност е в многогласието... Получава се наистина полифоничен разказ чрез разказите, идващи от различни места, автори и персонажи. Дори автобиографичният разказ тече в няколко посоки.

Всъщност тази книга е ценна заради това, че ни дава доста входи към поезията на Борис Христов. Защото все пак той е значим в историята на българската литература най-вече със своята поезия... Разбира се, но в тази книга също има доста поезия. И то добра поезия.

Исках да подчертая три неща. Първо, тази книга ни дава цяла връзка с интерпретативни ключове (спомени, прищичи, визуални текстове и пр.). После ни снабдява с биографичен разказ, набразден от документални следи, за да ни достави едно базисно знание за това колко автобиографични всъщност са стихотворенията на

¹ Вж. Христов, Борис. *Стълп от прах*. Рива. С., 2015.

² Вж. Неделчев, Михаил. *Жестът на оттеглянето* – В: *Борис Христов в българската литература и култура*. Съст. П. Дойнов.

Борис Христов. И трето, стиховете и поетическите притчи в проза от тази книга също произвеждат ефекта на интерпретативни текстове. Те също предлагат тълкуване на поезията на Борис Христов. Основният въпрос, с който започнахме нашия разговор, е до каква степен тази книга може да бъде възприемана без фундаменталното знание за ранната поезия на Борис Христов от „Вечерен тропнет“ и „Честен кръст“. От моя гледна точка „Пилигрим от края на света“ трябва да се чете заедно с поезията на Борис Христов. Тогава всъщност ние получаваме истинското знание за Борис Христов и за неговата стойност в българската литература.

Има различни читатели. Едни биха търсили това, което ти търсиш. Това са истинските познавачи на Борис Христов, или поне тези, чиято духовна биография е свързана с неговата поезия. Има много такива хора – цели поколения. Но има и други читатели, които ще се задоволят с вторичния пласт, който просто уплътнява мита.
Но дали това би бил пълноценен прочит? Дали без да имаш предзнание, можеш да достигнеш до знанието?

Но дали ние не си въобразяваме, че е възможен пълноценен прочит и истинско разбиране? Някои ги задоволява само мита. Конкретната поезия преди това е само далечен фон, повод за възникване на мита, който им е по-интересен.
Това е дилема.

Самото отсъствие на Борис Христов през последните десетилетия от централната литературна сцена, от София...
Той отсъства физически, но всъщност присъства по един митологичен начин. Дори Лещен се превърна в митологичен топос.

Да, да... За мнозина Борис Христов днес е предимно това – един голям поет, който живее някъде в Лещен.
Но ние, които знаем предисторията и биографията на Борис Христов, с всичките му взаимоотношения, спадове и възходи, не трябва да пренебрегваме, че той има и „официална биография“, т.е. да помним неговия „пробив“, утвърждаването му в Съюза на писателите и начина, по който той беше признат.

Книгата почти не се занимава с критическата рецепция на Борис Христов, но в една от монографиите на Иван Станков това вече е направено доста подробно³. Там донякъде се изтъква и гръмотевичният успех, с който поетът нахлува в българската литературна сцена към края на 70-те години на XX век.
В последна сметка без този успех митът за Борис Христов не може да съществува. Самият мит и реинтерпретацията на мита експлоатират това.

В този шеметен успех на дебюта и малко след него се оглежда после и ответният „жест на оттеглянето“ – след книгата „Честен кръст“...
Разбира се. Самият жест на оттеглянето не би бил възможен без този успех.

Истината е обаче, че Борис Христов още в младостта си е склонен към „оттегляне“, защото носи в себе си несъгласие спрямо официалната сцена в НРБ. Много интересни в „Пилигрим от края на света“ са историите за обаждането му по телефона в радиото през 1968 г., за да изрази възмущението си от нахлуването на войските на Варшавския договор в Чехословакия, както и опитът на Държавна сигурност да му изработи „двойник“ с неговото име, за да му изгради паралелна биография, която един ден да използва срещу него.
Това с „двойника“ е изпитана схема на Държавна сигурност.

Да, това напомня за подобна история с Николай Кънчев...
И за Николай Кънчев, и за Атанас Славоф. Бате Насо се оплакваше, че са му създали „двойник“, който писал някаква научна фантастика, докато той е бил в Америка. Това с двойника е изпитан номер.

Това обаче са различни цели при създаването на „двойник“. При Атанас Славоф, който е емигрант, „двойникът“ не е измислен. Просто използват автор със същото име и го поощряват да бъде публичен. Така става и с лансирането на критика Георги Марков, който запълва нишата на това име при отсъствието на белетриста Георги Марков. Докато при Борис Христов и Николай Кънчев подмяната се случва докато те са тук, в България, и ДС решава да им създаде от нищото фалшиви „двойници“, които са нарочно подставени лица. Те не се казват нито Борис Христов, нито Николай Кънчев, а са произведени, за да подведат други хора, които един ден могат да станат свидетели срещу истинските Христов и Кънчев... Обикновено целта е да се създаде мнима любовна връзка, затова „двойникът“ се опитва да създаде взаимоотношения

³ Вж. Станков, Иван. *Сенки на думи. Мотиви в поезията на Борис Христов*. Фабер. ВеликоТърново, 2016.

с някое момиче. При Николай Кънчев разобличаването на „двойника“ е останало без последиствия, докато при Борис Христов има нещо като щастливо развитие, защото между поета и момичето М. отношенията продължават, вече като истински.
При Николай Кънчев разобличението се случва в писателското кафене. Момичето го вижда и възкликва: „Ама това не е Николай Кънчев!“.

Книгата е много ценна с това, че в нея можем да проследим множество типови епизоди от литературния и изобщо от публичния живот на онази епоха.
В това отношение „Приписката“ на Иван Станков е незаменима. Тя сякаш не е толкова аналитична спрямо досието и целия биографически конструкт на Борис Христов, но съдържа типови акценти, които са изключително важни, за да се разбере феноменът Борис Христов и начинът, по който той присъства в българската литературна култура.

Когато човек е гладен за информация, е така. Аз например бих искал повече да науча за писателския семинар в Айова и за други пътувания на Борис Христов...
Нека припомним, че тогава беше невъзможно един обикновен литератор да отиде до Америка. Това беше абсолютно невъзможно.

Това е така и е съществено обяснението, което се дава в книгата. Според него официалните власти в Народна република България са принудени да пуснат Борис Христов на този семинар в САЩ. Понеже дотогава на семинара в Айова постоянно са изпращани официозни писатели, включително автори, свързани с ДС, тази международна програма била пред спиране за български автори. Затова СБП и ДС са били принудени да пуснат Борис Христов през 1982 г. Но искаме да кажа, че след Борис Христов е имало и покана за Николай Кънчев през 1986 г. Той обаче не е пуснат. Казват, че на негово място е изпратена Лада Галина. За това говори в един разговор Фегя Филкова...⁴

Моята версия е, че в самата Държавна сигурност са се борили различни тенденции. Една част от ДС е била за това да бъдат пускани на Запад такива поети като Борис Христов, а друга част, по-консервативна, се е противопоставяла. Въпросът е кой се е намесвал решително в един момент. Защото някой се е намесил, за да бъде пуснат Борис Христов. Някой се е обадил, за да гарантира. По същия начин например беше пусната Румяна Узункова – да отиде в Париж, понеже лично Иван Славков гарантира за нея. Така тя замина заедно с гъщеря си за Париж, откъдето емигрира. Според мен историята с пускането на Борис Христов също е битка на двете тенденции, при които едната, „по-либералната“, е надделяла. Докато при Николай Кънчев е друга история. При него никакво пускане не можеше да се случи. Самият той непрекъснато проблематизираше това свое непускане и неиздаване в чужбина.

Добре, какво очакваш от тук нататък от и за Борис Христов? Тази книга е застанала сякаш на предела на говоренето от и за него – наистина е „от края на света“...

Аз очаквам да се сблъскам книгите му с поезия и проза, които традиционно представят творчеството му, с този тип книги като „Пилигрим от края на света“, които станаха цяла серия. Тази книга засега е в края на една поредица, където се представяха лицата на Борис Христов след „жеста на оттеглянето“. Но и те са важни. Не трябва да подценяваме Борис Христов като художник, като каменоделец, скулптор, събирач и изследовател на фолклор, на природни образи...

...Като тропнетист, музикант. Не съм го слушал, но допускам... Ти слушал ли си го на живо?
Слушал съм го, да.

Е? Добър ли е?

Да, той е съвсем професионален тропнетист. Изобщо мисля, че той има истински професионални реализации в много други сфери. Ние мислим най-вече за поета Борис Христов. Докато той мисли себе си като поливариантна творческа личност. И това не е за подценяване. Трябва да го отчитаме.

⁴ Вж. това свидетелство в разговора с Ф. Филкова в: *Приятелства и предателства, любви и отрови* – В: *С ръка върху сърцето: Фегя Филкова*. Съст. Г. Кръстева, П. Дойнов. Библиотека „Присъствие“ – Книга 6. Кралица Маб. Департамент „Нова българистика“ на НБУ. С., 2022, с. 152–154.

Възможно ли е да се направи класическа литературна анкета с Борис Христов?
Не.

Все пак в „Пилигрим от края на света“ има нещо като откъси от анкета...

Това са откъси от по-скоро мистификационна анкета. Иначе са много добри, с умни отговори. Във всички тях обаче се долавя една самоидеализация, която пак произтича от натрупването, надграждането върху мита за Борис Христов. Разбира се, това не е самоидеализация в традиционния смисъл на думата, защото има условност в реинтерпретативното съграждане на мита. Тя не бива да се схваща буквално. Това не означава, че реалният Борис Христов „хвали сам себе си“, нищо подобно. Тази самоидеализация е туширана от редица мотиви – за бедността, за смъртта, за играта с щастието, за уединеното битие... Всички тези мотиви всъщност рязко снижават идеализаторския патос.

Тази книга заслужава да бъде прочетена внимателно. Защото дори откъсите от разговори с Борис Христов и в „Приписката“ на Иван Станков има...

Те обаче не звучат като разговори с реален Борис Христов. Това са разговори с един условен, дори и не литературен персонаж...

Но в разказите за детството и за други събития има страници, които са силни лични свидетелства. В „Приписката“ личат биографични и библиографски факти, които изискват задълбочаване и проверка от страна на литературните историци. Например работата на Борис Христов в мултиплажката на ДМЗ „Ленин“. Разбира се, цялата история, свързана с Държавна сигурност, за която вече говорихме. Могат допълнително да се реконструират и някои събития, свързани с живота и творчеството не само на Борис Христов, но и на хора от неговото приятелско обкръжение. С други думи, книгата има импулсивна стойност за нови търсения на литературните историци.
Да, така е. Мисля обаче, че ние бихме сгрешили, ако четем буквалистично тези податки за биографични факти.

Аз затова казах „импулс“ и „проверка“...

Можем да интерпретираме тези свидетелства и факти, да им правим всякакви проверки, но трябва да знаем, че те са условни. Стана ясно, че в „Приписката“ на Иван Станков има голяма доза условност. И той знае това. Още повече че Иван е доста по-навътре от теб и от мен в литературата, която е създавал Борис Христов. Неговата „Приписка“ е документална, но хетерогенна и нарочно несистематична. Така тя се съдвоява вторично с фрагментарна художественост, съотнесима към образа на Борис Христов. Затова, от една страна, тя може да бъде четена с оглед на реалните факти и биографическите сюжети, но от друга, трябва да бъде възприемана през нейната условност, а не да я сваляме към реалната действителност.

Все пак „Пилигрим от края на света“ е вход към друго разбиране на личността и творчеството на Борис Христов.

Тя търси синтези. Защото всъщност е доста алтернативна. Тя е алтернативна включително спрямо поезията на Борис Христов, спрямо поезията преди „отказа от поезия“, въпреки че – както знаем – никога Борис Христов не се е отказвал от нея, той продължава да пише поетически текстове... Дори тук, в „Пилигрим от края на света“, има страшно много поезия. Включително част от прозаическите текстове представляват ритмизирана проза.

Дори можем да кажем, че и заниманията му с каменни надписи, със скулптура, с малка пластика и т.н. създават визуални поетически текстове. Той създава предметна, визуална поезия.

Точно така. И не е случайно, че Борис Христов предизвика един голям художник като Милко Божков да влетат „думи и графити“ в общи произведения, да се коментират взаимно в цяла серия от изображения⁵.

Значи поезията няма край.

Да, няма край.

⁵ Става дума за библиографското издание „Думи и графити“, съдържащо 31 тристишия на Борис Христов и 31 илюстрации на Милко Божков, представено за първи път в Националната галерия за чуждестранно изкуство през 2001 г., както и за по-късната изложба „Онтология: думи и графити“, открита през декември 2018 г. в Галерия Униарт на НБУ.

Последното гостуване на спектакъл на големия литовски режисьор Оскарас Коршуновас в България беше съвсем неотдавна. През лятото на 2024 г. дръзката му интерпретация на Шекспировия „Отело“, в която едноименната роля се изпълняваше от чернокожа актриса, превзе сцената на Народния театър. Събитието беше своеобразният звездей в програмата на театралната платформа „Световен театър в София“, която всяка година запознава столичната публика с водещи заглавия и артисти от международната сцена. На 24.03.2026 г., близо две години по-късно Коршуновас се завърна – този път с нещо нетипично. Гостуващият спектакъл, представен в РЦСИ „Топлоцентрала“, ясно се откроява като необичаен проект в неговото творческо досие. Режисьорът е познат предимно с мащабни авторски интерпретации на класически текстове, но в „The SAINT“ (продукция на ОКТ/ Градски театър Вилнос) няма и следа от тези похвати. Постановката е интимна и минималистична в наративния си фокус, но същевременно силно социално ангажирана. Едновременно с това тя с ясен жест очертава посоката, в която съвременният европейски театър развива изразните си средства.

Една от причините за подобна атмосфера е моноформата на спектакъла. В продължение на 90 минути актрисата Егле Якайте приковава вниманието, разгръщайки историята на Мария Египетска – раннохристиянска светица, чието разблудно минало е преодоляно чрез аскетично обръщане към вярата. Самият материал, вдъхновен от романа на Видманде Ясукайтите, е нетипичен за режисьора. Именно тук изтъква централната роля на Якайте не само в изпълнителски план, но и по отношение на творческия замисъл. Идеята за сценична адаптация на житието идва от самата нея. Коршуновас, разпознал архетипа на покаяница се блудница, предлага на актрисата необичайна отправна точка – противоречието минало на майка ѝ, както и личните ѝ травматични преживявания като жертва на сексуален тормоз. Така моноспектакълът надхвърля чисто художественото. Той придобива измерения на документален театър със силно изразен вербатим елемент, произтичащ от непосредствения опит на актрисата. Резултатът е успешна симбиоза между наративното и перформативното. Неговият акцент пада върху жената като жертва на патриархалните порядки, които не са се променили съществено от Античността насам. В същото време една от ценностите на спектакъла е, че той така и не придобива фанатико-феминистичен пропаганден характер. Това единствено би снело достойнствата му, полагайки ги в едноизмерна плоскост. Напротив – той се развива сюжетно, разчитайки на умели контрасти в актьорското поведение и промяната на сценичната условност. Още повече – неподправената откровеност в неговия финал създава усещането за колективна терапия през споделения опит. В този ред на мисли моноспектакълът носи катартичната сила, присъща на театъра. Неговата театралност обаче съвсем не се изчерпва с породения състрадателен ефект.

Най-голямото постижение на спектакъла остава Егле Якайте – в ролята ѝ на изпълнител, драматург, сърежисьор и хореограф. Първата ѝ поява на сцената е съпроводена от равномерно пусяещ тътен, смесен с фонограма от какофонични гласове и звуци. Още в този момент тя прави впечатление с прецизно изработената си пластика, с която се заявява от дълното на сценичното пространство. Вкочанената ѝ походка създава внушение за покосяваща парализа в почти патологично състояние на инсулт. Видимата тежест на няколко десетилетия се прокрадва върху опустошената ѝ осанка, докато тя се опитва да се добере до овехтелия стол в центъра на сцената. Сценичната среда е изпълнена с артефакти от близкото социалистическо минало на Източния блок – прашни килими, разнебитена гървена тоалетка, примигваща кутия на огромен радиопарат и десетки празни стъклени бутилки алкохол. Те загатват символиката на едно застинало, дори мъртво време. Единственият детайл, който напомня за пустинническия бит на светицата, са кактусите, изтикани в ъгъла на изралното пространство. Когато с усилие се добира до креслото, тя най-сетне успява да заглуши влудяващото еднообразно бучене с чаша вино в треперещите си ръце. Този жест се превръща в повтарящ се мотив: всеки път щом басовата пулсация започне да набъбва, виното сякаш е единственият способ, който може да потисне смазващия тътен. Същото важи и за нещо отработения тремор на ръцете на Якайте. Той се успокоява винаги, когато тя пресуши поредната чаша червено вино – едновременно алюзия с Христовата кръв, но

„The SAINT“ на Оскарас Коршуновас в РЦСИ „Топлоцентрала“



и с отзвук от порочните зависимости на Мария. Историята започва да се разгръща ретроспективно, посредством спомените на вече възрастната отшелничка. Епизодите от житието на светицата са опоетизирани чрез архаично слово, художествена образност и дори атавистична страст, близка до библейски текстове като „Песен на песните“. Посягайки към перлена озърлица, която може да се възприема и като броеница, тя начева спомена за детството си. То на практика е предопределено от баща ѝ, който продава нейната девственост, когато е едва осемгодишна. Експлицитните детайли за ежедневната злоупотреба на множество мъже с невръстното момиче са пресъздадени чрез хладнокървно спокойствие, дори апатия от актрисата – находчив детайл, който ги прави още по-смазващи. По-голям акцент от детството ѝ обаче е поставен върху взаимоотношенията с нейната майка – личен подстъп на самата актриса към материала. Благодарение на него тя установява символичен контакт със собствения си, отчужден родител. Отражението на субективното преживяване се забелязва още от тези първи минути и не спира да резонира до края на спектакъла. То постига ефекта на притча, в която фикционалното се припокрива с непосредствения опит. Мултимедийното пано в дълното на сцената спомага за интимния облик на тази експозиция. То увеличава и приближава образа на актрисата, а често го и мултиплицира чрез насладване, така че безизразното ѝ, сурово лице да се запечата в съзнанието на зрителя.

Моментът, в който Мария се изплъзва от тираничната опека на баща си обаче бележи повратна точка в тона на спектакъла: тогава се извършва промяна от статика към динамика, като разказваното в ретроспект отстъпва място на разиграваното. Друга голяма трансформация е победенческата – от скованата старшица не остава и следа. Наративните интермедии с виното са заменени от еуфоричната енергия на младата жена, която отделя време пред тоалетката, за да разкраси външността си. Мария става харизматична и самоуверена, обличайки късата си, впита рокля, но белегът от травмата е осезаем: тя продължава да предлага тялото си, понеже това е единственият живот, който познава. Още повече – подобно на Сизиф у Камю, Мария също започва да намира удоволствие в собствената си житейска обреченост. Това личи дори в привидно неутрални действия като условното прекосяване на пустинята върху гърба на камила. Ритмичното поклащане върху животното постепенно се изражда в телесна разюзданост, имитирайки откровен сексуален акт.

Можете продължават да се възползват от нея, а тя продължава да им предлага единственото, което умее, между двете крайности на наивитета и насладата. В това отношение най-въздействащ остава образът на безконечното ѝ отдаване: чрез мултимедийното пано тялото ѝ се умножава до безкрайност в механично, но безпомощно изтласкване на таза, което я поваля върху масата в центъра. Забавеният ефект на проекцията позволява десетките нейни проявления да се сричат едно след друго като домино. Така се оформя колективен образ на „падението“ – не само на Мария и майката на Егле Якайте, но и на всички похитени жени, които са сведени до прост механизъм за задоволяване на мъжкия нагон. Друга находчица употреба на паното е проектираната върху него картина на изливащ се водопад. Преминавайки зад него от Якайте остава единствено нейната сянка-силует, която сякаш се намира под течащата вода, за да се пречисти. Особено важни за развързката са епизодите, които синтезират мимолетните любовни връзки на Мария. Те са обвързани с постоянно повтарящия се тематичен рефрен за Бога на любовта. Негов основен проводник са мъжете – същите, които се възползват от нея физически, но често я упрекват или низвергват заради положението ѝ. В същината си този образ представлява драматургичното

преобръщане на християнския канон. На пръв поглед той насочва към чистотата на вярата и човеколюбивата природа на Христос. В действителност обаче възхвалява единствено пътската наслада и опиянението от удоволствието. Постепенното антагонизиране на Бога на любовта от Мария, особено когато той ѝ отнема най-съкровена връзка, е причина за кулминационния епизод на моноспектакъла. С ритуална обремененост, в почти обредния порядък на кръгообразни движения, Мария провежда заклинателната си, накъсана тирада срещу мъжете. Тя проклина дори онези нещастници, които биха пожелали жена отшелник в пустинята. Тази мантра е превърната в собствена клетва – това е нейната своеобразна метаморфоза в самоизгнан пустинник, която е затвърдена от въздействащо преливане на осветлението под медните удари на камбанен звън.

След кратката аудио-визуална интермедия светицата не се завръща на сцената – прави го единствено Егле Якайте. Маските падат, а актрисата не губи време, за да премахне четвъртата стена. Историята на Мария Египетска е десакрализирана – нейното отшелничество в постановката на Коршуновас не е резултат от божествения промисъл, а от язвително огорчение. Това е и моментът, в който спектакълът открито спира да я разглежда. На преден план застава Егле – оголена до крайност. Осветлението в залата се вдига, докато тя споделя на публиката своята лична история. В нея можете не само са способни на същите действия като тези от житието на светицата – тяхното нормализиране в съвременния контекст е истински ужасяващото. Нейният разказ не разчита на агресивна реторика или директна агитация. Напротив – спокойната и сдържана откровеност отваря пространството за приемствен диалог със зрителя. Случаят на Егле се оказва един от стотиците подобни, които остават без последствия. Консервативната обществена среда приема виновниците като тягостно, но нормално явление от живота, а пострадалите – като грешници, които носят клеймото на позора до живот. Трите думи, с които актрисата обобщава последствията за жертвите са „вина, срам и страх“. Тяхното превъзможване е залегнало в сърцевината на този спектакъл. Неговото послание е ясно и еднозначно: всяка пострадала или принудена на тези обстоятелства жена не е грешница – тя е светица. Постановките с ясно заявена социална позиция по въпроси, засягащи пола, насилието, идентичността и войната не са новост. Все по-характерен обаче става начинът, по който те смесват различни театрални подходи. Документалният театър, формата на театрална акция/терапия и субективното преживяване вече осезаемо съжителстват с класическата драматургична основа. Фикционалният сюжет върви паралелно с личната история на актьора, който рядко остава изцяло погънат от образа. В този почти брехтовски дух актьорът не играе, а коментира, само че без предварително изготвена идеологическа позиция. Всичко опира до пречупването на персонажа през личното преживяване на артиста, което постепенно излиза на преден план. Следователно художественият образ започва да отстъпва все повече на субективния разказ. Фабулата вече служи единствено на непосредствения опит, а актьорската игра се приплъзва по повърхността на превъплъщението, без то да става водеща елемент. Обобщението на тези две линии е следното – това е една от категорично утвърдените тенденции на съвременния европейски театър, която се случва тук и сега. „The SAINT“ на Коршуновас и Егле Якайте демонстрира не само това. Спектакълът показва, че колкото и трансформации да търпи формата, смисловото ядро на театралното изкуство остава същото – докосването до чуждия опит, както и споделянето и съпреживяването на истории.

БЛАГОВЕСТ АСЕНОВ

Съвместна публикация със СЦЕНАрт

Сътворяването на Отечествената война чрез съветската литература

Раждането на епоса от духа на трагедията

<i>Евгений Добренко</i>

Когато говорим за война, трябва да разграничим два рядко различавани аспекта: война и победа. Войната не е само кръв и смърт, бойни операции, стратегията на военните лидери и героизмът на войниците. Войната винаги е триумф на негативната социалност: тя е смърт, разрушение, триумф на жестокостта. Но победата (или поражението) във войната, по всички закони на диалектиката, трансформира негативната социалност в позитивна, а трагедията – в героизъм. Във войните народите умират и се прераждат. Концепцията за „Отечествена война“ съдържа този оксиморон. От една страна, войната е разрушение и смърт. От друга страна, тя е справедлива, победоносна, „праведна“ война, насочена към защита, запазване и в крайна сметка триумф на собственото Отечество. Тъй като войната е негативна социалност, докато победата е позитивна (в края на краищата именно от пораженията и победите във войните се раждат народите), следва, че тези явления не само трябва да бъдат разграничавани, но и че те представляват две отделни култури – културата на войната и културата на победата, всяка със свои собствени различни функции. Основната функция на културата на войната е мобилизацията. Основната функция на културата на победата е репрезентацията. Не е изненадващо, че всяка национална държава се опитва да извлече „полезно минало“ от войната, като по този начин пренаписва дори поражението като победа. В действителност Втората световна война завършва с победата само на три сили: СССР, Великобритания и САЩ. Нещо повече, всяка от тези три страни допринася по различен начин за общата победа. Според един добре познат афоризъм, приписван понякога на Сталин, понякога на Чърчил, Втората световна война е спечелена от британското разузнаване, американската стомана и руската кръв. Нещо повече, има толкова много „руска кръв“ и цената на победата за СССР е толкова огромна, че горчивият ѝ послевкус се усеща през поколенията, въпреки всички усилия на властите да ѝ придадат блясък и да прикрият тази цена. В крайна сметка обаче всички излизат победители. Победата започна да се разбира широко – като победа над нацизма – един вид общочовешко, наднационално и наистина адско зло.

Всички тези нации излизат от победата променени. Те са били национални държави още преди Втората световна война. Съветският съюз обаче – не. Той остава единствената оцеляла империя в Европа (другите или са се разпаднали, или са преживели дълбока криза и се разпадат след Втората световна война). Това е отчасти причината „Втората световна война“ да е неподходящ термин за Съветския съюз. Той напомня, че е продължение на Първата световна война, която води до разпадането на европейската имперска система (включително руската), а Втората световна война разрушава онова, което е останало от тази система (империите губят подвластните им дотогава по-малки европейски нации). Съветският съюз, напротив, превръща точно тази война в апофеоз на своята история.¹ Погледнато в такъв ракурс, е разбираемо защо идеята за Отечествената война става доминираща, докато концепцията за Втората световна война се маргинализира. Великата отечествена война позволява това световно събитие да се трансформира в събитие, специфично за *руската* история, докато концепцията за Втората световна война го свежда просто до епизод в глобална драма. Концепцията за Великата отечествена война освобождава бившите съюзници, станали противници в Студената война, от необходимостта да споменават победата и да си приписват пълната заслуга за нея. Зачеркването на концепцията за Втората световна война премахва неудобството да се споменава ролята на пакта Молотов–Рибентроп за предизвикването на войната. Концепцията за Отечествената война я превръща в чисто вътрешнополитически фактор, определящ легитимността на сталинисткия режим. Победата осигурява на войната и на съветската история шедьовър. Режимът извършва това без особена политическа вреда, макар истинската му роля в разпадането на Втората световна война да става известна на външния свят още през 1945 г., когато

¹ Вж. Добренко, Евгений. *Поздний сталинизм: Эстетика политики. Том 1*. 2-е изд. М., 2024.

На 21 ноември 2025 г. департаментите „Нова българистика“ и „Антропология“ на Нов български университет организираха научната конференция „Безомечествената война на България – между фронта и литературата“, по повод 80-годишнината от края на Втората световна война. Сред участниците бяха представители на водещи академични центрове у нас, а специален гост беше проф. Евгений Добренко от Венецианския университет.

Критико-оперативната формула „Безомечествена война“ не цели да омаловажи похода на Първа българска армия към Берлин, подвизите край Драва и Мур, нито тежестта на тези и други сражения при оформянето на българската позиция на Парижката мирна конференция, защото бойните действия на Първа армия в заключителния период на войната се превръщат в ключов аргумент за дипломатическо реабилитиране на България. „Безомечествена война“ не обозначава отсъствието на родолюбие, а наличие на нарастивен дефицит по отношение на документи и автентични свидетелства на тези, които воюват далеч от родината под съветско командване. През 1944/1945 г. България воюва не просто за чужд идеал, а в контекста на иззем суверенитет. Докато армията пише последната страница на войната, новата власт вече диктува първия ред на следвоенния ред, а иззад окопите се мяркат силуети от бъдещата Студена война.

Материалите от конференцията ще влязат в том от поредицата Литература на НРБ: история и теория на Нов български университет. Тук публикуваме варианти на някои от прозвучали доклади на форума.

Как хитлеристите станаха янки

<i>Пламен Дойнов</i>

Втората световна война, предефинирана в края си като *Отечествена*, не просто прелива в *Студена*, а бързо се просмуква в почвата и въздуха на Народната република, за да превърне обширна зона на мирновременната литература в свят *под нагон*. Почти цялото българско общество започва да живее в ритъма на маршове и в състояние на униформено натязане, в обстановка на бдителност, подозрителност, командност и строева дисциплина. Призивите, спускащи се от върха на държавата надолу към низините, внушават състояние на постоянна заплаха от *външни* и *вътрешни* врагове:

„Врагът е жив, той не е смазан докрай, не е още очистена нашата страна от ония условия, които подхранват враговете. Врагът работи. Ние му нанесохме с разгрома на трайчокостовския заговор шеметен удар. Но сега се касае да не му дадем възможност да се окопим, да го смажем докрай. Затова е необходима голяма бдителност – на Партията и на целия трудец се народ – и неуморна, и беззаветна работа за пълн разгром на враговете. Трябва да разкрием всички канали за изграждане на нови конспиративни центрове, за създаване на терористически банди, за подготовка за извършване на саботажи, терори, убийства. Но за тази цел ние трябва първо Партията да очистим от съмнителни елементи, от проникнали в нея замаскиран враг...“¹

Тези думи на новия диктатор Червенков от януари 1950-а не са просто проява на характерната за тоталитарните режими *врагомания*, *шпиономания* или борба срещу „врага с партиен билет“. От тях пряко произтича милитаризацията на националното пространство. Народната република се превръща в огромно *бойно поле*, облечено в граждански декор и населено с цивилни трудови хора, т.е. външно неразпознаваемо като зона на военни действия, но вътрешно напрегнато, в постоянна готовност *да разобличи вътрешните врагове* или *да посрещне врага от из и запад* с довчерашни лопати и лостове, преобразени в пушки и автомати. В книгата с показателно заглавие „Нова песен“ (1953) малкият лирически герой на Ран Босилек, докато бди *на пост* в пионерския лагер, определен като „слънчев стан“, обхожда с мисли най-близките си. Влиза в диалог с починалия вожд Георги Димитров, чийто портрет краси лагера: „На пост със тебе аз съм днес“. И продължава да докладва: по-големият му брат е *граничар* и „пази родната земя“; друг негов брат е *милиционер*, очевидно добре въоръжен – „със шмайзер и със револвер... посреща пакостник и враг“; сестра му е *берачка* и също е на пост, макар да бере с дружината си „обилни ранни плодове“; татко му е застанал на *пост тракторист* и „прибира златен плодород“... Лирическият герой възклищава: „В поле, във рудник и завод / със теб на пост е цял народ“². Както се повтаря в почти всеки стих, всички от семейството изпълняват социални роли на въоръжени или

¹ Червенков, Вълко. *За основните поуки от разкриването на Трайчокостовата банда и борбата за нейния разгром; За недостатъците в партийната работа и нашите задачи. Доклад пред пленума на ЦК на БКП (16 януари 1950 година)*. Изд. на БКП. С., 1950, с. 43.

² Вж. Босилек, Ран. *На пост* – В: Босилек, Ран. *Нова песен*. Народна младеж. С., 1953, с. 5–7.



военизирани лица, застанали *на пост*. И ако за *граничаря* или *милиционера* това е очаквано въплъщение, за малкия *пионер* и за ангажираните със земеделски труд *берачка* и *тракторист* става дума за извънредна задача, произтичаща от официалните постановки за „изостряне на класовата борба“ и за международното противопоставяне между две системи, за „борбата между капитализма и социализма“ като „два успоредно действащи и противоположни един срещу друг световни пазари“³. Студената война се води навсякъде – по света, но и у нас, по границата, но и на работното място, в завода и на полето, там, където социалистическият Изток се е амбицирал да покаже превъзходството си над капиталистическия Запад. В случая със стихотворението на Ран Босилек войната се разразява вече и в мисленото на пионера лирически герой. Неговият интимен семеен свят е ментално милитаризиран. И понеже сянката на войната трепти във въздуха, в началото на 50-те години обществото и литературата на НРБ не само че пребивават в състояние на постоянна мобилизация, но и – както гласи заглавието на една стихосбирка от Иван Рудников – събитията в страната се разгръщат „На широк фронт“ (1953). Местата, в които този нов униформен свят концентрирано се самоизразява, изглеждат обичайни (социалистическата казарма, войнишкият поход, граничната застава и пр.), но и допълнително разширени и означени като „мирна земя“, „страната на Димитров“, „червенковска страна“, „Партията“ – имена и пространства, функциониращи като класово-партийни метонимии на НРБ. Затова закланането на Давид Овадия свързва в едно партийната гаранция и защитата на родината:

*Моя партийо! Гордост изтъква сърцето ми!
Ти не ще позволиш да се върне врагът
и да стъпче с ботуши железни полетата,
дето нови заводи и хора растат.*⁴

Врагът може *да се върне* както *отвън* – откъм границата (като „диверсант“ или „империалист“), така и *отвътре* – откъм миналото (като „фашист“ или „капиталист“), който търси реванш. Но Народната република гарантира собствената си защита спрямо този враг тъкмо в битността си на новосъздадена държава – с *нови заводи и хора* – под скиптъра на комунистическата еднопартийна власт. Редица лирически почерци през 50-те години обхождат местата и персоните на класово-партийната отбрана. Най-много се разчита на познатите родове войски:

*Моряк, зенитчик, пехотинец и пилот,
без отдих бдите вий над нашия живот...*

³ Вж. тези формули в: Червенков, Вълко. *Отчетен доклад на Централния комитет на БКП пред VI конгрес на Партията*. Изд. на БКП. С., 1954, с. 4–5.

⁴ Овадия, Давид. *Партията*. – В: Овадия, Давид. *Родният бряг. Стихотворения*. Български писател. С., 1952, с. 8.

Сътворяването на Отечествена война чрез...

от стр. 9

тайните протоколи на съветско-германския договор от 1939 г. са публично оповестени по време на Нюрнбергския процес и излизат наяве събитията от Катин. Всичко това прави Втората световна война политически токсична за Съветския съюз. Ето защо тя е напълно заменена от концепцията за Велика отечествена война.

Въпреки че този термин, приложен към войната с Германия, се появява за първи път на 22 юни 1941 г. в радиообръщение на народния комисар на външните работи на СССР Вячеслав Молотов, в което той прави паралел с войната от 1812 г., заявявайки: „Навремето нашият народ отговори на похода на Наполеон в Русия с отечествена война...“², тази война се превръща във Велика отечествена едва благодарение на своята победа. Нациите се раждат от триумфални събития, които обикновено трансформират от трагедии. Победата във войната е събитието, в което *за първи път се появява напълно оформена съветската нация*. Но това не се случва в руините на 1945 г. Минават години, за да се превърне трагедията на войната в триумф на Победата и съветската нация *колективно да осъзнае себе си*. През това време се създава митът за войната и съветското величие, за всепобеждаващия лидер и най-великата гържаба, за завистта на арогантния Запад и руската национална изключителност, за обидите, откраднатата слава и за месуанизма. Сталин наистина заварва една страна с дървен плуг и я оставя с атомна бомба. Но не по-малко важно е, че той поема страна с хора, изгубили своята история и национална идентичност, като оставя след себе си напълно оформена съветска нация, изцяло продукт на сталинизма. Сталин става баща на тази нация.

По-доку ще стане дума за това как съветската литература се трансформира след 1943 г., когато във войната започва преом. Ако в началния ѝ период нейната функция е мобилизационна и отразява трагедията на войната (изобразявайки масова смърт, страдание, мъки, изтезания и разрушения, съпроводени с призови за мобилизация за отблъскване на агресора), то през втората ѝ половина, в края и след войната, започва да се създава епичният образ на Отечествена война.

Първият знак за този повратен момент е дискусията за „дълговечността“ на написаното от писателите по време на войната. Самият предмет на спора е значителен. Преди това съветската литература е знаела отговора на въпроса за своята дълготрайност: тя се е творила за вечността, чрез нея се е създавала „съветска класика“. И изведнъж – ожесточен спор. На единия полюс: необходима е и се създава агитационно-мобилизационна литература, която, разбира се, не е съвсем литература, тя е непълноценна и ще отминне заедно с войната, защото за написване на „Война и мир“ е нужна дистанция. На другия полюс: продължава създаването на „съветска класика“, на епическа литература, „Война и мир“ се създава днес, всичко написано по време на войната ще влезе в „златния фонг“ на съветската литература. Иля Еренбург е яростен привърженик на първата гледна точка: „Ако редовите, написани сега, бъдат забравени след ден или година, онова, за което са били написани, няма да бъде забравено... Дори да не създадем литература по време на войната, ние ще я отстояваме... Може да кажат: къде са онези прекрасни и непленни книги, които ще покажат на потомството нашата епопея? Лично аз предпочитам страстни, откъслечни записки, редове във фронтови вестник, поема на гнева, войнишки дневник, пред онези заместители на „Война и мир“, за които мечтаят някои автори. Велики книги за голямата война ще бъдат написани по-късно... За да разгледаме едно голямо платно, ние се отдалечаваме от него на няколко крачки. Епосът изисква дистанция, а тя е несъвместима с ритъма на войната... Да, пред нас няма безсмъртни томове, няма мрамор, по-скоро востък: живият глас на писателя“³.

На другия полюс е официалната критика, която дава отпор на скептиците, „заети с въпроса: ще оцеее ли много от създаденото по време на войната? Въпросът е не само празен, но и вреден. Съветските писатели не мислят за това... Някога се казваше, че писателите се нуждаят от „патоса на дистанцията“, за да могат отдалече да схванат пълното значение на великите събития. Съветските писатели са доказали, че тази дистанция може да бъде сведена до минимум. Те създават значими произведения по време на самите събития и по техните горещи следи“⁴. Виктор Перцов изразява тази позиция по-остро от другите: „Ние не сме тор; ние сме почвата, от която ще израсне хляб за трудното настояще и за щастливото бъдеще на нашия народ и човечество... Има неща, които никой няма



Парадът на Победата в Москва, 24 юни 1945 г.

да каже по-добре от нас за тази война. Има неща, които никой освен нас не може да каже и следователно без нас те няма да съществуват в изкуството. Те са необходими днес за победата и ще бъдат необходими утре, винаги, като незаличим спомен за нея през вековете“. Противно на твърдението на Еренбург, че всички произведения, написани по време на войната, ще бъдат преоценени и че писателят трябва да пише за вестниците, а не да създава романи, Перцов твърди: „Еренбург греши... Произведенията на изкуството, написани за войната, не се обезценяват, както не се обезценяват истинските агитационни стихотворения... Отечествена война бележи ръст на изкуството, а не негов упадък“⁵.

По същество това е спор за статуса на литературата. След средата на войната той се променя. Литературата от периода 1941-42 г. не е „отстъпление на идеологията“, а демонстрация на нейната гъвкавост, на способността ѝ за промяна и индикатор за нейната приспособимост спрямо новите задачи. Нейните безкрайни „омеквания“ и „втвърдявания“, „размразявания“ и „замръзвания“ са нейният *modus operandi*. По същество цялата ѝ история е история на променящите се форми на манифестация на гласа на властта. Идеята за „отстъпление“ на идеологията през различни периоди от съветската история произтича от историческите аберации на съвременниците, възприемащи всяка нова промяна като форма на „отстъпление“. Тези аберации произтичат от погрешното схващане за фундаменталния догматизъм, статичност и „невъзприемчивост към новото“, уж присъщи на съветската идеология. Същевременно цялата съветска история и особено ярко войната опровергават това схващане за характера на идеологията на съветския режим. Може да се каже, че от всички тоталитарни идеологии на XX век съветската е извървяла най-дългия и най-бляскав път, многократно преминавайки през главозамайващи възходи и падения, с невъобразими завои и обрати както на 180, така и на 360 градуса, като през цялото време е оставала вярна на себе си.

В спора за „дълговечността“ на литературата в периода на войната постановката за „мимолетността“ (позицията на И. Еренбург) се насърчава от новия характер на идеологията, която към средата на войната започва да се „втвърдява“. Но това „втвърдяване“ води до странна симбиоза на нови и стари идеологически форми, продължила приблизително три години, запазила се до окончателния поврат от август 1946 г., когато е приета поредицата от ждановски идеологически постановления⁶.

Въпреки това, както самото раждане на тези нови форми, така и фонът, на който старите форми започват да се възприемат именно като стари, произтичат от войната. И тъкмо този процес на взаимодействие е ясно демонстриран от литературата на военното време. Когато през 1945 г. Перцов казва, че „подвигът на съветския народ в Отечествена война е извор на нов епос“⁷, това логично произтича от неговата позиция в спора с Еренбург. Но тази постановка е формирана още в самото начало на войната, когато съветските критици твърдят, че „пред очите ни се заражда епос, предопределен да сияе в историята като величава легенда на смелостта“⁸.

⁵ Перцов, Виктор. *Писатель и его герой в дни войны. Статья первая.* – *Октябрь*, № 6-7, 1943, с. 196.

⁶ Вж. Шишкова Т. *Внеждановщина. Советская послевоенная политика в области культуры как диалог с воображаемым Западом.* М., 2023.

⁷ Перцов, Виктор. *Писатель и его герой в дни войны. Статья третья. Созидание.* – *Октябрь*, № 3, 1945, с. 120.

⁸ О, Резник. *Рождение современного эпоса.* – *Новый мир*, № 1-2, 1942, с. 222.

За завръщането на предишните идеологически конвенции възвестява промененият дискурс и статус на литературната критика от средата на 1943 г., след обрата във войната. Симптоматична в това отношение е статията на Лидия Поляк „За „лирически епос“ на Великата отечествена война“, поместена в септемврийско-октомврийския брой на списание „Знамя“. „Великите исторически епохи – пише Поляк, – раждат изкуство на големия план, народно изкуство, изкуство на героиката... героически епос“. Тя вижда своеобразието на героическия епос на войната във факта, че е „изцяло лиричен. Поетическата терминология трябва да включва такива, парадоксални на пръв поглед, определения като „лирически епос“ и от друга страна, „епическа лирика“... Раждането на социалистическата лирика вече е допринесло за размиването на границите между епоса и лирическата поезия“. „Лиричността на епическото повествование, както и епическият тон на лирическата поезия – твърди Поляк, – са характерни черти на нашата поезия, на поезията за отечествена война“ и именно поради тази причина „личното“ е престанало да звучи в поезията като нещо „недостойно“, забранено. Съветските поети на нашето време са се освободили от аскетичните окови, от железните вериги, с които са се ограничавали в близкото минало. Великата Отечествена война е засилила, изострила и изпълнила с ново съдържание патриотичните чувства на съветския народ и по този начин окончателно е премахнала противоречията между личните, „своите“ интереси и интересите на нацията, народа, родината. В поезията на нашето време призивът за защита на родината е едновременно призив за защита на личното, индивидуалното човешко щастие. И отмъщението за личната мъка се слива с отмъщението за мъката на народа.“ От това следва заключение, определящо за цялото следващо десетилетие: „Конфликтът между личното и общественото престава да съществува“⁹.

Самият проблем на епоса, естетическата програма за неговото създаване, към която съветските критици започват да се обръщат през 1943 г., принадлежи на следвоенната епоха. Тук са формуирани естетическите принципи, които след войната ще ръководят създаването на „панорамно-епическия роман“ за войната. „Сега, пише Лев Субоцкий през 1945 г., е дошло време за задълбочено и всеобхватно осмисляне на жизнения материал, натрупан от писателите през тези години на фронта и в тила, за отсяване на инцидентното и маловажното, за подбор на съществено и типично. Масовият читател вече не се задоволява с герой без биография, без ясен човешки характер – той желае разнообразие от определения, богатство и многообразие на човешките връзки с реалността, тясно преплитане на историческите събития със съдбите на техните создатели, широко художествено платно, което би обхванало както образа на великия вожд на новия свят, пълководаца на техните победи, така и образа на редовия боец от нашата армия.“¹⁰ Така дори по време на войната се създава рамката за „панорамно-епически роман“ – метажанр на съветската военна литература, от „Бялата бреза“ на Михаил Бубенов до „панорамните платна“ от 70-те години на миналия век от Константин Симонов, Александър Чаковски, Анатолий Иванов, Пьотр Проскурин и Иван Стадник.

От литературата се изисква да се откаже от „лакировката на войната“. „Заповедите на Сталин и докладите на съветското Информбюро, цялата ни агитация

⁹ Поляк, Лидия. *О „лирическом эпосе“ Великой Отечественной войны.* – *Знамя*, № 9-10, 1943, с. 292–299.

¹⁰ Субоцкий, Лев. *Оружие победы.* – *Знамя*, № 5-6, 1945, с. 166.

и пропаганда са пълни със „същинската истина, истината, която удря право в сърцето“, пише Евгения Книпович в статия с характерното заглавие „Красивата“ неистина за войната“, където остро критикува разказите на Константин Паустовски, Вениамин Каверин, Лев Касил и Борис Лавренъов¹¹. Това е санкционирана от властта „борба с безконфликтността и лакировката“ десет години преди друга борба с тях, поведена в края на живота на Сталин. Изострянето на тази битка всеки път означава стремеж на властта да въвлече масите в състояние на афект. Характерно е също, че пространството, където се намира „същинската истина“, се изчерпва със заповедите на Сталин, сводките на Совинформбюро и „цялата наша пропаганда и азияция“ и че както се твърди, „имаме само една истина за войната – еднаква за всички, – за тези, които бяха, и тези, които не бяха в боя“. Последното твърдение е знаменателно: старият проблем за соцреалистическия мимезис е решен както винаги радикално – в заповедите на Сталин и в „нашата пропаганда“ се съдържа цялата истина и затова всеки друг опит предвратително е обявен за лъжа. От 1943 г. критиката започва систематично да осъжда т.нар. лакировка на войната, „красивата“ неистина за войната“. Списанията се обявяват „срещу опитите на някои писатели да разкрасяват и романтизират трудното ежедневие на войната“. Сп. „Октябър“ публикува изказването на Олга Бергхолц на февруарския (1944) Пленум на Съюза на съветските писатели (ССП), в което тя осъжда лъжеромантичния патос в някои от разказите на Паустовски¹². Рецензирайки „Ленинградски нощи“ на В. Беляев, Александър Прокофиев го критикува за „халтура, толкова по-неприемлива, защото авторът я свързал с теми от своя велик и красив град“¹³; Бела Брайнина упреква Валентин Катаев за удилищното изобразяване на „суровия военен живот на народа“¹⁴; А. Мацкин апелира за се сложи край на „литературното „сладкарство“ и в работата на „майсторите на гроболи“¹⁵; М. Гелфанд пише за литературщината, за самодоволството и „опошляването на реалността“¹⁶.

От друга страна, критиката се насочва срещу „натурализма“, разбиран като изобразяване на ужасите и трудностите на войната, който е бил допустим в литературата от 1941-42 г. В център на спора се превръща т.нар. ленинградска тема. През април 1945 г. в ленинградския клон на ССП се провежда дискусия по нея. Спорът се фокусира върху борбата срещу „натурализма“, върху изискването за преминаване от изобразяване на страданията и ужасите на войната към епизиране и героизиране на „великия подвиг на народа“. Това, че се осъжда ленинградската тема, не е случайно. Нека напомня, че разрешената в началото на войната трагедия е нещо ново за съветската литература. Именно ленинградската тема става първата позволена трагедийна тема. Естетически, стилистически, идеологически трагедията е чужда на социалистическия реализъм с неговия „исторически оптимизъм“, с практиките на хармонизация и конвенциите на масовата култура. Социалистическият реализъм последователно утвърждава героизма и изтласква трагедията. Трагическият елемент в него – т.нар. оптимистична трагедия – не е толкова оксиморон, колкото евфемизъм: трагическият антураж в действителност служи за утвърждаване на героическия идеал. И ето че трагедията отново е заменена от героизъм. Симптоматично по време на дискусията върху „ленинградската тема“ прозвучава изказването на Павел Громов, който обвинява писателите, че „се опитват да впечатлят читателя с описания на глада и лишенията, сполетели ленинградци“, и че представят „ефектна картина на всякакви натуралистично изобразени детайли от ленинградския бит. Истинското изкуство винаги е избягвало натурализма“. Необходимо е „не да се гони битова правдоподобност“, а „да се даде мащабна, обща картина на цялото“, доколкото читателят и зрителят „се интересуват не от детайлите, колкото и зрелищни да изглеждат, а от патоса на високите чувства на ленинградеца, от страстта на съветския войник и смелостта на съветския човек“. Според П. Громов в своите „Ленинградски дневници“ В. Инбер, която картинно изобразява ужасите на блокадния живот, не успява да разбере това: „За какво са тези клинични описания?“, чуди се критикът. „Кой има полза от тях и каква? Не че художникът трябва да скрие нещо – не. Пиши за каквото искаш, но трябва да има обобщение, осмисляне на събитията, а не просто натрупване на ужасяващи подробности... В книгата липсва въздухът на епохата; не е известно къде, кога и на какви хора се случват описаните събития. Дневниците на Инбер нямат история. Времето идва тук чрез тривиалностите на ежедневието, чрез „страшните“ подробности, а не чрез историческите особености на психологията на съветския човек, възпитан от новия обществен строй.“ По същото време с подобен остъдителен тон говори и А. Прокофиев в доклада си пред X Пленум на ССП през май 1945 г. Той коментира О. Бергхолц, която в своя „Ленинградски дневник“ „заставя да звучи в

стиховете и предимно темата за страданието, свързано с безбройните бедствия на гражданите от обсадения град“. Същата лексика, система от аргументи и реторически фигури започват да се появяват отново в дискурса на соцреализма в периоди от историята, когато започва преход към „епос“ и героика. Така „ленинградската тема“ от тема за борбата на човека за живот (както е била интерпретирана по време на войната) се трансформира в „тема за историческото своеобразие на новия човек, способен да понесе всякакви трудности и лишения в името на възновяващата го висока идея за съветския патриотизъм“¹⁷.

Критиката играе особена роля в литературното производство при сталинсткия режим. Тя предава директивите на властта към литературата, осигурява естетическото им адаптиране и служи като инструмент за контрол и нормализация. В началото на войната критиката на практика изчезва от съветския литературен процес. Промените в институционалната организация на литературата с настъпването на войната води до почти пълното премахване на критика като посредник между властта и литературата. Властта пряко се включва в самия процес на литературно производство, публикувайки и незабавно оценявайки литературни текстове по страниците на „Правда“ или „Красная звезда“; критиката, която винаги е оказвала значително влияние върху литературата, е изоставена като ненужна. След „творческата конференция на московските писатели по въпросите на критиката“, проведена през март 1943 г. в ССП, вестник „Литература и изкуство“ публикува на 24 април 1943 г. редакционна статия, озаглавена „За художествената критика“. Отсъствието на критиката в началото на войната е предизвикано от редица обстоятелства: „очовеченият“ модел на съветската идеология не е имал нужда от посредническа критика, а съветската критика не би могла да бъде друга; след разгрома от 1940 г. критиката се завръща през 1944 г., когато се очертава повратният момент във войната. Това отново е добре познатата форма на „сурово осъждане от съветската общественост и от партийния печат“ и „принципна оценка на груби идеологически грешки и провали“. Един от кураторите на литературата в азиатпропът на ЦК на ВКП (б), Александър Еголин, излиза със статиите „Съветската литература в дните на Отечествената война“ („Пропагандист“, № 6, 1944) и „За високата идейност на съветската литература“ („Большевик“, № 10-11, 1944), с които започва пробуждането на партийната критика. В тях са формулирани в традиционен тон всички натрупали се претенции към литературата, които в условията на мобилизация властта не се е решавала да озвучи. Един от главните партийни цензори пише: „Нищо ценно по време на войната не са създали Н. Асеев, И. Селвински, В. Луговской, К. Чуковски и М. Зощенко. Нещо повече, произведенията, написани от някои от тях, разкриват тяхната безидейност, безпринципност и творческо безсилие“. Азиатпропът на ЦК на ВКП (б) обявява своите както винаги сурови оценки за литературата, коригирайки „идеологическата линия“. Под формата на критически статии се съобщава, че М. Зощенко е написал „лошля“, „антихудожествена“ и „цинична“ повест, която е „чужда на чувствата и мислите на неговия народ“, изградена е върху „нездрав, еснафско възприемане за света“, „изобразява живота ни в изкривен вид“; Н. Асеев пише „идеологически порочни стихотворения“, в които „клеветнически изобразява съветския тил“; И. Селвински в стихотворенията си „обижда съветския народ“, „изкривява образа на нашата родина“, неговото „лекомислие и безотговорност прекрачват всякакви граници“, „вулгарно, лекомислено и нахално третира най-отговорната тема“ за патриотизма, неговите стихове за Русия са „груба халтура, безмислици, показващи, че авторът няма цялостен образ на родината... формалистично съчинителство... фалшива рецитация...“; К. Чуковски „вулгаризира темата за Великата Отечествена война“, същото се твърди и за някои разкази на К. Паустовски, Ю. Нагибин, А. Платонов и гр. Това е последвано от „остро осъждане от съветската общественост и от партийния печат“ на книгата на К. Федин „Горки сред нас“ и на стихотворението на М. Исаковски „Враговете изгориха родната му къща...“. Всички тези произведения са обявени за „чужди на нашата светска литература. Те са могли да бъдат написани само от хора, забравили за своята отговорност пред народа и за своя писателски дълг“¹⁸. Освен това е обявено, че причина за появата на тези порочни произведения е, че „идейните основи на мирозледа на някои писатели се разминават с идейните основи на народния мирозглед... отпук и задачите: трябва да засилим идеологическата работа сред литературите... да засилим идейно-възпитателната работа сред писателските кадри“¹⁹.

Това е прелюдия към идеологическите постановления от 1946 г. Всичко необходимо за създаването им е тук. Ждановската епоха започва не през 1946 г., а през 1943 г. Прекодирането на идеологическите знаци става очевидно в последния период на войната. Войната, а след това и победата окончателно подкопават класовата доктрина; те демонстрират силата и надеждността на традиционната националистическа идеология и легитимират провежданата от властта политика на преход от революционна към държавно-патриотична идеология. Правителството вече

^[1] Вж. Ленинград, № 7-8, 1945, с. 26–27.

^[2] Большевик, № 10-11, 1944, с. 46.

^[3] Пропагандист, № 6, 1944, с. 28.


Московчани слушат речта на В. Молотов по радиото, 22 юни 1941 г.

не се нуждае (в такава степен, в каквато се е изисквало преди) от уговаряне и революционно-интернационалистично обосноваване на своята политика. Национализмът вече няма нужда от никакво оправдание в очите на населението. Той е осветен от войната и скрепен с кръвта на милиони. Войната дава на съветския народ общ трагически опит. Но за този опит предстоят сериозни изпитания в края и веднага след войната. Възвръщането към предишните идеологически и естетически конвенции започва да се усеща в литературата след обрата във войната в средата на 1943 г.: лириката, трагедията и опитът започват да се заменят от епоса, героиката и историята. През 1946 г. поредицата от знаменитите „Ждановски постановления“ завършват и узаконяват този преход, продължил три години – 1943-1946 г.

Доколкото Победата във Великата Отечествена война става нова основа за легитимността на режима, култът към нея може да се утвърди само върху руините на опита и паметта. Борбата срещу тях определя основния метод за репресия над паметта чрез нейното заместване с репрезентация и ритуал. В тази политическа конструкция литературата и изкуството служат за дистанциране от опита и съответно за деактивиране на паметта, превръщайки я от инструмент за създаване на тук и сега продължаващо събитие във вкаменено, завършено минало. Като упражняват контрол върху паметта, те служат за нейното опитомяване. Те винаги са знак за триумф, а не за трагедия. Съветската литература се научава да създава симбиоза от трагедия и героика. Пренаписването на военния опит като апотеоз на Победата в литературата, театъра и киното се случва през последния период на войната и в следвоенните години. Съветското изкуство се опитва да намери начин да хармонизира триумфа на победителите с мемориализацията на жертвите от войната. Но героиката апелира към поетиката на триумфа, докато трагедията – към естетиката на скръбта. Концепцията за Великата Отечествена война скрепява тези две начала. Продуктите на този синтез са предназначени да изпълняват политически функции, гарантиращи историческите конвенции и общественото съгласие относно резултатите от войната, социални функции, утвърждаващи историческите колективни идентичности, и психологическо-сугестивни функции, организиращи емоционалното „пространство на ликуване“²⁰.

Резултатът надмина всички очаквания. Войната свърши, поколенията ветерани си отиде, отидя си дори поколението на техните деца, разпадна се Съветският съюз, изчезна партията, комунизмът приключи. Всичко си отиде, но култът към Победата остана²¹. Той продължава вече осем десетилетия. Той дори е достатъчен за легитимиране на нова война, моделирана като продължение на Великата Отечествена война – с врагове нацисти, окупани този път в Брюксел и Киев, с идеята за реванш и за защита на Отечеството на територията на друга страна, съпътствани от глорификацията на държавата. Нищо от това не би било възможно, ако историята на Великата Отечествена война не беше трансформирана в история на Победата и превърната в исторически фетиш.

Превод: ПАВЕЛ ИВАНОВ

^[1] Рыклин, Михаил. Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. М., 2001.

^[2] Вж. Tumarkin, Nina. The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia. New York, 1995.

Между непримиримостта и нежността

Български игрални филми за участието на Първа българска армия във Втората световна война

Александър Донеv

Темата на този текст е обект на по-значително изобразяване в пет български игрални филма, създадени за почти четири десетилетия: „Отново в живота“ (1946, режисьори Стефан Топалджиков, Георги Богоявленски), „Непримиримите“ (1964, режисьор и сценарист Янко Янков), „Тримата от запаса“ (1971) и „Зарево над Драва“ (1974) – и двата по сценарий на Павел Вежинов и с режисьор Зако Хеския, „Стихове“ (1971, сценарий Павел Вежинов, режисьор Маргарит Николов), „Прилив на нежност“ (1983, сценарий Руденко Йорданов, режисьор Коста Биков). В още два – „Години за любов“ и „Призори“, тя присъства само като мотив от втория план, но с определено значение за мотивировките на героите. Към филмовите произведения изцяло посветени на темата трябва да присъединим обаче и епизодът „Нощи край Драва“ (1971)¹ от втория сезон на сериала „На всеки километър“. Той е с продължителност 75 минути, което е на практика дължината на един пълнометражен игрален филм².

В койой от тези филми не се оспорват по същество властващите идеологически конструкции, обусловили участието на България във войната и свързани с последващото установяване на комунистическата власт. Те са белязани с известен мащаб, но и с определена кинематографична автентичност, доколкото главните им създатели са преки участници във войната (Павел Вежинов, Веселин Ханчев, Янко Янков, Зако Хеския), а бащата на писателя Руденко Йорданов е бил кадрови офицер през същия период. Съвсем не на последно място тези произведения съдействат за обогатяване жанровата култура на българския игрален филм чрез усвояването на един важен кинематографичен жанр, какъвто е военният филм.

Първият филм, който пряко тематизира участието на България в първата фаза на така наречената Отечествена война, е „Отново в живота“³. Заснет през 1946, той е продукция на частното филмово дружество „Рила филм“ ООД, собственост на Георги Богоявленски и Стефан Топалджиков, кошто са двамата режисьори и основни сценаристи. Предполага се, че сюжетът е бил оформен в общи линии още в първата половина на 1940-те като продължение на по-горе споменатата военно-патриотична тенденция. Филмът обаче получава възможност за реализация едва след няколко години. За целта е извършена съществена преработка, като към екипа сценаристи са привлечени Стоян Ц. Даскалов, Никола Икономов и Ангел Вълчанов. Филмът има премиера през месец януари 1947 г. и в хода на разпространението си постига значителен за онова време успех, гледан от около 300 хиляди зрители⁴. Главният герой е успешен млад цигулар, който е мобилизиран като поручик и заминава на фронта. На раздяла упреква любимата си, дъщеря на негов колега от оркестъра, че е тъжна, а трябва да се радва, защото той отива да се бие за свободата и да прогони враговете. ***Сюжетът не уточнява*** кои са враговете и как точно е

¹ Творческите кредити към всеки епизод не са индивидуализирани, така че за всяка отделна серия като сценаристи са посочени Свобода Бъчварова, Евгени Константинов, Костадин Кюлюмов и Павел Вежинов, а като режисьори – Любомир Шарланджиев и Неделчо Чернев. От кореспонденцията на Георги Марков, публикувана в документалната книга „Аз бях той. Писма и документи за съдбата и творчеството на Георги Марков“ (второ допълнено издание, изд. „Рива“, 2022, 564 с.) е видно, че той е участвал в написването на голяма част от сценариите и на втория сезон, но още преди да бъде осъден на шест и половина години затвор, името му отпада от надписите на сериала.

² Впрочем той не е сред най-дългите епизоди във втория сезон на сериала, които са средно с 15-20 минути по-голяма продължителност в сравнение с началния сезон. Това е свидетелство от една страна за желание да се отговори на зрителския интерес след изключителния успех на първите 13 серии. От друга страна обаче, обяснение може да се търси и в тематиката на втория, която вероятно е била сметната за по-важна и актуална. Докато сериите от първия сезон се занимават с т.нар. антифашистка съпротива, то тези от втория са нещо като антология от сюжети, посветени на реални или измислени акции на българската Държавна сигурност срещу вътрешни и външни врагове на комунистическия режим.

³ Пак там, 229–231.

⁴ Броят зрители е екстраполиран въз основа на известните данни за реализирани приходи, разделени на средната цена на билетите според националната статистика от онази епоха. Подробно за производството и разпространението на филми пише Александър Янакиев в статията си „40-те. Разполовено ли е десетилетието“. – В: *Синема. Бг. 100 години филмов процес – личности/филми/кина*, София, изд. Титра, 2002, 172–174.



Кадр от филма „Стихове“, 1971 г. Сн. Българска национална филмотека

застрашена свободата на родината. Акцент в сцената са ръцете на двамата влюбени, огрени от осветлението на оператора Йосип Новак. Военните действия са представени в няколко бегли сцени на разговарящи войници от неговия възвод. Те са допълнени с автентични документални кадри от фронта, в които се вижда и главнокомандващият Първа българска армия генерал Владимир Стойчев. Поручикът се събужда в болницата и разбира, че е бил ранен, а китките на ръцете му са ампутирани. Медицинската сестра го уведомява, че са победили и всички негови войници са живи и здрави. В специален епизод подчинените му бойци си обещават, който отиде в отпуск, да посети непременно техния командир и да разкаже на другите как той е преживял тежкото раняване. Заклеват се също никога да не изневеряват на другарството, калено в боя. След изписването, узнетен, но горд, поручикът не желае да бъде в тежест на любимата си, която е обещаваща пианистка, и заминава при майка си в родното село. Придружава го медицинската сестра, която е продължила да се грижи за него. На село музикантът става учител на децата и помага на селяните да се преборят със сушата, като прокопаят канал от планинската река до нивите в полето. Успоредно с това диктува на един от своите ученици книга за своя живот, за преодоляването на отчаянието и преоткритата вяра, че независимо от всичко си струва да се живее. В навечерието на Коледа неговата любима прочита книгата и идва на село, влиза тихо в стаята и целува своя любим пред огнището.

„Отново в живота“ е лишен от всякаква комунистическа идеологизация и по същество представлява аполитична мелодрама. Все пак с поредица от бегли реплики и второстепенни сцени зрителят ясно разпознава конкретния социален и исторически контекст. С голяма доза наивност филмът изразява една отявлена народнодемократична тенденциозност, в която комунистическият елемент присъства неафиширан, някак тихомълком. Докато младият мъж, лишен от ръцете си, отива на село, неговата любима, страдаща за изгубената любов, постъпва на работа като тъкачка в една фабрика. Синът на нейния собственик ухажва момичето и я кани на парти със своите буржоазни приятели – „суинги“ и „зози“, както ги характеризира рецензентът на сп. „Кино и фото“ Пантелей Матеев⁵. Тя обаче е отвлратена от тази среда, където от грамофона звучи танго, изпълнявано от Аспарух Лешников, а балерината Фео Мустакова танцува степ, и в крайна сметка предпочита да остане работничка в тъкачния цех.

Филмът подчертава скромността на ранения командир, който не търси отплата за жертвата, принесена от него с участието му във войната, а се отдава без колебание на мирен труд. Нещо повече, той се старее да даде пример със стоицизма си и готовността да допринесе за изграждането на новото общество, колкото и неопределен да остава идеологическият профил на пропагандируия социален строй. Филмът, разбира се, е остро критикуван от комунистическата преса за тази идейна неопределеност и желанието да примири света

⁵ Пантелей Матеев. *Отново в живота*. – *Кино и фото*, кн. 2, 1947, с. 8–9.

на труда и на капитала, а войната да представи като строго патриотична, а не класова и партийна кауза. Препратки към травмите, оставени от войната, присъстват и в два по-късни филма от втората половина на 50-те години. „Години за любов“ (1957) е дело на режисьора Янко Янков по сценарий на Веселин Ханчев⁶, и двамата участници като обикновени войници във войната. Въпреки множеството си недостатъци от всякакъв характер филмът е лобопитен като социално-психологическа студия на конфликта между поколенията от средата на 1950-те. На критика е подложен егоизмът на възрастните, отраснали и възпитани в предишното буржоазно общество, неспособни днес да се впишат в новото време. Тяхна репрезентация е образът на успешен софийски лекар, който напуска жена си и вече порасналите си деца, за да заживее с дългогодишната си любовница, лекарка от неговата болница. Тя е вдвоица от войната, но по-интересният персонаж всъщност е нейният син, полусирак и безделник, който протестира чрез отказа си да се интегрира в колективистичното общество. Това е една от двете роли в киното на позабравения днес артист Цако Дачев. В дебюта си на 24 години той е натоварен с тежката задача да предложи от екрана едно българско съчетание между чара на Джеймс Дийн от „Бунтовник без причина“ (1955) и яростта на Марлон Брандо в „На кея“ (1954). Ненапращиво, но все пак категорично филмът разкрива неговата самота и ехидна резервираност. Те са предизвикани сякаш в равна степен от липсата на бащата, загинал на фронта, и от считаните за еснафски, бързо избуяващи в новото общество стремежи към лично благополучие и отказ да се жертваш за другите. Сянката на войната тегне и в сложеа на още един съвременен филм – „Призори“ от 1960 г. на режисьора Димитър Петров, по сценарий на Кирил Войнов. Оператор е Стоян Злъчкин, а музиката е композирана от Георги Тутев⁷. За началник на една мина пристига бивш офицер, участник във войната, ролята се изпълнява от Мирослав Миндов. Той въвежда нови по-рационални методи на работа, които засягат самолюбието на считания за висш авторитет сред миньорите бригадир, известен като Камарада, в изпълнението на Петър Слабаков. Неговата неприязън се усилва още повече, когато разбира, че именно новодошият е застрелял родния му брат при неизяснени обстоятелства на фронта. Когато двамата мъже остават сами в забоя, Камарада разкрива желанието си да отмъсти за убийството. Тогава бившият офицер разказва, че е бил принуден да застреля брат му, когато той е тръгнал да се предава на германците и повел след себе си изплашените войници. Таванът на тунела се срутва и затрупва Камарада. Останал съвсем сам, новият началник е изправен пред избор, дали да спаси бригадира, който преди малко е искал да го убие. Традиционно в българския социалистически филм основната производствена тема и конфликтът в трудовия колектив се гарнират с любовна история. „Призори“ добавя нов тематичен мотив с вина

^[1] Галина Генчева. Български игрални филми. Анотирана илюстрирана филмография. Том втори (1948–1970), София, изд. „Д-р Петър Берон“, с. 101–102.

^[2] Пак там, с. 154–155.

от миналото, която трябва да бъде изкупена в съвременността чрез сблъсъка между двамата главни герои. В случая спорът кой предлага по-ефективни методи за производство бива омаловажен на фона на мотива за отмъщението заради убийството на родния брат. Новият началник не може да убеди антагониста си в своята работа по друг начин освен като го спаси пред лицето на смъртта. А това косвено служи и за морално оправдание на убийството, извършено някога на фронта. „Непримиримите“ от 1964 г. на Янко Янков с включени стихове от Веселин Ханчев⁸ е част от тематичния план на Българската кинематография във връзка с 20-годишния юбилей на 9.09.1944. Свърхпрограмата на филма е идентифицирана от рецензента на списание „Киноизкуство“ г-р Александър Тихов, член на редколегията, а по-късно и заместник главен редактор. Той подчертава стремежа на автора да осмисли българското участие във войната и „да ни посочи, че днес връщането към пътищата на войната е връщане към патриотичния дълг, че този патриотичен дълг, към изпълнението на който тогава зовяха комунистите, беше пълна и безпощадна непримиримост към фашизма, към враговете на народа“⁹.

Реално филмът започва с дикторски текст, който звучи от името на автора: „Пътища на войната, какво ни връща сега към вас? Нашата младост? Споменът? Подвигът? Ревматичната болка? Грозният белег?“. Очевидно е, че в сценария, дело на режисьора, присъства много силен автобиографичен елемент. Редица от сцените са написани от първо лице множествено число. И все пак въпреки усилията за реалистична простота, автентичност и фактологична детайлност на немалко места надделява тенденциозното, тезисното и дори помпозното.

Филмът представя галерия от 10 образа, девет войници и един офицер, представители на разнородни социални прослойки, всеки със собствена биография, възглед и мотивация да участва във войната. Това са екипажите на пет камиона, които трябва да изминат стотина километра, за да доставят боеприпаси на силно атакувана от врага фронтова позиция. Янко Янков има опит с шофьорската тема, а и самият той е служил в същата война като водач в камионен полк. Главните герои в неговия дебют „Това се случи на улицата“ (1956, с Апостол Карамитев и Любомир Шарланджиев) също карат камион в едно държавно предприятие. В „Непримиримите“ сюжетът е доминиран от военните сцени, макар и не на самата фронтова линия. Българските бойци воюват с камионите си – в преносен, но и в пряк смисъл, когато прегазват немските пленници след трагичната смърт на един от своите колеги шофьори. Основното обаче са неизбежните идеологически конфронтации между четирима комунисти, петима безпартийни и потомствения царски офицер Крумов. Главната тема е смисълът на войната, какво точно освобождават, но и какво ще стане след настъпването на мира, как ще ги посрещнат, кой и как ще управлява България. На финала се оказва, че Крумов е командвал разстрела на партизани и планира да се присъедини към немците, за което получава заслужено наказание от непримиримите. В киното на 1950-те и началото на 1960-те присъствието на врага, който прикрито вреди на обществото и колектива, е задължителен елемент. Съществен детайл е диалогът на комуниста подофице Стоев с една млада сръбска жена, обозначена

^[1] Пак там, с. 219–220.

^[2] Александър Тихов. Размисъл за войната. – Киноизкуство, кн. 5, 1964, с. 16–22.

според политическата коректност на епохата като „югославянка“. Тя предупреждава колоната за мину на пътя, а в последвалия разговор се обсъждат историческите отношения между българи и „югославяни“ – възможната дружба или поне търпимост, но така също недоверието и дори омразата, трупани през годините, както и причините за тази омраза.

Първата половина на 70-те години на XX в. е най-плодотворният период за българските игрални филми, посветени на участието на българската войска във финалната фаза на Втората световна война. Създадени са четири филма, повече от половината от всички, посветени на темата, единият от които, „Ноци край Драва“ (1971), епизод от телевизионен сериал, е с пълнометражна продължителност. Стремежът към реализъм и исторически убедителност в него е подплатен с едно над 3-минутно въведение, съставено от военни кинохроники с оригинален дикторски текст. То ситуира времето на действие през март 1945, съвпадащо с кампанията на Първа българска армия в Унгария и известната Дравска операция. В самия сценарий са съчетани типичните за втория сезон на „На весели километър“ шпионско-криминални мотиви с черно-бялото идеологическо противопоставяне на бившите партизани и кадровите военни от българската армия. Този конфликт е зададен още от дикторския текст в кинохрониките, където специално е подчертана „враждебността към идеите на социализма“ на тогавашния „министър на народната отбрана“ Дамян Велчев. Той е „изпратил на фронта мнозина провинили се по време на фашисткия режим офицери с намерение да ги спаси от съдебно преследване и по-късно те да бъдат реабилитирани“. Тази предпоставеност подготвя зрителя за ясното разпределение на „ролите“, още повече че главните действащи лица са майор Деянов (Стефан Данаилов) и капитан Бомбов (Григор Вачков) – гарантирано положителни персонажи, характеризирани според спецификата на този тип телевизионна серийна екшън драма. В конкретния епизод двамата са политически офицери към разузнавателния отдел на щаба на Първа българска армия.

Сърцевината на сюжета се отнася до разобличаването на двама военни разузнавачи от бившата царска армия, които заради своята враждебност към ОФ властта укриват важна оперативна информация, добита от дезертирал германски войник. За да бъде отстранен като опасен свидетел, той е убит при нелепо инсцениран опит за бягство, но преди това успява да остави изобличаваща следа. Когато подполковникът, началник на разузнавателния отдел на корпуса, му нарежда да се подпише празен лист, на който по-късно уж ще бъдат пренесени неговите показания, германският войник разбира, че не може да има доверие на разпитващите го офицери и подписва листа с фамилията „Feinde“, което на немски значи „врагове“.

В идеологически план интерес представлява сцената, в която „родолюбецът“ подполковник „чете конско“ на своя подчинен капитан, който още не може да приеме неизбежната загуба на Германия, докато неговият началник вече се е преориентирал в търсене на „нови, по-силни съюзници“. Логиката на този диалог е алюзията, че мястото на хитлеристка Германия като враг на прогресивния свят е заета днес (когато се излъчва сериалът) от САЩ и техните шпионски служби, независимо че те някога са воювали редом със съветската и българската армия.

Сблъсъкът между симпатичните офицери комунисти и прикритите фашистки военни е не само идеологически,

но и интелектуален. Майор Деянов на Стефан Данаилов сякаш се чувства обиден от вопиющата некадърност, с която неговите противници са се опитали да прикрият своето престъпление. В техните образи са разкрити високомерието и арогантната самомнителност на кадровите офицери спрямо набързо произведените политически помощник-командири, които те смятат за нискообразовани „чираци“ или направо за идиоти. Показателно е и сравнението в интериорите между земянката, в която са разположени работните кабинети на комунистите, и луксозно обзаведената квартира на подполковника враг. Показателно не само драматургическо решение е изборът да не се показва наказанието на изобличените бивши буржоазни офицери, а да се акцентира върху интелектуалното и моралното превъзходство на комунистическите военни детективи, Дори нещо повече – на финала е даден ясен знак за възможността бившите врагове все пак да бъдат спечелени на страната на народната власт. Тази концепция е изцяло в духа на новите идеологически тенденции в българското общество и култура през 70-те години на XX в., когато комунистическото идейно начало търси начин да се представи за патриотично и общонародно.

През следващата 1972 година на екран излиза и новелата със среднометражен формат „Стихове“ (52 минути), дебют на режисьора Маргарит Николов¹⁰. Тук на преден план стои темата за българо-съветската бойна дружба, но наред с нея се проявяват и някои нови мотиви. Действието се развива в последните дни на войната, дори малко след края ѝ. В помощ на българска фронтова част, заемаща позиции някъде сред унгарската пуста, пристига съветски снайперист. Той трябва да ликвидира неуловим германски стрелец, който убива всеки, войник или цивилен, излязъл на малко по-открита позиция. Главният герой все пак е българският фронтовй кореспондент и фотограф, който приютява съветския войник в своята квартира и води дълги разговори с него. Вероятно сюжетът е почерпен от спомените на сценариста Павел Вежинов, а в ролята на руснака е Николай Бурляев, който на 15 години се снима във филма на Андрей Тарковски „Иваново детство“ (1962). „Стихове“ особено убедително разкрива болезненото чувство при срещата със смъртта, когато мирът е толкова близо и изходът от войната е ясен за всички, но въпреки това трябва да се воюва. Във филма липсва героичен патос, оптимизъм или радост от предвкусваната победа, а доминират меланхолията и празнотата в погледите на войниците. Те са белег на умора, но и съзвучни с безбрежния пейзаж и смъртоносната мисия на съветския снайперист, все елементи внушаващи особена екзистенциалност. Оригинален принос към темата е епизодът в редакцията на фронтовия вестник, където главният редактор коментира снимките и дописката на кореспондента за съветския снайперист. В тях доминирало лиричното чувство, а редакторът настоява за фактологичност и пропаганда. Нестандартен характер имат и думите на снайпериста, че за разлика от грустите войници, които стрелят, той вижда в окуляра лицето на своята жертва и това прави задачата му по-трудна. Враговете, които той убива не са нещо абстрактно, а реални хора, които приличат на твои познати. Когато се загледа в тях, той обикновено пропуска, макар и рядко.

Тези разсъждения не са в конфликт, а още повече засилват пропагандистката идеализацията на съветския войник, допъгнително подчертана от неговата неистова любов към поезията. Само когато рецитира патетичните военни стихове, той изразява някаква емоция. Важно за неговото характеризиране е и приятелството му с едно 7-8-годишно унгарско момче. То единствено е оцеляло от всички жители на селото, а руснакът е единственият човек, на когото то има доверие. Смъртта на детето от куршума на германеца предизвиква съветския снайперист да влезе в открит двубой, при който най-сетне успява да го застреля. Този „дуел“ като от уестърн се случва след обявяването на края на войната и носи значението не на част от нея, а на лично разчитване на сметки.

Образцовите и най-известни примери за реализация на разглежданата тема в българското социалистическо кино са двата филма на Зако Хеския по сценарии на Павел Вежинов: военната комедия „Тримата от запаса“ и епичният военен екшън „Зарево над Драва“. Те са реализирани на високо техническо и професионално равнище и с участието на най-популярните български артисти по това време. Общото и за двата е героичното представяне на войната, в която справедливата българска кауза побеждава въпреки всички трудности и лишения.

^[1] Тя е представена в кината заедно със сходния по дължина дебютен филм на Иван Ничев „Сърце човешко“, който представя сюжет от съпротивата в навечерието на 9.IX под общото разпространителско заглавие „На зорорязане“.

Между непримиримостта и...



Кадър от филма „Прилив на нежност“, 1983 г. Сн. Българска национална филмотека

от стр. 13

В „Тримата от запаса“ (1973) акцентът е поставен върху приобщаването към войната на обикновените, невоенни хора, дори такива като съботянина на Георги Парцалев, отричащ абсолютно насилието. В крайна сметка обаче дори той пренебрегва религиозните си принципи, когато вижда застрашен живота на своите най-близки другари. Кулминацията в схватката с врага, убийството на германския снайперист, е представена не като някакъв идеологически сблъсък, а като лична разправа. Новост във филма е също така битовизирането на военната сфера, което премахва дистанцията и респекта към нея. Ако в този филм българският запасняк има някакъв човешки недостатък, то това е малко безцеремонното ухажване в стил „бай Ганьо“ на красивата унгарка от героя на Кирил Господинов, за което той получава няколко шамара, а тя използва неговата непохватност, за да привлече интереса на симпатичния и авторитетен помощник-командир (Стойчо Мазгалов). Най-същественото постижение на „Зарево над Драва“ (1974) са епичният размах и мащабът на кинематографичната реализация. Още в хода на снимките тя е сравнявана по своята амбициозност и внушителност със съветската 4-серийна суперпродукция „Освобождение“ (1968-1971, реж. Юрий Озеров), осъществена в сътрудничество с кинематографиите на ГДР, Полша и Италия. Филмът на режисьора Зако Хеския не предлага принципно нови за българското кино теми, но и днес прави впечатление с размаха и убедителното пресъздаване на монументалните батални сцени. Показателен е и също така относително обективистичният стил, в който са опаковани пропагандните тези и исторически интерпретации. Освен категорично подчертаната документална основа това е единственият филм със сюжет от българското участие във Втората световна война, който очевидно е изпълнявал и определени образователни функции. Някои сцени приличат на разыграни с артисти уроци по история. В тях в драматизирана форма са намерили място всички по-важни решения и етапи, свързани с българското участие във войната от 9 септември 1944 до началото на настъплението към Виена. Главен герой на филма, реализиран в две серии по около 80 минути, е политическият заместник командир на полк (Георги Георгиев – Гец). Той е комунист със смъртна присъда, който след излизането си от затвора на 8 септември 1944 се разделя със съпругата си заради подозренията му, че е живяла с друг мъж. Спешно е произведен в политически офицер и към семейните му проблеми се прибавят и професионалните: трябва да омиротвори поверения му полк, в който разбунтувалите се войници са арестували целия офицерски състав. Въобще и в двата филма на Зако Хеския личи как в сравнение с киното от 1950-те и 1960-те прекомерната

идеологизация и подчертаването на партийната комунистическа мотивираност биват трансформирани, като на преден план излиза патриотичното начало. Сред основните идеи, заявени в тази посока, са нуждата от единство на народ и армия, службата на отечеството независимо от политическите различия, запазване честа и достойнството на готовия да служи на новата власт офицерски състав, утвърждаване на бойното другарство. Това в никакъв случай не премахва водещата роля на комунистите политически помощник командири, но тяхното ръководство е представено като принципно, честно и готово за сътрудничество с професионалните военни.

В началото на 1980-те идейната атмосфера в българското общество, а оттук и в българското кино вече е много по-различна. Тя се дължи на новата международна обстановка и на натрупаните проблеми в социално-икономическото развитие на страната. И съвременници в своите свидетелства¹¹, и по-късни изследователи отбелязват „масовата инерция и пасивност, придружени от песимистичното усещане, че в този момент никаква промяна не е възможна“¹². По същото време в българското кино се създават филми като епичната трилогия „Хан Аспарух“ (1981), но и антиконформистките „Масово чудо“ (1981) и „Една жена на 33“ (1982). Последните два са резултат на настроения, свързани с полските събития¹³, които „преизвикват раздвижване, одобрение на съпротивата срещу властите там и надежди, че и българското общество ще излезе от летаргията“¹⁴.

Именно подобна атмосфера прави възможен и „Прилив на нежност“ (1983), дебют на режисьора Коста Биков. В него военните епизоди заемат около 1/3 от действието, но оставят дълбок отпечатък върху характера на главния герой, простоват и леко дебилен селски младеж. Филмът започва на самия 9 септември 1944 в едно артилерийско поделение, където като звуков фон звучи прокламацията на Кимон Георгиев за завземането на властта от Отечествения фронт. В същото време командирът на батареята капитан Черкезов след дълъг пиянски запой разсъждава за калта, от която Господ е направил човека и в която войната отново го превръща: „Душата човеческа е гола. Кръв, кал... , а после... после след войната... се очаква световен прилив на нежност. Душата чака прилива, за да се окъпе“.

Главният герой на филма е споменатият селски младеж, на когото царската армия не разчита да води бой, а го е назначила да се грижи за конете. По време на сраженията той стои зад фронтовата позиция, успокоява плашещите се от взривовете животни и затваря клепачите на поразените от заблудени куршуми. По-късно прави същото и с убит войник, негов съселянин. В доста от сцените в тази начална третина съдбата на конете и обикновените войници сякаш е изравнена.

В тази част има и една важна сцена, която директно показва разпределението на ролите във военното ръководство. В нея политическият помощник обвинява командира на батареята, че не изпълнява издадената заповед от щаба да атакува при първа възможност немската колона. Капитанът обаче има собствено виждане, изведено от анализа на конкретната ситуация и бойния му опит, и не иска да се подчини на кабинетните нареждания. Неговият план има всички шансове за успех, но пред заплахата от издадения маузер на бившия партизанин кадровият военен отстъпва. Именно сяпото изпълнение на заповедта, издадена далеч от фронта, води до едно кърваво сражение и смъртта на войници от батареята. В кулминацията комунистът помощник-командир, за да спре настъпващата колона, се взривява под танка, който я предвожда. Неоднозначна сцена, в която сляпата жертвостоповност в зависимост от идеологическата предразположеност на зрителя може да бъде интерпретирана като героизъм, фанатизъм или заслужено наказание за глупостта.

За първи път в подобен филм намират място сцени на мародерство, когато членовете на т.нар. трофейна команда, изпратени да съберат оръжието на убитите немски войници, заедно с това пребръкват джобовете им и вземат всичко по-ценно. Така главният герой се сдобива със съвсемо джобно ножче, но загубва зачисления му боен нож. Когато се прибира вкъщи след тежкото раняване, единственият трофей от фронта, който донася на баща си и майка си е мелачка за месо „Солинген“, абсурдна сред глада и недоимъка в планинското село.

Представени са също гребните измами на низия състав – ефрейторът артелчик доставя на гладните войници не предназначенияте 10, а 9 сандка с мармалад, като опитва да размени откраднатия за ракия от един албански селянин. Когато гребният мошеник разбира, че някой е ял от неговия мармалад, той изпада в ярост и застрелва войника, който му се опълчва

Най-важното тематично откритие е главният

¹¹ Борис Делчев. *Дневник*. София, изд. „Народна култура“, 1995.

¹² Евгения Калинова, Искра Баева. *Българските преходи 1939–2005*. София, изд. „Парадигма“, 2006, с. 218.

¹³ Стачката в Гданската корабостроителница и основаването на профсъюза „Солидарност“ през август 1980.

¹⁴ Евгения Калинова. *Българската култура и политическият императив (1944–1989)*. София, изд. „Парадигма“, 2011, с. 387.

персонаж в изпълнението на Любен Чаталов. Той не е герой, а един от маргиналните типажи на епохата. Ивайло Знеполски сътвори във връзка с образа на Руси Чанев Дилбер Танас от „Мера според мера“ термина „перифериен герой“: драматически персонаж, който стои в центъра на действието, но всъщност не е активен, не участва. Той само наблюдава и рефлектира постъпките на истинските действащи лица, т.нар. движещи сили на епохата, от които той отчетливо се разграничава. В своето есе за филма Красимир Крумов определя този персонаж като „странен протагонист“, който „върви винаги след събитията и сякаш пребивава във от света“¹⁵. Дори когато носи пушка, той никога не я използва, а гялка фигури върху приклада. Той е свидетел отблизо на смъртта на няколко човека, в повечето случаи нелепа, и именно това сякаш е причината за неговата въцепеност, преминаването му през филма като сомнамбул с отворени очи. Народната власт се опитва всячески да го привлече, а той ѝ услужва, но сякаш случайно, несъзнателно, може би дори против волята си.

В началото на 1980-те изборът на подобен главен персонаж без съмнение беше антиконформистки, своеобразно отклонение от нормите на социалистическия реализъм, саботиране на приоритетния статут на активния положителен герой. Рефлектиращият персонаж поначало не заема активна позиция, а служи като посредник. Той е нещо като лакмус за съвременния зрител, при всички случаи отстранен повече или по-малко от патоса на историческата епоха, който е въплътен в антагонизма между персонажите, олицетворяващи нейните конфликти. В „Прилив на нежност“ всички те са второстепенни и никой не е истински герой: и представителите на народната власт (кмет, началник на милицията), и техните опоненти, участници в горянската съпротива – анархистът земемер (Николай Волев) и бившият командир на батареята капитан Черкезов (Петър Слабаков). Впрочем именно тези воюващи с оръжие врагове на народната власт са по-интересните в драматургически план и за зрителите, и за авторите на филма.

В заключение си заслужава да се отбележи, че в този сравнително малък брой филми се проявяват доста разнородни тематични мотиви, стилистични интерпретации и режисьорски стратегии. При всички случаи отчетливо може да се проследи тенденцията на дегероизация и деидеологизация в подхода към тематиката. Без, разбира се, доминантните концепции напълно да изчезват. През десетилетията отчетливо се чувства и влиянието на променящия се подход към темата за войната в чуждестранните кинематографии, както в западните, така също в „братските“ източноевропейски. Това е отделна тема, която заслужава специално разглеждане.

Сред обобщенията трябва да посочим и развитието в интерпретацията на образа на политическите помощник-командири: от пълното им отсъствие в сюжета на „Отново в живота“, създаен през 1940-те, и беглото присъствие в „Непримиримите“ от 1964 през тотално завладяване на центъра на сюжетите в епизода от „На всеки километър“, в „Тримата от запаса“, „Зарево над Драва“ и косвено в „Стихове“, всичките от 1970-те, до дискретното развенчаване на въпросния персонаж в „Прилив на нежност“ от началото на 1980-те. Това лъкатушене в интерпретацията на този политически институт в българското кино е показателно за тематичните трансформации и променящите се функции, възлагани на българското кино от неговите идеологически настойници. Те са следствие от външни на киното политически процеси и характерни за непоследователността на тематичното и художествено развитие на българското филмово творчество през социалистическата епоха.

Най-съществена все пак е трансформацията в профила на героя, на главния персонаж, носител на посланието: от активния, положителен пример, отначало с абстрактна народнодемократична оцветеност, през обикновения комунист, готов на саможертва, а по-късно чрез образа на политическия офицер, който трябва да спечели кадровите буржоазни военни на страната на комунистическата държава, за да стигнем до обикновените невоенни хора, които в случая на „Тримата от запаса“ успяват да извършат военни подвизи, но при героя от „Прилив на нежност“ до края отказват да заемат ясна позиция. Поведение, типично за българския национален характер, който почти никога не е склонен да се определи окончателно. Той се подчинява, но не се приобщава, а когато се съпротивлява, не се бори докрай, очаквайки в крайна сметка нещата да се подредят от само себе си и съдбата отново да се окаже на негова страна.

(*Със съкращения*)

¹⁵ Красимир Крумов. *Прилив на нежност. Мнимият невинен.* – Култура, бр. 7 (2433), 23 февруари 2001.

Как хитлеристите станаха янки

от стр. 9

В българската соцреалистическа литература те бързо са дислоцирани от фронтовете на Втората световна война на новите рубежи, осеяли Студената война. Срещу тях – на мястото на довчерашните *хитлеристи* – се позиционират „янки“, „империалисти“, „гръцки монархо-фашисти“, „титовисти“, изобщо „гангстери от Запад“. Те просто *наследяват* Третия райх, а т.нар. Отечествена война продължава срещу *почти същите* врагове, с леко променени имена.

В стихотворението си „Хитлеристи и янки“ (датирано *януари 1949 г.*) Богдан Глогински онагледява *предаването на щафетата* между две вражески армии на територията на Гърция. Лирическият герой дядо Янис първо се сблъсква с хитлеристките нашественици през Втората световна война, излиза в планината партизанин, където андартите пеят бойни маршове „за гръцкия народ, за Партията“. След войната и победата над хитлеристите обаче идват нови нашественици „със пъстро звездно знаме“, които нахлуват с танкове и самолети и оставят *простреляни деца и села, димящи като клади*. На фона на нови кръвопролития се експонират силуетите на сякаш преоблечени врагове: „Пак ли се завърна Хитлер?“, пита малкият внук, а дядо му Янис отговаря: „Не, Гартис, янки днеска ни налитат!“⁵. *И старият овчар* отново пълни пушката и се спуска надолу, за да се бие срещу американците⁵.

Тази *приемственост* в образите на врага е осигурена не просто от реториката и външнополитическата парадигма на Студената война. За нейната конкретизация в образи и сюжети пряко допринасят горещите точки от края на 40-те и началото на 50-те години – Гражданската война в Гърция (1946–1949) и Корейската война (1950–1953). Поне официално НРБ не участва в нито една от тях, затова и към двата конфликта българският поглед остава отправен *от страни*, в рамките на лоялността към Кремъл. По същество обаче, тъй като Студената война между *комунистическия Изток* и *капиталистическия Запад* е снета в тези конфликти, българските писатели биват въввлечени в художествено-публицистичното им изобразяване, неизменно демонстрирайки съпричастност към левичарските каузи в тях – на страната на *гръцките партизани* (т.е. на създадената от Гръцката комунистическа партия *Демократична армия на Гърция*) и на севернокорейските комунисти около Ким Ир Сен. И двете войни се превръщат в локални метафори на уж продължаващата в нов глобален конфликт *Втора световна*, но вече с разменили местата си противници, именувани според речника до 1945 г. Не е случайно, че враговете на юг са маркирани от комунистическата пропаганда като „монархо-фашисти“, а тези от Далечния изток като „империалисти“. Но и двата синтетични образа на врага се основават на *довчерашното* противопоставяне на фашизма, превърнат в универсална метафора на световното зло.

Българските лирици бързо усвояват уроците за разположението на силите в света. Старият *първ пролетарски поет* Димитър Полянов чертае картата на историческите геополитически аналогии:

Човецина ли? Съвест? Или жалост? – това не знае алчния капитал! Атомният Барух и вълчий Далес вървят след лешоядеца Маршал! [...]
*Там призракът на Хитлер – лудоеда, там доларът – последний властелин, тук споменът за нашите победи от Сталинград до мрачния Берлин!...*⁶

В дъното на всичко стои *Победата* във Втората световна война, която е най-сигурната гаранция за бъдещата победа и в Студената, доколкото всички настоящи представители на *алчния капитал* според пролетарския поет притежават хитлеристка генеалогия. Или както прогласява същият Полянов в друг текст за американската „банда мракобесна от злодеи“ – „вас води ви фашисткият вампир“⁷. В тази щедро отиграна лирическа истерия един от високите монобе достига Мария Грубешлиева, оприличаваща „американския монополист“ като „ламя, / с търбух бездънен, в касата-утроба / готов е да погълне цялата земя“. Затова „подклажда нова изстребителна война“, която – според *закона на историята*, по аналогия – е ясно как ще завърши:

*Не щете мир? Избирайте тогава: война със собствения ваш народ! Нов Нюрнберг се очертава под утрешния кървав свод. Съветския съюз е трън в очите ви, ала кажете, на какво разчитате?*⁸

⁵ Вж. Глогински, Богдан. *Хитлеристи и янки*. – В: Глогински, Б. *В битки и затишия. Стихове*. Държавно военно издателство. С., 1953, с. 49–51.

⁶ Полянов, Димитър. *Орелът на мира*. – В: Полянов, Д. *Белият гълъб. Стихове за мира*. Изд. на НС на ОФ. С., 1951 с. 5–6.

⁷ Вж. Полянов, Димитър. *Къш, черни гарвани!...* – Пак там, с. 7–8.

⁸ Грубешлиева, Мария. *Зов за мир*. – В: *Борба за мир. Литературен сборник*. Съст. Веселин Андреев, Георги Караславов, Никола Фурнаджиев. Български писател. С., 1950, с. 43–44.



Аналогиите не спират. Георги Бицин препраща читателите към Лайпцигския процес и към предизвикателството, отправено тогава от Георги Димитров към хитлеристите и сравнено с „изстрел, събудил с грохот цялата земя“. Този удар от миналото „не се забравя лесно“ и днес „тъй просто по наследство,/ на янките ушите пак пищят“. Тези нови „модерни лудоеди“ с ужас наблюдават как над тях отново „Димитров вдига ръст“ и ги „сочи страшно с пръст“. Но историята и този път си знае работата. Пътят е ясен: „от Лайпциг щом се почне/ до Нюрнберг се стига някой ден“⁹. Заради ритъма символът *Нюрнберг* се е разтеглил до *Нюрнберг*, но това не променя смъсла – западните империалисти и военолюбци следват историческата траектория на фашистите. Цялото стихотворение „Нюрнберг“ на Александър Геров описва почти същия кръг. В него образите отново се завъртат: осъдените „страшни палачи... днес си имат наследници, като тях побеснели и зли“; те са конкретизирани с плакатна увереност:

Днес търговци на съвест, дипломати, крадци, генерали пак заплашват със смърт нашите майки и нашите деца. С водородната бомба мистер Труман пак си е заклани и прогниял Чърчил през зъбите си фъфли: „Война“.

Увереността, че „не ще дигне фашизмът вече своя пречупен гръбнак“ се допълва от закланата, че подпалвачите на нова война „ги очаква пристъдата в Нюрнберг – бесилка и смърт“¹⁰. Сценарият е известен от Втората световна война. Имената на действащите лица „фашисти“ може да са различни, англоезични, но местата са познати. Миналото ще се повтаря до окончателната победа на комунистическия Изток.

Българската армия също се готви за това повторение. Иван Рудников в стихотворението „Воин на мира“, посветено на *нашия боец*, описва пътя му от битките в края на Втората световна война, когато заедно с *боеца съветски* е *опазил свободата* „при Драва и Мур./ Във тръстикуте край Балатон“, а за „първоармейския подвиг“ тогава е поздравен от самия Сталин. Затова, когато сега „от далечните северни Щати“ се надигат други врагове и „шепа алчни палачи заплашват света с експлозив“, българският боец е призван да бъде на пост – за мира, за родината си, където „с тракторен марш светлината на комунизма изгрява“¹¹. Лирически провежданата *борба за мир* се основава на класовия „социалистически патриотизъм“.

Приликите между Втората световна и Студената война се прехвърлят върху местата, където се водят локални военни действия. В друго стихотворение на Рудников севернокорейската армия си има своите герои със съветски имена: „Матросов се ражда отново/ в корейския предан герой“, примерът на съветската Зоя се следва от „корейските нейни сестри“, докато „безстрашен корейски Гастело/ събаря горящ самолет“¹². Такива идентификации не са просто пришиване на престижни съветски емблеми от Втората световна върху севернокорейски униформи. Чрез тях поезията маркира групираната около Кремъл международна общност, която споделя генералната идея на съветския империализъм като обща класова и геополитическа кауза.

Разбира се, в НРБ особено пряко е въздействието не толкова на Корейската война, колкото на гражданските кръвопролития в Гърция. Те са обект на интерес и заради сблъска между „монархо-фашисти“ и комунисти в една съседна страна, и заради арената на двубоя в Северна Гърция, често и в пограничните райони с България, и заради потока от гръцка политемиграция и бежанци през границата. Логично е при такъв конфликт официозните автори в НРБ да вземат страната на Гръцката комунистическа партия и нейните *партизани*. Наблюдаван откъм София, този фронт в Студената война изглежда доста близо. Имената на гръцките комунистически водачи Захариадис и Белоянис влизат в българския азбучен показалец на 40-те и 50-те години, но след победата на правителствената армия на Гърция в битката при Грамос (24–29 август 1949 г.) фронтът постепенно става друг

⁹ Бицин, Георги. *Оглушителният удар*. – В: Бицин, Г. *Стражи на мира. Стихове*. Народна култура. С., 1953, с. 121–122.

¹⁰ Геров, Александър. *Нюрнберг*. – В: *Борба за мир...*, с. 40.

¹¹ Вж. Рудников, Иван. *Воин на мира*. – В: Рудников, И. *В името на мира*. Народна култура. С., 1951, с. 61–63.

¹² Вж. Рудников, Иван. *Корея се бори за мир*. – В: Рудников, И. *На широк фронт. Стихове*. Български писател. С., 1953, с. 78.

– преминава по линията на българо-гръцката граница, т.е. конфликтът се превръща в междудържавен, макар и погранично припламбащ. Все по-често възникват сюжети като в стихотворението на Иван Рудников „Пост № 3“ (впрочем датирано *1947 г.*), в което е изобразена разправата с „монархо-гръцки провокатор“, който пълзи през границата, за да залови жив или мъртъв „поне един от часовете“. Накрая се оказва, че провокаторът е част от „диверсионна група“, която е унищожена от български граничен патрул¹³.

Да оставим засега лирическите залпове по българо-гръцката граница. В случая те са важни с очертаването по нея на битката между *двата свята* – „на новия фашизъм, що пристъпя... от Ню Йорк, Лондон и Париж“ и на народите, „водени от Сталин“¹⁴. Събитията по южната граница представляват следваща история. Докато на юг българите участват по-скоро в погранични инциденти и граничарите бдят да не премине *монархо-гръцки враг*, в Корейската война символически се включва почти цялото цивилно население на НРБ. Поетите, разбира се, имат свои думи и подходи. Елисавета Багряна избира обичайната за нея гледна точка на жена и майка, за да изгради лирическият текст „Към корейските жени“, който е едновременно политкоректен и антивоенен, подранило възпъщение на един от принципите на соцреализма – *социалистическия хуманизъм*. Заклеймявайки „убийците янки и техни слуги“, лирическата героиня се просълзява от трогателната солидарност, с която нейният *малък внук* е готов да даде *топлото си ново кожухче* на „негов корейски връстник“¹⁵. Магда Петканова обявява цялото население на Корея (*мъже, жени, деца*) за „войници на Пхенян“, предлагайки им „текст за войнишка песен“¹⁶. Дебютантът Вътьо Раковски декларира, че „Корея бди на стража на мира“ и „ще се бие с враговете“, защото става дума за „един велик народ, една държава“¹⁷. Най-призивно *класово-партийно* звучи Валери Петров, който не само партизира, но и персонализира каузата на Северна Корея, превърната в кауза и на българския народ. Ето как се обръща към Корея лирическият герой:

...през сърцата ни днес преминава 38-ят твой паралел!

Ти запалваш строителя с чука. Ти си тука. И там. И навред. Като изстрела на политрука ти в атака ни водиш напред.

И ний с теб сме в борбата велика, в твоя път с млада кръв оросен, чуй кварталната зала как вика: „Ким Ир Сен! Ким Ир Сен! Ким Ир Сен!“

В дирижираната еуфория на *политпросветното* квартално събрание в София се ражда жажда за мъст. Докладчикът и цялата зала се заричат: „ще мъстим“ и „тази мъст не ще знае пощада./ тя ще стига през девет земи“¹⁸. Враговете на Корейската народно-демократична република и на Ким Ир Сен ги чака отговорният удар на победилите класи и държава. Обещаното в неясното бъдеще откъсване напомня за възмездието от близкото минало, в което Валери Петров има богат лирико-пропаганден опит, чиито връх е *хоровата агитка* „Народен съг“ (1944), в която смъртта на бившите регенти, министри, депутати, журналисти и прочее елит на „монархо-фашистка“ България е предписана като справедлива класова и народна мъст. В началото на 50-те години Корейската война е само претекст за въобразен утрешен реванш над новите „фашисти“ и „империалисти“, просто знак, който дава формален повод за поддържане на бойната готовност в Народната република в Студената война между Изтока и Запада.

¹³ Вж. Рудников, Иван. *Пост № 3*. – В: Рудников, И. *В името на мира...*, с. 64.

¹⁴ Вж. тези два ориентира в двуполосния свят на Студената война, дадени в две стихотворения на Димитър Полянов – „Епопеята на Грамос“ и „Къш, черни гарвани...“. – В: Полянов, Димитър. *Избрани произведения. Стихове. Том I*. Изд. на БКП. С., 1952, с. 461, с. 489.

¹⁵ Вж. Багряна, Елисавета. *Към корейските жени*. – В: Багряна, Е. *Пет звезди*. Български писател. С., 1953, с. 65.

¹⁶ Вж. Петканова, Магда. *Войници на Пхенян (Текст за войнишка песен)*. – *Литературен фронт*, бр. 32, 7.08.1952.

¹⁷ Раковски, Вътьо. *Корея*. – В: Раковски, В. *На брега на Марица. Стихове*. Български писател. С., 1951, с. 58–59.

¹⁸ Петров, Валери. *Корея*. – В: Петров, В. *Дните, които живеем. Стихотворения*. Народна младеж. С., 1952, с. 9–12.

Военната лирика на Веселин Ханчев: Универсализмът срещу идеологията

Морис Фагел

Войната разделя. Тя прави невъзможна неутралността, изисква да заемеш позиция, да кажеш на чия страна си. Затова е парадоксален опитът на определени автори и произведения да градят претендиращи за универсалност послания именно във връзка с темата за войната. В своите последни стихове Димчо Дебелянов решава този парадокс, като утвърждава универсалността върху гиперсонализиращата сила на смъртта. Финалният стих на „Един убит“ „Мъртвият не ни е враг“ показва това много ясно: смъртта изтрива всички граници и разделителни линии, нейната обединяваща роля е в истината, че хората са смъртни. Дебелянов трезво настоява на „оголеното“ присъствие на смъртта като универсализиращ фактор, а не на емпатията. Няма как да има емпатия между онези, които се избиват взаимно; обединява ги само обстоятелството, че са подвластни на смъртта:

Смешна жал, нелепа жал,
в грохотно, жестоко време!
Не живот ли да отнемем
той живота свой е дал?¹

Стихосбирката на Веселин Ханчев „Стихове в паласките“ (1954) е близка до последните стихотворения на Дебелянов по това, че войната в нея е лишена от клишираната патетика, с която обикновено се говори по тази тема. Там няма открити възславяния на герои, няма лозунги. Всъщност именно тази особеност прави Ханчев модерен поет, макар че стиховете му в книгата нямат спомен за българския модернизъм и авангард. Те са традиционни, римувани и ритмично правилни, орязани откъм скандални твърдения – типични стихове от епохата на зрелия сталинизъм. Модерното в тях е отношението към войната. Първата световна война завинаги „оперира“ войната от героичност. Героичността е невъзможна, защото на фронта водещи са оръжията, а човекът е техен „обслужващ персонал“. Модерната война показва триумфа на техниката над човека, неговата зависимост от нея; господството ѝ изтрива чертите на личностното присъствие, на индивидуалността и отпук, на героичното. Стихосбирката на Веселин Ханчев успява да улови това впримчване на човека от страна на техниката в ситуацията на войната. Стихотворението „Спомен“ представя един „опустошен“ от снаряди град, на фона на който контрастно се откроява щастливата любов:

Аз помня онзи град опустошен
и онзи парк, разровен от снаряди.
Край черна яма, върху бор свален
Прегърнати седяха двама млади.

Той гледаше я. Гледаше го тя.
Щастливо се усмиваше. Без думи.
И нямаше наоколо цвята,
и вместо птици пееха куришуми².

¹ Дебелянов, Д., Егун убит: <https://litclub.bg/library/bg/debelianov/ubit.htm> (посетен на 3.04.2026).

² Всички цитати от „Стихове в паласките“ са от: Ханчев, В., Стихотворения, изд. „Български писател“, София, 1979: <https://chitanka.info/book/6032-stihotvoreniia> (посетен на 3.04.2026).



В първото стихотворение от централния за книгата цикъл произведения, озаглавен така, както е и цялата книга – „Стихове в паласките“, – лирическият говорител обещава обратното на онова, което обсъждаме тук. Той ни кара да вярваме не в противоречието между техниката и човека, което откроява войната, а в тяхното единство. Типично за сталинистката представа за изкуството, той твърди, че между стиховете и куршумите няма разлика, че едното е другото, че стихът продължава „работата“ на куршумите:

Това, което с пушка не изказах,
опитам се да кажа в моя стих.

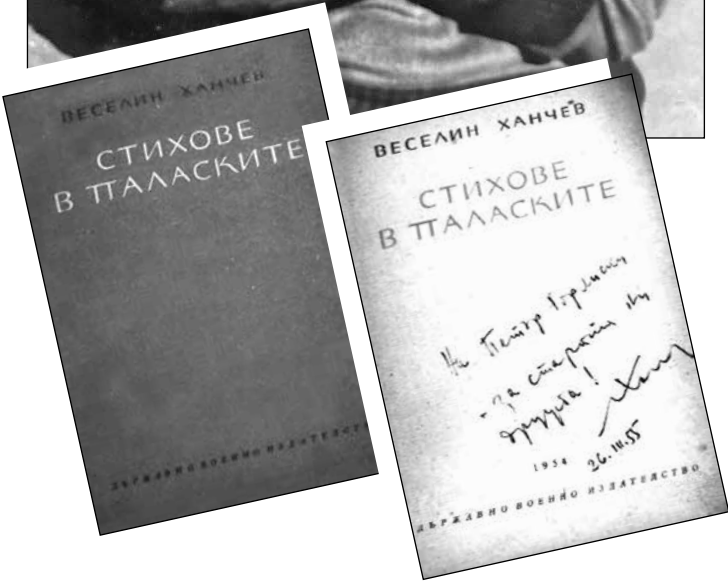
Ала самият цикъл стихотворения до голяма степен прави обратното. Метафората „стиховете са куршуми“ бива разколебана от това, че отсъства героика. Войната, колкото и справедлива да е тя, не е представена като среда, в която човекът разкрива най-доброто от себе си. Постоянни са „картините“ на смъртта. Лирическият говорител иска да „премести“ своето „сезаишно“ състояние на човек на фронта в мечтаната среща със своята любима и с детето. Това му желание, видно в стихотворенията „Не, не мога да спя“ и „Русокоса моя, чипоноса“, влиза в конфликт с клиширания финал на споменатото „Русокоса, моя чипоноса“ „Аз вървя сред грохота на боя./ за да пазя твойта тишина“, или пък с друг финал, на стихотворението „Забравиха ласки ръцете ни груби“: „Не, няма по-скъпа в света от такава/ любов, извоювана в бой“. Изказът на Ханчев, както изобщо е присъщо на дискурсите за войната, става клиширан, когато трябва да изпълни войната със смисъл; когато трябва да оправдае насилието чрез етикети като „Победа“, „Мъжество“ и „Пределна издръжливост“. Несъмнено авторовата интенция е насочена към утвърждаването на тези клишета. Ала контролът, който има тя върху текста, се пропуква на две места. Първото е омразата. Цикълът „Стихове в паласките“ не може да „преработи“ омразата, която изпълва лирическият говорител, представен като войник, в понятие с позитивен смисъл:

Прощавай ти, гора-сестра,
закрилице добра.
Вървим през лютия ти дим
за теб да отмъстим.
(„Прие ни ти като сестра...“)

И през влажната угар, с почернели уста,
обгорени от барутния вятър,
ние крачим с готови куршуми в цвята,
ние крачим с омраза в сърцата.
(„Време е...“)

И всеки на смърт и живот се сражава,
в омраза превръща се той.
(„Забравиха ласки ръцете ни груби...“)

Думата „враг“ е постоянно срещана в произведенията от „Стихове в паласките“. Упоритото желание на лирическият говорител да оправдае бюрократично организираната жестокост на войната не може да прикрие подаващата се от „всеки тъгъл“ омраза. Нейната неконтролируема мощ влиза в противоречие с добре премерения строеж на стиховете, с тяхната ритмична хармония – формата на произведенията в цикъла се противопоставя на тяхното съдържание. Омразата, желанието за отмъщение и стремежът към насилие е „образът“ на войната, който оставя „Стихове в паласките“, въпреки волята на пишещия да не е така. Всъщност тъкмо този „образ“ е и едно от измеренията на присъствието на универсалното във „военните“ стихове на Ханчев. Той надмогва идеологическото и политическото разделение,



Автограф на В. Ханчев за Петър Горянский върху книгата „Стихове в паласките“ (1954)

което внася войната, и ни позволява да „видим“ самата война като цяло, като свят на злото, в който, за да пребиваващ, трябва и ти да станеш зъл. Другият момент, в който в цикъла „Стихове в паласките“ бива проблематизирана авторовата интенция, е фигурата на детето. Когато заговори за детето, изказът напуска военната тематика, за да ни срещне с една различна реалност, която няма отношение към боевете и омразата, напълно чужда е на тях:

... Спи си ти. Не знаеш ти какво са
залпове, грозното ура.
(„Синеока моя, чипоноса“)

За малката гъщеря войната и идеологията нямат смисъл, тя е отвъд тях, отвъд разделението, което те внасят. Изказът на Ханчев обаче не успява да удържи откъснатостта на детето по отношение на войната. В стихотворенията, в които се тематизира детето, той винаги намесва идеологията. Тя е поставена на важния за смисъла на текста финал и е представена чрез бащината фигура, чрез думите на родителя за себе си. „Синеока, моя чипоноса“ завършва с вече цитираните стихове: „Аз вървя сред грохота на боя, / за да пазя твойта тишина“, а краят на „Слънчево зайче“ (стихотворение, което прави „скок“ от Втората световна война към Студената война, въвеждайки образа на „ръмжащия на английски мистър“) гласи: „Слънцето и къдрите ѝ пазят/ милиони като мен бащи./ Не посмивай!/ Тяхната омраза/ моята любов ще защити“. Омразата тук е пределно разширена. Тя обхваща не само воюващата баща, но и слънцето и къдрите на детето, потвърждавайки себе си като универсализиращ „образ“ на войната в поезията на Веселин Ханчев.