

Boyko PENCHEV

(Sofia University St. Kliment Ohridski)

THE CINEMATIC DE-EPICISATION OF THE EPIC NOVEL. THE CASE OF TOBACCO 1962

Abstract. *The article analyses the film adaptation of the 1962 novel Tobacco, comparing the cinematic decisions of the director Nikola Korabov and the cinematographer Valo Radev with the processes of "de-epicisation" in Bulgarian fiction of the 1960s. Particular attention is paid to the negative assessment of the film by the new generation of film critics, who believe that the adaptation sought epic scale rather than psychological depth and thus reinforced the weak rather than the strong aspects of the novel. The paradox is that ten years after the discussion of the novel Tobacco, a new discussion is taking place, now on the film Tobacco, in which the film is accused of the opposite of what the novel was criticized for. On the basis of the comparison between the narrative strategies of the novel and the cinematic decisions in the film, the paper claims that Nikola Korabov's Tobacco demonstrates a different, modern film poetics that is commensurate with the radical changes in Bulgarian fiction of the same decade.*

Keywords: *Bulgarian cinema, "Tobacco", epic novel, de-epicisation, adaptation, modernity*

Настоящият текст ще се опита да защити тезата, че между избухването на „новаторството“ в българската литература от началото на 60-те и промяната в езика на българското кино от същото десетилетие има синхронни препокривания, което личи особено силно в казусите с екранизирането на творби от „стария“ период на 50-те години, например романите „Тютюн“ и „Железният светилник“ и повестта „Крадецът на праскови“.

Да започнем с това, че близостта между новото поколение в литературата и новото поколение в киното се открива дори на метатекстово равнище. През есента на 1962 г. излиза прочутият манифест на Стефан Цанев „Защита на свободния стих“. Почти по същото време в брой 9 на списание „Киноизкуство“ са отпечатани две странички текст на режисьора Никола Корабов, озаглавени „За новите мисли – нови форми“. Веднага се набива в очи чисто концептуалната и дори стилистична близост между двата „манифеста“:

В киното става, по право назрява нещо като революция. Отхвърлят се привичните драматургични закони на сценария. Отричат се жестоко хисторическите средства на режисьора. Утвърждават се нови възприятия у зрителя.

Съвременният човек – със съвременни средства – ето лозунгът на тази революция. Носителите ѝ ненавиждат художествени опортюнисти и консерватори. Красотата на истинската самобитна личност пленява, а измислената става грозота (Корабов / Korabov 1962: 6).

Ние ще употребяваме класически ритъм – там, където е нужно. Рими – където е необходимо. Четиристишия – ако трябва. Проза – ако се налага. Математически формули – защо не? Но всичко това – подчинено на една нова поетика, на едно ново виждане, на една нова динамичност, нова интонация, нова позиция – ново отношение към света: отношение на съвременници към съвременността, отношение на участници, а не на летописци (Цанев / Tsanev 2012: 10).

И при двамата автори ключовите думи са „съвременност“ и „съвременник“. Според Корабов „Борбата навлиза на живот и смърт за спечелване на съвременника“. Този съвременник обаче може да бъде спечелен единствено ако изкуството заговори на езика на тази съвременност, ако въздейства на новите сетива и светоусещане. Старите форми са неадекватни, нужна е „депоетизация“ (Стефан Цанев), защото „[о]поетизирането на нещата звучи вече фалшиво в поезията, както и в човешките отношения“ (Цанев / Tsanev, цит. съч.).

И Цанев, и Корабов се кълнат в съвременността, виждайки я като продължаваща революция. Революционното съдържание трябва да намери своята революционна форма, а не да следва унаследеното. Или по думите на Корабов: „...да съединим огромната си хуманистична, мащабна революционна мисъл с дръзка, страстна категорична кинематографична форма“ (Корабов / Korabov 1962: 7).

Всъщност и двата текста се разгръщат върху основата, положена в така важната статия на Цветан Стоянов „Днешната поезия и примерът на Вапцаров“ от 1961 г., в която обстойно (и легитимирано с примера на Вапцаров) е разгърната идеята, че новото време изисква нови форми в изкуството, за да бъде изразено новото светоусещане, съответстващо на съвременността. Това светоусещане е динамично, еklekтично, чуждо на селско-провинциалния сантимент. (Съответно езиковият еквивалент на този сантимент, анахроничен за съвремен-

ността, според Стоянов не е нищо друго освен кич, фалш, „невидим салон“, от който истинският творец трябва да се освободи).

...може ли да се помисли, че този век няма да преобрази и характера на нашето възприемане, да отнесе сетивността на дядовците, малките нивички, сокачетата, кафенетата, меките извивки на хълмовете, дялоите на прозорците, тихия двор, където цъфти индришето, и да поиска от художника на словото едно друго съвременно светоусещане (Стоянов / Stoyanov 1988: 150).

Струва си да се обърне внимание върху снизходителните деминутиви на Цветан Стоянов („нивички“, „сокачета“) и любовта на Корабов към думата „крупност“ (и „крупен“), която се появява както в „манифеста“ „За новите мисли – нови форми“, така и в защитната му реч при обсъждането на филма „Тютюн“ няколко месеца по-късно.

Ние трябва да видим голямото, важното, новото. Остро и трескаво се кове ново в изява, в спонтанност, в лаконизъм, в обобщеност, в детайл, в крупност (Корабов / Korabov 1962: 7).

Корабов не е литературен критик и ерудит като Стоянов, нито поет като Стефан Цанев, затова и мислите му са странно синкопиранни, липсва им логично и последователно дискурсивно разгръщане. Паралелът между неговия манифест и далеч по-ефектните текстове на Цветан Стоянов и Стефан Цанев показва много важна близост именно в едно светоусещане, което не се бои от еkleктизма, защото търси ефект, който далеч не се изчерпва с някакво тихо, пасивно вглъбяване.

Когато пише „За новите мисли – нови форми“, Никола Корабов няма и 35 години, но вече има зад гърба си два завършени филма („Димитровградци“ и „Малката“), по екраните е пусната и първата серия на „Тютюн“, а два месеца след публикацията на „манифеста“ ще се появи и завършената екранизация на романа на Димитър Димов, режисирана от него. Критиката обаче като цяло отказва да разпознае във филма „Тютюн“ революцията в изразните форми, прокламирана в манифеста на Корабов. Както знаем, дискусиата върху романа „Тютюн“ от 1952 г. е един от най-емблематичните и съответно обстойно коментирани казуси от историята на литературата в НРБ. По ирония на съдбата десет години по-късно филмът „Тютюн“ също става обект на дискусия и отново изразените мнения са предимно критични. (Дори по-единодушно критични, отколкото

са изказванията върху романа.) Дискусията е организирана по всяка вероятност с активното съдействие на Яко Молхов, главен редактор на „Киноизкуство“ по онова време и съветник на Димов при преправянето на романа. Този път обаче дискутират „младите критици“, а в книжка 1 на списание „Киноизкуство“ са публикувани техните изказвания под общото заглавие „Младите критици за филма „Тютюн“. Въпросните „млади критици“ в следващите десетилетия ще станат най-утвърдените имена в българската киноведска мисъл, но през 1962 г. те наистина са неприлично млади: първият изказал се, поне според реда на публикуването на изказванията – Ивайло Знеполски, е на около 22 г. по онова време, Иван Стефанов е на 24, Атанас Свиленов – на 25. На около 29 пък са Тодор Андрейков, Любен Георгиев, Неделчо Милев...

Някои от изказванията засягат по-широкия проблем за екранизацията на литературни произведения в киното – само за да обявят, че „Тютюн“ е негативен пример в това отношение. „Така, както е направен филмът, струва ми се, че може да служи за образец как не трябва да се прави екранизация“ (Знеполски / Znepolski 1963: 21), „За нашата кинематографична практика филмът „Тютюн“ може да има положително значение само в негативен смисъл – в смисъл, че той ни показва как не трябва да се прави у нас писателско кино, как не трябва да се стремим да онагледяваме някои литературни произведения“ (Стефанов / Stoyanov 1963: 36). Според Атанас Свиленов провалът се държи на сценария (опосредстващ прехода от текста на романа към филма): „Бих могъл да обобщя впечатленията си само с две думи: точно така не е трябвало да се прави филмът“ (Свиленов / Svilenov 1963: 27).

Върху какво се базира тази тежка присъда? Според „младите критици“ съдбовният грях на Корабов е, че не се е осмелил да съкрати достатъчно романа. „В желанието да бъдат запазени във филма колкото се може повече от събитията и героите на романа се е получил един голям по размери филм“ (Знеполски / Znepolski, *opt. cit.*), Тодор Андрейков също вижда „основната беда“ на филма в това, че неговите автори „...не са се удържали от изкушението да покажат колкото е възможно повече неща, повече образи, повече герои от романа, които са показани доста илюстративно“ (Андрейков / Andreykov 1963: 30). Според Иван Стефанов авторите на филма е трябвало „...да използват романа „Тютюн“ само като изходен материал, а не просто да се стремят да спазят онова, което е съдържа-

ние на романа, и да се опитат във възможно най-голяма степен да го превърнат и в съдържание на филма“ (Стефанов / Stefanov 1963: 35).

Ако четем изказванията от дискусиата, без да сме гледали филма, ще останем с впечатлението, че Корабов едва ли не е онагледил дословно романа на Димов с всичките му герои и сюжетни линии. Всъщност обвинението в „робска“ илюстративност изглежда тежко несправедливо. Във филма са изрязани много от героите и свързаните с тях сюжетни линии – Стефан Морев и Макс Ешкенази, Лихтенфелд, Прайбиш и госпожица Дитрих, тютюневите магнати са силно редуцирани като присъствие, липсва цялата любовна драма между Лила и Павел, породена от нейното левосектантство, спестени са сцените между Павел и Ирина след Девети септември и т.н. От друга страна Корабов вкарва във филма несъществуващи в романа сцени като неуспешното нападение на партизаните, поведени от Динко, с цел убийството на Борис и съответно „разжалването“ на командира от „другарите“, изцяло добавен е и приемът по повод на годишнината от сватбата на Борис и Ирина във вилата в Чамкория... За „младите критици“ обаче явно това не е било достатъчно, според тях авторите на филма са се стремили „...да останат в рамката на романа“ (Иван Стефанов) и това е обрекло филма на неуспех.

Ако анализираме по-внимателно мотивацията на отрицателните становища на критиците, ще видим, че те изхождат от едно специфично схващане за опозицията между външна събитийност или „панорамност“ и психологическа задълбоченост, като очевидно искат да видят в един нов български филм именно второто. В съгласие с това схващане е и разбирането им за самия роман на Димов. Ще го формулира най-кратко Атанас Свиленов:

Аз разбирам, че е имало стремеж (от авторите на филма) да се прави панорама, но според мене романът „Тютюн“ най-малко е панорама. „Тютюн“ е психологически роман (Свиленов / Svilenov 1963:27).

А какъв всъщност е жанрът на „Тютюн“? Поне от 70-те години насам романът на Димов неизбежно попада в графата на „епичния“ (или епически) роман като представителен образец на „романовия щурм“ от началото на 50-те. Както често се случва, понятието има своя история, която не съвпада хронологически със самото явление. Макар да визира произведения, появили се, грубо казано, по времето на Вълко Червенков, понятието „епичен роман“ бива наложено доста по-късно, чак през 70-те години, най-вече благодарение на Боян

Ничев, който към монографията си от 1978 г. „Съвременният български роман“ ще добави симптоматичното подзаглавие „Пътят на романа към крупни епични форми“.

И Ничев, и Тончо Жечев, който почти по същото време пише своята монография „Българският роман след Девети септември“ (1980), схващат романите от началото на 50-те години като своеобразен връх в романовия жанр в нашата литература. Характерни за романите, които служат за основа на теоретизациите на Ничев и Жечев, са няколко белега:

- Обемно повествование, включващо много герои, представители на различни социални прослойки и обхващащо дълъг отрязък от повествователно време (години и десетилетия);
- Ориентация към важни, преломни исторически събития и процеси във фабулата, които биват обвързани със съдбата на героите;
- Третоличен „всевиждащ“ повествовател, носещ имплицитната претенция за „обективност“ в репрезентирането на действителността.

Дори това съвсем скицирано очертаване на модела на „епическия роман“ показва, че екранизацията на подобни произведения ще изправи филмовата адаптация пред допълнителни трудности. Първата, най-очевидна задача ще бъде съкращаването на герои и цели сюжетни линии по простата причина, че и най-дългият филм не би могъл да побере такъв обем съдържание. Необходимостта от „свиване“ обаче далеч не е единственото обстоятелство, налагащо сериозни промени в екранизацията. Епическият роман обозначава специфично явление в литературата на социалистическа България дори когато критиката не използва това понятие. Макар и наричани по различни начини – социален роман, многопланов роман, роман епопея, големите романи от началото на 50-те години през целия период на социализма са жанр с особено висок ценностен залог. Романът, и то в този му вид на „крупно“ повествование за историческото развитие на обществото, се мисли като най-подходящия жанр за изпълнение на онази формулировка за социалистическия реализъм, според която литературата трябва да бъде „отражение на действителността в нейното революционно развитие“.

Значително усложнено тълкуване на този фундамент от доктрината на социалистическия реализъм правят двамата големи изследователи на романа от 70-те години Боян Ничев и Тончо Жечев.

Ничев непрекъснато ще говори за „социалната и класова детерминираност на човешката личност“ (Ничев / Nichev 1978: 88), Жечев пък в „Българският роман след Девети септември“ ще каже, че романите от началото на 50-те са продукт на „епическо съзнание“, според което „...всяка индивидуална съдба естествено и просто се свързва със „сюжета на историята“ и царствува убеждението, че тя се определя от историческия поврат“ (Жечев / Zhechev 1980: 50). Понятия като „епическо съзнание“ и „епическо самосъзнание“ при Ничев и Жечев са продукт на разбирането, че Революцията води до промяна на общественото съзнание като цяло, оттам – и на писателите, които благодарение на революционния обрат изведнъж прозират в механизмите на историята и стават способни да уловят нейното движение. С други думи, в епическия роман говори не просто писателят – самата история се саморазкрива, а човешките съдби са просто нейна функция.

Разбира се, когато в началото на 60-те започва работата по екранизацията на „Тютюн“, нито литературната критика, нито кинотворците боравят с подобно софистицирано схващане за епическо, което ще видим в монографиите на Тончо Жечев и Боян Ничев петнадесетина години по-късно. При обсъждането на филма „Тютюн“ обаче думата „епичен“ и „епопея“ все пак инцидентно се появяват. Очевидно епическото в началото на 60-те се мисли като обвързаност на сюжета „с голямата история“, с народни движения, класови сблъсъци и съответно – конкретно в киното – с батални сцени.

Какво обаче е „историята“? Историята не е даденост, а разказ, обикновено – властово укрепен, идеологизиран. Разбира се, тази идеологическа форматираност на „Историята“ обикновено бива премълчавана, маскирана зад някаква натурализация на фактите и събитията. Именно тази неизбежна и често пъти скрита идеологизация на „голямата картина“ новото поколение творци след Априлския пленум интуитивно усеща и съответно търси начин да заобиколи. Изглежда спекулативно да говорим за интуиции, но внимателният анализ на казаното (и неказаното) в дискусиите около филма „Тютюн“ подсказва, че „младите критици“ всъщност искат да видят едно преакцентиране върху човешкото, което за тази цел трябва да бъде освободено от историята (и от идеологическия разказ, който я артикулира). Под „ново“ (по онова време думата „модерно“ е нежелателна дума) те разбират такова, което избягва вписването на ин-

дивидуалната съдба в идеологически форматиранията рамка. В „Съвременният български роман“ Ничев ще напише:

В своята епична определеност човекът е завързан за масива на историческата и национална детерминираност с нишката на много връзки и определености. Априлският повей го бе освободил от това статукво (Ничев / Nichev 1978: 339).

При екранизациите на „Тютюн“ и на „Железният светилник“, направени от доста различаващи се режисьори, ще видим в различни форми именно един опит за „отвързване“ на човека от неговата „историческа и национална детерминираност“, т.е. от идеологическата предпоставеност в разгръщането на неговата съдба.

Тъкмо такава „отвързване“ искат да видят във филма „Тютюн“ „младите критици“ – и не го намират. Справедливи ли са упреците им обаче, или те подхождат към филма на Корабов с очаквания, които напълно се разминават със стратегията на режисьора?

Да започнем с това, че „младите критици“ не просто искат да видят един неепически филм, но и сякаш четат романа на Димов не като епически, а като някакъв друг, например „психологически“. В най-чист вид ще видим тази нагласа в изказването на Тодор Андрейков. След като е коментирал, че авторите на филма не са съкратили достатъчно от романа, той казва:

Но филмът, така или иначе, има много нещо от романа, което тежи, което се чувства като баласт и което създава някаква панорама на епохата, някакво епично платно, но в края на краищата се получава така, като че ли филмът встъпва в противоречие с романа, който е дълбоко психологичен и който много подробно се занимава с психологията на отделните герои (Андрейков / Andreykov 1963: 30).

От една страна – във филма е останало „много нещо от романа“, от друга – едва ли не филмът е станал „по-еписки“ от самия роман, който в очите на критика е всъщност „психологически“. Не може да не направи впечатление и недотам скритото пренебрежение на Андрейков към Големия исторически разказ – „някаква панорама на епохата, някакво епично платно“. Очевидно не това иска да види младата критика в началото на 60-те.

Критиците негодуват, че Корабов не е пренаписал в неепически дух романа на Димов, и самите те го пренаписват, четейки го по специфично „неепичен“ начин. Симпатиите на критиците към „пси-

хологическото“ за сметка на онова, което те наричат „панорама“ (а всъщност става дума за идеологизиран исторически наратив) проличават и в отношението им към „поправената“ и „оригиналната“ версия на романа. Според Атанас Свиленов филмът е „обърнал пропорциите“ и сякаш е осъществил онова, което догматичните критици са искали от Димов при обсъждането на първата версия на романа. От позицията на преодоления догматизъм Свиленов заявява, че „...това, което беше най-силно в книгата [...] във филма го няма“ (Свиленов / Svilenov 1963: 25). „Това“ е всъщност представянето на буржоазния свят, драмата на Борис и Ирина. Филмът от своя страна на Свиленов му изглежда като посветен основно на стачните борби и партизанското движение, докато „буржоазният свят“ е останал „някак между другото“ (Свиленов / Svilenov 1963: 26). Малко по-нататък той ще нарече добавянето на Лиляна във второто издание на романа „съвършено несполучливо“ и ще отбележи, че „и в романа, и във филма този образ е може би най-несполучливият“ (с добавката, че особено зле е положението във филма, където за капак „актрисата играе съвършено слабо“). Дори ортодоксален марксистки критик като Любен Георгиев изразява мнението, че „поправената“ версия на „Тютюн“ е несполучлива и е било грешка, че авторите на филма са взели нея за основа, при което не са се и справили особено блестящо – „...освен че е обърнато голямо внимание на по-слабата част от романа, но и самата тази част е изпълнена много по-слабо“ (Георгиев / Georgiev 1963: 34).

Можем да обобщим, че в дискусиата около филма „Тютюн“ негативните мнения на критиците имат съвършено противоположна мотивация спрямо „злополучните критици“ на романа „Тютюн“. Филмът на Корабов е обявен за „несполука“ именно защото не е дееспизирал достатъчно литературния първоизточник, а е запазил „епичното“, „панорамното“, което на „младите критици“ се вижда вече безнадеждно остаряло. Сякаш Корабов е слушал „старите критици“ на романа „Тютюн“ и го е поправял в исканата от тях посока (при това с активното участие на самия Димов, който е сценарист на филма).

Дали обаче филмът на Никола Корабов е толкова „епически“, колкото им изглежда на участниците в дискусиата за филма? (Като лайтмотив в изказванията им се повтаря тезата, че филмът, дори със силните си моменти, е твърде еkleктичен, противоречив, непоследователен. Тази теза се е запазила дори в съвременни изследвания, като книгите на Неда Станимирова и Ингеборг Братоева-Даракчиева

от второто десетилетие на XXI век – виж Станимирова / Stanimirova 2012, Братоева-Даракчиева / Bratoeva-Darakchieva 2013.) Успява ли Корабов да развие своя собствена интерпретация на романа и в какво отношение стои тя с тенденциите в българската проза от 60-те?

Едно от авангардните за времето си кинематографични решения във филма на Никола Корабов „Тютюн“ от 1962 г., на които обръща внимание и тогавашната кинокритика, е т.нар. „тъмна сцена“ във филма. Става дума за момент от втората част на произведението, когато Фон Гайер, под звука на сирените за въздушна тревога, се връща при Ирина в дома ѝ, за да се погрижи за нея. Тя вежливо му отказва под предлог, че има нощно дежурство. Електричеството угасва, а при воя на атакуващите самолети Ирина духва и свещта. И настъпва мрак, буквално. В рамките на около десетина секунди на екрана се прожектира единствено тъмен правоъгълник, чуват се шумове от падащи мебели и най-накрая гласът на Ирина, която по телефона съобщава в болницата, че няма да може да отиде на дежурство, последвано от едно „Danke“ от Фон Гайер. Във филма това е първата и единствена сцена на осъществена интимна близост между Ирина и директора на Немския папиросен концерн. Близост, която си остава скрита в чернотата на тъмния екран.

Въпросът не е в представянето на близостта между Ирина и фон Гайер, която във филма е значително дееротизирана в сравнение с романа. „Тъмната сцена“ ни интересува в случая с това, че представлява възможно най-пълната кинематографична противоположност на „всевиждащия разказвач“, от чиято гледна точка или наративна компетентност се разгръща романът „Тютюн“. Всевиждащият разказвач, както подсказва и името му, вижда всичко – и външното поведение, и вътрешния монолог, ставащото в съзнанието на героите. Нещо повече, в модела на епическия роман третоличният разказвач е инстанцията, която трябва да гарантира обективността на повествованието. Той е средството, чрез което става съотнасянето между конкретното събитие или преживяване и големия исторически план. Третоличният разказвач в епическия роман вижда не просто героите, той вижда смисъла на техните постъпки, проектирани на фона на едно историческо време с ясно указана посока – победата на социалистическата революция. В „тъмната сцена“ обаче окоето на камерата не вижда нищо – нито мислите на Ирина и Фон Гайер, нито телата им, нито смисъла на ставащото. Камерата на Вълло Радев отказва да вижда.

Разбира се, „тъмната сцена“ от „Тютюн“ е експеримент, провокация към тогавашните вкусове, т.е. някаква крайност, която има ограничено място в целостта на филма. „Тютюн“ на Никола Корабов обаче систематично „превежда“ романа на Димов на киноезик, който е подчертано „неепичен“ и в този смисъл върви срещу поетиката на романа.

Анализа на трансформациите, които претърпява текстът на романа в екранизацията на Корабов, ще започнем с поне привидно най-лесната част – подбора на герои и фабулни събития, които да бъдат включени в ограниченото пространство на филма за сметка на други, които ще бъдат „изрязани“. Както видяхме, критиците ще обвинят авторите на филма, че са били твърде плахи и са оставили едва ли не непокътнато обилието от герои, което наблюдаваме в романа. Това не е много справедлива оценка, защото филмът орязва множество персонажи и сюжетни линии. По-важна е обаче една друга промяна – начинът, по който е пресъздадена съдбата на героите, развитието на техните характери. В романа развитието на героите протича в определена социална среда, те са пресъздадени и като себе си (чрез анализ на вътрешните им преживявания и самосъзнание), и „за другите“ – чрез начина, по който се оглеждат в очите на второстепенни герои. Тези социални среди в романа си имат имена: това са, разбира се, светът на „Никотиана“ – от една страна, и светът на Партията, на организираната борба – от друга. Неслучайно многократно, в ключови места от действието героите комунисти си представят как Партията ги наблюдава, говори им и т.н. (например Шишко в миговете преди последната обречена схватка с хитлеристите). Във филма героите са структурирани посредством личните си взаимоотношения. Всъщност Корабов (но в написването на сценария участва и самият Димов) избира от романа най-вече Любовта и Смъртта. Филмът „Тютюн“ е фокусиран основно върху драмата на неосъществената, несбъднала се или провалена любов – на Ирина към Борис и на Борис към Ирина, на Динко към Ирина, на Варвара към Динко... Точно на тези взаимоотношения е отредено огромно място, включително например на Варвара и чувствата ѝ. Въобще във филма Динко заема пропорционално много по-голямо място, отколкото в романа. Един дребен детайл е много показателен. В самото начало на сюжетното действие Динко в романа вижда Ирина на полето, преди тя да срещне Борис; във филма обаче той ги среща, когато те вече вървят заедно, и той се спира, за да ги изгледа мрачно как отминават. Така филмът веднага завързва инт-

ригата в „триъгълника“ между тримата герои. Аналогично в ситуацията, когато Чакъра вдига скандал на дъщеря си, задето се е хванала с „Рединготчето“, в романа това е сцена между двамата, а Динко, който живее в тяхната къща, се появява после. Във филма обаче Динко присъства в кадъра, когато Чакъра се кара на Ирина, и после на свой ред я укорява за връзката ѝ. Виждаме как във филма Динко чисто драматургично е пълноправен участник дори в събитията, които пряко не го засягат.

Другата тема, привличаща авторите на филма, очевидно е смъртта. Смъртта на Чакъра и погребението му, смъртната опасност пред Лила, преследвана от агента, когото тя в крайна сметка ще убие, а камерата ще ни покаже струйката кръв, потекла от извърнатата му назад глава, смъртта на Борис, контрапунктирана с танца на гръцките деца, смъртта на Динко в ръцете на Ирина... Ако добавим и дългата, изпипана в духа на немския експресионистичен филм сцена с лудостта на Мария, ще видим, че филмът остава стабилно фокусиран върху граничните, „едри“ екзистенциални ситуации.

Романът „Тютюн“, и в това отношение той е емблематичен за стратегиите на „епическия роман“ като жанр, непрекъснато обвързва събитията със, потапя конкретното действие или преживяване във по-широкия контекст на историята. Това се случва отчасти чрез насочващи наблюдения на третоличния повествовател, отчасти чрез представянето на ставащото през множество гледни точки, които не толкова субективизират или релативизират действието, колкото помагат то да бъде видяно от друг ъгъл, с който се надхвърля ограничената гледна точка на основните герои. (Така например погребението на Чакъра е коментирано от неколцина третостепенни герои, което не позволява скръбта или чувството за вина на Ирина да „погълне“ събитието.) Общата позиция на третоличния повествовател обаче остава относително постоянна като ценностна нагласа (например пасажите, в които повествователят експлицитно коментира обречеността на света на „Никотиана“), а субективните гледни точки на героите са подчинени на една надредна гледна точка на „обективния“ поглед върху нещата. Усещането за обективност е резултат от цял спектър от повествователни похвати, сред които можем да отбележим способността на разказвача не просто да предава онова, което героите „съзнават“, но и онова, което не съзнават.

Филмът на Никола Корабов постъпва по обратния начин. Режи-сьорът изважда отделни сцени и акцентира върху тях, превръща ги в

почти самостоятелни етюди, при което много пъти гледната точка е съзнателно, целенасочено субективизирана. Най-емблематичният пример е сцената с преследването на Лиляна от полицейския агент, завършваща с убийството му. В нея камерата следва гледната точка на тичащата, върти се в кръг заедно с нея и накрая пада заедно с нея. Зрителят буквално гледа на света през очите на бягащата жена. Посрещането на партизаните на Девети септември в края на филма също е представено с една несигурно люлееща се, съзнателно дестабилизирана камера, създаваща усещането, че гледаме на сцената през очите на участник в емоционалното, хаотично празненство.

Това не са единствените моменти с подчертана субективност на гледната точка. В първата част на кинотворбата има една сцена, създадена специално за филма, в която Мария разсъждава на глас в движещия се автомобил, а фаровете на колата последователно осветяват групи от бедняци, насядали покрай улицата. Очевидно, че е търсен контраст между духовното страдание на богатата, но болна, вътрешно изпразнена наследница на Татко Пиер и физическото страдание на недохранената, окъсана градска беднота. Социалното разделение обаче е само един от аспектите на систематично използвания принцип на контраста в кинематографичното решение на филма „Тютюн“. Контрастът е на първо място визуален, емоционален и едва след това, когато зрителят си го „преведе“ в идеологически термини, социален. Поразително е умението на оператора Вълко Радев в „Тютюн“ да изгражда кадъра и сцената по пътя на чисто визуалното сблъскване на черно и бяло, светлина и мрак. Спокойно можем да наречем христоматийни кадрите с бялото лице на Ирина, изрязано на фона на нощния мрак, който се слива с черната ѝ забрадка, в сцената, когато партизаните пленяват колата с мъртвия Борис Морев. Без да навлизаме в деликатното поле на оценките, бихме могли да кажем, че „Тютюн“ е може би най-добрият черно-бял филм в историята на българското кино.

Контрастът в „Тютюн“ работи най-често като сблъсък между ставащото на преден план с героите и задния план на обстановката, т.е. между мизансцена и авансцената. Най-яркият пример е приемът във вилата на Борис по случай годишнината от сватбата му с Ирина. Както вече споменахме, такъв епизод в романа въобще няма и очевидно създателите на филма са имали сериозни основания да го въведат. Това е всъщност почти единствената сцена от филма, предаваща в по-общ план света на „осъдените души“, света на богатство-

то и властта. Динамиката на сцената се създава привидно външно – светският блясък е затъмнен, съвсем буквално, от сигнал за въздушна тревога и осветлението за миг угасва. Ситуацията е повод един от немските офицери да произнесе (на немски, преводът е даден със субтитри) високопарна реч, в която с приповдигнат тон цитира Ницше: „Най-голямото удоволствие е да се живее в опасност. Стройте градове върху Везувий, живеете във война с единомишленици и с противници“. Сред общото одобрение една от хайлайф дамите с екзалтиран, леко фалшивеещ тон „продължава“ репликата на офицера: „Бъдете завоеватели, преди да станете владетели и господари“. Следва гърмеж на шампанско и под звъна на чашите офицерите и дамите запяват немска песен, наблюдавани отстрани с едва прикрита насмешка от скептичните българи.

Цитираното във филма е всъщност парафраза на фрагмент 288 от книга четвърта на „Веселата наука“. Там казаното се отнася до „пионерите“, първите, които ще се осмелят да мислят по нов начин и са наречени „познаващите“. Точният цитат е:

Тайната как да се пожънат най-много плодове и да се добие най-голяма наслада от битието е: живеи опасно! Постройте градовете си върху Везувий! [...] Живеете във война с равните вам и с вас самите! Бъдете разбойници и завоеватели, докато не можете да бъдете владетели и собственици, вие, познаващите! (Ницше / Nietzsche 1994: 162).

Обръщаме внимание върху този цитат, защото е доста любопитно на кого през 1961 г. му е хрумнало да включи този афоризъм на Ницше във филма и откъде го е взел. Подозренията са насочени най-вече към самия Димитър Димов, който е и сценарист на филма, но не можем да бъдем напълно сигурни. Както вече бе казано, такава сцена няма в романа, впрочем там няма и въобще цитати от Ницше. „Веселата наука“ не е издавана на български чак до началото на 90-те, а въпросният цитат не е включен и в популярното издание от 1940 г. „Безсмъртните мисли на Нитче“ (светкавично преиздадено като репринт през 1991 г.). Въпросите засега остават без категоричен отговор, но те подсказват колко много създателите на филма са държали на тази сцена. Очевидно сцената с празненството, прекъснатото от въздушната тревога, е била особено важна с възела от контрасти, които съдържа. Толкова важна, че е трябвало да бъде специ-

ално написана, и то с цитат от Ницше, при това преведен именно за целта на мероприятияето.

Филмът „Тютюн“ не бяга от задачата да изобрази титаничния сблъсък между противоборстващите сили в историята (което стои в основата на „епическия роман“), но представя тези сили опосредствено, не толкова като противопоставяне на хора (буржоазия – комунисти), а като многозначна напрегнатост между два визуални пласта – този на героите и този на „мизансцена“. „Младите критици“ забелязват контрастите като изразно средство, но някои от тях ги четат като противоречивост на идейно и естетическо равнище. Дори Неделчо Милев, един от малкото, които са настроени сравнително благосклонно към филма, смята, че лентата „страда от твърде много вътрешна противоречивост, от твърде много отклонения“ (Милев / Milev 1963: 40). Като цяло критиците отказват да приемат съчетанието на чисто кинематографични похвати с театрално структуриране на кадъра или пък не разбират защо Корабов, вместо да съкращава изходния текст, удължава сцените. Или – както го формулира Неделчо Милев:

Редица решения прозвучават самоцелно при крециящата нужда от лаконизъм в екранизация, при която толкова значителни неща трябва да отпаднат (Милев / Milev 1963: 39).

Наблюдението е точно, но оценката на Милев всъщност е по-редният пример за това как младите критици подхождат към филма със своя, напълно различна представа как трябва да изглежда една модерна филмова творба. В действителност Никола Корабов разбива многолинейното, сложно разгърнато сюжетно действие на романа „Тютюн“ и го превръща в поредица от дълги, прецизно изградени сцени, които приличат на малки самостоятелни киноновели. Нещо подобно се случва в прозата на 60-те години, където критиката говори за деепизиращи тенденции, водещи от традиционния роман към сборника с циклизирани разкази. В една от първите литературоведски статии, разглеждащи тази проблематика, Огнян Сапарев защитава естетическата самоценност на цикъла разкази (опонирайки на тезата на Боян Ничев и Светлозар Йгов, че цикълът разкази е „път към романа“) и анализира „Дива патица между дърветата“ на Стратиев като пример за обратното влияние – на цикъла разкази върху повестта.

Това е пример за нова повествователна структура, в която се открояват два момента.

- високата относителна самостоятелност на отделните епизоди глави;
- паралелния лирико-ироничен рефрен (мотива за стареца-велосипедист), който на пръв поглед е като че ли необяснимо свързан с останалия материал (Сапарев / Saparev 1973: 226).

Подобна изобразителна система виждаме и във филма „Гю-тюн“ – обособени епизоди, всеки от които има собствена логика, която включва по-скоро съполагането на визуални образи, а не толкова диалог и взаимоотношения между героите. И от друга страна, паралелния „лиричен фон“ – откъснатия, фабулно неуместен или неправдоподобен мизансцен (фреските във вилата, водопада зад гърба на Динко и Варвара, наивистичните стенописи в църквата, където е попаднала преследваната от агента Лила). Между другото, създателите на филма очевидно са държали на тези неща, защото на един от първите плакати на филма виждаме тъкмо Лила с пистолета, а зад нея – неканоничните образи на светците от църквата.

Един от моментите, в които много ясно проличават диаметрално противоположните повествователни стратегии на романа и на филма, е стачката. На стачката в романа е обърнато изключително голямо внимание, тя е до голяма степен кулминацията на първата част на романа. Третоличният всевиждащ разказвач представя утрото преди стачката през мислите на цяла поредица от герои – Спасуна, Лила, Стефан, Чакъра и т.н. Всеки от тях подхожда към предстоящото събитие по различен начин, предопределен от социалната му позиция и равнището на „осъзнатост“, но всички те са обединени от усещането за съдбовност, за това, че предстои нещо важно. Онова, което стои зад индивидуалните преживявания, е всъщност Историята, която по сложен начин предопределя индивидуалните съдби. Чрез различните герои са представени различните социални позиции към историята, което пък работи за изграждането на внушение за максимално пълна, „обективна“ картина. Във филма няма нищо такова, направо се преминава към сблъсъка между стачниците и полицията. Самият сблъсък обаче е решен с акцент върху визуалния контраст. След като първоначално надделяват, работниците в двора заиграват хоро. Такова хоро, естествено, няма в романа, но камерата отделя голямо внимание (и време) на играещите и пеещи работници, като свръхакцент е поставен върху обутите им в нальми крака. Срещу тях ще се изправи Чакъра с

опънатата си униформа и стражарите, всичките обути в ботуши, строени в редица. Ботуши срещу налъми, строят на униформите срещу хорото на работниците. Самият кадър, в който Чакъра нарежда на работниците да се разотиват, а Спасуна го предизвиква с думите, че Борис Морев е превърнал дъщеря му в „гювендия“, е заснет с камера, позиционирана ниско долу, така че на преден план са краката на полицаите с ботушите и съответно на работниците с налъмите. Този епизод е изпълнен подчертано статично, но в момента, в който започва боят между полицията и стачниците, камерата тръгва да „скача“, без да фокусира ясно отделните образи, а когато Спасуна удря с камъка Чакъра в главата и на свой ред ще бъде застреляна от един от полицаите, картината окончателно преминава в хаотично редуване на образи. Когато всичко свършва, камерата бавно се спира върху Шишко, държаш мъртвата Спасуна в скута си, и след това се насочва настрани – към един самотен изгубен налъм и малко по-нататък до него – локва кръв.

Всички тези смени на темпото, удължаването на сцените, съчетано с бързи, хаотично сменящи се картини, контрастът между героите на авансцената и символично натоварения мизансцен остават неразбрани от критиката при излизането на филма. В изказванията на „младите критици“ се повтаря думата „еклектизъм“ и „противоречивост“ и тази оценка остава сякаш завинаги. Самият Корабов, получил право на отговор в дискусиата, е доловил, че критиците всъщност искат от него съвсем друг филм.

Вие отивате изведнъж с антонионовщината, без навярно да сте гледали филмите му, а само по слух някакъв идвате изведнъж да стреляте един филм, който въобще не е такъв. Ако аз съм се опитвал да правя като него филм, имате право да ме нападате. Но аз не съм се опитвал (Корабов/ Korabov 1963: 45).

Това, което Корабов нарича „антонионовщина“, е всъщност „новата вълна“, определен тип европейско кино, което според режисьора е тъкмо моделът, с който критиците подхождат към неговия филм. За разликата от лаконична психологически вгълбена, естетизираща всекидневното поетика на „новата вълна“, Корабов търси сблъсък, „крупност“ – „...мен ми харесва определено крупността на нещата – крупност на нещата, които стават в моята епоха“. Миналото му е важно именно доколкото някогашната „крупност“ кореспондира със съвременната. Вълнува го по собствените му думи не „антонионовщината“, а „съвременните художествени категории на епичност-

та“ (Корабов / Korabov, op. cit.). В цялата дискусия Корабов е единственият, който използва „епичност“ с положителна конотация. Това обаче е епичност, разбираана не като илюстриране на историята с батални сцени, а като изчистване на образите и действието до рязко драматичния, графично остър сблъсък.

Ако вземем целия филм, всяка сцена, ще видим, че човекът е изследван само във връхните му точки. Не в нюанса, и не в подробността, а в целия филм – във връхните, в кулминационните точки (Корабов / Korabov 1963: 46).

Критиците упрекуват Корабов, че силно е опростил главните герои, редуцирал е вътрешното им развитие. Това в известен смисъл е вярно. Както е забелязано още от Любен Георгиев, филмът непрекъснато „оправдава и извинява“ Ирина и силно опростява нейния образ, от Лила пък са премахнати фанатичното сектантство, сблъсъкът между любовта към Павел и предаността към Партията, без които от героинята не остава почти нищо. Емблематичната сцена с преследването на Лила от агента е решена по напълно различен начин в сравнение с филма. Да припомним, че в текста Лила се скрива зад ъгъла на една сграда и спокойно изчаква преследвача си.

В зениците ѝ се появи синкав блясък. В тях имаше върховно, хладно и някак жестоко спокойствие, което в момента заедно с удобната позиция ѝ даваше огромно предимство над агента (Димов / Dimov 1988: 269).

И когато нищо неподозиращият агент завива зад ъгъла, тя съвсем хладнокръвно, от упор го застрелва с няколко куршума в главата. Няма никаква църква и никаква стена с фрески, на които падналата Лила да се облегне, преди да гръмне уверено вървящия към нея самонадеян агент. Има и други разлики. Във филма бягащата Лила се сблъсква с хора по улицата, които са безразлични към нея, гледат я учудено и предизвикват мисления ѝ възглас: „Какво ме гледате?“. В романа хората от народа всъщност информират и помагат на Лила да избяга от полицията. Очевидно филмът търси да внуши представата за уязвимост и слабост, за преследвано крехко момиче, което едва в последния възможен момент ще намери сили да стреля в преследвача си.

„Избелена“ във филма е и Ирина. Единствената сцена, в която Ирина е представена като морално деградираща жена, е срещата с Павел на вилата, където той директно ще ѝ каже, че се държи „като

кокотка“. Сцената е масово критикувана в дискусиата за романа през 1952 г., като дори защитаващите Димов признават, че той все пак е допуснал „някои слабости“ и срещата на Павел и Ирина е най-често изтъкваната от тях. Създателите на филма обаче оставят сцената очевидно защото им е важен сблъсъкът между образцовия комунист Павел и осъзнаващата своето падение Ирина. На практика Павел е във филма именно заради тази сцена, участието му в другите моменти е съвсем периферно¹.

Критиците, участвали в дискусиата при излизането на филма, отбелязват слабата психологическа мотивираност на образите, включително този на Ирина, липсата на развитие на характерите, драстичната пауза в протичането на действието между края на първата серия и началото на втората. В своя отговор Корабов твърди, че това е било съзнателно търсен ефект.

Какво е станало между първата и втората серия? И в романа няма какво е станало между двете серии. И в романа е скок. И си зададох въпроса, и питах Димов защо е този скок. Той ми го обясни: „Аз изследвам до момента, в който хората ще започнат да стават други. Това е последната сцена на първа серия. И ще ги изследвам сега, когато са станали други, как ще се върнат в изходното положение, само че в негатив, обратно (Корабов / Korabov 1963: 46).

„Скокът“ във филма обаче е значително по-дълъг и рязък, отколкото в романа, и в този смисъл критиците донякъде имат право. В романа „дезурата“ настъпва след дългата глава, в която на фона на избухващата Втора световна война Борис кара Ирина да флиртува с Фон Гайер на морето, за да се запази обемът на доставките за „Никотиана“. Очевидно това е септември 1939 г. Във филма първата серия завършва с разговора между Борис и Ирина след погребението

¹ Водени от желанието да постигнат класическо драматургично сцепление, в което финалът събира всички важни герои за развързката, авторите на филма променят сцената с партизанското нападение над германските складове за гориво към края на романа, като, първо, карат Шишко да поеме и репликите, и действията на Мичкин (на практика да командва отряда, включително и да произнесе присъда над Фон Гайер), и второ, добавят към участниците в сцената Лила и Павел, които в романа са на съвсем друго място в този момент. В резултат на това във филма се оказва, че обучаваният в СССР Павел, „полковник от съветската армия“, стои отстрани и слуша командите на Шишко, който в романа е трябвало да компенсира със здравия си разум и самоотверженост липсата на военно образование.

на Чакъра и убийството на подпалвача в складовете на „Никотиана“. Можем да предположим, че това се случва някъде около 1937 – 1938 г. (Горе-долу по време на тия събития Павел пише на майка си, че е в Париж, но заминава за Испания да участва в Гражданската война.) Втората серия започва с годишнината от сватбата на Борис и Ирина, въздушни бомбардировки, немски офицери и т.н. Борис вече говори за сделката с Кондоянис и чак тук кара Ирина да бъде по-благосклонна към Фон Гайер. По всичко личи, че това е вече 1944 г. Връзката между Фон Гайер и Ирина започва чак сега (в романа е казано, че когато се случват нещата в Кавала и Тасос, Ирина вече от пет години е изневерявала на Борис с Фон Гайер). С други думи, в романа имаме „цезура“ в представянето на историята на героите от около 2 години (между 1939 и 1941), докато „скокът“ във филма е от порядъка на 6 – 7 години. Действието във филма е, общо взето, компресирано в рамките на два отрязъка от по няколко месеца – първо през 30-те (лудостта на Мария, стачката, преследването на Лила, смъртта на Чакъра, помощта на Ирина към Лила и разговора с Динко и след това разговора между Ирина и Павел, в който, след като го е обвинявала за смъртта на баща си и за безчувствеността му, в крайна сметка и тя посяга към бутилката, за да забрави и да „бъде като него“) и след това през 1944 г. (въздушните нападения, връзката на Ирина с Фон Гайер, нападението на Динко, за което той ще бъде разжалван, отиването в Гърция, смъртта на Борис, партизанската акция, смъртта на Динко, народната победа и накрая Ирина в опустялото поле, където е започнало всичко). На практика изредените по-горе сцени са именно онези относително самостоятелни епизоди във филма, изработени грижливо, всеки от тях – със своя собствена стилистика и визуални акценти, което позволява да ги наречем своеобразни „мининовели“. Вместо епически плавното, постъпателно разгръщане на епическия роман, който се стреми да обгърне максимално широк спектър от социални типове с техните реакции към ставащото, виждаме едно накъсано и сгъстено филмово действие, в което работи изчистеното противопоставяне на психологическите и идеологическите сблъсъци, поднесени най-вече по пътя на визуалните контрасти. За Коробов очевидно това е бил пътят към една нова, съвременна „епичност“. Критиката обаче сякаш не е била готова да приеме този тип експресивност и вижда във филма единствено остатъците от старата „епичност“, разбираана като илюстративност и идеологизация.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Андрейков 1963: Андрейков, Т. Младите критици за филма „Тютюн“. – *Киноизкуство*, 1963, кн. 1, 20 – 46. [Andreykov 1963: Andreykov, T. Mladite krititsi za filma „Tyutyun“. – *Kinoizkustvo*, 1963, kn. 1, 20 – 46.]
- Братоева-Даракчиева 2013: Братоева-Даракчиева, И. *Българско игрално кино: от „Калин Орелът“ до „Мисия Лондон“*. София: Институт за изследване на изкуствата. [Bratoeva-Darakchieva 2013: Bratoeva-Darakchieva, Ingeborg. *Balgarsko igralno kino: ot „Kalin Orelat“ do „Misiya London“*. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata.]
- Георгиев 1962: Георгиев, Л. Младите критици за филма „Тютюн“. – *Киноизкуство*, кн. 1, с. 20 – 46. [Georgiev 1962: Georgiev, L., Mladite krititsi za filma „Tyutyun“. – *Kinoizkustvo*, kn. 1, 20 – 46.]
- Знеполски 1963: Знеполски, И. Младите критици за филма „Тютюн“. – *Киноизкуство*, 1963, кн.1, 20 – 46. [Znepolski 1963: Znepolski, I. Mladite krititsi za filma „Tyutyun“. – *Kinoizkustvo*, 1963, kn. 1, 20 – 46.]
- Корабов 1962: Корабов, Н. За новите мисли – нови форми. – *Киноизкуство*, бр. 9, 1962. [Korabov 1962: Korabov, N. Za novite misli – novi formi. – *Kinoizkustvo*, br. 9, 1962.]
- Корабов 1963: Корабов, Н. Младите критици за филма „Тютюн“. – *Киноизкуство*, 1963, кн. 1, 20 – 46. [Korabov 1963: Korabov, N. Mladite krititsi za filma „Tyutyun“. – *Kinoizkustvo*, 1963, kn. 1, 20 – 46.]
- Милев 1962: Милев, Н. По свои творчески пътища. – *Пламък*, 1962, кн. 12. [Milev 1962: Milev, N. Po svoi tvorcheski patishta. – *Plamak*, 1962, kn. 12.]
- Милев 1963: Милев, Н. Младите критици за филма „Тютюн“. – *Киноизкуство*, 1963, кн. 1, 20 – 46. [Milev 1963: Milev, N. Mladite krititsi za filma „Tyutyun“. – *Kinoizkustvo*, 1963, kn. 1, 20 – 46.]
- Ничев 1978: Ничев, Б. *Съвременният български роман*. София: Български писател. [Nichev 1978: Nichev, B. *Savremenniyat balgarski roman*. Sofia: Balgarski pisatel.]
- Ницше 1994: Ницше, Фр. *Веселата наука*. София: УИ „Св. Климент Охридски“. [Nietzsche 1994: Nietzsche, Fr. *Veselata nauka*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.]
- Сапарев 1973: Сапарев, О. За една повест и някои процеси в прозата ни. – *Септември*, 1973, кн. 5, 219 – 230. [Saparev 1973: Saparev, O. Za edna povest i nyakoi protsesi v prozata ni. – *Septemvri*, 1973, kn. 5, 219 – 230.]
- Свиленов 1962: Свиленов, Ат. Младите критици за филма „Тютюн“. – *Киноизкуство*, 1963, кн. 1, 20 – 46. [Svilenov 1962: Svilenov, At. Mladite krititsi za filma „Tyutyun“. – *Kinoizkustvo*, 1963, kn. 1, 20 – 46.]
- Станимирова 2012: Станимирова, Н. *Кинопроцесът – „замразен временно“*. София: Логис. [Stanimirova 2012: Stanimirova, N. *Kinoprotsesat – „zamrazen vremenno“*. Sofia: Logis.]

- Стефанов 1963: Стефанов, Ив. Младите критици за филма „Тютюн“. – *Киноизкуство*, 1963, кн. 1, 20 – 46. [Stefanov 1963: Stefanov, Iv. Mladite krititsi za filma „Tyutyun“. – *Kinoizkustvo*, 1963, kn. 1, 20 – 46.].
- Стоянов 1988: Стоянов, Цв. Днешната поезия и примерът на Вапцаров [1961]. – Стоянов, Цв. *Културата като общение. Т. 1*, 146 – 161. София: Български писател. [Stoyanov 1988: Stoyanov, Tsv. Dneshnata poezia i primerat na Vaptsarov [1961]. – Stoyanov, Tsv. *Kulturata като obshtenie. T.1*, 146 – 161. Sofia: Balgarski pisatel].
- Цанев 2012: Цанев, Ст. *Съчинения в 12 тома. Том 1*. Пловдив: Жанет-45. [Tsanev 2012: Tsanev, St. *Sachinenia v 12 toma. Tom 1*. Plovdiv: Zhanet-45.].

Associate Prof. Boyko Penchev, DSc

Sofia University St. Kliment Ohridski

Sofia, Bulgaria

e-mail: penchev@uni-sofia.bg

WoS ID CAA-0134-2022

ORCID 0000-0001-6956-5606