

Александър ПАНОВ*(Институт за литература, БАН, София)***КЪДЕ Е ТУКА ТРАВМАТА?**

Резюме. Статията поставя въпроса защо художествената литература обича да разказва за различни човешки травми. Как читателят участва в този разказ – като психотерапевт или като участник в груповата терапия? Анализирайки повествователното творчество на Павел Вежинов от 60-те и 70-те години – сборниците с разкази „Момчето с цигулката“ и „Дъх на бадеми“, както и трите повести – „Барьерата“, „Белият гушер“ и „Езерното момче“, авторът иска да докаже, че в основата на сериозни обществени травми лежи разпадането на традиционната ценностна система на родовия космос, разрушаван както от шокото нахлуване на Модерността, така и от насилствената промяна на обществената нравственост, извършвана от тоталитарната комунистическа власт.

Ключови думи: травма, нарация, родов космос, морална норма, социална функция на литературата

Alexander PANOV*(Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)***WHERE IS THE TRAUMA HERE?**

Abstract. The article questions why fiction likes to talk about various human traumas. How does the reader participate in this narrative—as a psychotherapist or as a participant in group therapy? Analyzing the narrative work of Pavel Vezhinov from the period of the 1960s and 1970s - the short story collections *The Boy with the Violin* and *Breath of Almonds*, as well as the three novels *The Barrier*, *The White Lizard* and *The Lake Boy* - the author wants to prove that at the root of serious social traumas lies the disintegration of the traditional value system associated with the family structure, destroyed both by the shock invasion of Modernity and by the violent change in social morality carried out by totalitarian communist power.

Keywords: trauma, narrative, generic cosmos, moral norm, social function of literature

Отвънка беше шум
и светеха реклами
в афиша пишеше
„Една човешка драма“.
[...]

Един размазан Джон
целува страстно Грета.
По устните му –
сладострастна лига...
С т и г а!
Къде е тука нашата съдба?
Къде е драмата?
Къде съм аз? Кажете!?

Н. Вапаров, „Кино“

Защо разказваме за своите травми? Ако разказваме на своя психоаналитик, това би имало две основни цели: да споделим травматичното преживяване с друго и така да го извадим от себе си – от една страна, а от друга – да дадем на терапевта информацията, която ще му помогне да намери решение. При разказването в художествената литература обаче нещата стоят малко по-различно.

Според едно сполучливо определение на нарацията тя представлява активно взаимодействие на две съзнания – креативното и рецептивното. В процеса на това активно взаимодействие креативното съзнание отбира от непрекъснатия поток на битието определени елементи, които според него имат някакъв важен за човека смисъл, а после, в процеса на разказването, се опитва да предаде този смисъл на възприемащото съзнание (вж. Тюпа / Тура 2016). То пък от своя страна, за да поддържа дискурса, трябва непрекъснато да търси смисъл в разказаните събития, извличайки нещо (самоутвърждаване, поука, удовлетворяване на копнежи, разбиране на тайната на битието) за самото себе си. В същото време трябва да си даваме сметка, че това, което наричаме дискурс и креативно съзнание, което го създава, при художествения наратив има сложна структура. Кой всъщност би разказал за някаква травма в едно художествено повествование? Нараторът, т.е. онзи, който легитимира своето право да разказва с това, че е бил участник или свидетел и съдия на това, за което разказва, и чийто глас ние чуваме? Или онзи, чийто текст четем? Текст, съдържащ всички възможни смисли, които може да възникнат в рецептивното съзнание и за които реалният автор на текста дори и не подозира, с други думи – текста, създаден от фикционалната фигура на имплицитния автор?

Тази двусъставност на художествения дискурс се дължи на принципното несъвпадение между двете събития, изграждащи единния повествователен акт: събитието, за което се разказва – от една страна, а от друга – събитието на самото разказване (Бахтин / Bakhtin 1996: 297). В този смисъл и това, което нарекохме креативно съзнание, също се разпада на две съставки. От едната страна е нараторът, който е свидетел и съдия (а понякога и участник) в разказваните събития. От другата страна обаче е съзнанието на имплицитния автор, създателя на цялостния текст. Именно имплицитният автор (естетически субект, лишен от глас) е носителят на истинския смисъл на произведението, представено като *фикционално* изказване на наратора, чийто глас всъщност чуваме.

Ако отнесем тези разсъждения към разказа за травмата, кой би бил субектът, който споделя своето травматично преживяване? Отговорът би бил нееднозначен. Ето защо и споделянето с рецептивното съзнание би било проблематично. Кой споделя? С други думи, цялостната структура на художествения наративен дискурс представлява не споделяне на някакъв наличен, съществуващ в реалността опит, а е целенасочено създаване на фикционална реалност, стремяща се да организира възприятието по начин, който да постигне определено социално въздействие. На практика това означава, че читателят би започнал да чете за споделяното в художествения текст травматично преживяване само ако то по някакъв начин го засяга *лично*. С други думи, той по-скоро ще прилича не на психотерапевт, а на участник в груповата терапия, стремящ се да осмисли и разбере собствените си проблеми, споделени от някой друг, също равноправен участник в терапевтичния сеанс. В действителност това означава, че разказаните събития въвеждат в някакъв обществено значим проблем (доколкото художественият текст е адресиран към публиката изобщо), представляващ тормозеща *цялото* обществено съзнание и чувствителност травма. Тази травма обаче не може да се възприеме като колективна, за да ѝ търсим някакво общовалидно решение. Напротив, тя се отнася персонално до всеки отделен читател, а решението може да дойде само ако читателят *лично* осмисли и проблематизира причините и последствията от травмата, променяйки по този начин убежденията, нагласите, ценностите и препоръчителните модели за поведение, които до този момент е споделял и следвал. Иначе речено, той трябва да се *разпознае* в историята, разказана от текста, да усети в нея собствената си житейска драма, както настоява лирическият герой на Вапцаров от „Кино“.

Направих това дълго и малко абстрактно въведение, преди да започна да разсъждавам върху един обособен дял от повествователното творчество на Павел Вежинов, представен от сборниците му „Момчето с цигулката“ (1963) и „Дъх на бадеми“ (1966), последвани от трите повести

„Барриерата“ (1976), „Белият гущер“ (1977) и „Езерното момче“ (1978), а също така и от романа „Нощем с белите коне“ (1975). Очевидно проблематиката, засегната в тези произведения, е била важна за него, защото на тяхната база той създава сценарии за някои от знаковите за шейсетте години игрални филми – „Неспокоен дом“ (1965), „С дъх на бадеми“ (1967) и „Процесът“ (1968), както и за малко по-късния „Зад стените“ (1979). Фактът, че става дума за една обща проблематика, личи и от лекотата, с която сценаристът Вежинов успява да обедини сюжетите на различни разкази, написани от белетриста Вежинов – филмът „Неспокоен дом“ обединява разказите „Мъжът, който приличаше на зорница“, „Испанска холера“ и „Момчето с цигулката“. Филмът „С дъх на бадеми“ от своя страна е базиран върху „Рожденият ден на Захари“ и „Дъх на бадеми“, а филмът „Процесът“ обединява сюжетно свързаните разкази „Баща ми“ и „Процесът“.

Още при излизането на сборниците критиката отбелязва, че това е нов етап в творчеството на Вежинов, характеризиращ се с подчертан интерес към морално-етичната проблематика на тогавашната съвременност. Според Румяна Узунова (Узунова / Uzunova 1980) Павел Вежинов в сборниците си от 60-те години иска да разбере откъде се появява отчуждението между поколенията, докато в повестите от 70-те основният проблем е този за хармонично развитата личност, за използването на целия ѝ мисловен и емоционален капацитет, по-точно – за условията, при които реализацията на личността е невъзможна (Узунова / Uzunova 1980: 163). В някои от интерпретациите се промъква и наблюдението, че в прозата на Вежинов от 60-те години преобладава семейната проблематика (Игов / Igov 1990: 51 – 63), противопоставяща два свята – големия свят на социалистическите идеали и малкия еснафски свят на семейството (Ничев / Nichev 1980). Най-последователен в това отношение е Георги Марков (Марков / Markov 1975). Според критика сюжетите на Вежинов са затворени в кръга на семейните и личните отношения и сблъсъци (Марков / Markov 1975: 48), а авторът като всеки голям творец доказва, че важните проблеми на времето могат да се разиграят и в сферата на семейните и личните отношения (Марков / Markov 1975: 49). Въпреки тези и още много други наблюдения, свързани със сюжетите на конкретни разкази, темата за семейството в творбите на Вежинов не получава по-задълбочена критическа разработка.

Фактът, че както в разказите от споменатите сборници, така и в последвалите ги повести и роман представените истории се разиграват основно в кръга на семейството, се възприема от публиката, а и от критиката по онова време като нещо напълно естествено и неподлежащо на проблематизиране и коментар. Все пак именно такъв е господствалият в средата на миналия век житейски модел – повечето хора живеят в се-

мейства, а онези, които не искат да влязат в общия модел, са възприемани като непrestiжни, да не кажем нежелани изключения. Критическите интерпретации поставят основния акцент върху „големите“ проблеми пред човека, възникнали в резултат на сблъсъка между бурния и зашеметяващо бърз научен и технологичен прогрес – от една страна, а от друга – твърде бавната еволюция на човешкия разум, емоционално развитие и морално себеосъзнаване, неуспяващо да се справи с предизвикателствата, пред които го изправят развиващият се свят и сътвореният от него социум. Най-характерни в това отношение са интерпретациите на Евелина Балчева (Балчева / Balcheva 1983) и Димитър Кирков (Кирков / Kirkov 1981).

Основната теза на Балчева, анализираща повестта „Белият гущер“, е пределно ясна: трагедията на героя е всъщност трагедията на отчуждения разум, резултат от „изпъдената“ и пренебрегната човешка същност на един човек, който е забравил, че е „... човек като всички други, от плът и кръв, създаден и роден от хора“ (в кавичките е цитат от самия Вежинов). Според авторката страшната и нечовешка участ на Неси звучи като съвременна притча за реалната заплаха, стояща пред съвременното общество. Съдбата на героя е доказателство колко тъжна, илюзорна и безсмислена е идеята по изкуствен път да се стигне до човешко съвършенство. Само постигнатото от човека по пътя на естественото му развитие може да доведе до съвършенство в неговите човешки измерения. Всичко друго е насилие над природата и изневяра спрямо нея, за които тя си отмъщава рано или късно.

Тезата на Димитър Кирков, анализиращ повестта „Барьерата“, е заявена още в заглавието на неговата интерпретация: „Високо – над калта“. Да, способността на Доротей да лети, е малко или повече фикционален факт, който обаче изразява една изключително важна за човека необходимост – да се издигне над ограничаващите го рамки на „здравия разум“ и всекидневната „нормалност“, за да се издигне над „калта“. Според критика отказът на композитора Манев да премине „барьерата“, означава отричане на „полета“ и утвърждаване на неговия антипод. Полетът не е по човешките възможности – възможностите на хората са само да газят калта по земята.

Съпоставяйки двете интерпретации, не може да не отбележим един набиващ се на очи парадокс. В единия случай „нормалността“ е оценена подчертано положително, докато във втория – подчертано отрицателно. Този парадокс е забелязан от Румяна Узунова, която пише, че в известен смисъл Доротей и Неси са двете крайни точки, двете недопустими за здравия разум състояния на човека: тя – поради обременителните последиствия от прекалената си чувствителност, той – бидейки краен продукт

на процеса на обезличаване в името на лошо разбран прогрес (Узунова / Uzunova 1980; 164). Както се казва, прекаленостите винаги водят до травми. Значи ли това, че общото послание на автора е: „Избягвайте прекаленостите“?

Отново стигнахме до проблема с травмата. Интересно е, че въпреки общността на проблемите, разработвани от сборниците с разкази от 60-те години и трите повести от 70-те, присъствието на травмата в тях не се осъзнава с еднаква интензивност нито от четящата публика, нито от критиката. В разказите често са показани травматични събития – самоубийства, инфаркти, сблъсъци между бащи и синове, психически състояния, довели до издигането на личния девиз „Ожесточавай се“, и т.н. Много от тези конфликти са познати на читателите, които в по-голямата си част биха се разпознали в съдбите на Вежиновите герои. Въпреки това обаче не възниква усещането, че става дума за някаква значима травма, изразяваща проблемите на обществото като цяло, а и на всеки негов член поотделно. Представените от разказите конфликти се осъзнават като нещо, което го има в живота, което е едва ли не нормално. Да, подобна съдба може да постигне всеки от нас, но нали така е било винаги.

Трите повести от 70-те години обаче представят ситуации, които изразяват една споделена от *цялото* общество травма. И то не защото заради фантастичния елемент в сюжетите тя е засилена до краен предел, както твърди Румяна Узунова. Всъщност трите повести иносказателно представят нещо, което вече се усеща от цялото общество и което понякога izbива в *реални* травматични преживявания. Тук е уместно да припомним житейския повод, родил идеята за написването на „Белия гущер“. Кулминационният епизод в повестта, когато Неси, разочарован от факта, че така трудно зародилата се у него човешка любов не среща взаимност, отива на едно младежко събиране, организирано от неговата недостижима избраница, и там започва да убива безразборно, на практика пресъздава реален инцидент, случил се през 1975 година в София. Днес телевизиите почти всекидневно съобщават за подобни ексцеси, но в онези времена подобни неща бяха рядкост, заради което се възприемаха много болезнено. Мога да свидетелствам лично за това, защото, макар и да не бях на злощастното събиране, познавах някои от пострадалите колеги студенти. Както помним, по времето на социализма властите се стремяха да не дават гласност на подобни случки, но този път им беше невъзможно да скрият трагедията поради големия брой участници в нея, които мълниеносно разнесоха новината. Затова съответните органи набързо изфабрикуваха версията, че нападателят е станал жертва на лошия пример за ефективността на насилието, прокламирано от току-що прожектирания по българските екрани филм „Кръстникът“. По онова време

беше обичайно всеки негативен факт да се обяснява с нездравото влияние на Запада и на буржоазната култура.

Но ако травмата, описана в „Белия гущер“, можеше да се припише на идващи отвън нездравни влияния, това нямаше как да стане при обясняването на травмите, описани в повестите „Барьерата“ и „Езерното момче“. Какво провокира душевното заболяване на Доротея? Какво довежда Валентин до фаталното решение да изчезне в езерото? Същите въпроси обаче можем да зададем и по повод на травматичните ситуации, описани във Вежиновите разкази от 60-те. Какво кара санитарния полковник да погълне цели петдесет дози цианкалий? Какво подтиква Евгени да открадне колата на баща си и заслепен от мъка, да не забележи колоездача, предизвиквайки по този начин катастрофа. Какво е довело малкия Вили до девиза „Ожесточавай се“ и до извършването на едно напълно безсмислено престъпление, а после и до нежеланието да види баща си? Какво предизвиква инфаркта на Евтим?

Обобщавайки сюжетите на повечето от разказите, както и на двете повести – „Езерното момче“ и „Белият гущер“, можем да опишем една обща ситуация. Действието се развива в добре поставени в социално отношение семейства. Често пъти бащите принадлежат към ръководната държавна и партийна номенклатура или пък са известни писатели, журналисти, учени... По този начин децата получават още по рождение лещящ старт в социалното си развитие. Въпреки това обаче именно в тези на пръв поглед благополучни семейства се разиграват описаните драми и трагедии. И тук, връщайки се към творческата история на „Герациите“, бихме могли да повторим въпросите, индиректно зададени още от Елин Пелин: „Моята идея беше да опиша едно семейство, което от доброденствие, от благосъстояние се разпада поради социални причини, поради морални причини и така се разглобява и достига дотам, щото неговите последни потомци да отиват да търсят работа вече в града“. Та кои са тези социални, кои са тези морални причини, довели до трагедията не само в „Герациите“, но и в разказите и повестите на Павел Вежинов?

Тук ще трябва да се върнем към обстоятелството, отбелязано от критиката, но неполучило достатъчно задълбочено тълкуване – сюжетите на Павел Вежинов са затворени в кръга на семейните и личните отношения и сблъсъци. Може ли да приемем, че описаните проблеми и травми не само се случват в кръга на семейните отношения, но в голяма степен са предизвикани от тях? На чисто фабулно равнище това действително е така – сблъсъците са предизвикани от вътрешни неразбирателства между членовете на семейството. Но дали тези неразбирателства имат изцяло частен характер, или са резултат от някаква сериозна про-

мяна в обществената менталност, промяна, намираща проява в личната и семейната сфера?

Както вече казахме, този въпрос не е зададен нито от публиката, нито от критиката през 60-те и 70-те години. Тогава се приема, че животът в семейство е обичаен екзистенциален модел, а това какъв е животът в това семейство, зависи най-вече от личните морални качества на неговите членове. Най-ясно тази теза е изразена от Георги Марков: „Тези здрави морални принципи на народа, изявени чрез семейството на пожарникаря (от разказа „Лош ден“ – бел. моя, А. П.), особено отчетливо присъстват при съпоставката с живота на интелигенцията и по-конкретно – със семейството на журналиста. В семейството на пожарникаря цари задружен дух, взаимно уважение, непринуденост, чувство за отговорност към близкия. В семейството на журналиста – индивидуализъм и егоизъм, дребнава заядливост, ако не и неприязън. На едната страна – ред в домакинството, на другата – липса на отговорност към семейния ред, разхитителство и снобизъм (Марков / Markov 1975: 45). С други думи, доброто е традиционно, „народно“, а лошото господства в средите на гнилата егоистична интелигенция. Типична теза на комунистическата идеологическа пропаганда.

Сериозният проблем тук е, че както доказва културната антропология, индивидуалният морал е сравнително късно явление, оформило се едва в условията на Модерността, и е резултат преди всичко от идеите на Просвещението и Романтизма, разбрани не като специфично естетически феномени, а като етапи в общата еволюция на обществената менталност. Хилядолетия преди това „практическият усет“ на човека според Бурдийо (Бурдийо / Bourdieu 2005) се формира на базата на родовата структура на обществото и се базира на три основни ценности – брачната връзка, кръвната връзка и родовото имущество, включващо наследството. Този практически усет обхваща цялостната структура на космическия и социалния ред, формирайки система от препоръчителни модели за поведение, присъщи на мъжката и женската социална роля, вписани, пак да повторим, в цялостния космически ред (вж. схемата на релевантните опозиции в Бурдийо / Bourdieu 2005: 392). За себе си наричам тази система от убеждения, нагласи, чувства и препоръчителни модели за поведение „родов космос“, изградил на практика моралните принципи на традиционния човек и общество. Голяма част от ценностите, изграждащи родовия космос, вече са част от колективното и индивидуалното безсъзнателно, което ги превръща в много сериозен фактор при протичането на процеса по изграждане на индивидуалния морал, присъщ на модерните общества.

Навлизането на Модерността обуславя появата на множество обществени практики, нарушаващи строгата система на традиционния родов космос. Това нарушаване може да доведе до две напълно противоположни последици. Първото от тях е свързано с вътрешната трансформация на убежденията и ценностите, които надграждат и видоизменят заварената система, но без да я разрушават напълно, адаптирайки я към променените обществени условия. Обществените движения от последните двеста години от рода на феминизма, борбата за равенство между половете, промяната в цялостната структура на обществените отношения и др. целят именно постигането на тази цел. Другото последици обаче е силно негативно и в повечето случаи се проявява като настъпване на неуправляем хаос в моралната система както на отделния човек, така и на обществото като цяло. За съжаление, и този резултат от сблъсък на традиционния родов космос с Модерността се оказва сериозен фактор в живота на съвременните общества. От своя страна литературата – като един от най-важните фактори за изграждане на системата от убеждения, нагласи, чувства и препоръчителни модели за поведение – е принудена да вземе отношение в осмислянето на този процес. В българското литературознание до този момент той не е изследван систематично, но наличието на един литературно-исторически сюжет в развитието на модерната българска литература, който условно можем да наречем „разпадане на родовия космос“, е видимо и с просто око. Бих предложил да разгледаме проблемите и травмите, описани в разказите и повестите на Павел Вежинов от 60-те и 70-те години, като негов закономерен етап.

Както вече се каза, основните ценности на родовия космос са брачната връзка, кръвната връзка и родовото имущество, включващо наследството. При това тези три ценности са неотделими една от друга, предполагайки се и обуславяйки се взаимно. Брачните стратегии целят запазването или дори увеличаването на присъщия за рода хабитус. Законите на кръвната връзка целят предпазването на родовата общност от разпадане. При това, противно на утвърденото мнение, те не се основават на биологически, а на чисто ментален принцип. Както посочва Фердинанд Тьонис, възникването на общности, основани на кръвно родство, е резултат основно на *паметтта* (Тьонис / Tönnies 1998: 139). Човекът се отличава от животните най-вече по това, че кръвните връзки се подчиняват не на инстинкт, а на осъзнати избори и отношения, които продължават през целия живот, не както е при повечето животни – до изтичането на определен период. От своя страна брачните стратегии и кръвните връзки, взети заедно, обуславят и на свой ред се обуславят от проблемите, свързани с родовото имущество, което е гарант за физическото и символното оцеляване на рода. Освен това актът на наследяването се възприема

преди всичко като поемане на *отговорността* за рода от едно поколение към друго, а не както обичайно се смята – като предаване на материални блага. Ето защо в традиционната ценностна система наследството се свързва най-често с някой знаков предмет – бащиния меч, бащиния скип-тър, родовото землище и др. (вж повече в Jolles 1956).

Световната литература осъзнава изключителната важност на тези проблеми и затова огромна част от мотивите и сюжетите, разработвани от нея, са свързани с нарушаването на брачната връзка, кръвната връзка или разпиляването на родовото имущество. В енциклопедичния речник на Елизабет Френцел „Мотиви на световната литература“ (Frenzel 1999) повече от седемдесет процента от мотивите са именно такива. Като най-сериозно присъствие имат мотивите за нарушаването на брачната връзка от типове „нарушена брачна чест“, „брак с друговец“, „наклеветената съпруга“, „неравният брак“, „прелъстена и изоставена“ и др. под. Мотивите за нарушаване на законите на кръвната връзка са значително по-малко: „кръвно отмъщение“, „конфликт между братя“, „неясен произход“, „инцест“, „убийство на бащата“ и др. А мотивите, свързани с проблемите на родовото имущество, са най-малко – едва четири: „обезнаследеният брат“, „неясен наследник“, „провалено наследяване“ поради липса на наследници, възприемано като божие наказание, и „богата наследница в рода на съпруга“. Тези мотиви са породили и конкретните сюжети, разработвани в световната литература, свързвани най-често с имената на исторически или фикционални персонажи, явяващи се главни герои в множество литературни произведения: „Ромео и Жулиета“, „Геновева“, „Паоло и Франческа“ и още много други (вж. Frenzel 2005).

Сюжетът „разпадане на родовия космос“ се заформя у нас още с първите прояви на Модерността. Жанрът на баладата, развил се в нашия фолклор основно през XIX век, разработва най-вече мотиви, показващи наказание от страна на съдбата за извършени нарушения спрямо космическия ред, и то най-вече на родовия закон (вж. СБНУ 59). Следват мотивите за криворазбраната цивилизация, разрушаваща традиционния патриархален ред, опитите за идилично връщане към познатата система от родови отношения на народниците, за да се стигне до появата на творби като „Гераците“, „Снаха“, „Лютюн“ и други знакови произведения на българската литература, описващи катастрофалните последици от нарушаването на традиционната ценностна система. Това, което в случая е най-важно, е напълно осъзнато от Елин Пелин – разпадането на родовия космос е резултат от едновременно действие на социални и морални причини. Те са двете страни на една и съща монета, които не може да бъдат отделени една от друга.

Какво се случва през 60-те и 70-те години на ХХ век, за което време говорят произведенията на Павел Вежинов? Всъщност станала е кардинална промяна в системата на родовите отношения – семейството вече не съществува като самостоятелна социална единица. Най-вече заради това, че престава да бъде икономически автономно. По времето на социализма родовото имущество е сведено до „трите ключа“ – на жилището, на вилата и на колата. И това е възможният връх на благосъстоянието, достъпен само за най-привилегированите. С други думи, животът на семейството зависи изцяло от наемния труд на неговите членове, а единственият възможен работодател е държавата. Тоест цялостният социален хабитус както на отделния човек, така и на неговото семейство зависи от мястото им в социалната йерархия на държавата и най-вече от влизането в т.нар. номенклатура. Именно към това са насочени всички усилия на семейството, брачните стратегии, цененето или negliжирането на кръвните връзки и т.н. Брачната връзка се превръща единствено и само в емоционален проблем, който в много случаи влиза в явно противоречие с другите аспекти на брака – осигуряването на икономическа стабилност на семейството, раждане, отглеждане и възпитаване на децата и пр.

Всъщност най-ранните разкази на Павел Вежинов, включени в сборника „Момчето с цигулката“, ни изправят именно пред подобни проблеми. Семейство ли е например това, което имат Антоанета и архитект Лазаров от „Зад стените“? Какво събира тези двама души, които не изпитват никаква емоционална близост помежду си, а и във всичко останало са отделно един от друг: всеки се грижи сам за себе си, дели се дори сметката в ресторанта, съпругът е наплашил до смърт детето на жената от предишния ѝ мъж и т.н.? Единственото, което задържа Антоанета в този брак, е страхът „какво ще кажат хората“. Защото и този проблем е много сериозен фактор в живота при социализма. Изпразвайки по същество семейната единица от реално съдържание, комунистическата власт държи на „здравите семейни връзки“ – устройват се „другарски съдилища“ заради „морално разложение“ (разбирай – любовник или любовница), цялостната кариера на човека зависи от евентуални доноси по повод на разбити семейства.

Във връзка с току-що казаното ми се иска да цитирам много интересната схема за различните видове морални позиции в тогавашното общество, предложена от Красимир Крумов (Крумов / Krumov 2003). Анализирайки филма „Неспокоен дом“, обединяващ сюжетите на „Мъжът, който приличаше на зорница“, „Момчето с цигулката“ и „Испанска холера“, известният наш режисьор и историк на киното лансира тезата, че моралното битие, което споделят героите на филма, се проявява в четири

напълно различни ипостазии. А именно: свръхморализъм, естествена нравственост, аморалност и иморалност.

Свръхморализмът е характерен за хора, изцяло отдадени на някаква идея. В конкретния случай това е комунизмът, но тази идея би могла да бъде всяка друга, заявила себе си като единствена носителка на доброто. Ако направим съпоставка с нашето време, това би била идеята за либералната демокрация и абсолютната свобода на индивида. Хората – носители на свръхморализъм, непрекъснато съдят света, явявайки се своеобразни морални ментори, съчетавайки по този начин своето лично кредо с общественото. Освен това свръхморалистът не участва пряко в събитията, той ги наблюдава от страни, за да може да ги съди. Поради тази причина често пъти не разбира реалния живот, който тече около него. Свръхморалистът обикновено е свръхпорядъчен, но поради своята дълбока вяра смята, че има право да се разпорежда с хората, императивно посочвайки им правия път, без да разбира твърде сложната ситуация на реалното битие. В разказите на Вежинов най-яркият представител на свръхморализма е Евтим, главният герой от „Мъжът, който приличаше на зорница“, но също така и малкият Вили от „Момчето с цигулката“, чието незадоволено желание да види един живот, лишен от фалш, го е довело до издигането на лозунга „Ожесточавай се!“. Проява на свръхморализъм може да забележим и в образа на Валентин от „Езерното момче“ – той не може да възприеме ординарността на заобикалящия го свят и затова предпочита да го напусне.

Естественият морал в схемата на Крумов е носен от това, което тук нарекохме „родов космос“ – онази утвърдена през хилядолетията система от убеждения, нагласи, чувства и препоръчителни модели за поведение, предопределяща цялостния практически усет на човека. Именно носителите на естествената нравственост най-добре разбират живота, защото не го наблюдават и съдят отвън, а го живеят пълноценно, без да се страхуват, че понякога могат да извършват и грешки. Според Крумов незаобиколимо условие за възникването на естествения морал е съществуването на Абсолют, който обикновено се носи от религията. Според мен обаче съществуването на Абсолют не пречи на едно по-сложно и по-нюансирано възприемане на живота, което впрочем се демонстрира и от самия носител на Абсолюта в християнската цивилизация – именно на него дължим нормите на опрощението за осъзнатия грях, както и моралния императив „Който е безгрешен, нека пръв хвърли камък върху ѝ“. И тъй като нормите на естествената моралност са залегнали дълбоко в индивидуалното и колективното безсъзнателно, няма герой, който да е напълно извън тях. В много от случаите обаче под влияние на различни фактори, и най-вече тези на обществената принуда, тези герои са склонни да забравят това.

Понякога житейската ситуация е такава, че сблъсква различни аспекти от нормите на естествения морал в душата на един и същи човек. Такъв например е случаят със санитарния полковник от разказа „Дъх на бадеми“. Намирайки си любовница в лицето на Герда, той задоволява една насъщна необходимост за всеки нормален човек – нуждата от всепоглъщаща и духовно възвисяваща любов. Същевременно обаче не е готов да поеме задължителната в този случай отговорност. От една страна, защото вече я е поел по отношение на жена си и децата си. От друга страна, поради факта, че Герда е дъщеря на низвергнат висш дипломат от царско време, заради което тя е принудена да работи като фризьорка. Свързването с подобен „буржоазен елемент“, придружено от недопустимото според нормите на Партията напускане на семейството, би провалило напълно кариерата му в средния ешелон на партийната номенклатура. А Герда от своя страна не е склонна да се задоволи с инцидентните срещи – тя е напълно в правото си да иска пълноценна връзка. Поставен между Сцила и Харибда, полковникът посяга към отровата.

Съвсем различен е случаят с аморалността (по Крумов). Тук не става дума за спазване на някаква нравствена норма, възприета като интимно лично кредо, а за удобно приспособяване към изискванията на обществото. Всяко нещо, което противоречи на Правилниците, спуснати от властта, подлежи на преследване и унищожение. Именно представителите на тази най-разпространена по времето на социализма категория хора организират „другарските съдилища“, доносничат или култивират доносничеството. На практика подобни хора са удобни инструменти за упражняване на властта. И ако се запитаме защо тази на практика насилническа власт се задържа толкова дълго, отговорът е именно в това, че този тип обществено поведение навремето е много разпространен.

Последната ипостаз на морална позиция в класификацията на Крумов се заема от иморалното. Определени хора сякаш стоят извън всичко, което не ги засяга лично, и по този начин са вън от зоната на етическото въобще. Според подобни хора норми не съществуват, както не съществуват и истински привързаности – любов или приятелство. На практика такъв тип поведение е реакция както спрямо свръхморалното, което е неприемливо поради своята абстрактност и откъснатост от реалния живот, така и спрямо аморалното приспособяване към изискванията на Правилниците. Хората, заемащи тази позиция, искат да бъдат оставени сами на себе си, да не зависят нито от обществените норми, нито от отговорностите на личните взаимоотношения. И ако по времето на социализма това е една сравнително малка прослойка, с по-нататъшното развитие на обществото групата изповядваща подобна позиция непрекъснато нараства, за да стане почти доминираща днес.

Сюжетите на разказите от двата Вежинови сборника въвеждат в сложните взаимоотношения и конфликти, разразяващи се между описаните четири морални позиции. Тези сюжети изправят героите пред необходимостта да правят морални избори, без да им дават възможност да се измъкнат или да заобиколят тази необходимост. Просто ситуацията са такива. И често пъти изборите се оказват грешни или, както е в случая със санитарния полковник, въобще няма възможност за правилен избор. Това безспорно води героите до травмиращи душевни преживявания. Позицията на читателя обаче остава малко или повече външна. Да, читателят също е изправен пред едно свободно морално съждение, което в зависимост от неговата (на възприемащия) социална или морална определеност може да варира. Чувството за травма обаче не преминава у него. До голяма степен това се дължи на подчертано реалистичния начин на разказване, „като в живота“, в който читателят знае, че са възможни всякакви човешки трагедии, от които е хубаво да си вземаме поука, но слава Богу, те за момента не ни засягат. Както би казал поетът – къде е тука травмата?

Павел Вежинов обаче е наясно, че травмата е налична и че тя засяга всеки член на обществото. И това е така, защото обичайните устои на нормалния родов космос са се разклатили, а нови все още не са изградени. Лозунгите за новия комунистически морал си остават малко или повече гола пропаганда, в която вярват само свръхморалните, а нагаждачите използват, за да си осигурят топло място под слънцето. Носителите на естествения морал изпадат все повече в ролята на жертви, а кохортата на иморалните, за които нищо извън тяхното лично добруване няма значение, нараства от ден на ден.

За да въвлече и читателя като равноправен и активен участник в терапевтичния сеанс, писателят прибегва до един рискован ход – рязко сменя равнището на условност, въвеждайки подчертано фантастични елементи в своето повествование, за да издигне описваните ситуации и конфликти над равнището на всекидневния живот и да ги натовари с подчертано иносказателен подтекст. От трите повести – „Барьерата“, „Белият гущер“ и „Езерното момче“, втората възприема най-пълно този принцип, превръщайки се в истинския смисъл на думата в притча, изискваща сериозни усилия от страна на читателя, за да постигне той нравствен урок лично за себе си чрез разчитане на закодираните във всеки отделен сюжетен детайл скрити иносказателни внушения. Но този ефект не може да се постигне изведнъж. Най-напред читателят трябва да бъде въведен в новия художествен принцип, което писателят прави с повестта си „Барьерата“.

В нея основният нереалистичен момент е способността на Доротея да лети, за което обаче ние узнаваме само от думите на разказвача – композитора Антони Манев, който сам признава, че не е съвсем сигурен дали полетът се е състоял наистина, или е плод на травматично изживяване и болно въображение. Безспорно обаче е едно – Доротея очевидно е „странна“, тя по никакъв начин не се вписва в приеманите за „нормални“ модели на поведение. Преживените от младото момиче тежки душевни травми отключват у нея психическо заболяване, което се нуждае от сериозна медицинска помощ. Но дори и когато душевното ѝ равновесие в голяма степен е възстановено, тя все още проявява редица невписващи се в „нормалните“ представи за човешко поведение качества – способна е да отгатва душевните състояния, мисли и чувства на заобикалящите я, само с един поглед може да запомни дълги нотни пасажии, успява да „чуе“ музиката, скрита зад абстрактните нотни знаци, и т.н.

Критическите анализи от онова време съвсем естествено се насочват към основния конфликт в повестта – между стремежа на Доротея да се издигне над дребнавото всекидневие, от една страна, и неспособността на Манев да премине „барьерата“, оставяйки си в зоната на баналната „нормалност“, от друга. Може би заради това тогава е обърнато твърде малко внимание на причините, довели младото момиче до тежкия душевен срив. А тези причини заслужават внимание. Какво се е случило всъщност?

Животът на детето, а по-късно и на девойката Доротея преминава в едно странно семейство. Единственият човек, когото Доротея истински обича, е баща ѝ, който обаче е поставен в унижителната позиция да бъде тъпкан както от обществото, така и от собствената си жена, намерила удовлетворение на сексуалните си апетити в обятията на един прост и първичен пожарник (да си припомним, че в разказа „Лош ден“, носителят на добрите народни традиции също беше пожарник). Нелепата смърт на бащата дава възможност на майката да се омъжи за пожарникаря, което превръща живота на Доротея в ад. След едно травматично преживяване пожарникарят Цецо я пребива, а майка ѝ я завежда да живее при чичо ѝ. Там обаче я чака друг ужас – сексуалните мераци на един болен човек. Спасява я само припадъкът, дошъл в резултат на силния душевен потрес. А след това отива в болницата при доктор Юрукова.

Премествайки се да живее при Антони, Доротея всъщност е водена от сложно и раздвоено чувство – тя едновременно търси и бащата, и партньора, който да я обича. Ето къде за пръв път се появява фаталното разминаване между нея и Манев. В неговата семейна история има не толкова малко смущаващи елементи. Там няма да намерим диващина и сексуални извращения. Напротив – всичко е много цивилизовано. Но се оказва, че

Антони не може да бъде баща дори на собственото си дете, нито пък съпруг на собствената си жена. Единственото, което прави за тях, е редовно да изплаща издръжката, за която в един момент се чуди дали да не изпрати по пощата. В резултат на това читателят естествено стига до въпроса дали Доротей би могла да намери бащата в него. Същото в не помалка степен важи и за въпроса дали в него би могла да намери истинския партньор, човек, който действително да я обича. Всъщност повестта никъде не дава разумно обяснение за смъртта на Доротей – защо тя пада по време на своя полет. Единственото разумно обяснение може да дойде само ако прочетем станалото през символите на Фройд. Според знаменития виенчанин летенето е символ на сексуалния акт – нещо, което се случва между Антони и Доротей тъкмо в нощта, в която тя му показва света от високо. Точно тогава обаче тя разбира, че не може да намери в него истинския партньор. Нито бащата, нито любовника. И това я срива. Не неспособността на Антони да приеме излизащото извън здравия практически разум летенето, е това, което води до фаталната развързка. А неспособността му за истинска човешка близост, невъзможността да постигне това, което Робърт Сърнбърг нарича „свършена любов“ (Sternberg 1986) – хармонично съчетание на близост, страст и дълг.

Доротей разбира, че е уплашила Антони, но това не е страхът поради „ненормалното“ от гледна точка на здравия разум летенето. Това е страхът от поемане на истинска човешка отговорност за изграждане на близост. Този проблем е много разпространен в цялата световна литература от онова време. Да припомним знаменитата изповед на Христо Фотев „Колко си хубава“ или воплите на Луиджи Тенко: *„Ако можеш, любов моя, / бих ти дал всичко, което виждам. / Но мога да ти дам само това, което имам, / а то, за жалост, не е много. / Ако можеш, любов моя, / бих искал да съм голям човек / да те обичам, както се обича царица, / но, за жалост, аз съм това, което съм“*. Променила се е представата за истинската роля на мъжа, той е станал слаб и неуверен, загубил е способността си да носи отговорност за друго същество. Ето къде е тука травмата! И Антони го разбира. Разбира своята чисто човешка несъстоятелност, която успява да предаде и на читателя. На мъжа читател – по един начин, на жената читателка – по друг. Така всички се оказваме събрани в един терапевтичен сеанс. Слушаме изповедта на нещастния композитор и разбираме, че бихме могли да сме на негово място. Защото и за нас постигането на свършената любов най-често е нещо проблематично.

Впрочем при екранизацията на повестта режисьорът Христо Христов много правилно поставя акцентите именно върху онези моменти, които водят към проблематиката за разрушения родов космос. В неговата версия първият полет на Доротей се случва, когато една нощ тя неволно

прекъсва сексуалния акт на майка си с пожарникаря, което води до дивашко избухване и грозни сцени. Христов въвежда и образа на малкия син на Манев, за който син в повестта само се говори, без той да е показан. Тоест режисьорът ненатрапчиво, но достатъчно категорично посочва корените на травмата.

Както вече се спомена, повод за написването на „Белия гушер“ е едно дръзко и в общи линии – безсмислено нападение с нож по време на студентско събиране през 1975 година, при което загиват няколко души и още толкова са ранени. Въпреки нежеланието на комунистическата власт да разгласява подобни експеси, новината се разнася бързо и съвсем естествено предизвиква сериозна обществена травма. Тя е още по-силна поради факта, че по онова време такива неща се случват много рядко и затова впечатляват. Но по-важното беше, че деянието поразяваше със своята нелогичност. И съвсем естествено обществото търсеше обяснение. Именно такова обяснение се опитва да даде Павел Вежинов със своята повест.

Нейната иносказателност, характерна за притчата, може да се обясни не само с нуждата неудобните за властта критики да се подават на публиката с помощта на езоповски език. Основната причина според мен за тази иносказателност е желанието на писателя да стигне до едни по-високи обобщения, въвличайки като равностоен участник в процеса по търсенето на обяснение цялото общество. Нека не забравяме, че притчата изисква от своя читател правилно да разчете внушенията, криещи се зад иносказателността на разказаната история. Читателят не е пасивен получател на едно готово поучение, той трябва да се включи активно в търсенето на правилния отговор, за да стигне до постигането на нравствен урок лично за себе си. Точно в усилието да се разчете назидателната премъдрост на притчата, се крие и нейният основен принцип на въздействие.

Критиката от онова време реагира правилно на предизвикателството, подхождайки адекватно към художествения принцип, залегнал в структурата на повестта. С други думи, опитва се да разчете иносказателните внушения. В общи линии изводът е, че човекът не бива да се противопоставя на естествените природни закони, търсейки начин да достигне до съвършенство в познанието и продуктивната ефективност. Това, което липсва на изкуствено създадения човек, е възпитанието на чувствата. Отчуждаването на човешкия разум от „извъннаучните“ духовни ценности неминуемо води човечеството до гибел, защото го откъсва от природата (Балчева 1983: 57). За времето си едно такова обяснение е адекватно, доколкото основният проблем, дискутиран през онези години, е проблемът за дисонанса между емоционалната и рационалната същност на човека. Да си припомним само добилата огромна популярност дискусия между „физици“ и „лирици“ в тогавашния Съветски съюз.

Само че такава разчитане на иносказателната история не дава докрай убедителен отговор на въпроса какво е породило жестокия импулс на Неси да започне да убива. Обяснението, че героят, за първи път усетил силата на любовта и познал нейната огромна мощ, се оказва неспособен да я осмисли и по този начин да си върне своята човешка същност, не е достатъчно. И причината за непълното разчитане на иносказателното послание е в основната предпоставка на цялостното развитие на сюжета – идеята, че изкуственото създаване на Неси алегорично представя желанието на човека да достигне съвършенство в познанието и в производствената ефективност, лишавайки се от естествени човешки чувства. Но поне на мен ми е малко трудно да сложа в една и съща логическа категория понятията *чувство* и *съвест*. Съвестта има съвършено различна природа, както всъщност беше посочил още Кант, посвещавайки им различни свои съчинения.

От позицията на днешния ни човешки и граждански опит бихме могли да прочетем иносказанието и по друг начин – като коментар на опита изкуствено да се създаде нова *нравственост*. Така отново стигаме до теорията на Красимир Крумов за четирите вида морално поведение в епохата на социализма. (И Крумов говори за естественост, но за естественост от друг порядък – за съхранените през хилядолетията ценности и модели за социално поведение, произтичащи от възприемането на цялостния космически ред.) За разлика от реалистичните герои на Вежинов от разказите му в „Белия гущер“ неговият герой се явява изключително мощно обобщение на това, което Крумов нарече „иморалност“ – липсата на всяка идея, че етическа норма въобще може да съществува в човешкия живот. Всъщност Неси тръгва да убива основно заради това, че не е станало така, както той иска. Защото единственият ориентир в съзнанието на иморалния е неговото собствено добро, което не зависи от Другите. Обаче, както убедително доказва Цветан Тодоров (Тодоров / Todorov 1998), Другият е не онзи, с когото просто трябва да се съобразяваме, за да не стигнем до самоизстребление („Адът – това са другите“ – Сартр), а е екзистенциална необходимост за съществуването на Аза, доколкото той може да осъзнае собственото си съществуване само оглеждайки се в очите на Другия.

Но ето че за Неси никой друг няма значение освен него самия. Тази идея за „новото в човека“, породила се при Вежинов в разказите му от 60-те години, получава особено ярка реализация в образа на момчето мутант. И за съжаление, писателят се оказва пророчески прав. Само че навремето груповата терапия, целяща обяснение на травмата, тръгва в неправилна посока. И за това си има причина – адекватното разчитане на иносказателния подтекст изисква не само развити умения, но и опреде-

лен набор от информация, както и на житейски и естетически опит. Какъвто по онова време твърде малко хора притежават.

Бих искал да илюстрирам този проблем с малък, но знаменателен епизод от повестта. Неимоверно бързото развитие на Неси – физическо и ментално – води и до едно неочаквано последствие: твърде ранната и твърде интензивната му сексуална активност. Пред очите на ужасения му баща в апартамента всеки ден започва да дефилира безкраен поток от млади дами, които влизат в стаята на Неси, за да се отдадат на чувствени забавления. Тези момичета сякаш нямат никакво значение за нашия мутант – те са просто средство за удовлетворяване на неговия неутолим сексуален апетит. Но ето че по някое време Неси се свързва с художничка от Киноцентъра, с която като че ли връзката прераства в нещо по-сериозно. Един ден, след бурно прекарване в ресторанта на „Златните мостове“, където Неси за пръв път се напива, двамата отиват в апартамента на момчето и се отдават на обичайните чувствени удоволствия. Тук Вежинов решава да обиграе пуснатия от съответните служби слух, че гледането на „Кръстникът“ е причината героят от реалното житейско събитие да започне да убива. В разгара на любовната игра силно възбудената Фани моли Неси да го направи „като Брандо“. Само че дон Корлеоне, главният герой от „Кръстникът“ (в ролята – Брандо), е известен със своето пуританство в сексуалните отношения. Но по същото време има и друг филм, в който Марлон Брандо играе главната роля – „Последно танго в Париж“ на режисьора Бернардо Бертолучи. Именно в този филм присъства сцена, добила огромна популярност като „сцената с маслото“, в която героят прави анален секс със своята партньорка. Точно това вижда нещастният Алекси, бащата на Неси, случайно отворил вратата на стаята. И точно това нарушаване на „нормалността“ не може да приеме дори обръгналият на всичко създател на мутанта. В този смисъл правилното разчитане на смисъла и иносказателното послание на сцената има съществено значение за възприемането на цялото произведение. За повечето тогавашни читатели обаче този иносказателен смисъл си остава недостъпен поради простия факт, че филма на Бертолучи навремето може да гледа само изключително тясна, свръхизбрана публика, най-вече от средите на културната номенклатура...

Последната от трите повести, „Езерното момче“, се връща към проблематиката на разказите от 60-те години. Ситуацията е почти идентична на описаната в „Момчето с цигулката“ – малко момче не може да се примири с посредствеността на обкръжаващия го живот, и най-вече – с безразличието на родителите си и казионната атмосфера в училище, и затова се отдръпва в някакъв свой свят. Тук обаче ситуацията е по-травматична, защото колизията не идва с бунта, а със смъртта на момчето.

Имаме и още нещо – въведен е разказвач, чиято задача е не просто да предаде събитията, на които е станал свидетел, а да *разбере* какво всъщност се е случило и защо. Немаловажна е и професията на разказвача – той е писател и преподавател по естетика. С други думи – човек, който в някаква степен е отговорен за осмислянето на процесите, водещи до възникването на личностни и обществени травми. Въпреки че така, както е разказана историята, никой от персонажите не преживява смъртта на момчето особено травматично. Освен, разбира се, разказвача.

Валентин, също като Вили от „Момчето с цигулката“, проявява някакъв специфичен вид свръхморалност. Това рязко го дистанцира от всички, които го заобикалят. И най-вече от баща му, майка му и училището, персонафицирано в образа на учителката Цицелкова. Бащата е типичен социалистически карьерист, чиято основна цел в живота е да се „уреди“. Подобно на прословутия бюфет от „Балада за Георг Хених“, неговият фетиш е апартаментът в кооперацията, в която живеят „от лъв нагоре“. Нищо друго няма значение за него; за постигането на заветната си цел той е готов да преобърне света. В тази система на ценностите детето е последната му грижа. Майката от своя страна също е обхваната от характерна за социалистическия период мания: тя е обсебена от театъра, за онова време – начин човек да осмисли живота си, изплъзвайки се от мрачните изисквания на тоталитарния режим. Бидейки майка, тя се занимава малко повече със сина си, но също не е способна да разбере неговите проблеми. С този мотив, както и с мотива за интереса на разказвача към естетиката на Хегел, Вежинов повдига въпроса за социалната функция на изкуството по времето на социализма. В известен смисъл то се оказва нещо доста фалшиво, приличащо на специфичен вид наркотик, който ти дава възможност да избягаш от проблемите, но не и да ги разрешиш. Чак когато разбира какво се е случило с момчето, разказвачът разбира ненужността и безплодността на своите занимания с естетика. Всъщност цялото послание на повестта се съдържа във финала на разговора, който разказвачът провежда с вуйчото на Валентин – известен професор по физика:

– Там е работата, че не можем да разберем и делата си! – казах аз с горчивина.

– То се знае! — отвърна той живо. – В най-добрия случай разбираме тяхното практически значение. Но не техния дълбок смисъл. Оставяме се да ни залива ежедневието, да ни изравнява с повърхността. Преставаме да различаваме важното от маловажното, губим критериите си, чувството си за отговорност... И все си мислим, че нещата някак ще се оправят и оправят и без нашата лична намеса...

Той млъкна. И аз мълчах, нямах никакво желание да отворя устата си. Знаех, че е прав, много отдавна го бях осъзнал. И след като осъзнах

това, цялата естетика на Хегел започна да ми прилича на една мухлясала и безвкусна копа сено.

Така всъщност Вежинов кани своите читатели да се присъединят към терапевтичния сеанс. Неговата основна задача е да ни помогне да *разберем* причините за своите травми, които в по-голямата част от случаите се оказват общи. Вместо безразличното: „Такива неща в живота се случват, но какво ме засяга това?“, читателят е принуден да разбере, че го засяга, че както казва Красимир Крумов, повествованията на Вежинов ни въвеждат в една зона на всеморалност. Неучастието ни в тази зона на всеморалност е на практика това, което поражда и личните, и обществените травми. Това е смисълът на разказването за тях. *Това е то. Това е драмата. Останалото е измама.*

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Балчева 1983: Балчева, Е. „Белият гущер“ на Павел Вежинов или трагедията на „отчуждения разум“. – *Литературна мисъл*, г. XXVII, 1983, кн. 9, 56 – 69. [Balcheva 1983: Balcheva, E. „Beliyat gushter“ на Pavel Vezhinov ili tragediyata na „otchuzhdeniya razum“. – *Literaturna misal*, г. XXVII, 1983, кн. 9, 56 – 69.].
- Бахтин 2002: Бахтин, М. М. *Собрание сочинений в 7-ми томах (1996 – 2012). Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского (1963). Работы 60 – 70 годов*. Москва: Русские словари, Языки славянской культуры. [Bakhtin 2002: Bakhtin, M. M. *Sobranie sochinenij v 7-mi tomah (1996 – 2012). T. 6. Problemy poetiki Dostoevskogo (1963). Raboty 60 – 70 godov*. Moskva: Russkie slovari, Yazyki slavyanskoj kul'tury.]. ISBN 5-89216-010-6.
- Бурдйю 2005: Бурдйю, П. *Практическият усет*. София: Фигура. [Bourdieu 2005: Bourdieu, P. *Prakticheskijyat uset*. Sofia: Figura.]. ISBN 954-9985-19-9.
- Игов 1990: Игов, С. *Павел Вежинов*. София: Народна просвета. [Igov 1990: Igov, S. *Pavel Vezhinov*. Sofia: Narodna prosveta.].
- Кирков 1981: Кирков, Д. Високо – над калта („Барьерата“ от Павел Вежинов). В: Кирков, Д. *Анализи*. София: Наука и изкуство, 166 – 198. [Kirkov 1981: Kirkov, D. Visoko – nad kalta („Barierata“ ot Pavel Vezhinov). V: Kirkov, D. *Analizi*. Sofia: Nauka i izkustvo, 166 – 198.].
- Крумов 2003: Крумов, К. Зона на моралност. – *Култура*, бр. 17 – 18. [Krumov 2003: Krumov, K. Zona na moralnost. – *Kultura*, br. 17 – 18.]. <https://newspaper.kultura.bg/media/my_html/2272/dom.htm>

- Марков 1975: Марков, Г. Критично и утвърждаващи начало в съвременните разкази на Павел Вежинов. В: Марков, Г. *Неспокойна критика*. София: Български писател. [Markov 1975: Markov, G. *Kritichno i utvarzhdavashti nachalo v savremennite razkazi na Pavel Vezhinov*. V: Markov, G. *Nespokoyna kritika*. Sofia: Balgarski pisatel.].
- Ничев 1980: Ничев, Б. Белетристиката на Павел Вежинов. В: Ничев, Б. *Проблеми и профили*. София: Народна младеж, 1980. [Nichev 1980: Nichev, B. *Beletristikata na Pavel Vezhinov*. V: Nichev, B. *Problemi i profili*. Sofia: Narodna mladezh, 1980.].
- СБНУ 59 1978: *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. Т. 59, Баллади*. София: БАН. [SbNU 59 1978: *Sbornik za narodni umotvoreniya, nauka i knizhnina. T. 59, Baladi*. Sofia: BAN.].
- Тодоров 1998: Тодоров, Ц. *Живот с другите. Опит по обща антропология*. София: Наука и изкуство. [Todorov 1998: Todorov, Ts. *Zhivot s drugite. Opit po obshta antropologiya*. Sofia: Nauka i izkustvo.]. ISBN 954-02-0232-9.
- Тьонис 1998: Тьонис, Ф. Общност и общество. Във: Фотев, Г. (съст.). *Извори на социологията*. Стара Загора: Идея. [Tönnies 1998: Tönnies, F. *Obshtnost i obshtestvo*. Vav: Fotev, G. (sast.). *Izvori na sotsiologiyata*. Stara Zagora: Ideya.]. ISBN - 954-8638-18-5.
- Тюпа 2016: Тюпа, В. И. *Введение в сравнительную нарратологию*. Москва: Intrada. [Tyupa 2016: Tyupa, V. I. *Vvedenie v sravnitel'nyu narratologiyu*. Moskva: Intrada.]. ISBN 5812521921, 9785812521929.
- Узунова 1980: Узунова, Р. *Павел Вежинов*. София: Български писател, 1980. [Uzunova 1980: Uzunova, R. *Pavel Vezhinov*. Sofia: Balgarski pisatel, 1980.].
- Jolles 1956: Jolles, A. *Die Einfachen Formen*. Hale (Saale): Max Niemeyer Verlag.
- Frenzel 1999: Frenzel, E. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag. ISBN 10: 3520301059 / ISBN 13: 9783520301055.
- Frenzel 2005: Frenzel, E. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag. ISBN/EAN 9783520300102.
- Sternberg 1986: Sternberg, R. J. A triangular theory of love. – *Psychological Review*. Vol. 93 (1986), pp. 119 – 135.

Prof. Alexander Panov, DSc

Institute of Literature at the Bulgarian Academy of Sciences

Bulgaria, Sofia

e-mail: ls.diogenesbg@gmail.com