

ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА / LITERATURE AND CULTURE

DOI: 10.69085/linc20261079

Инна ПЕЛЕВА

(Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“)

**НАЦИОНАЛНА ЛИТЕРАТУРА – СВЕТОВНА
ПУБЛИКА: ПРОЕКТИ, НЕВЪЗМОЖНОСТИ
(НЯКОЛКО БЪЛГАРСКИ ПРИМЕРА)**

Резюме. Текстът разглежда огромното количество отпратки към класически и нови български художествени произведения, които отпратки са вписани в романа на Яница Радева „Годината, която започна в неделя“ (2024). Това „каталогизиране“ цели да покаже творбата като поредната значима българска книга, която не би могла да бъде достатъчно адекватно пресъздадена – дори ако преводачът ѝ е много талантлив – в небългарски културен контекст. Коментира се комуникативната стратегия на други съвременни български автори, които автори (за разлика от Радева с точно този ѝ роман) определено търсят (и) отвъднационална читателска аудитория. Обръща се внимание на това, че подобни литературни проекти („за световната публика“) често включват негативни оценки относно българското (за разлика от повествованието на Радева, което няма общо и с „патриотичната“ идеализация на местното). Лансира се визията, че тъкмо „преводът“ на ‘световно – национално’ в ‘мечтана територия – намразена идентичност’, който „превод“ осъществяват някои съвременни български литературни произведения, за пореден път потвърждава характера на българската култура като самоколонизираща се култура (по А. Кьосев).

Ключови думи: съвременна българска проза; Яница Радева; „Годината, която започна в неделя“; национална литература – световна литература

Inna PELEVA

(Paisii Hilendarski University of Plovdiv)

**NATIONAL LITERATURE – WORLD AUDIENCE:
PROJECTS, IMPOSSIBILITIES**

Abstract. The text draws upon a significant number of allusions to classical and recent Bulgarian literary works incorporated in Yanitsa Radeva's novel *The Year That Began on Sunday* (2024). This “catalogue” is designed to show that the

book is yet another example of a work that cannot be re-created – even if the translator is gifted enough – to be properly received in a non-Bulgarian cultural context. Parallels are drawn with the communicative strategies of other contemporary Bulgarian authors who (unlike Radeva in this particular novel) reach out to an audience beyond the confines of Bulgaria's national context. The discussion also revolves around the fact that such globally oriented projects often involve a negative assessment of Bulgarian-ness; this tendency contrasts with Radeva's narrative which, at the same time, is alien to a patriotic idealization of the local. The paper puts forward the idea that the translation of the world – national nexus into the dreamland – self-deprecating identity nexus (a translation peculiar to some contemporary Bulgarian literary texts) re-confirms the hypothesis that Bulgarian culture is self-colonizing (after Alexander Kyosseff).

Keywords: contemporary Bulgarian prose; Yanitsa Radeva; *The Year That Began on Sunday*; national literature – world literature

На 15-а страница от „Годината, която започна в неделя“ малката Йоанна, яздейки метла в снега на двора, подвиква към баба си: *Виж, бабо, аз съм конник, септемврийски конник*. Фразата продължава така: *... и преди жената да се учуди откъде внучка ѝ знае за септемврийските конници, детето се поправя: – Не, януарски съм.*¹

Репликата на седемгодишната героиня, която още не ходи на училище, е подчертано недостоверна; повествованието така и не обяснява как, откъде момиченцето е чуло за септемврийските конници. А синтагмата „септемврийски конник“ всъщност е сложен, не като за маловръстни, културен конструкт. Тя не само помни Фурнаджиевата творба, откриваща „Пролетен вятър“ (*Конници, конници, конници, кървави конници [...] братя над бездни надвесени...*). Словосъчетанието също така знае и това, което известните стихове не казват – те не казват, че сочат именно септемврийските събития от 1923 г. (в „Конници“ думата „септември“ не присъства), т.е. знае за метатекстовата традиция, която обяснява Фурнаджиевото произведение, обвързвайки го с една съвсем конкретна – точно и само онази – отвъдтекстова действителност.

Антиреалисткото на епизода – малко българско момиченце, играещо си на ездач, казва „аз съм [...] септемврийски конник“ – е толкова натрапчиво очевидно, че може да бъде разчетено единствено като специален знак за възприемателя, знак надреден спрямо сюжетно-персонажното на романа. Като указание за характерните правила на играта, с които би било добре да се съобразяваме, за да партнираме на

¹ Цитатите от интересувания ме роман са по Радева/Radeva 2024. Оттук нататък при позоваване – без отправка под черта – с арабски цифри ще се посочва само страницата в споменатото издание, на която е възпроизведеният пасаж.

повествованието достатъчно сполучливо от гледна точка на пълноценната литературна комуникация.

Бидейки, тъй да се каже, предупредени съвсем в началото на наратива, оттук насетне е нормално да настроим читателската си наблюдателност на посочената вълна. Иначе речено – след сблъсък с отявляващо неслучайните три реда от с. 15 – ще е проява на адекватност, ако положим усилие да синхронизираме съзнанието си с авторския проект („авторски проект“ в случая не значи само рационално, осъзнато заложена от пишещия програма за смислотворене в повествованието). Тоест бихме били в час, ако, докато четем „Годината, която...“, бдително търсим, страница след страница, отпратките към другите литератури, с които отпратки романът работи – нали ни е предизвестил, че тъкмо така ще прави.²

Откривайки някои от тези отпратки и прилики, ще сме сигурни, че те са нарочно втъкани в повествованието; за други ще се питаме дали ни се привиждат – дали не попадаме право в обятията на свръхинтерпретацията. Но пък може би точно това художествено произведение предполага/позволява – заради характерно измерение на посланието си – дори свръхинтерпретацията да сбъдне по-скоро „вярна грешка“, отколкото недоброкачествена подмяна на смисъл.

Реконструирането на библиотеката зад съвременния текст би могло да тръгне от факта, че сред ключовите герои в историята е и Госпожата. Тя е почти постоянно до своята внучка, малката Йоанна; според мерките и понятийността на следдеветосептемврийска България е от „бившите хора“ и е силно свързана с храма, вярата, иконите. Тази сюжетно-персонажна линия, сведена до подобен конспект, всъщност прилича на извлек от повествователния свят на Е. Дворянова. Върху създадената от Я. Радева художествена реалност хвърля отблясък например „Госпожа Г.“ (2001) на Дворянова: в току-що споменатия роман жената е тъкмо Госпожа; нейното истински свое битийно времепространство е тази-страна-каквото-е-преди-Девети-септември; и в „Госпожа Г.“ персонажната констелация „баба и внучка“ е важна за смисъла на по-

² От известна гледна точка вътре в книгата стои – зад драпериите на историята – своеобразна кръстословица. Кръстословицата, знаем, е популярна игра на думи; попълването на празните квадратчета изисква знания; описателно представените семантики или метонимическите/синекдохическите означения на неназованото трябва да доведат играещия до разпознаване на имена и понятия; вертикали и хоризонтални трябва да се „засекат“; отделните думи всички заедно, заради съвпадане на сегменти (букви) от различните слова, плетат целостта на правилно решената езикова задача.

вестователната цялост. Освен това църковното, храмът, вярата и верското са физиономични присъствия изобщо в/за прозата на Дворянова (също и опредметяването на религиозната чувственост в особени вещи – както е в „Passion, или смъртта на Алиса“; в „Годината, която...“ Господжата вади кутията с увити в платно икони от скришното място у дома в нелек за бабата и внучката момент – когато момиченцето научава, че вече няма да се казва Йоанна, а Ана).

Дали е някакъв вид проблем за това тук интерпретативно построение – за току-що осъществената му стъпка, – че драмата на погубените от „народната революция“ свестни и невинни хора на Царство България, на оцелелите жени с убити съпрузи (такава е и Господжата на Радева) е пресъздавана особено запомнящо се от Т. Димова в „Поразените“ (2019)? И че в ред текстове на Димова – също както в не едно и две произведения на Дворянова – вярата, църковността и храмът настойчиво биват изобразявани? Не, отбелязаното не променя презумпциите на предложения тълкувателски подход. А само налага да се подчертае още сега, че в „кръстословицата“, която решаваме, контаминацията не е непозволен ход, напротив. Оттук насетне отново и отново ще става дума за сливания и наслагвания: да се съберат в на пръв поглед монолитна цялост какви ли не творби и почерци – този е изборът, обусловил създаването на „Годината, която...“.

В наратива на Радева присъства и особеният персонаж *ние*. Речитативът на това *ние* съобщава нещата, които всички знаят и за които не се говори; с функцията си в художествената постройка въпросното *ние* напомня за хора и ролята му в древногръцката драма. Този колективен, „местоименен“, безлик персонаж А. Апостолова нарича „фокнъровско *ние*“ (Апостолова/Apostolova 2024). Всъщност не чак толкова отдавна едно подобно *ние* ни беше впечатлило с участието си в тукашен художествен текст, пресъздаващ случването на Девети септември, т.е. времето и реалността, които „наследява“ и „Годината, която...“. Разбира се, става дума за „Кротките“ (2015) на А. Игов – една от книгите, чиито физиономични находки са пренесени/присадени в романа градина на Я. Радева.³

³ Тук фигурализацията на *градина* (роман градина) е с двоен произход: Герганината градина (текстови конструкт) в „Извора на Белоногата“ е означение на естествената – и одомашнена – красота, на интимно своето и привързаностите му; тази градина е направена чрез вдъхновено изброяване на имена (някои с неясен за читателя денотат, но пак омайващо-хипнотични в поредицата, сред множеството подобни тям). Ботаническата градина, от друга страна, е обучено, образовано колекционерство, често университетско начинание, пространство, предназначено за посещения, в което разглеждащите, освен че се любуват, забавляват, учудват, също

В него откриваме и алюзивно напомняне за Вазов. Поради подправките, притурени към познатото обаче – и поради специфичната му контекстуализация, – отпратката към Вазов, макар да е ясно изписана в текста, отвежда и при неясни, изискващи търсене, отгатване на семантиката им „места“. Имам предвид епизода, в който малката Йоанна, която дълго е учила едно подходящо стихотворение, застава на сцена (залата е пълна, там са всички, които заедно правят анонимното коментиращо *ние* от книгата). Невърстната героиня се стъписва, въпреки подказването на учителката не може да започне с рецитацията и в края на краищата, окопитвайки се, запява: *Запя онази песен, дето започнаха да я въртят по радиото. Учителката се смути, Госпожата се учуди, а ние в залата се спогледахме. Тя все едно беше написана за държавния ни ръководител, а не спираха да я въртят. Нима само ние тук, в къшето на държавата, си мислехме това? После се засмяхме, а някой заръкопляска в такт, кой беше този, не видяхме, беше някой от задните редове, после и Госпожата пое тактуването, а всички, или почти всички се включихме. По-разсъдливите се сетиха, че е по-добре да си траят, понеже да предпочетеш пред стихотворение за Ленин естрадна песен не е на добре, никак не е. Пък ние се сетихме, че сме чели Патриарха. Него все го четат и все не остарява. Той ли е вечен, ние ли се държим като негови герои?* (125).

Преди този епизод, докато е при циганите мечкари и продавачи на семки, Йоанна е твърдо решена да не им каже името си – ... *няма да се остави да разберат коя е и да я пленят чрез името [...] – решава какво ще направи [...] попитат ли я, ще пее: „Аз съм мъничка кукла от плат“* (117). Тъкмо тази пътечка от трохи извежда при разчитането на първоначално озадачаващата констелация „естрадна песен – като да е за държавния ни ръководител – Вазов“. През 1967 г. британската песен „Puppet on a String“ („Кукла на конците“) печели първа награда на Евровизия със смазваща преднина пред второто място (изпълнителката ѝ навремето впечатлява публиката, понеже поднася бъдещия планетарен хит, бидейки с крайно къса рокля и боса); дори и в България „Кукла на конците“, изпята от М. Радинска, става изключително популярна; именно

така научават едно или друго за света на растенията. Романът на Радева съчетава двете градински природи: в антологийната му сбирка на какви ли не „цветя“ личат личният вкус, личните читателски симпатии и вяроност и заедно с това – филологическата (с докторска степен) авторова образованост, чийто предмет е (най-общо казано) историята на българската литература.

от българския ѝ текст е онова „... аз съм мъничка кукла от плат“.⁴ Та дете – разбираме след лесно разследване (естествено че трябва да е

⁴ Ето го текста на кавъра: *Там, в сребърните клони, звездичка гори. / Искам с теб да си играем – за малко се спри! / Аз съм кукла на конци! // В нови приказки ти ме води и аз ще дойда без страх. / Наш'те стъпки не правят следи – туй е само игра. / Щом поискаш – кажи, и утре ще продължим [...] Аз съм кукла на конци! // Не отлагай – веднага ела! Вземи ме в твоите ръце! / Аз съм мъничка кукла от плат, но си имам сърце. / То за тебе тъжи. Нима не виждаш – кажи! // Там, в сребърните клони, звездичка гори. / Искам с теб да си играем – за малко се спри! / Аз съм кукла на конци! / Аз съм малка кукла – да! И поради този неизписан в романа, на пръв поглед неважен текст – детински, несръчен, отколешен, но така или иначе стоящ зад кулисите на наратива, в бекстейджа на съзнанието, което повествува – мисля, че „искам с теб да си играем“, „туй е само игра“ са приблизително верни артикулации, снемания в думи на сегмент от скришната неизречима механика на сътворяването. И че – бидейки точно това – дават допълнителни основания (освен „кръстословичното“ в романовата направа) на техниката за четене на обсъжданата творба през играта и игровото. Още нещо: играта и игровото са втъкани в повествованието и покрай професията на Госпожата: ... *животът стана съвсем театрален – значи си избрах добра професия навремето, за да мога да играя. Трябва да си като актриса, казва на детето, а то не разбира* (15). Из фикционалната биография (героинята е била театрална актриса) текстът прекрочва във формулирането на същностна черта на епохата, на Строя: заговорва за живота в лъжа, за оцеляването като игра на друг, с „грим“ и с „маска“. „Игра“ – вече в драматична семантизация, като изпитание за разпознаване – се води между момиченцето и бащата, върнал се от затвора: *Тогава черният човек ѝ казва друго, „хайде да изровим фобиоскоп“. Йоанна отново трепва, но млъчи, все едно не си спомня за никакъв фобиоскоп [...] Черният човек я поглежда обидено: „Нима не помниш фобиоскопа?“. / – Ако ти си татко ми, знаеш къде е. / Тогава черният човек разбира, че това е изпит, и тръгва да го издържи [...] Йоанна вече е сигурна, че това е татко ѝ и за малко да се разреве, но трябва да издържи докрай, така е в *игрите*, не трябва да спираш по средата [...] И баба ѝ разбира, че това е *игра* между нея и татко ѝ, и не се намесва, само наблюдава...* (64; тук и навсякъде по-нататък подчертаванията са мои – И.П.). Отново драматично, горчиво осмисляне на играта (подмяна на истината за човека, боравене с маската, с ролята, изпълнявана в социалния театър, куклено битие – куклата я движи друг, тя представя не себе си, а вменен ѝ сценарий) осъществява епизодът с Петър и жената – началник на строеж: *Петър приближава жената. Хваща ръцете ѝ. Жената *отмахва* лика, с който *я познава, като маска*. Тя *вече не е кукла в куртката*, не е тяло за *страст*, сега е човек и като всеки се нуждае от *милост** (157). И се връщам към специфично автокоментарното, автопортретното в начина, по който се позиционира „игра“ („игралки“) в историята от романа: към финала на повествованието, докато с голямо вълнение се готви за посрещането на Новата година, у дома Йоанна, без да иска, счулва всички отдавнашни, наследени, красиви (не като днешните) игралки за елха. И изрязва букви от картон – буквите на хорските имена от улица „Мечта“, – с които букви да бъде украсено зеленото бодливо дърво (виж с. 166 – 167). Вместо игралки – букви; детско дело, посветено на празника, събиращо имената (сведени до инициал) на всички обичани по-възрастни съседи – в сюжетния детайл може да*

лесно, за да си получим наградата, удоволствието от играта, от справянето с нея) – пее публично „Кукла на конци“; публиката си мисли, че естрадният шлагер е политически некоректен, понеже напомня на местните за Т. Живков и пълната му подчиненост на Кремъл; някои се забавляват със случайната, несъзната от момиченцето провокация; други за всеки случай не ръкопляскаат... и влиза Вазов. Не толкова Вазов от „Представлението“ (макар че в епизода от сегашния роман има сцена, изпълнител на сцената, който си забравя репликите, добранамерена аудитория), колкото Вазов пак от „Под игото“, но най-вече от „Радини вълнения“ (в която глава Събка ентусиазирано виква: „От гръцко робство избави българите цар Асен, а от турско робство ще ги избави...“, публиката се разцепва на съчувстващи и възмутени, Стефчов ледено обявява „... аз [...] излязам“ и пр.).

Друго подобно – т.е. нарочно лесно четимо – интертекстуализиране на съвременното повествование го обвързва с Радичков. Младешките връстници на Слав от романа вече са се прибрали в града, обаче него няма да го пуснат от поделението му за Нова година, заповядали са го накрай света, а речитативът, вадещ наяве мислите на майката Тиха за тежкия жребий на сина ѝ войник, звучи така: *Пък нейното момче е залостено в онзи Северозапад, където и хората опako бърборят, и нравът им е неясен като говора. Но ето, и мъжът ѝ е неясен като онези непознати [...] поглежда [го] как дебне млякото в тенджерата – сякаш нищо друго няма на света, както ловците следят дивото прасе в Северозапада. Много диви прасета им се въдят там. Слав ѝ писа. Там е истинска суматоха, сигурна е Тиха, и лисиците им по гората не са като тукашните, и горите им са други, но какви, Тиха никога не ги е виждала, не е ходила толкова далече и на море не е стъпвала, не са дочаквали досега карта за летен отпуск, не стигат за всички... (158).* „Северозапад“, „неясен“, „ловци“, „суматоха“, „прасе“, „лисици“, „гори“ – тези сигли сочат физиономични за Радичковата текстовост ситуации, образи, сюжети. А в захвата на образувалата се тяга, дърпаща към Радичковото, може да се окаже и детайл, появяващ се на два пъти в романа на Яница Радева: в началото на това повествование Йоанка се кани да остави свой отпечатък в снега⁵; към края на историята Слав,

бъде привидяна и своеобразна алегоризация на писането като игра със словото на предишните, шифровано („инициално“) представяне на създаденото от тях.

⁵ ... кое дете не обича да се отбележи в снега, както човек обича да остави знак в света [...] Шапката ѝ пада, а Йоанка се усмихва на отпечатъка – не се беше сетила да направи отпечатък на шапката. А той е хубав, и наушниците са се

бидейки там, в Северозапада, също оставя отпечатъка си – в цял ръст – върху белотата наоколо.⁶ Всъщност за дете, което „копира“ себе си върху податливото зимно покривало на земята, особено запомнящо се разказва тъкмо Радичков. Покъртителната микроистория е вместена в „Луда трева“ – там по някое време момчето сирак ляга в снега до гроба на майка си, оставяйки ѝ отпечатъка си, за да не е сама (виж Радичков/Radichkov 2013: 448 – 449). Ако в друг повествователен контекст – не в „Годината, която...“ – някой от героите помести телесната си следа в зимната белота, може и да не се сетим за Радичковия малък сюжет, да не помислим, че той е прототипът на новия събитийен детайл. Само че, от една страна, книгата на Радева по принцип е свръхнаситена с алюзии, с отпратки към литератури, а от друга страна, точно в една такава среда е вписан вече коментираният отчетливо отигран реверанс изобщо пред Радичковия Северозапад – съчетанието на това „общо“ и на това „частно“ неминуемо ще подбутне паметта да разпознае и в детайлите с отпечатване на човек в снега у Радева ехо именно от онзи момент в „Луда трева“.

Пак за Радичков ще се сетим, щом прочетем и шегата около Мона Лиза, която скроява повествователят в „Годината, която...“⁷. (Как да

отпечатали, прилича на птица, само да сложи човка и очи, ето с тези клечки. Птицата я поглежда с окоето си от хвойнова клечка... (14, 17).

⁶ Слав се спъва в някакъв корен, пада по лице, когато се изправя, вижда отпечатъка си и не може да го познае, струва му се много по-едър, огромен, сякаш не Слав е паднал в снега, а някой друг. Сякаш е паднал съчленен човек от всички тези, за които си беше спомнил, сякаш ги беше пренесъл тук, на границата, за да бъдат свидетели (175). Тази представност – уж отпечатваш себе си върху бялото (на снега... или на страницата за писане), но всъщност в отпечатаното са всички, за които си спомняш – свидетели на границата (границата между „мене“ и „другите“, между изречимото и невъзможното за казване, между „преди“ и „сега“), – струва ми се, също носи следа от личното знание на авторката за природата на творчеството и в частност – за ключов алгоритъм при създаването на този конкретен текст. Впрочем този ситуативен „атом“ – човек пада на земята и оставя отпечатък, – вече забележимо оразличаващ се спрямо предположения от мене литературен прототип, е вграден на още едно място в повествованието: *Тогавя, още щом излезе, се просна на земята като посечен под някакво дърво [...] Земята е голяма и може да поеме всякакви миризми, болки и тела. Така си мислеше Петър и остави там отливката на тялото си от затвора. И се изправи нов Петър, загреба от крилцата на дървото и тръгна. Колко ли Петровци има в него? Каква ли черна работа не върши край морето, преди да намери сили да се яви такъв страшен пред близките си... (65).*

⁷ ... сега е с работна куртка и не, не би се снимала. / Обаче фотографът я избира. Имате усмивката на Мона Лиза, казва, и Тиха е сигурна, че на това му казват занасяне. Та тя е виждала в албум Мона Лиза. После разбира, че я е избрал заради кокичето на яката. Щяло да се получи чу-де-сен контраст [...] Цвете и машини, и

забравим, че у Радичков високият сериозен знак „Мона Лиза“ неведнъж търпи контекстуализации, предизвикателно травестийни или най-малкото – силно изненадващи, и че писателят обича да изписва също Джоконда/Джоконди – вероятно заради трудно изразимата българска усетност за фонопоезиса на думата, за не съвсем естетичното, смешноватото в името (*дж* – *ко* – *нд*); за този автор въпросните повтарящи се решения – *като Мона Лиза, съща Джоконда* и др. под. – се превръщат в част от подписа, от стилистичната физиономия на текстовете му.⁸) И

тях сред тях, повелителката на полиестера [...] и я наставлява къде да сложи ръцете си, как да гледа към обектива и да се усмивва като Мона Лиза. Как да се усмихнеш като Мона Лиза, с усмивка, дето не е точно усмивка, а нещо средно между вина и невинност. И ние така се гледаме с млекарката, като вляза и тя ми каже – свърши. И млекарката е Мона Лиза, и колбасарката – и тя, и всички седят, скръстили ръце, усмиват се и казват – свърши. Най-сетне я досмешава от тази мисъл и на снимката така излиза (32).

⁸ Нека приложим няколко извадки от произведения, които извадки подкрепят казаното: *Британските жители продължаваха да пушат лули край камините и да четат Дикенс и приеха Бомбето с усмивката на Мона Лиза, започнаха да го разхождат в прочутите си ролс-ройси и се примириха, че със същата усмивка са доказали също тъй, че са парламентарна държава („Бомбето“; Радичков/Radichkov 2014а: 258); Исаевата овца не беше настървена, тя беше едра и кротка овца [...] Като я гледа човек, същинска Джоконда, стои в средата на двора и държи неподвижно дългата си глава [...] [Овцата] се обърна и го погледна с очите на привързано и тихо животно. Наистина стоеше като Джоконда сред стадото, неподвижна и кротка... („Козя брада“; Радичков/Radichkov 2014в: 328, 338); Кобилите стояха неподвижно и гледаха като Джоконди [...] Над него била северната звезда, далечна, студена и мизаща, тя прозирала едва-едва през виелищата [...] Аз си представях как тая северна Мона Лиза е гледала Чиряев и двата елена, забита горе високо в северните небеса [...] и полудивите коне на тайгата виждам също как стоят в Лувъра срещу Джокондата и я гледат като Джоконди... („Неосветените дворове“; Радичков/Radichkov 2017: 32, 147, 234); По него време Салвадор Дали нарисува Мона Лиза с мустаци и се появи на палубата на един кораб, водейки за кашика мравояд. Но ако Салвадор Дали по този начин искаше да дразни обществото, то бедният австралийски абориген водеше със себе си кенгуруто единствено за да го пази от зли аборигени [...] Учителката метеше снега пред вратата на къщата, още топла от съня, но и малко румена. Гледаше тя Емилиня, както навярно и Мона Лиза би го погледнала... („Малка северна сага“; Радичков/Radichkov 2017: 330, 347); Иван Ефрейторов се завърта и вижда съвсем близко пред себе си лице на каракачанка. Движението е забавено, лепкавите каракачански очи го оглеждат, някаква загадъчна усмивка се мярка под тежката вълнена забрадка, почти като усмивката на Джоконда („Последно лято“, сценарий; Радичков/Radichkov 2019: 133); ... историята на бедното магаре от видинската епархия [...] не само че се помъчих да изобразя графически, а и нарисувах, доколкото бог дал, и с думи, за да може да се получи пълна яснота от страна на читателя. Показах работите на хора, занимаващи се с рисуване или с тълкуване на нарисуваното, те погледна-*

вече съвсем в далечината, в акварелно размития заден план на сегашния роман – тук сме доста несигурни, но едно подозрение остава – дали пък отново не се мержелее Радичков: дали неговите мисли образи не са вшити в например това място от „Годината, която...“: *... наблюдава ръцете му, които развяват тестото като знаме [...] баща му ще завие кулинарна поема [...] Баща му ще разбие яйцата, а той ще гледа пламъка. В тези моменти се сеца за Икар, който пожелал да стигне слънцето, и сравнява древния младеж с гълъбите си, да, казва си, моите гълъби са по-умни от Икар, човек може да научи много от птиците* (38).

Какво им е умното на гълъбите ли – току-що цитираното е второто от трите споменавания в романа за крилатите същества, които, макар вратата на клетката им да е оставена отворена, не излитат, не си тръгват.⁹ А иначе, първо, „Икар“ е obsесивно важна за Радичков фигура, към която той отново и отново се връща.¹⁰ И второ, историята в „Лазарица“ е именно за това: за едно стоене в плен толкова дълго (перата/крилата са напомнени и в пиесата, но не са дадени на човека – Лазар е на някакво дърво, в някакво свраче гнездо), че „накрая“, след като

ха работите ми с полуусмивка, както навярно и Мона Лиза би ги погледнала, и ми казаха, че не е лошо, но че им липсва обобщение („За графическите изображения“; Радичков/Radichkov 2014b: 612).

⁹ Той е забелязал, че Йоанна не е заключила вратата на гълъбарника, дори самата врата е оставена открехната, но нито един от гълъбите не я доближава. Човек може да научи от птиците много, а от неговите може да научи много и за хората. Те друго, освен хора, не са виждали (59); ... на двора се появи Тиха с пълна чиния, не че имало нужда, но и тя искала да влезе в разговора, който още се тътрел покрай темата за гълъбите на Слав, които не смеят да излязат от клетката си и няма нужда Слав да я заключва... (74).

¹⁰ Писателят помества разказ със заглавие „Падането на Икар“ в „Как така?“ (1974; в „Патарана“ от същия сборник „Икар“ е отново изписано); текст, наричащ се „Падането на Икар“ – той няма общо с вече споменатия – присъства в сборника „Хора и свраци“ (1990). В „Малка северна сага“ (1980) стои и следният пасаж: *Ако в този миг сред пламъци оттук прелети Икар и тежко се сгромолясят горящите му крила в гората или в овесената нива, едва ли някой ще скочи да гаси пламъците. И ако падне Икар в реката Ярле, питам се, ще иде ли някой да вади от реката трупа на удавника?* (Радичков/Radichkov 2017: 266). В същата книга, разказвайки свой сън, повествователят говори за три фигури, плувачи в някаква въгленова клетка, които му приличат на „три въгленови Икара“ (Радичков/Radichkov 2017: 290). Огромно мъртво тяло, хипнотично и ужасяващо, се носи из водите на един мрачен свят в „Космическият удавник, или въведение към Ноевия ковчег“ („Ноев ковчег“, 1988) и това тяло, помисля говорещият в текста, може да е на падналия Икар, а раните по плещите му ще да са поради изтръгнатите при сриването от небесата криле.

свирепото куче пазач най-после го няма долу, след като нищо не налага на героя да живее като затворник, той остава там горе. Сам, вече стар и неспособен на свобода.

Пак заради характерното поведение на сегашния романов наратив ще дочуем в него – или ще ни се счуе (нима разликата е съществена в случая) – ехо отново откъм Радичков и покрай катастрофата, която мечката на циганите предизвиква. У Радева грамадното животно, нахълтвайки в печатницата, в края на краищата развихря малкия апокалипсис с пожара, унищожил сграда, хартия, издания и изобщо градския празник по случай петдесетгодишнина от ВОСР. Във „Всички и никой“ (1975) на Радичков мечката на циганите хуква, подгонена от едни биволи, ломи изпречилото се по пътя ѝ и накрая се втурва (следвана от страховитите черни същества) в манастирския козарник; всичко става прах, пепел и ужас и я запомняш тази поредна за северозападното разказване абсурдна суматоха, понеже из хаоса, на границата между възможното и фантазмагоричното, се появява и Дяволът (виж Радичков/Radichkov 2016: 25 – 33).

Според Н. Стоянова епизодите с циганите мечкари, при които се озовава Йоанка, напомнят за „Златно сърце“ (1929) от Калина Малина (виж Стоянова/Stoyanova 2024: 7); вече казах защо на мене циганите с мечката от „Годината, в която...“ ми изглеждат, като да са създадени по радичковска кройка. Обаче не би имало особен смисъл да се спори дали точно и само Калина Малина стои зад тази завеса, или пък именно и единствено авторът на „Свирепостта на настроението“. Просто в сегашния роман плетката от нишки, водещи към други произведения, е изключително гъста и споява в цялост сенките, гласовете на много, и при това – далечни едно спрямо друго произведения – далечни и като време на създаване, и като тематика, и като специфика на авторов почерк. Смесването на привидно неподлежащи на смесване звучности и истории от предишни книги отново и отново се случва в „Годината, която...“.

Ето пример, потвърждаващ току-що казаното – вече се спомена, че Слав от романа на Радева кара казармената си служба наред един Северозапад, изрисуван „по Радичков“; част от особеното място в творбата наследник е и старец с овца (тя все се забива в къпинака), който се върти край войниците граничари и си има свой речитатив: *Но старецът бърби – ето там, от другата страна са моите хора, оградиха ни, ти представяш ли си, да не сме добитък, там е брат ми и майка ми остана, а баща ми тук е погребан, а тук и там земята е една и съща...* (172). Разбира се, че в тези думи, на които според романовия повествовател младите мъже не обръщат внимание, се промъква гласът на Йов-

ковия Вълкадин („Вълкадин говори с бога“), страдащ заради една друга граница, заради едно друго разделяне на свои от свои. А отгоре на това тези, дете не слушат брътвежа на възрастния селянин с овцата, си мислят *цял век сякаш са на тази граница*, и отгоре на това те в края на краищата застрелват невинния дядо (вземайки го за враг нарушител), и отгоре на това получават като награда за стореното отпусък, дни, в които могат да се приберат у дома. Е, поради тази линия от случки, поради каузалността, която ги обвързва, няма как да не се сетим за „Граница“ (1993) на Е. Тонев, роман, белязал началото на 90-те, важен за нас и защото е в основата на едноименния филм (1994), режисиран от Ил. Симеонов и Хр. Ночев. Тоест Я. Радева претопява в сплав произведения, тематизми, сюжетни ходове, персонажни характеристики, които „не стоят заедно“ според най-лесно боравещата с билото литературноисторическа реконструкция (Йовков – Радичков – Е. Тонев), обаче пък, по една или друга причина, въпреки остро различните първоначални, автентични контексти, в които са се появили, въпросните произведения, тематизми, сюжетни ходове и персонажни характеристики са се оказали етапни, натоварени с ценност в рамките на тукашната културна парадигма (в новото си битие те хем са слети с всичко останало в колекционирания литературно минало текст на Радева, хем все пак са запазили нещо от самоличността си). И да, част от играта на „Годината, която...“ е да предостави/съчетае такова количество извадки от *преди*, че то неминуемо да изуми читателя, да компресира – в така деликатната си, търсеща минималисткия изглед своя плът – всъщност огромни обеми от Наследството.

Списъкът с извиканите да се явят е наистина смайващ (и тук жестът на призоваване, също като Вазовия от 1880-те, не е извърнат в края на краищата към забравените, а към незабравимите заради едно или друго). Всъщност в онова детско радостно преживяване на снега, украсено от фантазията на малката Йоанна с приказни, вълшебни неща, което Радева пресъздава в началото на книгата, дали – освен нещо от Радичков – няма следа и от „Палечко“ на Валери Петров (към финала на съвременното повествование става дума и за злощастното прасе, което загива заради новата зима, в най-празничното ѝ време). Проблясва за секунда в „Годината, която...“ също памет за „Сто двадесет души“ на Пенчо Славейков (*Цялата китна страна е постлана от ръцете на онези, които са изчезнали безследно от домовете и работните си места и никой не знае къде са. Майките и сестрите на тези мъже ходят на пръсти по плочките, все едно стъпват по ръцете на синовете и братята си* (9); у Славейков беше така: *Къде им е гроба днес*

никой не знай – / днес никой не знай! [...] Но гроба юнашки днес никой не знай, / днес никой не знай!). Изведнъж в наратива наш съвременник изплува и дума, която най-често свързваме с „Бай Ганю“ на Алеко Константинов (*Тиха се двоуми, не ѝ се ще да тръгва, какво ще дири сама при чужд човек. Тя е малко консерва, затворена, както щеш го речи...* (34); прословут ред от каноничния текст гласи: ... *я ми кажи твоя милост леберал ли си, консерватор ли си? Май-май че си консерва, както виждам*). И Цветан Стоянов е вместен в новия Пантеон – огледайте този пасаж: *Слав знае [...] – Госпожата не зачита новите празници. И баща му знае, но не обръща внимание. / – Заповядайте с малката, като се върне Тиха от смяна, ще отпразнуваме с баница празника на жената. Госпожата кимва и продължава да се усмихва. Слав знае, че тя ще дойде, защото някакво тънко като нишка приятелство излиза от тяхната врата и стига до вратата на Госпожата, като не забравя да спре до Боянови, но на Слав сега не са му на ума нишките, които свързват хората. Трябва да измине колкото е нужно, преди да ги забележи. Тогава и нишките, и хората ще са започнали да се късат и възлите няма да са достатъчни, за да ги задържат. Но това ще бъде, то винаги идва и никой не е предупреден* (39 – 40). Точно така: „Нишките, които се прекъсват. Проблемът за алиенацията (отчуждението) в литературата и обществената психология на Запад“ от Цветан Стоянов излиза именно през 1967-а („Народна младеж“) – годината, за която, от зима до зима, разказва Радева.

Да добавя и че в епизод от нейния роман *Блага пламти, отмества главата си и забелязва, че не познава улиците, по които файтонът се движи, и се решава да попита – „Накъде?“. Ленко се усмихва, все едно вече са стигнали, ръката му докосва ръката ѝ, стиска я леко – ще видиш. А файтонът пътува, сякаш такова пътуване вече се е случвало, Блага сякаш ей сега ще си спомни кога, къде и на кого, но в главата ѝ няма памет и не пита повече нищо* (51) – тези изречения сглобяват картина вариация по „Унес“ (1926) на Багряна (*Де ще стигнем, кога зазори? / Този път накъде лъкатуши?*); при това последните редове от пасажа у Радева описват нещото, което наричаме *déjà-vu*, артикулират като преживяване на героинята усещането „вече е билò“, „вече се е случвало“ и така транспонират във видимост, в запис авторефлексивен импулс у разказвачия, а и измерение на възприемателската реакция при срещата с конкретното място в сюжета.¹¹ Та „Унес“ е от ранните

¹¹ Между другото, вземането назаем на чужд текст съвсем буквално, в сюжетно-персонажна констелация, го има в „Годината, която...“. Във визирания случай то е

Багрянини стихотворения, „Кладенецът“ е сред важните ѝ според литературнокритическата традиция късни творби... и във финала на прелюбодейната кратка история на Блага – история, започнала, тъй да се каже, с пропадане, с хлътване в известните стихове от 1926-а – именно „кладенец“ се появява като знак на събирането със себе си, което героинята на Радева преживява заедно с проглеждането за това, че е сама, а не любима (... слънцето е, където винаги е било, и тя разбира, че гласът ѝ пада в **кладенец** и от дъното може да отговори само собственият ѝ глас, 53).

В този странен, хаотичен, невинаги съвсем сериозен, друг път – в по-мрачни тонове оцветен презапис, снемаш/трансформиращ предишни текстове, се мярва и К. Павлов с „Интервю в утробата на кита“: *Когато го затвориха в ареста като в корем на голяма риба, където въздухът не става за дишане, стените проговориха човешки език. Прогovorиха на всички езици, с молби, призови и цитати, изписани от други, дишали **тежкия въздух в рибата** преди него. А той, въпреки болката в главата или поради нея, за да може да я изгони поне за малко, ведно с унижението, прокара пръстите си по страницата на стената като преводач от много рядък език. Колко думи може да приеме стената на затвора? [...] Има място и за неговите, ще ги напише, преди да го намери съдбата в **корема на рибата** [...] [Госпожата] не знаела нищо за **кошмарната риба**, която се явявала в съня му, голяма и тежка, мека и тъмна. Не знаела, че се събуждал от **задушаването в корема ѝ**. На двора като спасителна светлина в тези нощи светела лампата на съседите (67, 73).*¹²

белязано с минусов оценъчен товар: съблазнителят на чужди съпруги Ленко омайва Блага със стихове на Петър. От една страна, Властга е изгорила Петровата стихосбирка и е пратила този автор в затвора; от друга страна, именно човек на Властга ползва писания на преследвания мъж, присвоява ги, за да ги употреби с нечиста цел (Наоколо е пълно с хартия, картон и канава. Всичко е толкова бяло, че Блага присвива очи. Като кожата ти, чува тя думите, които познава от стихотворението, и се засмива. Запомнила си, казва Ленко, аз пък го заех от вашия съсед Петър... 52).

¹² Все пак ще припомня известното стихотворение на Павлов: – Къде беше – / питат ме – / повече от три десетилетия? // – Бях в утробата на Кита. / Всички виждате, / нарочно питате. // – Как прекара – / питат ме – / три десетилетия в тръбуха му? // – И това го знаете – / комар играх / с оня комарджия... / Йон библейския. // – Ама Йон излезе – / викат ми, – / теб защо те няма – / питат ме. // – Йон излезе – / господ го откупи, / а за мене дявола не даде пукнат грош. // – Страшно ли ти беше – / питат ме – / толкова десетилетия? // – Страшно беше, / скучно стана – / пуших и мълчах, / мълчах и пуших... // – А сега какво ще правиш – /

В цитирания пасаж ми се струват важни тази линия на въобразяване, посоката, в която отвежда тази фигуралност – „молби, призови и цитати, изписани от други, дишали тежкия въздух в рибата преди него“, „пръсти по страницата“, „преводач от много рядък език“. Конкретната ситуация, в която е поставен конкретният персонаж, има специфично допълнително измерение: отрязъкът реч „вижда“ каменна страница (повечна от такава една страница не бихме могли да измислим), на която са писали мнозина други, предишни; „сега в момента“ докосва и чете написаното от тях не просто един затворник (той наследява буквите им, думите им заради мястото, в което е въдворен), а затворник, който сам пише, той е поет. Заедно с това – освен че ще прибави своите букви/думи към заварените – този четящ-пишещ човек е помислен в текста и „като преводач от много рядък език“ (интерпретаторът е преводач, интерпретацията е вид превод). Тоест и в припомнените горе редове от книгата (те не са единствените с подобен характер) бихме могли да разпознаем – или поне да заподозрем, да ни се стори, че сме разпознали – портрет метафора на централното за романа метасъбитие, както и на авторовата интуиция за природата му: да, този текст събира много и всякакви текстове и играе с паметта за тях; конститутивната за него задача е именно алюзивното им включване в тъканта на повествованието.

Още в първото изречение на занимаващата ме творба – *Нашият град е като всеки друг в китното ни, както казват, отечество...* (9) – е вместено компактно (но и приблизително все пак) означение на политиката на романово писане, за която току-що стана дума. Доколкото това „както казват“ отпраща към предишни думи, станали всеизвестни, и към множеството гласове, които са ги повтаряли. Фразата е леко оцветена от ирония, а „в дъното“ ѝ стои „отечеството“ – „отечеството“ в края на краищата е и конструкт от/на наизустени в училище стихове и епизоди от книги, негови градива са също опознатите след детството местни литератури, сподобени по една или друга причина с особен ореол, и изобщо всичко онова, което, веднъж „казано“, продължава да бъде възпроизвеждано и е постигнало двусмисления статут на (вече) автоматизиран общосподелим тукашен речитатив.

Ироничният отстъп в първата за романа фраза постоянно трябва да се има предвид: освен че събирачеството на „Годината, която...“ е жест на почит към билото-като-набор-слова, негов паметник, потвърждаващ респектиращия му ръст, то – това колекционерско-изложбено

питат ме – / следващото тридесетилетие? // – Аз ли? / Аз не знам, / но знам, че Кита / фасове ще плюе / три десетилетия / и ще замърсява океанската среда.

полагане на литературни експонати във видимостта на текста – нерядко върви с отместване, със своеобразно оспорване на някогашни високи, законодателстващи думи. Да погледнем например следния пасаж (в него важни предишни писания са въведени в кадър отново чрез „... казват“): *Казват, че една педя ни е родината, между палеца и малкия пръст на ръката си можеш да я побереши, но Тиха не я познава. / Тя познава само своята педя и с нея мери плата, преди да го среже. И ръката на сина си познава, която все повече прилича на ръката на мъжа ѝ (159).*

Тук след „казват, че...“ е възпроизведен репрезентативен за патриотичната лирика на НРБ образ на родината: „Земя като една човешка длан“ е първият стих от „България“ на Джагаров, канонична за епохата творба, звучала преди 1989 г. по рецитали, в празнични радиопрограми, в „художествената част“ на официални партийно-държавни събития и пр. В корективния презапис на Джагаровата редица лексеми след „запетая плюс но“ идват буквализацията, приземяването и придърпването към битовочовешкото. Може и да малка страната, но ето, Тиха не я познава. И не ѝ е до метафори и патетики: с педя се мери платът, преди да се скрои самодейна дреха у дома; освен собствената ѝ длан на жената от текста са ѝ важни ръцете на мъжа ѝ, на сина ѝ; другото – пропагандното, приповдигнатото, „художественото“ – изчезва, изпразнено от смисъл поради неприложимостта му в живеенето.

Ако покрай току-що реченото помислим, че „Годината, която...“ подлага на усъмняване, на вид критично преразглеждане просто левия сектор на литературното Наследство, не бихме били прави. И защото сред произведенията/почерците/авторите, свикани „за сбор“, за „последна проверка“ от романа, Вапцаров и Вапцаровото са разпознати като „свои“, те не са подложени на развенчаваща преоценка. Всъщност зад онова „ние“ в книгата на Радева – понякога в портрета му се появяват предизвикателно снизяващи го щрихи (*Нас обаче по строежите ни пече слънце не от идеализъм и всякакви неща научаваме. И не от идеализъм нощни смени бачкаме...*; 124) – стои тъкмо по вапцаровски осмисленото първо лице множествено число. Казвам го и заради този пасаж от съвременния наратив: *Чак сега била осъзнала, че пораснало момчето ѝ, ето го дошло бъдещето. Каква важна година е тази, в която момчето ми тръгва към бъдещето! Разбира се, Тиха не беше произнесла точно тази дума. Думата „бъдеще“ беше в речника за големите събития, а събитията на обикновените хора като нас се скитаха неназовани с важни думи, затова Тиха вместо „бъдеще“ беше казала „казармата“ (74 – 75).* Тези редове контурират един мно-

жествен анонимен субект – *хора като нас*, и обмислят разните видове събития: големите, претенциозно именуваните – от една страна, а от друга – тези на обикновените люде, събитията животи, чиято участ е да останат неизказани, неназовани, „скитащи“. Нима зад изреченията на Радева не прозира *Какво ще ни дадеш, Историию, / от пожълтелите си страници? – / Ний бяхме неизвестни хора / от фабрики и канцеларии ... / Ще бъдеш ли поне признателна, / че те нахранихме с събития [...] Ще хванеш контурите само, / а вътре, знам, ще бъде празно. / И няма никой да разказва / за простата човешка драма. // Поетите ще са улисани / във темпове и във агитки / и нашта мъка ненаписана / сама в пространството ще скита...*

Тихият патос на „Годината, която...“ извира тъкмо от съзнанието (за формирането му има заслуга и Вапцаровата лирика) за несправедливата празнота на уж препълнената със свидетелства и описания История. Да се опита да смали точно тази празнота – това е ядрото на будещия съпричастност етически проект на книгата.

Онази фигура – „като преводач от много рядък език“ (тя се появяваше в интегрираната в романовия текст преработка на Константин-Павловата история из корема на кита) – всъщност има предвид поне два типа „наличности“, два типа „невидимости“, дето „днес“ би трябвало да бъдат превърнати в друго (романът се е захванал тъкмо с този сложен, тръгващ от различни „дадени неща“ превод). От една страна, книгата „превежда“ (изважда от тях нещо ново, нещо друго) все пак изречени, написани – отдавна или напоследък – думи; превежда ги/свежда ги до разказ за миналото, обитавано от неизвестните, обикновените хора. От друга страна, повествованието иска – или би искало – „да преведе“ в слово мълчанието: мълчанието на понеслите онова *преди*, без (като че ли) да забележат как точно са платили цената на оцеляването, какво точно е представлявала тя (*Всички запомнили мига, в който детето се протегнало към бъдещето. Каквото и да е то, каквото и да ни чака, щом едно дете се протяга към него, не бива да се страхуваме. Така си казали всички. Те почувствали, че също станали деца. Онова, което не разбрали, било, че забравили думите за миналото и никога нямало да могат да говорят за него. Трябвало да се намери някой, който да преведе мълчанието* (185 – 186).

Макар че авторката на романа може би идентифицира себе си/него с този „някой, който превежда мълчанието“, текстът не изпада в самохвалство и наивност – въпреки порива зад подчертаната горе фраза творбата не внушава, че е успяла да претопи неизказаното в ясен изказ и всичко прозряла назованост. С едва загатната горест книгата невед-

нъж подсказва, че отвъд изписаните хиляди страници на учебниците – и въпреки нея самата, въпреки всички разказвачески усилия на художествените текстове – все така винаги-завинаги някъде наблизко и заедно с това недостижими, неправратими в друго ще продължат да стоят и да чакат материци измълчано (*В салона за празника тази вечер има няколко нови мъже. Тях всеки ги познава отпреди. Те бяха младежи с бъдеще, но сега са мъже с минало – такова, че ги е превърнало в сенки, ние всички знаем откъде идват. Ние се преструваме лошо, че всичко е наред. Че нищо не е било. Ако не успеем да се престорим, се преструваме, че не помним човека. Тези мъже седят на различни места в салона. Те никога няма да проговорят. Ще отнесат каквото имат в земята. Затова земята е солена* – 124; Слав, след като се завръща от Прага, където е бил с военната си част да бори контрареволуцията, **мълчи** за станалото там – виж с. 89; Петър, представяйки си как би живял, ако работи в печатницата, вижда себе си – макар сред хора и уж приказващ с тях – като „заровен в **мълчанието**“ – виж с. 77).

Финалните редове на наратива ще повторят, че Историята – въпреки всичко, въпреки искрените или пък не старания на анкетьори, записвачи и пр. – няма да успее да улови и покаже действително билото, съкровено човешко (вапцаровското не е отречено, само е редактирано чрез съкращаване на всичко, свързано с „... ние храбро сме се борили“): *Един ден в града ще пристигнат нови стажанти [...] ще задават въпроси и ще записват гласовете ни в малките си устройства. Ще обещаят скоро да изпратят книга, в която да пише за нас. Когато един ден я получим, подържим, намачкаме краищата на кориците и наплюнчим страниците, тя ще ни се стори такава, каквато сме я очаквали. Хем ще сме в нея, хем ще ни няма. Нещо ще липсва и ще си припомним онова, което диктофоните на стажантите не бяха записали, гласовете ни ще се сливат с глъчката на внуците и ще се превръщат в едно вечно живо бучене* (186).

Особеният оптимизъм на съвременното повествование (той не заличава горестта, за която споменах; и „История“ на Вапцаров не е песимистичен текст) е обвързан с мъдрото и по някакъв начин некапитулантско помирение със съзнанието, че уж ще сме в голямата книга, но и не ще сме там, че „нещо ще липсва“, че „стажантите“ вероятно няма да са записали истински същественото. Светлината във финала произтича и от парадоксалния последен жест на наратива – след като толкова упорства да събере следите на написаното, да съхрани като в музей отломките от страшно много текстове, романът, без да жали, се отказва, тъй да река, изобщо от книгата и книжното, от буквите, от ка-

тегоричната артикулация на мисъл и смисъл в изречения, положени върху хартия (и – в края на краищата – от себе си). От известна гледна точка заключителните редове свалят от пиедестала им литературата и писането, за да сложат на тяхно място просто съществуването. За да оценността нещото, сбъдващо се отвъд думите, за да се доверят на имащото общо с телата (всъщност мистерино) помнене-знаене-опазване на билото – на онова „вечно живо бучене“ (бученето звучи, чува се, макар да не е членоразделно), пренасящо напред следите от станалото, обвързващо предишните люде с внуците им, някогашните – с бъдещите гласове.

Разбира се, че скришно екстатичното развенчаване на писането, за да бъде увенчан неминуемият победител – непресекащият живот, е литературна направа, то *е* литература („не, сега не е за поезия“ *е* поезия). И е време – заради току-що реченото също – да се върна именно към литературата, побрана в „Годината, която...“.

Бях стигнала до това: в книгата на Радева от предтечите „вляво“ Джагаров е припомнен най-вече за да бъде оспорен, апострофиран (България е „земя като една човешка длан“... НО Тиха не я познава, НО са ѝ важни дланта, с която се мери платното преди разкрояване, дланта на съпруга, дланта на сина). Обаче пък Вапцаров, стожерен за лявата местна литературна традиция, е вграден в базисната идеология на съвременния наратив; „История“ на поета огняроинтелигент малко или повече обуславя опорното за сегашния роман разбиране на света и на поместеността на човека в него. Като това съвсем не пречи в текста компендиум заедно с всички останали да се появи и Георги Марков – за днешните тукашни „леви“ по ред причини проблематично присъствие в местния канон.

Ето в какъв контекст „Годината, която...“ артикулира следата на Марков: пазейки границата от изменници, Слав си спомня всички от улица „Мечта“ и се пита дали би стрелял, ако този или онзи от тях застане там, на браздата, и поиска да премине, да се махне оттук: *Може би някой ден човек като Боян ще вдигне ръце от всичко и ще го обхване чувство за непоносимост, ще каже – не искам повече да живея така, някакъв механизъм в него ще се счупи и ще зареже всичко постигнато. Възможно ли е това, Слав не знае, стиска по-силно оръжието* (174 – 175). Е, „чувство за непоносимост“ е синтагма емблема на живота-и-смисъла Георги Марков; словосъчетанието е заглавие на есе, включено в „Задочни репортажи за България“, както и заглавие на документален филм (2018 г.; сцен.: Д. Боджаков, реж.: Б. Харизанова) за убития писател. Изобщо тези три думи за мнозина днес са концентриран, бистър и в

някакъв смисъл утешаващ, успокояващ ни отговор на въпроса *той* защо си тръгва през 1969-а, след като би могъл да живее толкова добре тук (този въпрос би могъл да има и други, не толкова ясни, днес не толкова лесни за приемане отговори).

Но да, тъй или инак в тази романова сполия е вграден и Марков – заедно с още много извадки образци от огромното тяло на тукашната словесност.

Ще подчертая още веднъж – при идентифицирането на някои от тях сме съвсем сигурни относно словото прототип (и писателския под-пис, вървящ с него), към което отправя ред, фигура или ситуация от сегашния текст. В други случаи се колебаем дали пък не ни се привижда разпознаваем местен литературен произход на това или онова в книгата на Радева. Ето, в текста например неведнъж става дума за „улица „Мечта“ – тъкмо на тази улица живеят всички крепежни за повествованието герои; тя е ключовият за фикционалния свят топос и очевидно е с подчертано значещо за представяната епоха название. Да, има стотици литературни творби, фокусиращи се върху измислените хора и събитията от конкретна улица – реално съществуваща или пък не (и това сюжетостроително решение диктува специфичното озаглавяване на не едно и две повествования от този тип¹³). Тоест предполагагането на някаква обвърза-

¹³ Да припомним само някои произведения, чиито заглавия са скроени около *улица* и/или име на улица и които произведения присъстват на българския книжен пазар в рамките на няколко десетилетия: „Бедната улица“ (С. Дановски, 1927), „Улица без радост“ (Х. Бетауер, 1928, Огърлица от знаменити романи за жената), „Улица“ (М. Грубешлиева, [1942]), „Момчетата на Павловската улица“ (Ф. Молнар, 1940), „Улица във Флоренция“ (С. Моъм, 1946), „Сезоните и нашата улица“ (П. Караангов, 1960), „Улица Университетска“ (Г. Гор, 1961), „Главната улица“ (С. Луис, 1962), „Улица Крайбрежна“ (Й. Тодоров, 1962), „Улица „Консервна“ (Дж. Стайнбек, 1964), „Улица „Пъкъл“ № 0“ (М. Лудемис, 1964), „Улица зад реката“ (Ат. Наковски, 1964), „Момчетата от крайната улица“ (Х. Рачев, 1964), „Улица „Хавър“ (П. Гимар, 1965), „Улица „Любима“ (Фр. Вигдорова, 1966), „Любов на пясъчната улица“ (С. Усман, 1966), „Улица „Шипка“ (М. Радев, 1969), „Улица Ангелска“ (Дж. Б. Присли, 1969), „Улица към предградието“ (Ал. Томов, 1972), „Улица на детството“ (М. Бежански, 1973), „Нощната улица“ (Д. Коруджиев, 1975), „Улица „Крайбрежна“ (Г. Друмев, 1976), „Моята улица“ (Цв. Димитров, 1977), „Тримата от улица „Нижня“ (А. Шатлин, 1977), „Нравите на улица „Растеряева“ (Гл. Успенски, 1979), „Улица „Тъмните магазинчета“ (П. Модино, 1980), „Къщата на зелената улица“ (Л. Фойхтвангер, 1981), „Моята улица“ (Цв. Иванова, Ив. Панчева, 1984), „Хроника на улица „Врабчова“ (В. Рабе, 1984), „Шивачът от улица „Занаятчийска“ (Дж. Бонавири, 1984), „Убийство на улица „Чехов“ (А. Гуляшки, 1985), „Безкрайната улица“ (А. Наковски, 1986), „Улица без сезони“ (Ш. Ямокоето, 1986), „Улица Вишнева“ (В. Акьов, 1987), „Улица „Петропавловна“ (Ст. Ц. Даскалов, 1989), „Музика на улица „Скатертна“ (Г. Корнилова, 1989), „Приказки от улица

ност между „улица „Мечта“ от обмисляния роман и фикционалните топографии, с които борави предходен български художествен текст, би било крайно неубедително. И все пак – след като романът на Радева демонстрира една толкова богата литературноисторическа памет за родната художествена традиция – дали пък не е почти естествено да заподозрем, че „Улица без паваж“ (1938) и „Произшествие на тихата улица“ (1960) от Павел Вежинов са също почетени в „Годината, която...“, някак напомнени през/чрез разказа за живота на една улица.

И имената на някои от персонажите в книгата можем да възприемем като означения на паметта за написаното преди. Жената с дървения крак от текста (нейната бегло скицирана история също казва много за отношението на повествователя към случилото тук след Девети септември) е представена така: *Защо са я нарекли Филипа? Петър не е срещал жена с такова име и такава жена също не е срещал. Особена е не само заради името* (149). Името наистина е толкова рядко, че го е валидизирала като „истинско“, направила го е видимо тъкмо литературата; „Филипа“ е изписано у Т. Димова – в пиесата ѝ „Змийско мляко“.¹⁴ (Нали вече споменах, че повествованието на Я. Радева контаминира почерци, слива, кръстосва и смесва. И че в разказа за Госпожата от „Годината, която...“ се чува не само ехо от текстовостта *Емилия Дворянова*, а и нещо откъм Димова – например откъм „Поразените“. Нека добавя: детайл в историята на Филипа, определено екзотичен, напомня сюжетно-персонажен ход от „Компарсите“ на Д. Шумналиев. Та Филипа ... *в кабарето още като ученичка разбрала, че танцьорките не са артистки, макар че отначало си мислела, че е същото*, 152; у Шумналиев също има една такава ученичка, която танцува в кабаре... и не само танцува.)

„Брока“ (П. Грипари, 1989), „Главната улица“ (А. Сираков, 1999), „Улица „Полумесец“ (П. Теру, 2007), „Улица без име“ (К. Касабова, 2008), „Дом на улица „Надежда“ (Д. Стийл, 2010), „Дом на улица Езерна“ (А. Геласимов, 2011), „Улица „Каталин“ (М. Сабо, 2018), „Убийствата на улица „Морг“ (Е. А. По, 2006, 2007, 2016 и др.), „Убийство на улица „Дюма“ (М. Л. Лонгфурт, 2019)...

¹⁴ Включването на точно това име и обвързването му с подчертано особена женска история отправят всъщност не само към конкретен текст на Теодора Димова, а и изобщо към писателската ѝ практика, в чиито рамки името на персонажа едва ли не „ражда“ историята: *Героят ми не може да започне да говори, ако няма правилното име. Отне ми много повече време да намеря името на героинята в „Емине“ – Яна Илинда, отколкото да напиша самия роман. В първия вариант на „Змийско мляко“ героят се казваше Михаил. Когато започнах да работя над втората редакция, изведнъж разбрах – името е сбъркано, той не може да се казва по друг начин, освен Игнат. Имената идват заедно с героите си и то по някакъв категоричен начин, който едва ли мога да обясня...* (Димова/Dimova 2017).

Та бях тръгнала да илюстрирам идеята, че и имена на персонажи от съвременния роман всъщност функционират като отпратки към вече налични литературни конфигурации. Освен „Филипа“ още едно много рядко име, вместено в сегашната книга – „Ленко“, мнозинството от нас знаят не „от живия живот“, а благодарение на среща с художествено произведение. У Я. Радева така се казва персонаж с ред несимпатични черти, журналист кариерист, добре вписващ се в следдеветосептемврийската тукашна реалност, проспериращ, в края на краищата – „изтеглен“ към столицата, съблазнител на чужди съпруги и пр. Ами поколения сънародници са чели „Ленко“ (1957, 1960, 1964, 1968, 1970, 1973, 1983) на Г. Караславов – по времето на НРБ книгата за момчето помагач на партизаните е в препоръчителния списък с летни четива за един от ниските средношколски класове... А пък седемгодишното момиченце, чиято гледна точка е важна при изграждането на „Годината, която...“, се казва Йоанна. Я. Радева е автор и на романа „Сезонът на Йоанна“ (2015). Както и на литературоведски прочити на текстове на Е. Дворянова¹⁵. Йоанна от „Годината, която...“ е внучка на Госпожата

¹⁵ Виж например Радева/Radeva 2011, Радева/Radeva 2012, Радева/Radeva 2015. В общодостъпна визитка на авторката е отбелязано, че е участвала в „школата по творческо писане на писателката Емилия Дворянова“; Яница е инициатор за създаването и съставител на „De profundis, или при основанията на литературата. Юбилеен сборник в чест на Емилия Дворянова“ (2018); привързаността на по-младата жена творец към създаденото от по-възрастната личи също в тези почтителни думи, онагледяващи и потребността да препишеш, да възпроизведеш очаровал те текст: *„Морето на Атон е синьо – по-синьо от всяко друго море, Северно или Южно, Източно или Западно, развълнувано или тревожно, Солено или Медно (като онова, което направил Соломон), Червено или Мъртво, и от океана, бил той Световен или Тих, и от небето, дори и Третото, до което един човек бил въздигнат неспойно с тяло или без, от Седмото, на което се възнасят удостоените с честта пророци и светци, дори от край-небето и Цялото небе, единствено за Новото небе не може да се знае, защото никой не е стъпвал още там и то е само Дума, от всяко око, ляво или дясно, добро или безсрамно, което се нарича „синьо“ и поетите го възхваляват поради синия му свят, от сините отблясъци на диамантите, които обаче са именно отблясъци, защото отразяват небето, отразяват морето, отразяват околото, ако то се надвеси над тях и съблазнено се взре, да не говорим за цветята като синчец и разни теменуги, кратковременни в уханието си, които природата е произвела със смирение, защото те са негодни за сравнение с морето на Атон – най-синьото в света, което вае Богородични камъни...“* [„Земните градини на Богородица“]. Мога ли аз да напиша изречението на Емилия Дворянова, защото то е единствено нейно и разпознаваемо нейно. Мога да препиша изречението, както току-що направих. Мога да си представя как го чета и да си спомня годината и сезона, когато го прочетох за първи път. И как тогава си казах колко е хубаво, че българският може да звучи по този начин. Аз може никога да не срещна тази писателка, но колко е хубаво, казах си тогава, че тя ми

(вече отбелязах, че това наричане на героинята е и своеобразен йероглиф на фасцинирана памет за „Госпожа Г.“ на Дворянова) – боравенето с антропонимите, с именуването на персонажите в обмисляното повествование може и да чертае линии на унаследяване, да обявява родства по избор.¹⁶

Укрепвайки представата за романа на Радева като за събиране смесване на заварени гласове и почерци, ще добавя и това: всъщност чрез житието-битието/образа на Госпожата от „Годината, която...“ освен съвременни писателски светове (Е. Дворянова, Т. Димова) са преговорени и по-отдавнашни текстове. Имам предвид въведената в кадър през разказа на Тиха „предистория“ на Госпожата: *... обича да припомня [...], когато започне да кърпи нещо, а тя все има нещо в ръцете, как младата артистка пътувала с малката трупа и ноцувала в някакви случайни места [...] щом пристигнала в нашия град, за да играе някаква комедия, Госпожата, тогава гопोजица, срещнала учителя по старогръцки и се влюбила [...] Госпожата му се усмихва кротко, косите ѝ*

показа, че на български може да се пише тъкмо така. В онзи момент едва ли съм си пожелала можеше да напиша това изречение, но със сигурност това изречение ми показва, че на български можеш да потъваш, не само да се носиш по повърхността на езика. Можеш да оставиш езика да те води, вместо ти да водиш него (Радева/Radeva 2024).

¹⁶ Като става дума за родства, за изплитане на обвързаности между предишни и сегашни текстове – и за имена на персонажи, да отбележа и това: бащата на Йоанна от романа на Радева (поет, затворник, строителен работник) се казва Петър. По едно време успешният Ленко предлага да уреди някакво препитание на вече освободения от затвора; онзи обаче отказва: *Работя край морето, казал Петър, за да не се питат в почуда повече. Рибар ли си станал, опитал да се пошегува Ленко, за да изтрие от лицето си разочарованието, че е пуснал връзки напразно. / – Разпределен съм там, знаете как е с разпределенията [...] Ще строя язовир (77). Покрай „Петър“ / „морето“ / „рибар ли си станал“ няма как да не се сетим, че свети апостол Петър, брат на ап. Андрей Първозвани, бил неук и беден рибар от гр. Капернаум на брега на Галилейското езеро. Еврейското му име било Симон, а името Петър, което на гръцки означава „камък“, му дал Сам Иисус Христос [...] Петър следвал неотделно Спасителя до деня на Възнесението Му. Преди залавянето на Спасителя Петър се отрекъл от Христа по време на съда, но и горчиво се разкалял [...] проповядвал и вършил много чудеса и изцеления в Палестина, Мала Азия, Гърция [...] Отишъл в Рим при гонението на Нерон и бил осъден на разпъване. От смирение по негово желание бил разпнат с главата надолу в 67 година – годината, в която и ап. Павел намерил мъченическата си смърт... (<https://www.pravoslavieto.com/life/06.29_sv_ap_Petar.htm>). Покрай функционализирането на антропонима с история в сегашния текст може да ни се стори, че сме пред още една от авторовите игри със симетрията: „Годината, която...“ разказва и за пребиваването на сънародника Петър в българската 1967-а; за онзи, първия Петър, 67-а е лобна, последна и мъченическа.*

са кърдени с ролки... Разкази за пътуващи артисти – и за жената в трупата – има у класиците: у Стаматов, Йовков, К. Константинов („Частният учител“ на Йовков е и в основата на важен от определена гледна точка български филм – „24 часа дъжд“, 1982, реж.: Владислав Икономов); като че ли именно тези – „класическите“ – сюжетно-персонажни констелации са почетени чрез детайла от сегашния роман.

В тази Панорама (П. Зарев използва понятието в названието на свой пространен труд, посветен на националната художествена словесност; тъкмо това напомням в момента), в този красиво хаотичен колаж, представящ българската литература в образци (преработени/обработени образци), Я. Радева вмества и портрет конспект на романа за социалистическото строителство („Низината“, 1977, на В. Попов е впечатляваща художествена версия на споменатата жанрова идиоматика; нейна любопитна функционализация е и „Принцовец“, 1976, на Дончо Цончев; няма да изброявам редовите соцпревъплъщения на повествователната типология). Визираното стилово-тематично „парче“ в наратива на Радева е обвързано с Петър – освободения от затвора поет, опитващ се да продължи да живее: ... *градя язовирен търбух [...] не е за деца, нито мръсотията по некъпаните им тела и псувните, които излизат от тях, нито неделният белот с мазните карти, в който победителят е един и същ. Те, поне повечето, са били майстори, знаят какво е градеж, какво е да спиш на греди и да губиш на карти [...] Бетон, гора, каталясвам, вода, пущина, да ти таковам таковата. Има и други, но тези се чуват най-често. Идат бетонобъркачките, провиква се някой и те ги виждат, изкачват се до язовира в сива редица и бетонът потича. В очите на работниците в такива дни също става сиво [...] гърлата са жадни, устните им се напукват, дъвчат живовляк. После се връщат на работа. После спят и сънуват водата [...] непробиваема стена, която се блъска в бетона (150 – 151).* Като – заради жената началник на строежа, а и заради „белот“, „да губиш на карти“ в цитираното горе – може да помислим, че фокусните за момента пасажии/епизоди от романа на Яница Радева са в по-особени отношения с „Белот на две ръце“ (1973) на В. Мутафчиева, една от интересните вариации върху клиширания Голям разказ на Строя за социалистическия човек, градящ новия свят и покрай това – градящ самия себе си.¹⁷ Тъкмо този норма-

¹⁷ Но дали в сегмента с жената ръководител на строежа и мъжете работници няма и отекване на още заглавия, още наративи – можем да заподозрем, че е така заради ето тази фраза: *Река ли е жената, или жената е като река? Като ледената река ли е бригадирката тук, която им креци, и те, мъже от всякаква възраст, вдигат рамене – не разбират защо* (154). В местен контекст асоциацията поетизъм жена –

тивизиран в соцехата разказ е обект на трансформация в „Покривът“ на Г. Марков – и да, в споменатия роман един от главните герои има история, приличаща на Петровата от „Годината, която...“: Марковият Димшин работи на мегаобект (също като Петър), след като години е бил лагерник (Петър става строител, когато излиза от затвора); и Димшин, и Петър не са наказани заради престъпление, а просто защото политическата система има нужда от „врагове на народа“¹⁸.

река е укрепена, вече петрифицирана най-вече заради „Една и съща река“ (2015) на Здравка Евтимова (жената и реката са аналогизирани, разбира се, още в „Стихии“ на Багряна; заглавието „Една и съща жена“, 2023, на Данила Райчева, говорейки си с „Една и съща река“, също помага за автоматизирането на асоциацията *жена – река*). А след последното цитирано изречение от Радева – за ледената река и за мъжете, вдигащи неразбиращо рамене – идва това: *Тя е само кукла, една от многото, които дават команди, ако не е тя, ще е друга* (154). Отбелязвам го, защото тук вече говорих за тази представно-понятийна линия в романа – за играта, куклата, маската като „сигли“, подбиращи знание за времето преди 1989 г.

¹⁸ Може би и още нещо от писанията на Марков намира присъствие (след преработка) в „Годината, която...“. В даден момент Петър от романа на Радева си представя какво би било, ако приеме предложението на Ленко да работи в печатницата (не във вестника, немислимо е, а в печатницата): *... И когато ръцете, омацани с мастило, в края на работния ден му напълнели чашата, а устата им заговорели, цял да се пита не пие ли ракия, варена с колите тъкмо от неговата стихосбирка [...] в един и същ човек може да живее и приятел, и враг, и на никого нямало да се доверява напълно. И после, замаян от ракията, цял да вижда чертите на лицата им да се изострят, цветовете да стават по-силни, думите да скърцат, понякога на главите да се появяват рога, а от ноздрите да излиза вместо дим от цигарите, огън. Той цял да гледа тези демони и да обръща чашата с дъното нагоре, да иска да си тръгне по-скоро, но краката му да са като оковани и да не може да помръдне. Тогава, докато цял да седи заровен в мълчанието, някой от демоните цял да се преобразява, да разбутва другите и тогава Петър да вижда на гърба му криле и това ново същество цяло да го повежда, и докато вървят, за да им се избистрят главите, да слуша малките му човешки истории, понякога ангелът цял да спира и да го прегръща. Тогава Петър ненадейно цял да започва да рецитира някое от изгорените стихотворения, а ангелът да слуша и да казва – много е добро, копеле! И стигнали до моста, предметите щели да идват по местата си и тогава да се разделят (77).* Та в човека може да чака както приятелят, така и врагът; демонското с рогата и ангелското с крилата едновременно могат да обитават този отсреща. *Черен ангел с бели крила, бял ангел с черни крила* е образът фраза от „Архангел Михаил“ (1974), който/която изразява същата идея. Тази идея е натрапливост за Марков: според обстоятелствата един и същи човек може да бъде полицаят или пък борецът за свобода, злото и доброто са неразтрогваемо сраснати, превратими сме в своето обратно. И у С. Маринов, обмислящ историята на Г. Марков, е казано по начин, близък до артикулацията на въпросната мисъл в романа на Радева: *... и ангелите, и дяволите – ний сме си от памтивека братя и роднини. На тоз свят заедно сме дошли, заедно и ще си отидем. А кой ще играе ролята на дявола, кой на ангела – никой не може да предопредели [...] Като се роди малкото*

Контаминиращо-компресиращата технология на писане, чрез която е създадена обглежданата тук книга, обуславя и микроструктура, вменена в следния пасаж: *Жената не просто чувства доближаването му, тя го и чува, защото дъските на пода скърцат. Сякаш са на кораб, на някакъв обречен **Ноев ковчег за никъде** [...] те са едно същество [...], кентавър от плът и кръв, изригнал от недрата на земята, спасен на **Ноевия ковчег**, за да не се затрие от лицето на земята това отчаяно чувство, което събира хората без обич* (155 – 156). Разбира се, „Ноев ковчег“ си е „Ноев ковчег“ винаги и навсякъде. Само че за местната аудитория – и още повече за читателите на занимаващия ме съвременен роман, вече установили, че Радичковата текстовост е важна за повествуването на Радева – „Ноев ковчег“ (1988) е и заглавие на представителна за северозападния автор прозаическа творба. Идеологията, скрепяваща и мотивираща въпросната творба – тази идеология е експлицирана в текста от края на 80-те, предполага той да „работи“ като вместилище хранилище, побиращо всичко и всякакво, хора и животни, живи и мъртви, които трябва да бъдат опазени и пренесени напред във времето. Е, и „Годината, която...“, събирайки спомени за страници, писатели, фрази и вече разказвани истории, строи именно Ноев ковчег, поредния Ноев ковчег от думи.

Все пак в цитирания преди малко пасаж Радева е изписала не просто (не само) „Ноев ковчег“. Синтагмата е редактирана чрез разширяване, получила се е модификацията „Ноев ковчег за никъде“. „Пътища за никъде“, знаем, е произведение репрезентативно за 1960-те като българско литературно десетилетие. Та 80-те и 60-те, Радичков и Б. Райнов, знакът на оцеляването и песимистичната словесна формула, напomniaща, че пътят е път само към смъртта – всички на носа на гемията, както би казал Д. Енев.

Сред тези „всички“ като че ли се мярва и Г. Господинов. В страниците за граничарската служба на Слав („Годината, която...“) е изрисуван и един северозападен старец с овца (споменавах го преди време), който си прави цигари, увивайки тютюна във вестник. И покрай него Слав се е улавял да си мисли, че той не чете, а пуши новините и те така, опушени, се настаняват в мозъка му и го замъгляват (173). В

човече, никой не знае какво ще излезе от него – ангелче или дяволче [...], спуска се дядо Господ от небето и му вдъхва в душищата петдесе на сто дяволица и петдесе на сто ангеличина [...] Марков е бил като всички нас – колебаещ се еднолюшадник – съблазняван от сладостта на богатството и славата, парен от горящите въглени на съвестта. Могло е да надделее едното, могло е другото... (Маринов/Marinov 1990: 181 – 184).

„Техника на изпушването“ от „Черешата на един народ“ на Господинов иде реч тъкмо за пушене на цигари от напечатана хартия, за поглъщането на думите ѝ, превърнати в дим¹⁹...

Впрочем и „Времеубежище“ (2020) на Господинов – книга, която придоби специален статут в рамките на съвременната българска литература – подчертано разчита на колажа от цитати, алюзии, напомнания за книги, автори, произведения на изкуството. Само че у Господинов употребата на тази текстова технология определено е обвързана с копнежа по и съобразяването с една публика, мислена най-вече като световна, като планетарна. Затова и „Времеубежище“ говори онази „лингва франка“ – знаци, всеизвестни антропоними, смислово натоварени топоними, заглавия на или детайли от/за литературни, музикални и изобразителни художествени творби, – разбираема за културната компетентност (предполагамата културна компетентност) на четящия европейец (поне европейец) наш съвременник.²⁰ (В такъв контекст заемките от български автори във „Времеубежище“ се оказват в двусмислена позиция: тези заемки също са тухли, вградени в успеха на романа, но едва ли са разпознаваеми – като първична самоличност – за чужденеца възприемател. Да бъдат посочени и назовани, да се артикулират съответните писателски имена и заглавия, да им се въздаде, остава дело, задача – евентуално дело, евентуална задача – на местния внимателен и относително образован читател.)

Не че в „Годината, която...“ няма игри с чужди планетарно популярни произведения и писатели, с реалии, които не са локални – ограничено местни – като смисъл и значимост. В текста на Радева например шифровано се припомня – прозрачен е този шифър, иначе не би бил функционален в художествената творба – и отвъдбългарската съдържа-

¹⁹ Да припомня стихотворението: *І Когато стигнахме в партизанския отряд, аз скрих в сламата под наровеите Пушкиновия том. След месец го измъкнах, беше се съвсем стопил. Изтънял. Нали нямаше хартия, някой го намерил, тихомълком късал страниците и пушил. / Алес Адамович / II Да попушим пушкин / Да попушим / Да попушим / Страниците са луксозни / томчето е руско с илюстрации / отпреди войната / Да попушим / Да попушим / Вдъхваши чудное мгновение / и на кръгчетата издъхваши / гений чистой красоты / Ей читатель дорогой / Да попушим / III Поезията трябва да се върне към своето естествено състояние на Дух и в този случай пушенето е най-добрият ѝ прочит. Така нейният Дух (Дим) се усвоява напълно от Пушателя. Според езически вярвания той получава силата на поета, когото е погълнал (Господинов/Gospodinov 2007: 125 – 126).*

²⁰ Това свое разбиране относно комуникативната стратегия на романа съм се опитала да аргументирам в Пелева, И. За романа „Времеубежище“. – *Пирон*, 15.07.2024, <https://piron.culturecenter-su.org/25-inna-peleva-%d0%b0bout-the-novel-time-shelter/>

телност на знака „1967 година“: *Тереза ще бъде недостижима звезда, по-звездна от онези империалистически изпълнителки, за които неговият приятел Ясен мечтае. Но Слав не мисли за онези, които били като пъстри цветя* накрая на света, защото е в *своето лято* и Тереза е пред него [...] *Ще си мисли за нея след година, докато копае окопите, и ще му се иска да я намери в онзи голям град и всичко да е като миналото лято. А по-късно, когато се завърне, Слав ще мълчи за Прага и ще се раздели с гълъбите. / Но сега, в това лято на любовта*, някой изпрати Слав за карнавален костюм и му прошепна да чака край това дърво Тереза... (87 – 89). Та хипитата – децата цветя, Лятото на любовта и изобщо „1967-а“, каквато е „на Запад“ – тези образи знаци също са втъкани в разказа за отделната малка тукашна човешка история (историята на Слав), синхронна с онова (и имаща/нямаща общо с него), което е същата година на хиляди километри от Ямбол. Само че отместването – именно отместването – на/от голямото, световното и всеизвестното, от универсално-планетарното митологизирано е по принцип физиономичният за романа ход. Без това да значи, нека повторя, че голямото, световното, всеизвестното и пр. са изтрити от повествованието. То просто сменя/отменя навично ползваната (от Господинов също) перспектива: в романа на Радева „първият план“ (голямото, световното и т.н.) е станал дълбоко заден, а „задният“ е изтеглен на авансцената: безименните, местните, обикновените, провинциалните, откъснатите от мощните движения на планетата българи са фокусът на разказването (*Ний бяхме неизвестни хора от фабрики и канцеларии...*).

Тъкмо това „отместване“ е фундаменталният избор, породил романа – Радева не разказва свръхлегендаризираната, постоянно преговаряната *1968 година*. В Европа и Америка за нея са изписани толкова много художествени и научни страници (българският световен автор Г. Господинов също настойчиво се занимава в не един от текстовете си точно с 1968-а). Да, тя се появява и в „Годината, която...“: повествованието приключва с посрещането ѝ; няколко реда от книгата дават да се разбере, че Слав е сред българските момчета, изпратени в Чехия, за да убият Пражката пролет. Но сърцевинна за текста на Радева е 1967-а – още не е придошла събитийността, гарантирала на 1968-а привилегирована позиция (и вид господство) в Големия разказ на Историята. Радева иска да говори за нещата/местата „встрани“ (за пепеляшките на официализираните меганаративи), за периферното и по-малко осветеното, не за онова, което знаят всички навсякъде. Като романът неведнъж предприема уж-синхронизиране на малкото и голямото, на планетарното и локалното, но все за да провокира идентификация с това-дето-е-встрани – то е така

направено/представено в повествованието, че да ангажира съпричастието на възприемателя. (Да дам още един пример за това поведение на нара- тива: „Годината, която...“ напомня – как няма – и за изключително, све- товно значимо събитие, каквото е първото изпращане на куче в Космоса. Само че монтира въпросното напомняне в тукашен, неважен за човечес- твото житейски сюжет, който обаче е до сълзи важен за една незначи- телна, невидима за Историята нашенска безименна сервитьорка, а и за нас, които сме прочели за нейния плач: *Ясен го смятат за вагабонтин, даже миналата седмица обеси кучето, което живееше пред ресторан- та [...] кучето си имаше стопанка и всички го знаеха. И име си имаше – Звезда [...] и] се беше появило, когато изстреляха една друга Звезда в небето. Никой не събщи какво се случи с онова космическото куче, за което писаха вестниците, но нима има живот сред кометите? Когато разбра съдбата на своята Звезда, келнерката от ресторанта плака, като да беше загубила роднина, 41 – 42.)*

Та занимаващият ме текст борави и със „световноизвестното“, не само с разни местни неща. Борави и със „световноизвестното“ като набор заглавия/произведения, „намекнати“, въввлечени по един или друг начин в разказа за хората от улица „Мечта“. Например наред съвре- менното българско повествование в асоциативна обвързаност се оказ- ват любовно-безлюбовното събиране на Петър и началничката на голе- мия строеж и „Конникът без глава“ на Майн Рид (у Радева в момента на близост мъжът е „самотен конник без глава и без спомени“, 156). От този рафт на Библиотеката – „Конникът без глава“ отдавна е световна детско-юношеска класика – е и „Невидимият“ на Хърбърт Уелс, който роман също се мярва в нашето повествование (до ’67-а тази книга има две български издания – от 1946 и 1964 г.): *Йоанна стои наред двора на циганина и е като онемяла. Мисли си, че е по-добре сега да бъде съвсем без име, да стане невидима като онзи мъж от книгата на бат- ко Слав. Тиха ѝ чете, а Йоанна се страхуваше (117).* Откъм универсал- ната – не българската – литературна традиция идват в тукашния съвре- менен наратив също „Алиса в страната на чудесата“ и „Алиса в огле- далния свят“: ... *тъкмо сега ѝ се струва, че няма никакво минало и никакво настояще, а значи и никакво бъдеще, нито светло, нито тъм- но, нито пембено. Значи онова, което ще дойде, ще е част от това, което е сега, от този момент, в който двете с Йоанна съзерцават едно и също непознато нещо. И Тиха си мисли, че тя не е по-възрастна*

от Йоанна и Йоанна не е по-млада от нея.²¹ / – Тук няма никого – потвърждава очевидното Йоанна, а на Тиха ѝ се струва, че тя произнася тези думи, че вече ги е произнесла в някакъв друг ден, пред някаква друга врата. **Времето не съществува**, казва си Тиха, и затова може би тук все пак има някого, но те не го виждат, да, така е, казва си тя, зад онази **врата огледало**, която не личи, че е врата, а сякаш е **огледален свят** [...] Йоанна е до нея, харесва ѝ, когато възрастните са като деца. Струва ѝ се, че Тиха е малко момиче, а Тиха, за да затвърди убеждението ѝ, проронва – вътре е като в онази кутия от панаира в детството ми. Главата на Тиха още е замаяна и си спомня някакъв **заек, който скочил в дупка и изчезнал** [...] Йоанна няма време да отговори, че иска да почака татко си да излезе от кутията на заека, защото Тиха вече я дърпа. Йоанна не е чувала тази **приказка**, не знае какво следва, тревожи се за баща си, не иска пак да го загуби. / – Онзи заек върна ли се? – пита тя и върви, и обръща глава към магазинчето, а Тиха е забравила вече **и приказката, и заека, и времето**. Тиха отново е ядосана на мъжете, на всички мъже, които са като зайци и само нагонът им е в главата, и отговаря напосоки: – зайците, зайците, всички мъже са зайци, Йоанче! (83 – 85). „Заек – дупка“, „огледален свят“, „приказка“ – тези „стрелки“ бездруго сочат тъкмо историите на Луис Карол за Алисините приключения, а че тези истории знаят неща за парадоксалната природа на времето и се закачат с високата физика, е отдавна популярна теза относно въпросната литературна класика.²² И да, пасажът работи по същата логика, която скроява и други места от произведението – той привиква престижен чужд текст от общосподелимите културни багажи на планетата, присвоява го през/чрез трансформация и в края на краищата го приплъзва към териториите на семплото, приспособява го за употреба във всекидневието, свежда го до

²¹ Тези редове подсещат за „Момичето, което предсказваше миналото“ (2021) на К. Димовски, най-вече за последния разказ/„глава“ в споменатата книга. Където всъщност се прави вариация върху началото на първия от четирите квартета на Елиът: *Настоящо време и минало време / присъстват може би и двете в бъдещото време, / а бъдещото време се съдържа в миналото време.*

²² „Заешка дупка“ може да бъде модифицирано до „дупка на къртица“; и бидейки модифицирана, в романа фигурата все така означава входа към друг, непознат, вероятно опасен свят – пред такъв праг се чувства малката Йоанна, когато пита за адреса на Колчо (детето само с майка, детето от „изселените“, което изчезва от повествованието без вест, потъва в нищото) и не получава отговор: *Йоанна се страхува, когато баба ѝ не обяснява нищо, сякаш има някаква празнина, която не се е запълнила, а празнината е като вход на къртичина, не знаеш накъде води* (54).

труизма, до баналното знание на обикновените хора (... *зайците, зайците, всички мъже са зайци, Йоанче!*).

Разбира се, „вмятането“ на световноизвестното в частната локално-уникална история има потенциала да произведе и движение с обратна посока: малкото, отделното, местното – българско-ямболското-от-1967-година – може за момент да придобие черти, като да е не несподелимо, затворено в граници, а също с онези „всички други“, дето живеят навсякъде. Знакът „приказка“ например – и разните му семантизации и конкретизации – върши точно такава работа (заедно с това той е синекдоха на повествователната линия в текста, обусловена от гледната точка на детето Йоанна). „Перифразирането“ на приказката/приказното в нашия роман може да сочи към всеизвестните на континента Хензел и Гретел (и към Братя Грим): *Плаче ѝ се, като помисли какво ще прави, ако се окаже, че покривите там са от козунак, а от прозорците от захар я погледнат страшни очи. Надява се слънцето да я поведе по познати пътища и да не се налага да върви към непознатите улици. Но както цял живот може би ще бъде, така и този път то ѝ показва неосветени досега места* (99) – дали причудливите перипетии на фразата, водещи към „неосветени досега места“, са обусловени от памет за Радичковото „Неосветените дворове“, не бихме могли да сме сигурни. „Приказка/приказно“ могат да бъдат и „по руски“ решени – но точно това „руско“ е отдавна познато из всякакви географски ширини (*Тук някой сякаш е струпал всичките вехториши на града и от тях е издигнал къщата, която я гледа – зелена и едноока, – аха да се превърне в жаба, но еднооки жаби няма и къщата си остава къща, а ако се вгледа по-добре, може и кокоши крак да види под прага, но Йоанна не смее да погледне*; 114).

Та заради конспектите алюзии на/за популярни – и небългарски – приказни текстове, които романът интегрира в себе си, той би могъл да прозвучи в по-висока степен като „свой“ и на една чужда, планетарна публика.

Може би такава една публика – заедно с местните читатели – би могла да долови и далечно ехо от световноизвестен текст (макар да е трудно верифицируемо тъкмо като ехо) в бегъл щрих, драснат в романа... но на два пъти драснат, вярно, все на самия ръб на кадъра, обаче тъй или инак на два пъти появяващ се щрих. Става дума за едни овощни градини, които ще бъдат изсечени (първа поява) и вече са изсечени (втора поява). Градините не са вишневи, ябълкови са, но онзи, който помни Чеховата пиеса и смисъла на случващото се в нея – въпреки отстоянията между историята за края на един руски свят и беглия намек за

края на един български свят, – все пак ще трепне (*Когато и последният вагон премина през очите на Госпожата и влакът беше изтрит от хоризонта като с огромна гума, тя видя пред себе си **овощната градина**, която започваше отвъд релсите. Беше чула, че **скоро ще я изсекат, защото около гарите има нужда от друго**, но сега короните на ябълковите дървета бяха медни и нито едно листо не потрепваше. Сякаш отвъд траверсите започваше **друг свят** и само Госпожата трябваше да пристъпи към тези дървета. Тогава щеше да види нишките по листата, изрисувани с много тънка четка, потопена в жълто-медна боя, а птиците, накацали по клоните, щяха да говорят човешки език. Госпожата сякаш чу птичия хор или нещо в нея се обади, защото пое уверено нанякъде. / [...] Дори не погледна има ли милиционерска кола пред храма [...] Госпожата направи кръстния знак, днес не беше време за тайни, и влезе; 106 – 107; Ето ги новите блокове, **тук преди е имало ябълкова градина, но вече се извисяват почти до небето сгради***).²³

И тъй, в „Годината, която...“ повествованието понякога отправя и към глобално значими събития, и към световноизвестни текстове, което решение в известен смисъл свързва живота на улица „Мечта“ (фикционална улица от български град в „къошето на държавата“, какъвто е през 1967-а) с планетарното от онази епоха, прочита този живот и през една универсална, „надвремева“ литературна компетентност. Само че според мярата, зададена от „Времеубежище“ на Г. Господинов, романът на Радева е доста пестелив, ненастойчив при постигането на тази свързаност, на този тип четливост на местното (в българската книга, получила награда „Букър“, алюзиите, споменаванията, цитатите към/на/из най-големите, най-признатите, най-авторитетните хора и места на Земята са впечатляващо изобилни). У Радева *българското* на интертекстуалната тъкан е нещото, което веднага се вижда; то категорично доминира като градиво при направата на наратива.

Освен това в „Годината, която...“ постоянното припомняне на тукашни литератури е вид превод въплъщение на романовото послание –

²³ Съдържаното боравене с фигуралното – и с културните универсалии (разноредови, идващи от далечни един спрямо друг контексти) – подчертава деликатно тъкмо в образа на Госпожата скръбната обвързаност с предишното, с обреченото минало. На тази героиня асоциацията с „Вишнева градина“ ѝ отива (освен другото е била театрална актриса), а успоредно с това тя веднъж заприличва на жената на Лот: *Госпожата е на двора. Приседнала е на стъпалата, които водят към верандата на къщата. Седи като фигура от сол. В едната ѝ ръка е листът със стихотворението, което снощи са разучавали с Йоанна за празника в читалището...* (103).

а въпросното послание, сведем ли го до „изказване“, определено взема страна във вътрешен, специфичен, тукашен дебат. (Не че *изобищо* Източна Европа не би проумяла този дебат, но афективните му товари, българските му конкретизации през годините тъй или инак са най-добре познати именно на местните.)

На улица „Мечта“ живеят хора различни – „бивши“ и „правилни“ според мерките на НРБ, невръстни и по-възрастни, вярващи християни и правовеерни комунисти, пазещи Коледа и Великден или пък отбелязващи Осми март и 50-годишнината на ВОСР, с различно образование и различни професии. Въпреки това романът разказва за тези хора най-вече като за съседи, които си говорят, виждат се често, понякога се събират и пеят песни в съпровод на акордеон, помагат си. Ако трябва – с чаша захар, ако трябва – при търсенето на изчезнало дете; те все са едни до други с нещо като разсеяно, гледащо надругаде, но и постоянно будно съпричастие (... *Къщата обаче е празна, както я остави. Господжата има още само едно място, където да отиде. Защото Бог, освен в храма, живее и у ближните ни дори когато те не вярват в него*). Въпреки Партията, затвора за този и онзи, изселените и трагедията им, нееднаквите позиции спрямо Властта в този микросвят хората продължават да са заедно. (Това „заедно“, това „всички“, постигането на „ние“ – по-голямо и равно не само на анонимните от квазидревногръцкия „хор“ с неговите речитативи, включени в повествованието – върви и през/чрез мотива за смяната на имената, рефренно звучащ в романа. Който неакцентирано и в някакъв смисъл помирително напомня, че в НРБ не само турците по някое време са насилствено преименувани. Години преди драмата им от 80-те същото тук преживяват циганите (*[Йоанна] не знае, че и имената на циганите са почти толкова нови като нейното, и паспортите им са нови, почти неупотребявани, защото държавата неотдавна се е погрижила и те да имат добри имена. Така им е казала с тон, който те държи буден много нощи...*; 117). И българчето Йоанна също трябва да си смени името (*За детето е това, за негово добро, човек трябва да разсъждава и да мисли за бъдещето, затова и вие помислете за Йоанка, Господжо. Не можем да живеем с миналото, него вече го няма. Докато е малка, сменете ѝ името...*; 43); българското новородено не може да се казва *Витомир* – старовремските звучности са подозрителни; ще заместят намисленото име – то е и редното, правилното име, понеже е наследство откъм най-възрастния в къщата – с политкоректното, заклинащото една попечеливша соцбиография *Владимир*.)

Та книгата прощава на някогашното и се прощава с него, не иска да говори из омразата и само из болката, само из изстраданото; повествованието изповядва приемане на станалото без амнезия и разбиране на предишните без несправедливо оневиняване. И успява с тих глас, с неназрапливи цветове да разкаже за обикновените люде, които са оцелели, работили, обичали, крачили през онези десетилетия към днес, без да изгубят способността да състрадават на околните и да ги подкрепят (доколкото е възможно). Съборна, храмова е финалната сцена от романа с празника, с посрещането на новата 1968-а – на споделена трапеза в един гостоприемнен дом са всички от улица „Мечта“; успява да си дойде от далечния обект, да се присъедини дори Петър, поет, баща, затворник и строител, черен и каменен. Приключвайки повествуването с фигурата на дете, прохождащо пред очите ни, прекрачвайки горчивини и скръб, романът извежда при светлината и надеждата. Кое го прави концептуално важен глас в българския (може би и в източноевропейския) меганаратив за справянето с онова минало, за негероическата победа на повседневния неспирен живот над трагедийните съдържания на една епоха, белязала съществуванията на милиони.

Тази съборност постига романът и като полага върху страниците си (в/чрез алюзивни напомняния) внушителен брой образци от българската литература. Заприличвайки на музей или на библиотека (или на особена черква с ликове и сцени по стените), книгата сговаря сегашни и предишни, по-скорошни и отдавнашни текстове, лирики и прози, мъже и жени автори, леви и не; повикани са всички те и се явяват, явени са – живи и звучащи в „сега“-то на наратива. Радева като че ли се опитва да снесе в технологията на писането си една прословута фраза, според която никой не е забравен и нищо не е забравено. Заедно с това, макар (посвоему) да утешава и овъзмездява принудени някогашни мълчания, романът също така потвърждава честно, че някои от тях ще си останат мълчания – във финала на разказа литературата признава, че не може да побере живота, че не би могла да каже за всичко и всички; хипербола е онова така потребно ни „никой не е забравен, нищо не е забравено“.

Специфичният етос, който стои зад коментираните до момента авторови избори, има още едно измерение.

След 1989 г. тук периодически пак се подновява – вече в условията на драстично прекроената политическа карта на света – разговорът за преводимостта на българската литература. Предсказуемо фокусът му е върху преводимостта на съвременните български художествени текстове – преводимостта им не в най-тесния, най-буквалния смисъл на думата. Въпросният разговор е в края на краищата за конвертируемост-

та на местното словесно изкуство, за шансовете му да намери издатели и читатели „навън“, да осъществи пробив, да успее: „пробив“ и „успех“ са равни единствено на това съответното произведение да се окаже смислено не само за някакви/няколко местни, а и да участва наравно с „всички останали“ на планетата в големите литературни състезания за големите литературни награди (в дъното на разборите все така се провижда нерешеният проблем „български писател нобелист“). Поредна серия на дебата навремето се случи около „Възвишение“ (2011) на М. Русков; публичните размишления на тема сводим ли е този именно текст до друго – небългарско – културно съзнание, до друга – небългарска – културна компетентност, ако ще и на чужд език да го трансферира виртуозен и амбициозен преводач (ако ще и да сме се сетили как да разказваме „българската литература като световна“), не приключиха оптимистично. „Годината, която...“ е също от книгите, които при превод биха изгубили непренебрежими сегменти от смисъла и посланията си – всеки ред от изписаното тук до момента е аргумент точно на/за това твърдение.

Разбира се, дял от сърцевинното за „Годината, която...“ ще остане недостъпен и за мнозина от местната аудитория. Непрофесионализираните читатели сънародници няма да забележат ред функционализации на българското литературно наследство, които смятам за основни градива на наратива – до такава степен съществени, че чак го генерират, сглобяват го; при това въпросните градива предопределят и са предопределени от основното послание на повествованието. (Като казвам това, не приписвам вина, непълноценност и пр.; отчитам, че професионалните деформации и обсеии ме правят твърде специфичен възприемател, че нормалното четене не прилича на това, което си позволих да покажа, а и няма защо да прилича.) Но пък в чужда среда – пресъздадени на друг език, присадени в друг етнокултурен контекст – точно тази плът на „Годината, която...“ (плът от предишни български литератури), точно тази форма на живот в книгата съвсем няма как да оцелеят; „навън“ няма кой да разпознае, да се впечатли от „библиотеката“ в текста, която се опитам да представя. Като неразпознаването ще ликвидира и регистър на удоволствието от четенето на точно тази книга, ще направи невъзможно характерното забавление с „кръстословичното“ на романа.

И тъй, творбата на Радева говори най-вече на българите, които, освен че все още мислят за живота в НРБ (какво е представлявал, какво е коствал, какви белези е оставил), също така поне донякъде познават художествената литература на страната си. Подобно повествователско поведение е рисковано (може да ни се стори и че през него прозира

високомерна вискателност и тяснословна претенция за елитарност). То обрича произведението винаги-завинаги на недослученост, на недовидяност даже „у нас“. И със сигурност отнема от шансовете на „Годината, която...“ да стане част от „световната литература“ – романът е твърде обвързан с ендемичното знание, чисто практикуване и опазване е ангажимент на малка група люде, обитаващи една отявлено „провинциална“ мяра за смисленост. Дори и ако благодарение на нечий субсидирани усилия и на подходящ политически момент книгата стигне до „навън“, „там“ тя ще е много друга спрямо българския си оригинал, твърде отместена спрямо онова му съдържимо, конструирано от/по първичния сложен игрови и заедно с това придиричлив към профила на читателите комуникативен сценарий.²⁴

Насред местните литературни състезания за наднационална известност „Годината, която...“ не личи да планира, да изчислява ходове, отварящи път през границата (евентуално, предполагаемо отварящи път за „навън“).²⁵ Фундаменталистски отдадена на Наследството, на удоволствието от местенето на „кубчетата“ (или от лепенето на колажа), от леенето на превърнатите в свои слова на предишните тукашни, книгата като да е приела с ведрост и лекота, че възприемателят ѝ може, първо, да остане просто и само при историите на хората от улица „Мечта“, и второ, че най-усетливите ѝ читатели ще са българи. (Каква форма на свобода!)

Във „Времеубежище“ авторовата устременост към „световното“, съзнанието за ограничаващото на „малкия език“, за тегобния плен на националната принадлежност се отливат и в неприязнени спрямо българското речитативи, в многословно артикулиране на поредното местно чувство за непоносимост (*Хубаво е да познаваш добре родината си, за да я напуснеш малко преди да щракне капанът*)...

И добре написаният роман „Лято в Бурландия“ на М. Миланов (2021, 2025) носи следи – също като „Времеубежище“ – от обмислянето на въпроса как би трябвало да изглежда едно повествование, създадено на български и от българин (макар живял немалко време извън страната), за да става за износ. Е, издателска бележка във второто издание на

²⁴ Вече го отбелязах, но ще си позволя да повтора, за да се избегнат недоразуменията: това, което наричам „игрови комуникативен сценарий“ и „придиричлив комуникативен сценарий“, не е равно на само рационален, напълно контролиран от изрядна писателска авторефлексия проект. Несъзнаваното също може да моделира сценарии, да диктува конфигурации от думи. Да (си) играе (с пишещия „аз“).

²⁵ Разбира се, няма нищо лошо, нищо злепоставящо в опита на „Пътят към Тива“ (2017) и на „Поздрави от Хадес“ (2020) – предишните два романа на Я. Радева – да намерят онзи вид преводимост на българското разказване, която би го направила чуваемо и за някаква чужда публика.

„Лято в Бурландия“ ни информира, че през есента на 2025-а романът е излязъл на френски в превод на М. Врина-Николов (виж Миланов/Milanov 2025: 223). Тоест, така излиза, творбата е успяла да съвмести достатъчно сполучливо българското на разказването/разказването с проектирането (и) на отвъднационална публика. За въпросното „достатъчно сполучливо“ синхронизиране принос има и това, че в романа условността е „вдигната на степен“ (присъствието на приказното, сънищното, детската гледна точка мотивират отнемването на разказа от конвенционално реалисткото). Един от резултатите на този избор е, че чертите на „това тук“ биват размити; смесени са етнооцветени знаци/звучности, „свои“ и „неции/ничии“ градски топоними, тукашни и нетукашни неща (използват се картите „преврат“, „военни“, „сиво“ – достатъчно „наши“, но и употребими при портретуването на ред още страни; става дума в книгата за „Грейщад“, „комисар Баум“, „Щерн“, „Джани Орфео“, „Чичо Зиласко“, но и за „Асен“, „шоколад „Кума Лиса“, „Ния Карадиамандиева“, „Вицекраля на Владая“, „Женския пазар“, улица „Искър“, „апартаментата зад Военна академия“, „ошав и пълнени чушки“ и т.н.²⁶). Наслагват се и се взаимопроникват сенките на разни времена и места – в пасаж се споменава за „Белите пясъци“ – мини, където пращат инакомислещите; другаде се мърва дипломат, когото многото му езици не спасили от разстрел; продумва се за режима на тока, също за кафето „Инка“... но пък колажирането, разместванията, ненавичните контекстуализации на тези познати ни „работи“ ги очудняват, разколебават способността им да са синекдохи на именно и само тази тук страна/история. И да, ако ще търсим „семейството“ на текста, няма да се сетим (веднага) за български корени. Ще ни се стори, че „Лято в Бурландия“ е в родство най-вече с „Бразилия“, 1985 (ако и да не борави с гротеската и с тежкия сарказъм на Т. Гилиъм, романът стига до финал с изход/бягство във фантазменото също като историята от

²⁶ „Делокализацията“ и „глокализацията“ са отдавна на въоръжение в походите от литературните периферии към литературната метрополия: *Замъкът и наказателната колония на Франц Кафка, кръглите руини на Хорхе Луис Борхес и скованите пейзажи в пиесите на Самюел Бекет биха могли да се намират навсякъде или поне в която и да е страна, където цари произвол на властта (Кафка), където живеят меланхолични езиковеди (Борхес) и застарели граждани в боклукчийски кофи (Бекет). Писатели от всички краища на света могат да изберат този подход, но следва да отбележим, че и тримата споменати автори са родени в периферни градове (Прага, Буенос Айрес, Дъблин), които по традиция са оставали в сянката на империите, доминирали дълго в съответните държави. И тримата избират да се откъснат от провинциализма, който смятат, че възпира развитието им (Дамрош/Damrosch [2009])*.

прословутия филм), и с „Лабиринтът на Фавна“, 2006 (макар да няма нужда от страховитото и зловещото, които са важни за кинотворбата на Г. дел Торо, наративът на Миланов има нужда от приказното и вълшебното, от детската гледна точка към драмите на Историята също като произведенията на световноизвестния режисьор; впрочем напоследък това е чест избор – да се представя екстремна реална събитийност, като се инсценира детският поглед към нея; за „Годината, която...“ детският поглед също е потребен повествователски инструмент)...

И все пак специално и само за българския читател в „долния десен ъгъл“, във вече почти скритата под рамката част от платното повествователят е оставил знак, парола, разбираема само за свои.

Пасажът, който ще цитирам, говори за безизходицата на Посланик Щерн, когото идват да отведат (вероятно да убият), и за баща му – същия онзи дипломат, когото многото му езици навремето не са спасили от разстрел: *... може би точно така се е чувствал собственият му баща, старият посланик Щерн, в онази нощ, може би това е една и съща нощ, повтаряща се отново и отново, натрапчив кошмар, в който бягаиш през града, а той те преследва като внезапно оживял звяр. И когато няма къде да бягаиш, нито как да се биеш, душата неуловимо се отлюспва от тялото и се стрелва към единствената възможна посока – нагоре...* (Миланов/Milanov 2025: 211).

„Една и съща нощ“ е заглавието на роман (2014) от Х. Карастоянов, който роман преди време впечатли интересуващите се от българска литература. И защото, заедно с други текстове на Карастоянов, укрепил статута на историята „Гео Милев“ като на мрачна алегория, казваща всичко важно за страната и за съдбата на тукашния талантлив човек. „Една и съща нощ“ започна да се фразеологизира – да се превръща във формула синтетичен изказ на безрадостно, потискащо знание за вечното зло, което пак и пак, неминуемо застига читавите хора на мястото. (Яворов като да е предсказал сцената с очакващия края си Посланик Щерн, а и всъщност почти е постигнал сиглата „една и съща нощ“: *Тълпа! – / Защо трепериш? Идат! Но кои? / Те влизат... Помощ! — — — / — — — — Боже, / все тая нощ! – все тая сън*; текстът, който току-що цитирах, би могъл да се казва и „Кошмар“, а не „Нощ“; „кошмар“ е дума, която е нужна на „Лято в Бурландия“ и е вместена включително в пасажа от романа, който припомних преди малко; родината е основен персонаж в кошмара, чийто запис е Яворовата поема... и т.н.)

Та мъчителното на принадлежността към тази страна/общност е изговаряно неведнъж от пишещи сънародници (също и от особено важните ни пишещи сънародници класици). Тоест фактът, че съвременни

български текстове споделят негативно преживяване на обвързаността с това тук, всъщност скачва въпросните текстове със специфична местна традиция (романът на М. Миланов постига естетически по-сложен, по-интересен образ на въпросното преживяване на фона на публицистичната директност при заявяването на позиция във „Времеубежище“). Новото в ситуацията е, че съвсем напоследък българският разказ за мрачното, страшното, отблъскващото и пр. на българското, изглежда, може да сработва като „билет за навън“. Точно така разчита събитията от актуалната литературна публичност Д. Камбуров. В анализа си на „Направени от вина“ (2021, Й. Елми; романът бил преведен на 19 езика) Камбуров защитава визията си, че – първо – току-що споменатата книга не притежава особени качества. Второ – тя не се разправя с тукашната патриархалност, местния държавен социализъм и пр., а просто със страната и хората ѝ. И трето – тъй като е един от най-превежданите съвременни български текстове, „Направени от вина“ в края на краищата потвърждава адекватността на една започнала да се формира нагласа: „прекрачването и отхрачването на българското“ може да се окаже изненадващо продуктивно като ход към световната литературна сцена (виж Камбуров/Kamburov 2025; авторът споменава и други така държащи се – и като че ли така правещи успех – книги/автори, тъй или инак свързани с България²⁷).

Е, в „Годината, която...“ (Я. Радева и Г. Господинов са родени в Ямбол) за тукашното говори една милост, нямаща общо с кича на сантименталността, носталгичните идеализации, разхубавяващите лъжи, почвеническата назидателна враждебност спрямо другите. Ако в българските писателски практики „световното“ – сцена, на която бихме искали да стоим, съдник, с който се съобразяваме, не генерира гняв и ненавист спрямо мястото, което стереотипите виждат като вечно поло-

²⁷ Вероятно все пак подобен ход не се функционализира само от писатели с български произход. Дали примерно образът на Ирландия и ирландското в „Сняг“ на Джон Банвил или пък във „Вода“ на Джон Бойн не е такъв, какъвто е, и поради авторово преживяване на „своето“ и на „световното“, което преживяване е типологически родствено на „нашите“ „прекрачвания и отхрачвания“, за които говори Камбуров? Дали планетарният търговски свръхуспех на скандинавския криминален роман не е обусловен и от това, че в съвкупността си грамадата визириани книги в края на краищата потвърждава (кокетира със) стереотипа „ужасни-болни-луди-северняци“? Дълъг разговор, тук няма как да го подхвана дори. Все пак непременно трябва да се отбележи, че „ирландска литература“/„скандинавска литература“ и „българска литература“ не си приличат по статут в контекста на „световната литература“, а и че – със или без проблемите си с ирландското – Банвил е могъщ разказвач.

жено „вън от света“ (т.е. ако съобразяването със „световното“ не се превежда в репресия спрямо „вас-с-които-по-несправедлив-жеребий-деля-произход“, в демонстрации, упадащи до „къде съм аз, къде сте вий“), тогава и именно тогава няма да има защо българските писателски практики да бъдат мислени през квалификации като „провинциално“, „провинциализъм“.

Тъкмо тогава въпросните писателски практики биха работили като противовес на автоматизмите, отново и отново свеждащи българската култура до самоколонизираща се култура (за чертите на „самоколонизиращите се култури“ виж Къосев/Kyosev 1999).

А иначе „Годината, която започна в неделя“ ще остане в краткия списък на представителните за 20-те години на ХХІ век български произведения. И защото борави с литературното наследство по начина, по който го прави, и защото успява да излъчи приобщаващ импулс, да потвърди, че „ние“ съществува (и не във формата на примитивния национализъм или на верността към БКП и СССР): че сегашните могат да разберат живеенето на предишните, че децата – въпреки всичко – няма да се отвърнат от родителите си, че състраданието към ближния е постижима нагласа на ума и чувствата, а намразването на миналото и обитавалите го (и изобщо на „тези тук“) – себеотравяне, което бихме могли да не си причиняваме. Че не сме завинаги обречени на отвратително съществуване нещастници, че злото (или просто един тоталитарен режим) няма как да е крайният победител.

Това вписано в „Годината, която...“ не става по-малко смислено поради факта, че романът няма как да получи „Букър“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Апостолова 2024: Апостолова, А. Човекът – публичен и свой. За „Годината, която започна в неделя“ на Яница Радева. – *Литературни разговори*, 18.07.2024. [Apostolova 2024: Apostolova, A. Chovekat – publichen i svoi. Za „Godinata, koyato zapochna v nedelya“ na Yanitsa Radeva. – *Literaturni razgovori*, 18.07.2024.] <<https://literaturnirazgovori.com/bookreviews/2024/07/18/14-55-човекът-публичен-и-свой-за-годината-която-започна-в-неделя-на-яница-радева.html>> (retrieved on 29.10.2025).
- Господинов 2007: Господинов, Г. *Балади и разпади*. Пловдив: Жанет 45, 2007. [Gospodinov 2007: Gospodinov, G. *Baladi i razpadi*. Plovdiv: Zhanet 45, 2007.] ISBN 9786191866892.

- Дамрош [2009]: Дамрош, Д. Литературата става глобална (из Damrosch, D. *How to Read World Literature?* Wiley-Blackwell, 2009). Прев.: Й. Негованска. Балкански идентичности. [Damrosch [2009]: Damrosch, D. *Literaturata stava globalna* (из Damrosch, D. *How to Read World Literature?* Wiley-Blackwell, 2009). Prev.: Y. Negovanska. Balkanski identichnosti.] <<https://balkansbg.eu/bg/literaturata-stava-globalna>> (retrieved on 29.10.2025).
- Димова 2017: Димова, Т. „Как може трагедията да е мъртва?“ (интервю на С. Панчева). – *Фондация „Хомо Луденс“*, 2017/09. [Dimova 2017: Dimova, T. „Kak mozhe tragediyata da e martva?“ (intervyu na S. Pancheva). – *Fondatsiya „Homo Ludens“*, 2017/09.] <https://homoludens.bg/wp-content/uploads/2017/09/Pages-from-hl_8-9_Teodora_Dimova.pdf> (retrieved on 29.10.2025).
- Камбуров 2025: Камбуров, Д. Направена от невинност: „Направени от вина“ на Йоанна Елми. – *Литературен вестник*, бр. 36, 15.10.2025. [Kamburov 2025: Kamburov, D. *Napravena ot nevinnost: „Napraveni ot vina“* na Yoanna Elmi. – *Literaturen vestnik*, br. 36, 15.10.2025.] <<https://litvestnik.com/2025/10/15/направена-от-невинност-направена-о/>>. (retrieved on 29.10.2025)
- Кьосев 1999: Кьосев, А. Бележки за самоколонизиращите се култури. В: Еленков, Ив. (ред.). *Нова публичност. Българските дебати 1998*. София: Фондация „Отворено общество“. [Kyosev 1999: Kyosev, A. Belezhki za samokolonizirashite se kulturi. V: Elenkov, Iv. (red.). *Nova publichnost. Balgarskite debati 1998*. Sofia: Fondatsiya „Otvoreno obshtestvo“.] ISBN 9549828034. <http://www.kultura.bg/media/my_html/biblioteka/bgvntgrd/b_ak.htm> (retrieved on 29.10.2025).
- Маринов 1990: Маринов, С. *Изыди, Сатана* (второ издание). София: Купеса. [Marinov 1990: Marinov, S. *Izydi, Satana* (vtoro izdanie). Sofia: Kupesa.]
- Миланов 2025: Миланов, М. *Лято в Бурландия*. София: ICU. [Milanov 2025: Milanov, M. *Lyato v Burlandia*. Sofia: ICU.] ISBN 9786197674989.
- Радева 2011: Радева, Я. Множественото „освен“ на Емилия Дворянова. – *Литературен вестник*, № 23, 22 – 28.06.2011, с. 6. [Radeva 2011: Radeva, Y. Mnozhestvenoto „osven“ na Emilia Dvoryanova. – *Literaturen vestnik*, № 23, 22–28.06.2011, s. 6.] <<https://drive.google.com/file/d/1H7bKFr6vFM8TWKJTk6PEYnyqOoGfEEI8/view>> (retrieved on 29.10.2025) ISSN 1310-9561.

- Радева 2012: Радева, Я. Пораждане в погледа, или отново за госпожа Г. плюс един господин Г. – *Литературен вестник*, № 25, 27.06 – 3.07.2012, с. 5. [Radeva 2012: Radeva, Y. Porazhdane v pogleda, ili отново за gospozha G. plyus edin gospodin G. – *Literaturen vestnik*, № 25, 27.06 – 3.07.2012, s. 5.] <https://drive.google.com/file/d/1Nxu_LwgLXro2oVjrGA0GExD7yYoBPpEh/view> (retrieved on 29.10.2025). ISSN 1310-9561.
- Радева 2015: Радева, Я. „При входа на морето“ като роман за лечението на живота. – *Култура*, 11.11.2015. [Radeva 2015: Radeva, Yan. „Pri vhoda na moreto“ като roman za lechenieto na zhivota. – *Kultura*, 11.11.2015.] <<https://kultura.bg/web/при-входа-на-морето-като-роман-за-ле/>> (retrieved on 29.10.2025). ISSN 0861-1408.
- Радева 2024а: Радева, Я. *Годината, която започна в неделя*. Пловдив: Жанет 45, 2024. [Radeva 2024a: Radeva, Y. *Godinata, koyato zapochna v nedelya*. Plovdiv: Zhanet 45, 2024.] ISBN 9786191868902.
- Радева 2024б: Радева, Я. Две гледни точки към написването на Книгата. – *Литературен вестник*, № 9, 6 – 13.3.2024, с. 4. [Radeva 2024b: Radeva, Y. Dve gledni tochki kam napisvaneto na Knigata. – *Literaturen vestnik*, № 9, 6 – 13.3.2024, s. 4.] <<https://litvestnik.com/2024/03/07/две-гледни-точки-към-написването-на-кн/>> (retrieved on 29.10.2025). ISSN 1310-9561.
- Радичков 2014а: Радичков, Й. *Бомбето*. В: Радичков, Й. Събрани съчинения, т. 5. Новели. София: Нике, 2014. [Radichkov 2014a: Radichkov, Y. *Bombeto*. V: Radichkov, Y. Sabrani sachineniya, t. 5. Noveli. Sofia: Nike, 2014.] ISBN 978-619-90077-5-4.
- Радичков 2014б: Радичков, Й. *За графическите изображения*. В: Радичков, Й. Събрани съчинения, т. 4. Разкази. София: Нике, 2014. [Radichkov 2014b: Radichkov, Y. *Za graficheskite izobrazheniya*. V: Radichkov, Y. Sabrani sachinaniya, t. 4. Razkazi. Sofia: Nike, 2014.] ISBN 978-619-90077-3-0.
- Радичков 2014в: Радичков, Й. *Козя брада*. В: Радичков, Й. Събрани съчинения, т. 5. Новели. София: Нике, 2014. [Radichkov 2014v: Radichkov, Y. *Kozya brada*. V: Radichkov, Y. Sabrani sachineniya, t. 5. Noveli. Sofia: Nike, 2014.] ISBN 978-619-90077-5-4.
- Радичков 2015: Радичков, Й. *Луда трева*. В: Радичков, Й. Събрани съчинения, т. 6. Новели. София: Нике, 2015, 448 – 449. [Radichkov 2015: Radichkov, Y. *Luda treva*. V: Radichkov, Y. Sabrani sachineniya, t. 6. Noveli. Sofia: Nike, 2013, 448 – 449.] ISBN 978-619-90077-6-1.

- Радичков 2016: Радичков, Й. Всички и никой. В: Радичков, Й. Събрани съчинения, т. 7. Романи. София: Нике, 2016, 5 – 108. [Radichkov 2016: Radichkov, Y. *Vsichki i nikoy*. V: Radichkov, Y. *Sabrani sachineniya*, t. 7. Romani. Sofia: Nike, 2016, 5 – 108.] ISBN 978-619-90077-7-8.
- Радичков 2017: Радичков, Й. *Неосветените дворове*. В: Радичков, Й. Събрани съчинения, т. 8. Пътеписи. София: Нике, 2017. [Radichkov 2017: Radichkov, Y. *Neosvetenite dvorove*. V: Radichkov, Y. *Sabrani sachineniya*, t. 8. Patepisi. Sofia: Nike, 2017.] ISBN 978-619-90077-9-2.
- Радичков 2019: Радичков, Й. Последно лято (сценарий). В: Радичков, Й. Събрани съчинения, т. 10. Сценарии. София: Нике, 2019. [Radichkov 2019: Radichkov, Y. *Posledno lyato (stsenariy)*. V: Radichkov, Y. *Sabrani sachineniya*, t. 10. Stsenarii. Sofia: Nike, 2019.] ISBN 978-619-90934-8-1.
- Стоянова 2024: Стоянова, Н. „Годината, която започна в неделя“. Травма и състрадание. – *Литературен вестник*, № 26, год. 33, 3 – 9.07.2024, 7. [Stoyanova 2024: Stoyanova, N. „Godinata, koyato zapochna v nedelya“. *Travma i sastradanie*. – *Literaturen vestnik*, № 26, god. 33, 3 – 9.07.2024, 7.] <https://litvestnik.com/wp-content/uploads/2024/07/LV_26_web.pdf> (retrieved on 29.10.2025). ISSN 1310 – 9561.

Prof. Inna Peleva, DSc.

Paisii Hilendarski University of Plovdiv,

Plovdiv, Bulgaria

e-mail: peleva@uni-plovdiv.bg

<https://orcid.org/0000-0002-4190-6015>