

НАТАЛИЯ НЯГОЛОВА  
(Велико Търново, България)

### **Човекът на 60-те – българо-хърватски паралели Предварителни бележки**

**Анотация:** В статията е проследено функционирането на сходни художествени особености в два текста на българската и хърватската култура от 60-те години на XX век. Появата на тези особености е мотивирана от влиянията на националната модернистична парадигма и западното изкуство от периода. Проведени са редица разграничения между спецификата на дефинираните особености и соцреалистическия канон от времето на съветската „оттепель“.

**Ключови думи:** поетика, „Размразяване“, хронотоп, метаезик, топос

Целта на настоящата статия е да бъдат дефинирани няколко особености от атмосферата на 60-те в Югоизточна Европа въз основа на текстовете на културата от онова време. Известната книга на П. Вайл и А. Генис „60-е. Мир советского человека“ предлага реконструкция на поведенческите и художествени практики на „шестидесетниците“ в контекста на съветското „Размразяване“. Много рядко са правени опити за научно описание на културните модели на тази епоха в различните страни, влизащи в състава на т.н. „социалистически лагер“. Такива опити се свеждат най-вече до паралели между съветската „оттепель“ и процесите в съответните национални култури, отчитайки по този начин сходствата, но не и националната специфика.

Обект на изследване в настоящата статия са два текста, създадени в България и Хърватия (тогава – част от СФРЮ) в края на „Размразяването“ – филмът „Рондо“ („Rondo“, 1966) на режисьора и сценариста Звонимир Беркович и романът на Васил Попов „Времето на героя“, написан през 1968 г.

Основанията за паралелния им „прочит“ се съдържат не само в близката хронология на възникването им, но и в цяла поредица структурни сходства. Централни образи в двете произведения са образите на героинтелигенти, изграждащи два любовни триъгълника, които със своята неразрешимост илюстрират екзистенциалната и нравствена безизходица на фона на измененията в политическата конюнктура. Този модел на безпътицата е художествена проекция на разколебаването на соцреалистическия канон и реставрацията на цял ред естетически форми, характерни за модернистичната културна парадигма.

Моделът на безпътицата възниква на фона на деконструкцията на фундаменталния за соцреализма центростремителен инициационен сюжет. Този тип сюжет обикновено представя идейното израстване на младия човек, превръщането му от неосъзнат и стихийен индивид в носител на основните идеологически ценности на „новото общество“. Трансформациите у героя се осъществяват чрез приближаване до средите на пролетариата и под мъдрото ръководство на предани на социалистическата идея „бащи-наставници“ (КЛАРК 2002: 139–153). Подобен сюжет предполага клишираност на елементите и ясно изразен финал, в който идеологическата победа в рамките на индивидуалната съдба би трябвало да се проектира в глобалното настъпление и победа на тази идеология в национален и световен мащаб. Линеината представа за времето, заложена в трудовете на марксистките идеолози, е заменена в двете произведения с темпорална цикличност, с повторяемост и затвореност, напомняща за времевите структури на модернизма. В критическите текстове, посветени на творбите, тази времева цикличност е коментирана нееднократно. Иван Станков отбелязва, че в романа на Васил Попов героите живеят в съвършено различни времеви геометрии: „Персонаж от евклидовско-нютонovski тип, Иван е линеен и безкраен. Обратно на него, Калуд е айнщайновски герой, краен, но безграничен, като Вселената в Теорията“ (СТАНКОВ 2012: 192). Като „циклична“ определя структурата на „Рондо“ Петър Креля, която „фабулно и сюжетно се разгръща под формата на кръг“ (KRELJA 1969: 32).

Затворената, кръгова времева стратегия, която избират Попов и Беркович, намира своята художествена концептуализация в класически музикални форми. Д. Кръстев пише, че романът на В. Попов има „фугатна структура на повестуването“ (КРЪСТЕВ 2001: 74), която се асоциира с музикалния принцип на вариациите и кореспондирането между няколко теми и мотиви. В статията си „Рондо в пространството и пространството на Рондо“ Бруно Крагич отбелязва, че „фабулата на филма се изгражда според формата на музикалния жанр рондо – форма, в която началната тема се повтаря с малки изменения и в света на произведението тя се използва като символ на неизменността, на невъзможността за промяна, на силата на жизнените правила.“ (KRAGIĆ 2006: 533)

Героите на произведенията са герои на времето си, за което говори и заглавието на романа на Попов. Те са вписани в своето десетилетие, донесло известна либерализация в социалистическата система. Те живеят с тревогите му – войни, несгоди и миграция, но и с мечтите на „Размразяването“ за бъдещите нови хора или за онзи апарат, който ще лекува хората без да се среща с тях, от фантазиите на героя на Беркович. Същевременно персонажите се стремят да избягат от своето обществено битие в нещо много интимно, много съкровено, създавайки си свой малък свят сред бурите на града. Този малък свят е възможен само чрез любовта, която разрушава зададеното от соцреализма равенство между половете

и връща в литературата прастарата война между Мъжа и Жената. За разлика от лиричните любовни истории на съветската „оттепель“, в разглежданите произведения тази война се разгаря с мълчаливо ожесточение. Във финала им тя се оказва неразрешима и вечна, тя се оказва надсоциална, надморална, надидеологическа. И с тази своя неразрешимост и глобалност актуализира цяла поредица от митопоетични значения.

Реалният свят напомня за себе си, за своите вини и присъди, доста поосезаемо при В. Попов, доста по-отдалечено и опосредствено при З. Беркович. В произведенията образът на града не е поетично пространство, за разлика от ведрата, пролетна урбанистиката на Шпаликов, Миронер, Хуциев. Инициационният соцреалистически сюжет в съветското изкуство, особено в киното, приема формата на разчитане на паметта, на търсене на истината за времето, в което живее героят. Неслучайно главен структурен елемент на много от филмите на „Размразяването“ става „разходката из града, която за героите се оказва толкова загадъчна и значителна, колкото едно околосветско пътешествие“ (БАЛАНДИНА 2009: 133). Градът у Попов и Беркович е тъмен лес на живота, изпълнен с тайни, опасности и тъга. Неговите обитатели са печални и отчуждени, те се срещат и разминават като сенки, лишени от истинско разбиране и общуване. През 60-те години на XX век в българската проза се актуализира урбанистичният модел на „греховния град“. Появата на топоса е подготвена от сложната литературна традиция на довоенната проза. В текстовете на българските писатели от 20-те и 40-те години на XX век се формира урбанистично пространство, за което са характерни двойствеността, екзистенциалната безизходица, демоничната самота. В дисертационния си труд, посветен на града в българската белетристика от първата половина на XX век, Александър Христов отбелязва, че през дадения период пространството на града е „поле на субективни зависимости, които се променят от емоционалния заряд и различния тип светоусещане на героите“ (ХРИСТОВ 2017: 38). Това е типично модернистичен град, който се възприема като „жизнена среда за човека, намиращ се в навечерието на Апокалипсиса, благодарение на което се превръща в митопораждащ топос и във всяко модернистично течение създава собствен градски метамит, отразяващ картината на света“ (ШМИДТ 2007: 4). В творчеството на българския писател Георги Стаматов дадената концепция на града от първата половина на XX век получава своето архетипично название – „малкият Содом“. През 40-те и 50-те години на същата концепция се подчинява градското пространство в романите на Димитър Димов, в които градът е трагедийно пространство, сцена на катастрофалните колизии на персонажите и най-често този топос се отъждествява със столицата София. Концепцията на „греховния град“ се появява в българската проза отново едва в средата на 60-те години в текстовете на П. Вежинов, Б. Райнов, В. Попов. Градът в тези текстове е фрагментарно и херметично пространство, придобиващо измеренията на затвор и капан. Той включва цяла поредица

затворени локуси, камерни интериорни мизансцени, за разлика от мащабните епически хронотопи на 50-те години.

В романа „Времето на героя“ нееднократно е представена обстановката в жилището на Калуд. Тя се отличава с необичайна скромност – бели стени, килим, две кресла, диван, противопоставяйки се на изящната обстановка в дома и вилата на Иван, на неговия луксозно мебелиран кабинет, сред който дори секретарката Боряна представлява „говорещ предмет“. Героите на Васил Попов се чувстват неуютно в домовете си, те търсят многолюдни пространства – барове, ресторанти, тенис-кортове, стадиони, нощни трамваи – за да усетят покой и топлина. Тези герои живеят двойствен живот и пространствено това се проектира върху противопоставянето между домашно и публично пространство. Във фризьорските салони, в университетските аудитории, в нощните клубове, те се надяват на общуване, на приобщаване към живота на социума, а след това, разочаровани и отчаяни, се връщат в “бърлозите” си, в миниатюрните си убежища, в които кътат своята болка и отчуждение.

Градът в романа на В. Попов има и своята светла половина, с което се отличава от мрачните „малки Содоми“ на Павел Вежинов и Богомил Райнов. Той е раздиран от съмнения и противоречия, в него човешкият живот се оказва „застрашен“, но същевременно градът създава необичайни сцепления с градове от различни страни и континенти. Така той става проекция на глобалния Град–Свят от сънищата на Калуд, „Република на човечеството“, по стадионите на която младежта и старците ще скандират „тихо-тихо-тихо“ и ще пускат в небето хиляди гълъби.

Освен музиката, в двете произведения семиотични функции придобива и архитектурата, и с това е свързана специфичната пространствена образност на творбите. В романа на В. Попов главната героиня Мария е сравнена от художника със стара базилика: „Стара и разкошна базилика. Проста и незабравима.“ (ПОПОВ 1968: 148). Базиликата като архитектурен феномен носи специфични значения в социологията на пространството. Тя е изразител на единство между сакрално и утилитарно пространство, на амбивалентност (БАРМИНА, ЛЕВЧЕНКО 2016: 43), която останалите герои нееднократно забелязват в личността на Мария: „Тази Мария – кротка, равна, почти безлична в държанието си, нито отблъскваща, нито особено привлекателна. В нея имаше нещо чеховско и нещо дикенсовско, от детските романи, нито практична, нито идеалистка, нито мечтателка, нито реалистка...“ (ПОПОВ 1968: 23). Мария е олицетворението на женския род, не е случаен, разбира се, и изборът на името ѝ, отправящо към образа на Мария Магдалена, каещата се грешница. Към митологичния праобраз отправяща- и лайтмотивният образ на блудницата в романа, достатъчно нехарактерен образ за соцреалистичната поетика, и контрапунктният топос на църквата „Света Мария“, с който се сблъсква Калуд сред пейзажа на Хароу.

Във филма на Беркович архитектурата екстериоризира конфликта на творбата – нееднородността на съвременния човек, неговото двойствено поведение, неговите тайни и подсъзнателни желания и най-вече противопоставянето между външен и вътрешен свят. Топосът на Загреб е представен чрез сцените в градското кафене, препълнено с посетители, напоящи марионетки, които, седейки на една маса, дори не разговарят помежду си. Няколко кадъра представят градските улици, архитектурната еkleктичност на Загреб от онова време, в който по абсурден начин се съчетават сгради от австро-унгарското минало с безлични административни здания от социалистическата епоха. Това е микромодел на града-свят, в който самотата е обичайно състояние, а повторемостта на обстановката работи в полза на цикличния темпорален модел на безизходицата. Почти всички останали сцени са представени в пространството на таванското жилище на Неда (М. Дравич) и Федя (Р. Башич). Това е малък апартамент с модернистичен интериор, изпълнен с картини, фототапети, манекени, маски, пиано. Всяка нова мизансцена гради усещането за херметичност, за пренаселеност на жилището. То повече прилича на студентска квартира (всекидневната и спалнята) или театрална сцена (холът). Това е условно пространство, достатъчно флуидно, в което лесно проникват външни за сюжета герои (сцената с маскираните музиканти) или от което персонажите някак естествено се оказват снимани отвън, през стъклото на прозореца. Бруно Крагич определя пространствената стилистика на филма не като модернистична, а като образец за т.н. кинематографичен „естетизъм”, а също отчита връзката му с поетиката на неореализма въз основа на принципа на повторемостта (KRAGIĆ 2006: 535). В пространствените решения на филма би могло да се открие и влиянието на идеите на екзистенциализма – изолация на героя, враждебност на външния свят, свобода на избора.

Между герой и свят съществува отношение на известна театралност. Тя придобива както фабулни, така и семиотични проявления. И в двете произведения присъства театралният жест на спуснатата завеса като акт на отделяне от останалия, външен, непознат и неразбираем свят. Ако в романа на В. Попов това е спускане на завесата е своеобразен гестус за Мария, претенция да запази Калуд за себе си, да го отдели от останалия свят, да сложи ясна граница между Ние и Те, при Беркович спуснатата завеса във финала на филма е равносилна на отказ от развързка, на лишаване на края от позицията му на силно и семантично натоварено звено в мелодраматическия сюжет.

И в двете произведения моделът на играта има структурни функции. В „Рондо” шахът е повече от хоби, той задава правилата, по които се развива фабулата на филма, пренасяйки своите закони дори върху любовта и проявявайки се на различни художествени нива на филма – сюжетно, езиково, персонажно.

В романа „Времето на героя” играта също присъства като модел. Това е седмичният бридж между четирите приятелки, който надхвърля значението на обикновена игра, вплитайки в своите правила тайните, любовите, обсесиите и недостатъците на жените от карето. Но това е игра само за жени, мъжът-герой, запазвайки рационалния си статут, както и при Беркович, участва в далеч по-сложни игри. За Калуд такава игра е преводът. Той превежда Едуард Лир и героите, думите и сюжетите на текстовете му напускат сферата на литературата, населявайки света около него, чиято реалност е разколебана от фантастичните и често абсурдистки образи от песните на английския илюстратор и пътешественик.

Мъжът и жената в двете произведения имат своите строго очертани територии, което само частично напомня за трансформациите на гендерните граници в съветското изкуство от 60-те години. Отношенията между половете напуска професионалната и семейна сфера и придобива еротичен характер с цяла гама от привличания и конфронтации между мъжкото и женското начало. Репрезентациите на женските образи в романа са подчертано телесни. Телесното е водеща характеристика и в редица произведения на „Размразяването” в СССР: „Ако по-рано се подчертава функционалността на човешкото тяло, то сега то се разкрепостява, получава свобода, излиза извън рамките на предписанията, престава да бъде само апарат за изпълнение на идеологически задачи.” (ВИКУЛИНА 2011: 32). При Васил Попов тази тенденция отива още по-далеч. Женското тяло заживява свой собствен живот, то е обект на желание, грижи, символизация и на първо място е лишено от основната си соцреалистична функция – репродуктивната, почти никоя от героините не е майка, често това е въпрос на съзнателен отказ от създаване на деца или на особени възгледи за майчинството, какъвто е случаят със специфичното възпитание на сина на Христина. Женският характер се експлицира чрез тялото, което представя разнообразна гама от значения – покорност, инициатива, съблазняване, безличност. Най-близо до външните телесни характеристики на девойките-спортистки на „Размразяването”, изразяващи хармонията на здравия дух в здравето тяло тяло, е студентката Сия, но стройната ѝ фигура е красива обвивка на хладния ѝ прагматизъм и пресметливост.

За разлика от В. Попов, Звонимир Беркович избира друга стратегия. Разполагайки по-голямата част от сцените на филма около шахматната дъска, той съсредоточава визуалната репрезентация на героите си върху лицето. Това е подход, при който акцентът на изображение пада върху индивидуалността на героя, а едрите планове отразяват неговите нравствени колизии – утвърдена практика в кинематографията още от 20-те години на ХХ век (ЛОТМАН 1973: 108). Много рядко камерата фиксира лицето на Федя. Обикновено тя се спира върху лицето на Неда, по детски прозрачно и говорещо за всички нейни вълнения, и върху лицето на Мла-

ден (С. Жигон), въвеждайки чрез неговата непроницаемост и загадъчност темата за съвестта и вината.

В пряка връзка с тази тема стои въпросът за специфичната концептуализация на историята в двете произведения. Изкуството на „Размразяването“ обикновено се опира на някакви минали събития, като „най-често това са Октомврийската революция и Втората световна война“, уплътняващи темата за „голямото и нуклеарното семейство“ (ПРОХОРОВ 2007: 55). Васил Попов съхранява конкретиката на историческия фон, правейки Калуд участник и свидетел на Отечествената война и на войната във Виетнам, започнала в средата на 50-те. Критиката на сталинизма в романа става част от биографиите на Иван и Мария. За съпруга това е идеологическа криза, „определена“ чрез свалянето на портрета на Вожда от стената. За Мария образът на Сталин е част от интериора на клиниката, в която прави аборт. Историческите граници в романа са максимално широки и независимо от някои моменти на идеологизация, най-вероятно включени с оглед на неминуемата цензура, те обхващат имена от Античността до утопии за бъдещето. Подобна „хронология“ е нехарактерна за историософията на соцреализма, за която летоброенето започва с победата на пролетарската революция.

Във филма „Рондо“ периодът на сталинизма е представен чрез признаците прегрешения на Младен, който в младостта си преследва привържениците на западното културно влияние. Несъмнено става дума за следвоенния период в СФРЮ, когато до скъсването на отношенията със СССР, културната политика се провежда по съветски модел, преследващ подражанието и популяризацията на западните естетически образци. Милован Джилас в една от речите си от онова време саркастично громи западното буржоазно изкуство, в което „устройват оргии разни кубисти, сюрреалисти, екзистенциалисти, художници и писатели от типа на Пикасо и Сартр“ (ПОПОВСКА 2021: 33). Вписването на биографията на персонажа в конкретни исторически рамки има по-скоро алюзивен характер, който трябва да оправдае по-нататъшната му съдба и неговия нравствен избор, а не толкова да изрази някаква последователна историческа или идеологическа концепция във филма.

На базата на предложените наблюдения, можем да очертаем един близък социокултурен модел, който се експлицира в художествени форми, често надхвърлящи или разминаващи се с предписанията на съветското „Размразяване“ и в който личи националната специфика на периода в България и в Югославия. Този модел може да бъде представен в няколко пункта:

- замяна на основния соцреалистичен сюжет с мелодраматичен;
- тематични редове, свързани с безизходицата, песимизма, депресивността;
- циклично-абстрактен хронотоп;
- модернистична урбанистика;

- натоварване на езика на изкуството с метаезикови функции;
- актуализация на гендерната проблематика в посока на еротиката и връзката между пола и характера;
- редуциране и митологизация на историческата конкретика.

Изброените особености са индикатори за една от кулминационните точки в българската и хърватската култура, която се свързва с процесите на политическа либерализация в епохата на „Размразяването” и която подлежи на по-детайлно интердисциплинарно изследване най-вече от гледна точка на националната специфика. През седемдесетте години разширяването на соцреалистическата естетика ще продължи, но вече натоварена с повече социални послания. В контекста на българската култура това разширяване ще намали експерименталния заряд, обръщайки се към сферата на битовото и жанровете на повестта и комедията. В СФРЮ то ще роди кинематографичната „черна вълна”, но център на авторското кино вече ще стане столицата на Федерацията Белград, в който с най-голяма контрастност ще се проявят назряващите в недрата ѝ сътресения.

### Литература

- БАЛАНДИНА 2009 = БАЛАНДИНА Н.П. Город и дом в отечественном и французском кино конца 50-х – начала 60-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2009. №2. 131–146.
- БАРМИНА, ЛЕВЧЕНКО 2016 = БАРМИНА Н.И., ЛЕВЧЕНКО И.Е. Базилика как социокультурный феномен” // Урбанистика, 2016. № 4. 43–56. DOI: [10.7256/2310-8673.2016.4.21355](https://doi.org/10.7256/2310-8673.2016.4.21355)
- ВИКУЛИНА 2011 = ВИКУЛИНА Е. Репрезентация гендера в советской фотографии „Оттепели” // Современный дискурс-анализ, 2011. 5. 2–34.
- КЛАРК 2002 = КЛАРК К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002.
- КРЪСТЕВ 2001 = КРЪСТЕВ Д. Време и музика в повествователния изказ на Васил Попов // Писателят – това красиво човечество. Изследвания. Материали. Спомени. Велико Търново, 2001. 71–77.
- ЛОТМАН 1973 = ЛОТМАН Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн, 1973.
- ШМИДТ = ШМИДТ Н.В. Городской текст в поэзии русского модернизма. Автореферат на соиск. уч. степени канд. филол. наук. Москва, 2007.
- ПОПОВСКА 2021 = ПОПОВСКА Д. Начела на Југословенската културна политика (1945 – 1852) // *Philological studies*, 19, 2 (2021). 25–38.
- ПРОХОРОВ 2007 = ПРОХОРОВ А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе „оттепели”. Санкт-Петербург, 2007.
- СТАНКОВ 2010 = СТАНКОВ И. Васил Попов. Релативизъм и полифонизъм. В. Търново, 2010.
- ХРИСТОВ 2017 = ХРИСТОВ А. Пространствата на града в българската белетристика от първата половина на ХХ век. Автореферат на дис. труд за присъж-



дането на научн. и образов. степен „доктор“, СУ „Св. Климент Охридски“. София, 2017.

KRAGIĆ 2006 = KRAGIĆ B. Rondo u prostoru i prostor Ronda // Dani Hvarškoga kazališta, 32. Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta. Zagreb – Split, 2006. 533–539.

KRELJA 1969 = KRELJA P. Rondo novijeg hrvatskog filma // Filmska kultura, 13, (1969) 65. 29–34.

**Man of the 1960's – Bulgarian-Croatian parallels. Preliminary notes.** The article traces the functioning of similar artistic features in two literary texts of Bulgarian and Croatian culture from the 1960s. The appearance of these features is motivated by the influences both of the national modernist paradigm and Western art of the period. A number of distinctions have been made between the specifics of the defined features and the socialist realist canon of the Soviet *Thaw*.

**Keywords:** poetics, the Khrushchev Thaw, chronotope, metalanguage, topos