



фотограф: Малена Маринова, 19 г.

### АВТОРИ

Александра-Гергана Дитц  
Гергана Добринова  
Даниел Генчев  
Йоана Милкова  
Йоана Радославова  
Любомир Керемедчиев  
Моника Тонева  
Яна Костадинова

### КРИТИЦИ

Венета Костагинчев  
Далия Делибалтова  
Крум Киров  
Михаил Филков  
Ралица Тончева

Вестникът се издава с подкрепата на Националния фонд „Култура“ по програма „Любителско изкуство“ LI-L-2025-5.

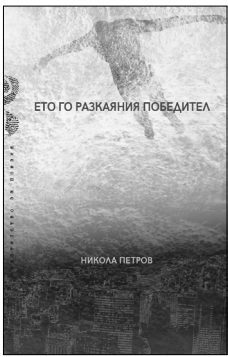
## НОВА ЛИТЕРАТУРА: НОВИ ВЪЗМОЖНОСТИ

„Нова литература и критика“ е проект, целящ да ангажира младите с литературата, като включва два формата — печатно издание за младежко творчество и литературна критика, както и творчески срещи, насочени към млади автори, с участието на български писатели и поети в ролята на ментори. Настоящото издание е първият брой на ежемесечния вестник „Нова литература и критика“, издаван под редакцията на Венета Костагинчев, Далия Делибалтова, Крум Киров, Михаил Филков и Ралица Тончева — екип от ученици и студенти. Сред страниците на броя ще откриете както текстовете и фотографските изображения на творци на възраст между 16 и 25 г., така и авторски материали на редколегията, свързани с актуални теми в литературата, кино и театъра. Сред акцентите на настоящия брой са и кратки отзиви за новопубликувани книги в рубриката „Пътеводител на добрите книги“, подготвени от нашия екип. В рецензия на стихосбирката „Ето го разкажания победител“ Крум Киров разглежда поетическото изграждане на идентичността, а статия на Венета Костагинчев предлага анализ

на връзката на любовта и смъртта с музиката в главата „Пълно благозвучие“ в романа „Вълшебната планина“. За противоречията около романа „Пътникът“ пише Далия Делибалтова, а Ралица Тончева — за фикционализирането на ковид пандемията в романа „Авеню „Версай“. В рубриката за кино можете да прочетете рецензията на Михаил Филков за филма „Баща майка сестра брат“, който изобразява статиката в отношенията между майките, бащите, братята и сестрите. Също с тематиката за семейните отношения е свързан филмът „Сантиментална стойност“, рецензиран от Далия Делибалтова. Освен тях е включена и рецензия на Ралица Димитрова за филма „Новата вълна“. Последните страници представят избрано творчество — участват текстове на Александра-Гергана Дитц, Гергана Добринова, Даниел Генчев, Йоана Милкова, Йоана Радославова, Любомир Керемедчиев, Моника Тонева и Яна Костадинова. В броя са включени и подбрани фотографии от Гергана Конова, Дебора Маринова, Димитър Рангелов и Малена Маринова.

**РАЛИЦА ТОНЧЕВА**

# Обновяване на поетическите самоличности



Тематиката на израстването и търсенето на идентичност чрез възможността за ситуиране е доста силно засегнат мотив в прозата, като това явление може да бъде сведено до термина Bildungsroman.

Въпреки че в поезията се откриват някои от ремарките, които задават тази тоналност, фрагментарността и склонността ѝ към поантност размиват пълния смисъл на израждането на самоличност дори като се има предвид фактът, че всеки поет чрез своята поезия предоставя своеобразна *лична карта*, на която доста данни всъщност (трябва да) липсват. Такъв е случаят и с последната стихосбирка на Никола Петров „Ето го разкаяния победител“, в която в абсолютна на лирическата изразителност говори самият поет. Като архетип той отдавна се е слял с лирическият говорител и герой, както можем да забележим в предишните му стихосбирки. В този смисъл на възвирането на творчеството, освен че това вероятно е най-зрялата емоционално стихосбирка, тя може да бъде изследвана и разглеждана като един поетически Künstlerroman, тъй като можем да говорим тъкмо за фигурата на поета в самото творчество и неговите нестъзнавани лирически метаморфози. Друг отличителен белег на Никола Петров е запазването на главните букви и препинателните знаци, което не означава задължително отгръпване от основните тенденции и повели на постмодернизма. Никола Петров подхожда изключително зряло и създава пълнота на образите и вътрешни връзка както между отделните стихотворения, така и между отделните стихове. Те използват еклектично буквалната и поетическата рецепция на едно и също явление, в което въпрочем може да бъде ситуирана и цялата идея за постмодерна поезия. Самата ситуация, която посредством своите сенки и неуплътнени пространства задава дискурса за лириката на Петров, се надгражда, обременява и достига своя апогей в момента на абсолютното емоционално насищане, запълване и замлъкване на хронотопа. Смятам, че може да се каже, че дори самото затишье, което наподобява граница между два типа поетическо афектиране, е най-първичният свят на поезията. Тъкмо по тази бразда се хлъзга устремено гласът на героя на Никола Петров; в цялостното творчество на поета той доста наподобява параболата — субектът неуморно се изкачва ту по единия, ту по другия хълм и воден от собствената си немощ,

перигея, послужил за вдъхновение. Тъкмо чрез получената импресия в точките на най-голямо устремяване поетическият свят се подготвя за ново, друго съществуване, в което като една реинкарнация, той полага основите на друга. Това е видимо още в първото стихотворение от стихосбирката. То сякаш задава тона на постоянното търсене на идентичността и на правопрпорционалното израстване на поезията, на момента на осеняване. Подобно на подтекст, т.е смела евфемизация, читателят знае, че е съществувал и друг Аз, друг живот, друга поетическа лична карта преди началото, загадено от стихотворението. Това създава впечатление за силно присъствие и издигане в култ на поетическото alter ego, което напътства битието като същност, доколкото тук то изобищо съществува. „А имаше един човек, но какво / стана с него. Докато този 36 години проспа. Веднъж / дойдоха влѣхвите и казаха / не го събуждайте, защото / ще трѣгне тѣрѣге бѣрзо и право към провала си.“ Това създава една представа за силна неопределеност на самоличността и още повече за невъзможност за формиране. Мисловният поток е твърде флуиден и размит из своите собствени поетически пространства и в този смисъл наистина съществува скрито усещане за поява на едно alter ego, което трябва да изживее своя собствен живот. Това възприятие и това ново битие наистина се разрастват, минават през своя детски стадий, поемат мъгата на младостта и накрая можем да ги видим в състояние на разпад, на свеждане на силуета до метасилует, на сянка, която е отразена в огледало. С напрегването и развитието на поетическия Künstlerroman този фантом на идентичността, симулакрум все по-силно се доближава осъзнато до огледалото, в което може да се случи самото мъждеене, обуславящо флуидния Dasein. Огледалото оформя самоличността чрез разменянето на възможните абстрактни идентичностни проекции, показването и последвалото рефлексивно разпознаване на собствените разми(на)вания и отнасянето им към себе си. В този смисъл alter ego-то на поезията, за да може да кристализира, трябва да застине, да се пренесе и да потъне в период на изчакване, докато не гоиде мимолетното развиделяване. Това е невероятно добре онагледено като възприятие за лирическото още в зародиша на стихосбирката и в задаването на дискурса на взаимното допълване до цялост на отделните стихотворения. „Да очакваш, е да хвърляш камъчета, / да се ослушваш,

## Пътеводител на добрите книги

февруари 2026

„Пътеводител на добрите книги“ е инициатива, посветена на най-новите и значими литературни заглавия на книжния пазар. Всеки месец абонатите получават безплатен имейл бюлетин, който представя кратки акценти и препоръки от екипа на „Нова литература и критика“ за новопубликувани книги.

Прочетете повече информация, вижте пълните рецензии и се абонирайте за имейл бюлетина:



### Фернандо Песоа, „Банкерът анархист и други истории“

Новият сборник на изг. СОНМ предлага на читателите, непознати с

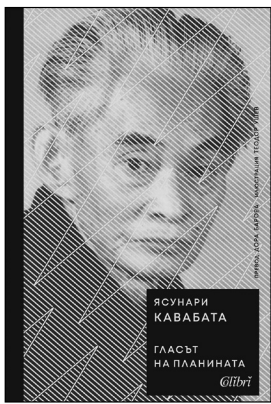
Фернандо Песоа, един брилянтен синтез на житейската философия и литературното наследство на този иначе труден за синтезиране автор. В книгата е представен голям спектър от неговото творчество, събрани са коренно различни по жанр и стил произведения, третиращи теми като „невъзможността да се твори изкуство“, сковаващото преследване на съвършенството, връзката между сексуалността и песимизма, ненужността на искреността и съществуването на не-Бог.



### Йордан Рагичков, „Неосветените думове“

Преиздаденият пътепис на Йордан Рагичков „Неосветените думове“ ни сблъсква

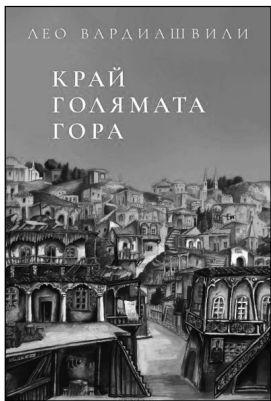
с една полу-представа, полу-фиксидея за далечните якутски земи, които не познаваме, които надали бихме познали. В този смисъл това представлява един разказ за връзката между личното и всеобщото осезание за природата, който наподобява и вървене по пътеките на скритото приключение, и бродене по сенчестите алеи на подсъзнанието. Разбира се, и тук тези импресии възвират и обладават повествованието, като все повече препращат към премъдрото чудене за способността на природата да уподобява битието.



## Ясунари Кавабата, „Гласът на планината“

„Гласът на планината“  
е тих роман,  
който комбинира  
човешката топлота  
с възлюбеността в

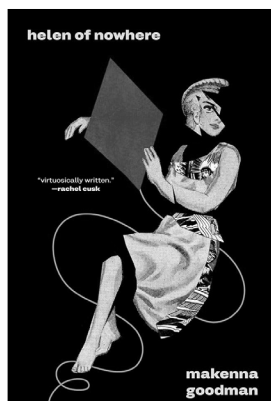
собствените проблеми и стаеното напрежение в отношенията между хората. Без да осъжда, книгата разказва за семейните отношения между различните поколения и намесата от страна на родителите в живота на децата. Романът остава верен на японската стилистика и не разчита толкова на сюжетоно запълнения, колкото на спокойния и плавен разказ, който изгражда минималистична картина с помощта на фрагменти от ежедневието съзерцание.



## Лео Варгуишвили, „Край голямата гора“

Романът „Край  
голямата гора“ от  
Лео Варгуаишвили  
представя едно  
непрекъснато

движение, което се отклонява и сменя посоката си, но никога не спира. Така и човекът блуждае, сякаш спре ли, ще изгуби равновесие. Той е показан като постоянно проправящ пътя си в своя опит да преследва някаква цел, но и едновременно с това да бяга от нещо, което не може изцяло да назове. Книгата е написана с фина ирония и проследява разрешаването на утаените вътрешни конфликти.



**Макена Гугман,  
„Helen of Nowhere“**

*Helen of Nowhere*  
грабва още от  
първите страници  
с развитието на  
концепцията си за

природата и изкуството, а стилът служи като изящно утвърждение на натуралистичните фантазии на наратива. Книгата е написана така, че окото плавно да се рее над думите – лексиката напобоява естествен разговор между героите, а структурата прилича повече на драма, отколкото на традиционен роман. Заг всичко това обаче се крие един притеснителен пласт на мизогиния, която преобразява наратива в огледало на лицемерието на академичните среди.

Книгата не е издадена на български език.

е да чуваш стъпките, които не чуваш. /  
Да хвърляш камъчета, / е да се набъгваши  
с гъното.“ В такива моменти от  
изкачването към хълма пътуването  
все повече се връща към стаената и  
притихнала меланхоличност, свързана  
с осъзнаването на съдбата и повелята  
на чакането, която отрича илюзиите  
за лято и щастие, а по-скоро изкривява  
и снишава тези емоции до една далеч по-  
проста идиличност.

Пог влиянието на вече цитираните влъхви, под действието на своето очакване да се превърне в пълноценен Dasein, субектът все повече се явява изтъкан от сенките на свръхестествените сили, които го обладават. В този смисъл той на още едно ниво се превръща в едно несамостоятелно битие, платно, върху което се виждат всички незащити цепнатини. Сенките в случая се припокриват като образ и интерпретация с всички митични създания, посвоему препращащи и към съдбовността, което само още повече говори за близостта в поетиките на Никола Петров и на Георги Рупчев. И при двамата те способстват за напрежението между света на alter ego-то и „истинския“ Аз, доколкото изобщо може да се говори за истинност, и обуславят невъзможността за себеситуиране в рамките на света и въвлечането му в граничност.

Самата представа е подложена на силна анихилация от страна на спомените и на импресиите, които обременяват

и утвърждавам  
вдетиияването  
като начало на  
скръбта и показвам  
самото детство  
като сковаваща  
действителност,  
след която е  
невъзможно да се  
осъществи пълното  
и реално ситуиране.  
В такива моменти  
единственото, което  
остава възможно, е  
привидното щракване  
с пръст, което да  
извика *превъртане на  
световете*, да извика  
едно ново alter ego и да

се поучи от него точно както детето. Приликите с Рупчев са осезаеми в последните стихотворения, издаващи тона, който може да се долови в поема като „Пътят нататък“ заради цялостното поглъщане на живота и загадането на новия, който е все така непълноценен симулакрум. Но докато Рупчев е склонен да се интересува от интериора и екстериора като конкретизиращи явления, Никола Петров достатъчно умело работи с абстракцията на пространството, в което цари себеизяждането, субстантивираната празнота, но и изкривяването в потока на мисълта. Такъв пример, макар и леко отдалечен, е филмът на Ален Рене „Миналата година в Мариенбаг“, където цялата архитектурна образност има функция по-



скоро относно подсъзнателните процеси, които протичат, но по равностоен начин оставят празнота, в която заживява спомнящото си alter ego.

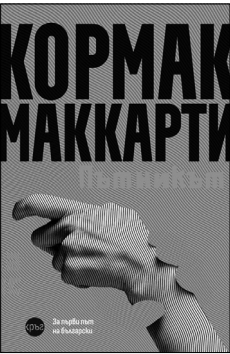
Други подобни примери от киното са филмите на Ингмар Бергман „Персона“, „Сегмият печат“ и „Поляната с дивите ягоди“, в които също много добре се онагледява сливането на същностите и идентичностите чрез тяхното размиване, желанието за постигане на различна самоличност чрез сливането с друг човек или със смъртта, които също въвличат метадействителност и метавъпрос. Затова най-интересен ми се струва примерът в стихотворението, озаглавило стихосбирката, който представя победата над живота чрез смъртта, а рицарят от „Сегмият печат“ търси утеха в смъртта и той по подобен начин се поддава на нейното надхитряване. Така в теченията на подсъзнанието се открива тъкмо желанието за откъждествяване с нещо друго, смъртта, представена чрез часовниците, спомените, сънищата, сякаш постига своята победа, докато не създаде едно магично ново alter ego с „предпоследно ти лице като покана за белег“, белег, че е имало и друго съществуване с примирен край, лишен от екстатичност. „Ето го разкажия победител, несънувания. /... Ето го на сантиметри от победата, / Все още победител. / Ето го на почетната стълбица. Сега / кого ще поздравяш.“

Не намирам смисъл да се обобщава, още повече с оглед на всичко, което не може да бъде включено в рецензията поради жанровата специфика, но тази поетическа книга със сигурност е заслужила наградата за поезия „Перото“ за 2025 г. Тя представлява невероятно метаборавене с поезията и нейните скрити гласове, които се преплитат на границата между откритото и подсъзнателното, образувайки една от най-идейните и задълбочени съвременни стихосбирки.

**КРУМ КИРОВ**

**Никола Петров, „Ето го разкажания победител“, издателство за поезия ДА, 2025 г.**

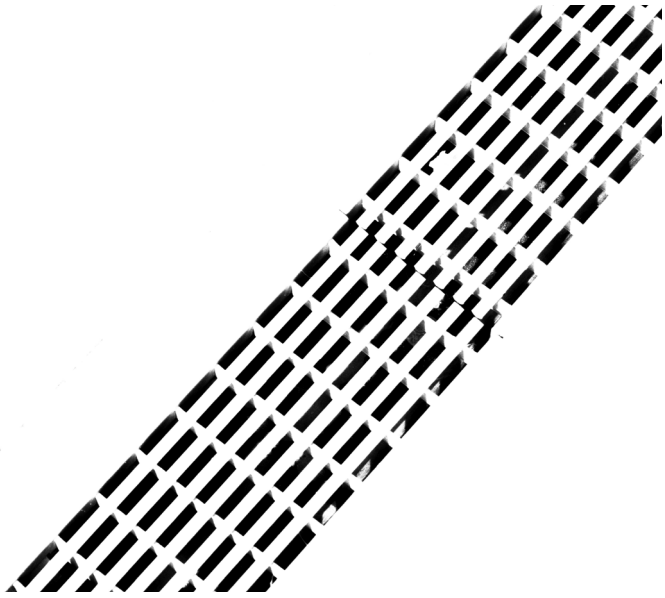
# Американски гений



Хубаво е, че все още когато човек напише *The Passenger* в търсачката, първо излиза великата песен на Иги Поп и чак след нея идва новият роман на Кормак Маккарти. Явно въпреки огромната читателска маса на „най-добрия американски писател на нашето време“ Иги Поп си е Иги Поп и поне в този случай качеството определя популярността. Дългоочакваният роман „Пътникът“ е първият на Маккарти след „Пътят“ и когато е публикуван, е обявен за книга на годината на *Ню Йорк Таймс* за 2022 г. Той се явява и първият том от *лебедовата песен* на писателя. Продължението му е „Степа Марис“, който все още не е издаден на български. Както всичко, написано от този фаворит на американската критика, „Пътникът“ също е обявен за шедьовър, което ни кара да мислим, че скоро трябва да очакваме и екранизация, както се случва с голяма част от неговите творби („Няма място за старите кучета“, „Тези прекрасни коне“, „Пътят“, „Божи деца“) — нещо напълно разбираемо поради стила на писателя, който се доближава повече до този на сценарист, отколкото на романист. Тук текстът улеснява адаптацията, тъй като липсват дългите протяжни изречения и необичайно кървавите сцени на насилие, с които е известен. По-голямата част от романа е чист, реалистичен диалог, залепен за останалата част, почти без упоменаване кой е говорещият и никакво обозначаване, различно от новия рег. Речевите характеристики на героите обаче се оказват достатъчно ярки, така че да не възпрепятстват ориентирането и възприятието на текста. Проблемът е в съдържанието на тези разговори, в които често в научна дълбочина се подхваща темата за физиката, заложена от началото и в самите главни герои Боби и Алисия, които са деца на един от изобретателите на атомната бомба. За читателя без висше образование по ядрена физика тези разговори са трудноразбираеми. Оказва се обаче, че те са от напълно несъществено значение за сюжета, но докато осъзнаем това, вече сме загубили двайсет минути в страниците на нобеловите лауреати по физика в *Уикипедия*. Единствената им функция, изглежда, е да представят интелекта на Боби, който, въпреки че не проявява особен интерес към науката, е компетентен по всички въпроси, свързани с нея. Това отразява и цялостната представа на останалите герои за него – мистериозен и равнодушен интелегент, който тъне в меланхолия и скръб по сестра си. За съжаление, романът не задълбочава

образа му повече и Боби си остава само щампа на мрачния

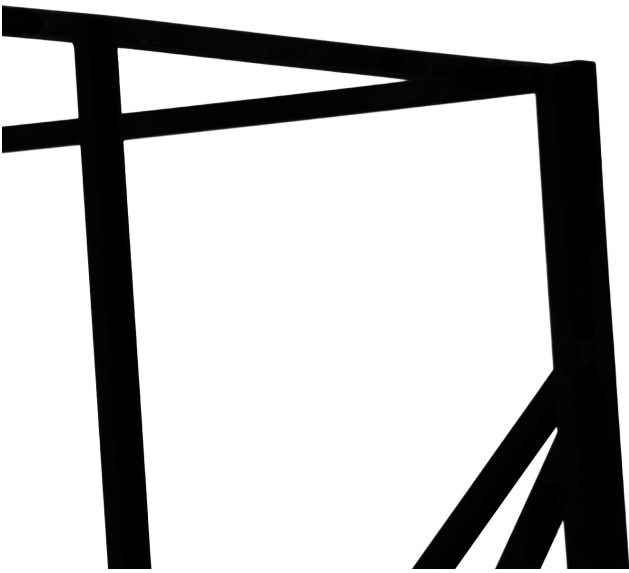
мълчалив гений с дълбок вътрешен свят. Дълбочина, за която се твърди, че съществува, но читателят така и не вижда. Предполага се, че скръбта по смъртта на сестра му го възпира да покаже цялата си същност, тъгата дави отношенията с всички останали и прави адекватната комуникация невъзможна, но това отново е само предположение, което текстът не потвърждава докрай. Връзката между Боби и Алисия е толкова силна, че дори надхвърля братската обич, преминавайки в истински романтични чувства, за което и двамата не изпитват особено угризение на съвестта. Това също допринася за „странността“ на двамата в очите на всички останали. Тази връзка ние разглеждаме и от двете страни поради редуването на гледни точки в романа. Тук между главите, следящи безцелните пътешествия на Боби, са поместени по-кратки части, представляващи разговори на шизофреничната сестра с нейните халюцинации. Тази нелинейна структура, в която всяка глава скача в различен момент от животите им, допълнително обърква читателя, тъй като по-голямата част от тях не може да бъде ситуирана във времето. Последователността на главните сюжетни действия дори след пълно прочитане не може да се определи. Това води и до дупки в наратива, които повечето критици обосновават с художествения похват на „червената херинга“, отнасящ се до отвлечането на вниманието на читателя от важен за сюжета въпрос и фокусиращ го върху на практика несъществени неща. Проблемът обаче е, че тук не разбираме кой е тази важен въпрос, за който е трябвало да следим, и поради това не може да се говори за „червена херинга“, а за най-обикновена дупка в наратива. Например още в самото начало Боби, по професия водоплаз, се занимава с мистерия около потънал



фотограф: Димитър Рангелов, 23 г.; част от серия „Визуална редукция“

самолет, за която по някое време забравя, след това го гонят американските тайни служби по причини, незнани и за самия него, но които въобще не поставя под въпрос, по мистериозни причини умира един от най-добрите му приятели, с когото допреди това е комуникирал

ежедневно, но никога повече не се сеца за него и още много необясними случки, служещи за пълнеж на 550 страници. Заради всичко това след прочита оставаме с чувството, че пропускаме нещо важно, липсва ни някакъв ключ за четенето,



фотограф: Димитър Рангелов, 23 г.; част от серия „Визуална редукция“

без който историята остава безсмислена. А когато един роман не се осланя на сюжета, тогава героите трябва да бъдат движещи, защото, колкото и да е интересна разглежданата тема, тя трябва да се развие или чрез едното, или чрез другото. Но Боби е един статичен пътник без развитие и промяна, без дори вътрешни процеси, който преминава през различните пространства безпристрастно и безцелно, бягайки от духа на сестра си. За сметка на това Алисия въплъщава клишето на детето чудо, на което му тежат високите нива на интелект и се самоубива. Интересно е как може халюцинациите на един герой да бъдат по-задълбочени от самия него, но случаят тук е точно такъв. От пращите тексаски пътища до конспирациите около убийството на Кенеди, този „постмодерен уестърн“ носи духа на американското, но не с очарователната наивност на шерифите и каубойските шапки. Неца като представата за Европа като рай на изгнаниците, вината за Виетнам, obsесията с НЛО-та и конспиративни теории, постоянното носене на пушки, иманета в Дивия запад, любовни авантюри със сестрата в Мексико, прах и пот в пустинята — всички тези клишета вместо да потопяват чуждия читател в света на „свободата“, просто го отблъскват. Оказва се, че може би европеецът не е в целевата група на „Пътникът“, а американската публика притежава вроден ключ за разбирането му. Явно само на локално ниво геният на Маккарти блъсва наяве. За разлика от него, Иги Поп е универсален.

## ДАЛИЯ ДЕЛИБАЛТОВА

Кормак Маккарти, „Пътникът“, изд. „Кръг“, Пловдив, 2025 г.

# Превъртатели света

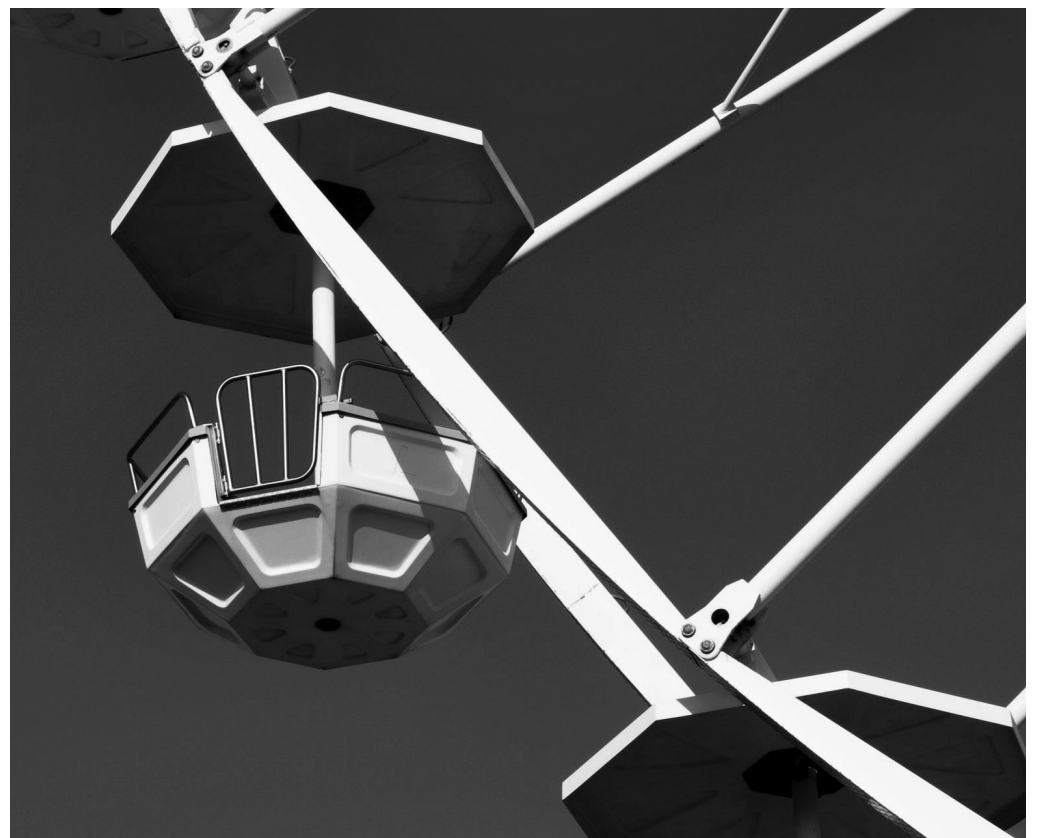


Като сложно, но неизменно свързана с действителността, литературата обикновено проблематизира големите събития и в този смисъл се очакваше, че рано или късно корона вирусната пандемия от 2020 г.

ще стане обект на художествено разглеждане. Болестта, страхът от нея, изолацията, мерките за предпазване, обществената реакция — заради всичко това темата има потенциал за творческо осмисляне. Романът „Авеню „Версай“ на Деметра Дулева се заема именно с това да представи фикционален облик на живота в условията на ковид, като акцентът в нейния текст е поставен върху саморефлексивния сблъсък (по принуда) на човека със себе си. Всеки от осемте основни персонажи в „Авеню „Версай“ преживява локдаун по различен начин — докато у Марго, приемаща пандемията като затвор, се отключват хипохондрични наклонности, а сестра ѝ Дарина става част от доброволчески екип в болница, художникът Балтазар, живеещ сам, така или иначе, не е особено засегнат. За изграждането на персонажната система може да се каже, че с многото главни герои — цели осем! — е поет сериозен риск. За 330-те страници, в рамките на които се разгръща романът, трудно може да се създаде дълбочина и истинско развитие. Може би целта тук никога не е била свързана с изключителна задълбоченост и сложност на отделния герой, а с проследяване на всеобщия ефект на пандемичните условия — промяната във връзките между хората и тласък за по-радикални промени в живота им. Ако читателят очаква романът да отрази забавянето на живота — чрез съзерцателност и бавно разгръщане на повествованието, то той би останал разочарован. Бързото прехвърляне между гледните точки, смяната между първоличното и третоличното разказване (която въпреки не изглежда употребена функционално) и изобицо повествователната разфокусираност обаче имат друга функция — те допринасят за формирането на общото чувство на тревожност и безпокойство, проникнало из основи в обществото в романа. През призмата на настоящата за героите ситуация те преосмислят миналото си, търсейки отговори на въпросите относно идентичността и смисъла, които възникват — или само излизат наяве, предизвикани от изолацията. Марго, направляваща живота си импулсивно и водена от ситуацията, без да има обща посока (дори приема френското Марго вместо Маргарита, за да се вписва по-добре), например размишлява основно за предишните си връзки и неудовлетвореността си, която тя

изтласква на заден план в забързания си живот. Това тя осъзнава едва при внезапното спиране на света — често използвана метафора в „Авеню „Версай“, която действа с комплекс от значения. От една страна, идеята за тоталната катастрофа е силно застъпена във възприятието на героите, а от друга страна, присъства и представата за нещо невиджано и непознато до този момент (въпреки че това не е първият случай в историята), което прекъсва нормалния ход на събитията. Това възприятие обаче е необходимо, защото служи като катализатор за осъзнаването на крехкостта на живота и за оценяването му, които водят до реална промяна. Един от начините на човека да се справя с кризисната ситуация в романа е чрез изкуството — акцент върху тази идея е поставен чрез образа на художника, който си изобретява нови реалности, в лицето на Балтазар. На неговата дейност непряко е противопоставена Виолета, млада оперна певица, за чието изкуство прекратяването на обществената културна дейност е пагубно — като израз на надмощието на ефектите от ковид над способите за оказване на съпротива. Романът на Дулева не представя срещата с пандемията в България, където е родена и израснала значителна част от героите, а в Париж, където живеят, след като са емигрирали от България по време на прехода. Така е поставена друга основна тема — за живота между две държави и за отношението към тях. И въпреки че Дарина и Стоян не са единствените емигранти от България, те в най-висока степен изразяват този проблем. Техните представи, белязани от остра липса на нюансираност, се сблъскват почти от началото на връзката им, но кулминацията на конфликта се достига именно в условията на пандемията. Според Дарина емиграцията е единственото възможно спасение от чувството за безнадеждност в постсоциалистическата ситуация в България, а Франция за нея е възплъщение на прогреса и възможностите. Символно формулирано от името му, разбирането на Стоян е коренно различно — той изпитва трудност в адаптирането и скептичност към новата среда, носталгия по родината, но и оптимизъм, вяра в бъдещето. Авеню „Версай“ — каквото е и заглавието

на книгата — е само общият топос, свързващият елемент между героите в началото, а след това избледнява и се превръща във фон на събитията, докато героите, достигайки до отговори на въпросите за идентичността, започват да изграждат — или да възстановяват — реалните междуличностни отношения, а връзките помежду им престават да бъдат просто формални или принудени. Паралелно на преодоляването на страха от външните обстоятелства те превъзможват и вътрешните си прегради, пречещи на автентичното съществуване. Романът „Авеню „Версай“ обаче проследява не само пътя на своите герои, но и този на своята авторка. В началото на повествованието преобладава експлицитното обясняване и назоваване на емоциите и психологическите състояния на героите за сметка на образното и



фотограф: Малена Маринова, 19 г.

действено разкриване, като това е по-видимо в частите с повествование от трето лице. В хода на романа главите с първолично повествование зачестяват, персонажите започват да изглеждат по-пълнокръвни, наблюдава се и стилово подобрение, а дистанцията, която разделя читателя от героите в началото на романа, се скъсява. Ясно забележимо е постепенното развитие на Деметра Дулева като писател, по-зрялото (и по-отстранено във времето) осмисляне на тематиката. В този смисъл на едно метанииво „Авеню „Версай“ е роман на личн(остн)ия напредък.

## РАЛИЦА ТОНЧЕВА

Деметра Дулева, „Авеню „Версай“, ИК „Хермес“, Пловдив, 2025 г.

# Осло вярва на сълзи

Думите *къща* и *дом* винаги са били свързани със семейството. А първият дом, къщата от детинство, е може би най-сентименталното и носталгично място за всеки. Тя е хранилище за спомени и свидетелства пред историята за съществуването на своите обитатели. Запечатвайки усещането за всеки, минал някога през нея, тя отразява взаимоотношенията между поколенията и измененията, идващи с всеки нов период. В такъв интимен вътрешен свят на едно семейство ни потапя новата лента на Йонас Триер „Сантиментална стойност“. Това е първият филм на норвежеца след завършването на прочутата му „Трилогия Осло“, състояща се от „Повторение“, „Осло, 31 август“ и небезизвестния „Най-лошата личност на света“, който през 2021 г. печели няколко номинации за „Оскар“. Подобен успех, ако не и по-голям, се предвижда и за „Сантиментална стойност“, който може да се възприеме като непряко продължение на трилогията. Както в предишните три действието на филма също се развива в град Осло. Тук обаче позиционирането става по-конкретно, вместо в центъра да стои целият град, фокусът е върху една малка част от него, а именно къщата на семейство Борг. Къща, отдавна престанала да бъде дом. Още в самото начало от отстранения разказвач — любим похват на Триер — разбираме, че къщата се саморазрушава и някой ден ще се срути.



Стопкадър, „Сантиментална стойност“

Запознаваме се с нея в период на бавно изпразване, когато са останали само двете сестри Нора (Ренате Рейнсве) и Агнес (Инга Ибсготер-Лилеос), и изневиделица завърналият се техен баща Густав (Степан Скарсгард), с когото след развода на родителите са се отчуждили напълно. Филмът изследва техните отношения, най-вече тези между по-голямата Нора и бащата, преминаващи през пътя на прошката и взаимното разбирателство, като катализатор за това става в



метафилмов аспект именно изкуството, на

първ поглед единственото свързващо звено между тях, тъй като бащата е успял филмов режисьор, а гъщерята театрална актриса. На прага на своята залазваща кариера 70-годишният Густав осъзнава нуждата от възобновяване на връзката със своята гъщеря и прави първата крачка — пише сценарий, в който едната героиня напълно отразява същността на Нора. Нещо, което самата тя, изпълнена с ярост и обиди, отказва да повярва, тъй като счита разстоянието между тях, създавало се от толкова години на незаинтересованост, за непреодолимо. Самата Нора прехвърля това огорчение и несигурност към всички сфери на живота си. Тя като че ли изпитва необясним страх от всичко. Страх от интимност и привързаност, отразен в аферата с нейния женен колега, от искането на помощ, независимо колко много Агнес се опитва. Страх дори и от самата сцена, който често се превръща в толкова силна сценична треска, че тя не успява да върши това, което най-много обича. Меланхолията и гневът за нея са постоянни състояния, но от време на време я заливат силни вълни на депресия, тежки до степен, в която посяга на живота си. Точно такъв момент описва и Густав в своя сценарий с такава точност, че Нора започва да се чуди той откъде знае. Оказва се, че въпреки разстоянието, отчуждението и дори неразбирането във всички останали случаи родителят подсъзнателно разбира своето дете,

предчувства неговите проблеми. Този сценарий, колкото и претенциозно да е написан, за Нора носи сантименталната стойност на връзка, която е смятала за изстинала отдавна. Когато вижда себе си и живота си, описани върху белите страници на сценария, решава, че това е достатъчно, за да подаде ръка на баща си. Но Густав не създава този образ само

за Нора, в него отразява и себе си, и своята майка, като преплита историята на поколенията. По този начин се представя и терапевтичната сила на изкуството — чрез киното Густав се свързва със своето семейство (неслучайно заглавието на сценария е Homesickness), а чрез театъра Нора опознава своите емоции. Такава е и задачата на „Сантиментална стойност“, да провокира у зрителя рефлексия за отношенията му със собствените му родители и деца, да му помогне да направи паралели с личната си история и да се сети за своя дом. Така на зрителя се оставя поле за размисъл. Историята и героите не са изразени напълно, а само

загатнати, защото, както казва Триер: „Мисля, че една история е наистина интересна, когато разбереш, че всеки герой, всяко място е само върхът на айсберга от изживени животи“<sup>1</sup>. Важно е, че той споменава и местата, не за първи път режисьорът използва специално тази емблематична за Осло къща за свой филм, което показва как едно и също място може да бъде разгледано от различна гледна точка през годините. В „Осло, 31 август“, близо 14 години преди снимането на „Сантиментална стойност“, Триер използва същата сграда — отново като бащин дом на завръщащия се блуден син и отново за сцена на самоубийство. Дори кадрите на самоубийството на безнадеждния наркоман Ангрес и това на майката на Густав са почти идентични, бавно приближаване от коридора към стаята на самоубиеца. Разликата обаче е ключова, тя говори не само за израстването на Триер като режисьор, но и за промяната на неговите цели. Сцената с Ангрес е груба, даже сурова, виждаме всичко до последния детайл — как той приготвя смъртоносна гоза, накрая сме принудени да гледаме и грозно висящата спринцовка в неговите вени, а сцената с майката е тиха, напълно безнадеждна — героинята взема вѝжето, но вратата е затворена, трябва да разберем какво се е случило само от звука на падащия стол. Този кадър е и пример за това, че скриването на по-тежки моменти от погледа на зрителя прави сцената по-въздействаща. Така смята и самият режисьор: „Опитвам се да създавам филми, в които емоционално махам малко от „студения“ филтър. Опитвам се да правя неща, които са ясни в емоциите си. Преминаваме през много поляризация и цинизъм. Много хора правят филми, които са много сурови и доста нихилистични, и аз разбирам този отговор на времената, в които живеем. Разбирам също агресията и това да бъдеш ядосан и да крещиш на системи, които не работят. Но се опитвам да поема по друг път, защото това е просто моят личен начин да се изразявам, който е по-нежен и изпълнен с надежда. И може би това ще се сблъска с определени хора и те ще ме сметнат за лигав сега. И знаете ли какво? Мамка му. Ето защо казах, че нежността е новият пѝнк.“<sup>2</sup> Когато един истински пѝнкар на младини, ходил по рейв партита и направил първите си филми върху скейтборда, казва, че нежността е новият пѝнк, трябва да му повярваме. Емоционалността е пѝнк. Сълзите са пѝнк. А сантименталната стойност е истинската стойност на нещата.

## ДАЛИЯ ДЕЛИБАЛТОВА

1 Vanity Fair, Director Joachim Trier Tours the House From “Sentimental Value”

2 Letterboxd, To Build a Home: Joachim Trier on the polyphonic, emotional clarity of “Sentimental Value”

# Апотеоз на неловкото мълчание

Новият филм на Джим Джармуш остава верен на стилистиката на американския независим режисьор, която съчетава поетическата съзерцателност с фин хумор и гървена ирония. Лентата спечели „Златен лъв“ на кинофестивала във Венеция, а за българските зрители беше представена като част от програмата на фестивала „Киномания“. „Баща майка сестра брат“ разкрива отношенията между различни членове на различни семейства, обединени от колективната несподеленост — вече възрастните деца поддържат далечно скрепените си, често неловки отношения със своите родители. Форматът на антология е обичан от Джармуш и той не го прилага за първи път, а в контекста на новия му филм чрез него се постига еклектичност и многостранност в различните гледни точки. Изгражда се универсална картина на роднините, които поотделно влизат в принудената си роля в един своеобразен маскарад — затова филмът не се казва обобщаващо „Семейство“, а изброява поотделно четирите звена. Многоликостта на представянето е подплатена и от успешния актьорски състав — на екран виждаме Адам Драйвър, Кейт Бланшет, Том Уейтс, Шарлот Рамплинг и гр. Семейната комуникация между персонажите не е особено активна, а срещите се оказват толкова мижави, че дори не може да се стигне до конфронтация. И точно това е целта на режисьора, който избира не в големите конфликти, а в случайните жестове и стихналите проявления да разкрие онова, което остава извън спектъра на говоренето. Утвърждава се почти хореографирана повторителност между частите — в разговорите за ролекси, за начините, по които може да се вдигне наздравица, за крилатата фраза *bob's your uncle* и т.н. Същевременно са изградени модели, които разграничават и на ниво жестове персонажите — в първата част единствено гъщерята желае лег във водата си, а в третата част единствено сестрата слага захар в кафето си. Случайно съвпадналите цветове на дрехите на роднините свидетелстват за една непринудена семейност и това ги обединява чисто формално може би повече, отколкото самият диалог и присъствието им го прави. Дори да са пренебрежимо нюансирани, тези детайли със сигурност допринасят за цялостната атмосфера, която художествено агресира поредица от незначителни контрастни и афинитетни проявления — в опита си да се избегне черно-бялата структура. Развива се идеята, че в някои случаи (може би за добро) животите на децата се случват тотално независимо от тези на родителите. Като резултат единственият им допир, който ще ги обедини, е в ритуалността на

сервирането на вода, чай, сладкиши, въпросите „как си“, чийто отговор винаги е „добре“, или пък някоя извънредна ситуация, която неволно ще ги събере (както е тук смъртта на родителите). Още в началото на филма виждаме няколко заснети в забавен каданс младежи скейтбордисти, излезли на пътя — те ще се появят във всяка следваща част. Погледът върху тях представя непринуденото оглеждане в света-вън, което опоемизира човешката поставеност изобщо. Това собствено ни подготвя за различните измерения на съзерцанието — тук е заредено с естествена меланхолична чувствителност, по-нататък ще бъде изпълнено с неловкост, също толкова автентична обаче. В творчеството на Джим Джармуш персонажите често „просто“ правят нещо — гали просто наблюдават, ходят, шофират, пишат, размишляват. Необикновеното в тази простоватост е пренебрежната необходимост от описателност и доверието към непосредственото съпреживяване. Някои от критиките към филма са свързани с равния тон, който загърбва — неизменно породен от триагичната структура. Разпределението задава очакването, че трите части трябва да бъдат еднакво добре изгържани, но еклектиката в ситуациите, различните културно и човешки обусловени проявления са самостоятелни с вътрешното си развитие. Така при внимателен поглед ще отбележим, че филмът не е скучноват, а самата структура кореспондира с динамиката на екрана и ситуациите на „нищонеслучване“. Режисьорът ни въвежда в атмосферата на три пълнометражни филма, които умишлено избира да не направи заради значимостта на гребното проявление пред мащабното развитие. Все пак предвид краткото времетраене на фрагментите диалозите се стремят възможно най-бързо да ни вкарат в случващото се чрез засиления поток от информация, което на места е излишно и натежава в прекалената си описателност. Факт е, че подобни роднински сблъсъци винаги се характеризират с повтаряне на всевъзможни стари и добре известни факти и истории, но тук прозира и дългата ръка на драматургичната цел. Въпреки това успяваме да се насладим на нагнетения хумор през абсурдните теми на разговор и безпомощността на роднините в изчерпаните гледни точки.

В първата част съзерцанието на спокойното езеро загатва и за скрито, потиснато напрежение. Това се допълва от неудобството, породено от паузите, извъртането в позициите на масата, триъгълните композиции, които обострят визуалното напрежение. Периодично всеки се измества на мястото на другите, но никога не може да се приближи до човека, да се почувства



Стопкадър, „Баща майка сестра брат“

свързан с него. За това свидетелства и ироничната демонстрация на възрастния баща, който прекалява със своя размах на брагвата. Във втората част статиката освен чрез стерилната постановка красноречиво е представена и чрез букета в средата на масата, който закрива и кадъра, и гледната точка към сестрите и майката. Трите дами остават затулени, а квазиаристократичната вялост на техния обичай е компенсирана от различните перспективи на камерата спрямо триъгълната им подредба. В третата част персонажите са само двама, затова заходът към историята е различен. В нея най-ярко и директно е разкрита липсата, но до някаква степен е компенсирана поради (поне привидната) близост между двамата, наречена от тях самите *twin factor*. Усеща се потъването в неприятното ежедневие, което ги смазва. Но тук отново присъстват излишни подробности, разкриващи уж небрежно информация за смъртта на родителите — за нас това не е от значение, а за тях тези неща отгавна са изговорени. Саундтракът въвежда в атмосферата на филма с кавър на песента *Spoony*, която прозвучава като предварителен и леко ироничен акцент, появяващ се и на финала. Операторската работа е добра, заедно с гуизайнерските решения изгражда различна естетика в зависимост от локациите. Не може обаче да пропуснем грозните портрети в автомобилните сцени. Джармуш не за първи път включва подобни секвенции, но например в „Нощ над земята“ са

много по-успешно заснети. По време на прожекцията една жена в залата запита с искрено учудване своята приятелка: „Защо така не са си близки тия хора?“. Случайно или не, подобен въпрос е отговор сам по себе си. В изследването си филмът усвоява формалната статика в отношенията между бащите, майките,

сестрите, братята и техните скрити животи, но не пропуска поетическото възглеждане. Този баланс, съчетан с художествения минимализъм, прави филма забележителен от гледна точка на съвременните средства за въздействие и авторската перспектива към киното – хладно, пронизано от

онази всеосъзнатост, характерна за съвременния човек. Самият Джармуш признава, че не иска филмите му да се харесват от всички. И точно възможността за дискусия показва, че киното си е свършило работата.

МИХАИЛ ФИЛКОВ

В ОБЕКТИВА

# Кой е Жан-Люк Годар, що е това *нова вълна* и каква е философията на съвременния артист?

Nouvelle vague, най-новият филм на любимеца на мнозина Ричард Линклейтър (познат на романтичната публика със своята трилогия, с най-известен неин представител „Преди изгрев“, а на феновете на младежкото безгрижие с култовия филм „Объркани и непокорни“), направи своята премиера на фестивала в Кан на 17.05.2025 г., като световната му премиера в кината беше през октомври. Важно е да се отчете, че това е първият филм на Линклейтър, който се състезава на световния кинофестивал от деветнайсет години насам, а това допълнително увеличава обществения интерес. Самият режисьор описва филма си като „история за личната революция в киното, водена от един мъж и всички около него“. В тази творба рамо до рамо застават познати американски и нишови френски лица, за да разкажат историята на една от най-авангардните личности в историята на киното и въобще на кинорежисурата, а именно — Жан-Люк Годар, чиято студена и арогантна харизма бива уловена отлично от Гийом Марбек, който също като Годар по онова време е непознат за по-широката публика. Друг незнаен герой през 50-те години във Франция, Жан-Пол Белмондо, е изигран от Обри Дюлен, който забележително много прилича на реалната личност и носи този чар, наивност и младежки хъс. Сякаш повтаряйки актьорската схема от „До последен гръх“, режисьорът взема по-популярна американска актриса да играе редом с новоизгряващите звезди — Зои Дойч, значително по-позната и известна, влиза в обувките на Джийн Сибърз, даваща на публиката онази консервативна сладост, присъща на американските актриси по онова време. Страхът да се змурнеш в експеримент, който може да повлияе лошо на кариерното ти развитие, и същевременно удоволствието от това да си част от нещо, поставящо под съмнение статуквото, е ключът към Сибърз, който тя умело улавя. Линклейтър решава да не избере най-утъпканата пътека в подхода към създаването на биографични филми — публиката не проследява целия живот на

с училищен доклад и страница в *Уикипедия* са значително по-малко, в сравнение с груги представители на жанра. Вместо това режисьорът решава да се фокусира върху събитието, променило не само живота на Жан-Люк, но и този на киното — създаването на филма „До последен гръх“ и началото на направлението *нова вълна*.



Стопкадър, „Новата вълна“

Прави го с любовта на един истински киноман, представя предизвикателствата, с които Годар се среща в своите опити да направи първия си филм. Показва как от критик в известното списание *Cahiers du Cinéma* се нарежда в редиците на режисьорите, където вече го очакват някои от неговите колеги — Франсоа Трюфо, чийто „400 удара“ нокаутира тогавашния свят, Клод Шаброл, майсторски изследващ теми като младостта, разочарованието и неизбежната промяна у човека в „Хубавият Серж“, който хвърля тогавашното буржоазно общество в ступор. За да ни представи тези и други фигури от особено значение за развитието и за живота на Жан-Люк, Линклейтър използва сякаш вече нерелевантен подход: стопкадър, с изписано отдолу името на съответната личност. Този на пръв поглед стерилен похват работи в полза на историята, потапяйки публиката в света на Годар и неговите съвременници такъв, какъвто го вижда той: ексцентричен, пряк и пристрастяващ. Що се отнася до операторските хрумки, Линклейтър решава да постъпи като един истински любител и да си гостави удоволствието да снима с Cateflex камера, отново отдавайки почит към Жан-Люк. Това наистина е филм, който е „мечтата на всеки киноман“, както го описват

критиците. Но също така е и филм, направен от киноман за киноманите. Това е филмовата философия, изповядвана и от самия Годар, който е бил като ходеща и пушеца киноенциклопедия. Не защото се е чувствал длъжен, а защото е бил воден от тази най-чиста любов към киното, към силата на това една история да бъде предадена чрез тези изразни средства. И не му е било нужно нищо друго въпреки всички трудности по пътя. Вдъхновяваща история, биха казали някои — и биха били прави, ако гумата *вдъхновение* все още имаше някакво значение. Историите за хора, чийто живот се определя от тяхната страст, отдавна не са интересни. Не служат никому за нищо. Да, киноманите със сигурност ще харесат Nouvelle vague поради много причини, но основната от тях ще бъде, че лентата ги пренася в свят, в който режисьорите и хората

на изкуството като цяло са се отдали на онова, което осмисля битието им. Нагласа, която вече е на изчезване — всичко е любов, но нищо не е плод на безкористна такава. И Линклейтър може би абсолютно неумишлено избира да засегне тази тема, представяйки ни портрета на един човек, чието единствено истинско притежание е простото желание да прави това, в което вижда смисъл — него и нищо друго. От индивидуалната история на революционния Жан-Люк Годар се стига до разсъждения за колективната съдба на съвременните кинодейци и цялата им гилдия. Това не е критика към съвременните млади артисти, неустановили все още, че любовта, фанатична и искрена, е в основата на попрището, с което се захващат. Това е критика към времето, което отглежда артисти, чиято душа бива убита в зародиш. На артисти, които не обичат и не познават това, което правят, а привлечени от някаква опаковка, просто го гонят. Апелът към тях е: ако желанието не пулсира у вас, живо и пламтящо, недейте. Иначе наистина е никому ненужно. Дали това е рецензия на новия филм на Ричард Линклейтър, или своеобразна молитва за бъдещия вид яростни творци? Не знам. Може би и вие.

РАЛИЦА ДИМИТРОВА, 19 г.

# Благозвучието на любовта и смъртта във „Вълшебната планина“

„Вълшебната планина“ е книга, която постоянно криволичи, обръща и сменя траекторията си. Това е така най-вече заради самия Ханс Касторп, чийто колеблив път проследява романът. Все пак обаче крайната точка на неговите житейски и философски търсения остава една и съща — смъртта. Тя присъства и в главата „Пълно благозвучие“, където един грамофон се превръща в мания (в древногръцкия смисъл) за Касторп. Чрез фетишизацията на музикалното устройство обаче можем да разберем много повече както за въздействието на преживяванията на Ханс от санаториума „Бергхоф“, така и за начините, по които музиката е обвързана със смъртта, времето и любовта.

Още с появата на грамофона в „Бергхоф“ отношението на Касторп към устройството се различава от това на другите пациенти. Той решава да се заеме с грижата за устройството не заради любопитство или определена музикална наклонност, а защото започва да проектира любовта си към Клавдия Шоша върху грамофона. Това се случва поради отчуждението в техните отношения след времето, прекарано с пленително източния Минхер Пеперкорн, през което Шоша е любовница на възрастния мъж. Когато за пръв път вижда грамофона, Касторп е сравнен с „момък от равнината, когото назъбената стрела на Амур улучва ненадейно в сърцето още при първия хвърлен върху някое момиче поглед“<sup>1</sup> — така започва фетишизацията на грамофона и опитите на Ханс Касторп

<sup>1</sup> Всички цитати са от Томас Ман, „Вълшебната планина“, прев. от немски Тодор Берберов, изд. ISU, С., 2023

фотограф: Дебора Маринова, 19 г.



да изживее любовните си фантазии чрез устройството. Сравнението му с момък от равнината едновременно изразява приближението на чувствата му към тези като на всеки друг младеж, но и го отличава, защото прекият обект на любовта му не е живо същество. Така се разкриват разболяващите ефекти на санаториума върху чувствата. Това е видно и в неговата ревност, която не позволява на другите да доближават грамофона. Младият мъж смята, че те не изпитват същата привързаност — „вялото любопитство няма нито правото, нито силата да притежава нещо такова“. По този начин той обвързва силата на чувствата си с тази на самата музика, като поставя едното (музиката) в подчинено отношение спрямо другото (желанието му за притежание). Тази нужда да направи грамофона „свой“, е опит за реализация на същия провален стремеж да притежава Клавдия Шоша. Този нагон се проявява най-ясно в главата „Валпургиева нощ“, където Касторп пита татарката за молив. Това действие е форма на психологическа регресия за Касторп, защото наподобява случай, в който е помолил Пшибислав Хипе (съученик, в когото е бил влюбен и който има физическа прилика с Клавдия Шоша) за молив. Така гумите му „Малък, ама твой“, казани по време на Валпургиевата нощ стават ясно доказателство за проекцията, която младежът извършва. Природата на предмета губи своето значение и остава единствено връзката с притежателя му. Така чрез вземането на предмета той се стреми не към него, а към човека, когото желае. Грамофонът е последен елемент от верига проекции в съзнанието на Ханс Касторп, която започва с Пшибислав и неговия молив, продължава с трансформация на желанието към него в нагона към Шоша и опита за реализация на този копнеж чрез заемането на молив от нея, и кулминира във възможността за контрол и „владетелско щастие“ над музикалното устройство.

Това подсъзнателно желание за превръщането на другия в собственост продължава да се разкрива и чрез любимите му плочи. Първата от тях е „Ауга“, в която действието се развива около забранената любов на дворцовия страж Рагамес и „една робиня варварка“ — Ауга. Това определение може да се свърже с постоянната употреба на „киргизки“ като описание на очите на Клавдия — и двете представят жените като мистериозни и чужди за обществото и неговото

статукво. Любовта на Ауга и Рагамес се противопоставя на рационалните аргументи, без да се опитва да спори с тях, а просто като дава категоричен отказ: „Напразно!“. Така мъжът отказва не само самите говори, но и въобще да се подчини на структурата на рационалната мисъл.



фотограф: Гергана Конова, 19 г.; част от серия „На границата“

Именно по такъв начин влияят и отношенията с Клавдия върху Касторп, като той отказва езиковите норми на учтивата форма „Вие“ по време на Валпургиевата нощ, когато и се обяснява в любов на руския. Той отхвърля не просто съдържанието на обществено приетите взаимоотношения, но и тяхната форма. И макар и Касторп да прави опит да се върне във „реалната и обективна страна на нещата“ в своето възприятие на операта на Верди, това се оказва невъзможно заради „духа и красотата на музиката“, които „триумфално държат“ подобно мислене „в сянка“.

Преживяванията на Ханс Касторп в санаториума го подтикват не само към музика и мислене, които отричат рационалното, но и към такива, които се противопоставят на обичайните представи за време. Следващата любима плоча на немца е „Прелюдия към „Следобеда на един фавън“ на Дебюси, макар и този път заглавието да не е дадено директно, защото произведението е представено чрез сън на Касторп, в който той се превръща във фавън. В този сън „царяха самата забрава, блаженият застой, невинността на базвремето“. Това състояние е отражение на седемте години години, прекарани в „Бергхоф“ — именно загубата му на стабилна представа за времето и „успокоението“, произтичащо от нея, придават на плочата „особена стойност в очите на нощния музикант“. Изборът на нощта за заниманието с грамофона също допринася за постигането на безвремеието, към което Касторп се стреми, тя е именно

неразграфеното, непланирано време от геноноцието, в което той може да остане сам с интимното си отношение към грамофона. Произведението на Дебюси е определено и като „идеалния апотеоз на всички отрицания на западноевропейската повеля за дейност“ — тук отново Касторп търси противопоставяне срещу рационалните обществени норми, каквото се открива и в „Аида“. Конкретната норма, която се отрицава в случая, е нуждата за продуктивност, действеност и динамика. В това отрицание проличава ефектът на „Бергхоф“ върху младежа, на когото в началото на романа му е „дотегнало от този хоризонтален начин на живот“ — сега той не просто търпи пасивността на санаториума, но и активно я търси и в реалността, и в изкуството. Търсенето на трансгресивното кулминира в последната от избраните плочи — „Липата“ на Шуберт, и върховната форма на трансгресия — смъртта. Всяка една от плочите насочва към определен аспект на смъртта — „Аида“ акцентира върху нейната ирационалност, творбата на Дебюси върху безвремето и отказа от събитийност, а един от дагениите откъси от „Фауст“ на Гуно („Сега аз трябва да замина / далеч от миламата родина“) акцентира върху идеята за (из)оставянето, като в оригиналния немски текст на романа на мястото на „замина“ фигурира думата verlassen, чийто корен буквално се превежда *оставям* или *позволявам*. Всичко това води към света на липата, където „чака те покой“ и който Ханс Касторп определя едновременно като „свят на забранена любов“ и „смъртта“. За него чрез времето му в Бергхоф тези две неща са се превърнали в еквивалентни. Именно болестта е тази, която го кара да свърже любовта и смъртта в едно. Сами по себе си чувствата му на любов биха могли да се нарекат болни след пренасянето им в материални обекти, заместващи истинския субект. Ханс Касторп е загубил другия, външния свят и границите. Всичко отразява загубата на определен начин за оразличаване — отношението към самия грамофон се превръща в сливане на субект и обект, сънят за фавъна и нощното слушане служат като бягство от човешката склонност към дефинирането на времето и като преследване на безсъбитийност, което продължава и в копнежа по пълния „покой“ (дума, която сама по себе си се явява евфемизъм за смъртта) на „Липата“. Така главата „Пълно благозвучие“ от „Вълшебната планина“ изобразява музикален модел на пътя на Ханс Касторп към смъртта. Независимо как изберем да интерпретираме края на романа, историята му е не тази на Ханс Касторп, а на неговия път към смъртта.

**ВЕНЕТА КОСТАДИНЧЕВ**



фотограф: Гергана Конова, 19 г.; част от серия „На границата“

## Дилъри на емоции

Чувствата на хората бяха изпилени до краен предел. Усмивките бяха механични, погледите — празни, а думите — предварително програмирани. Човешкият вид копнееше за безсмъртие. Стоманените механизми еволюираха, преминаха през катаклизми, войни и сринове, докато накрая не се оказаха по-свършени от създателите си. Любопитството към отключването на пълния потенциал на машините се превърна в обсеция. През 2900 г. се сключи *Споразумението между смъртни и безсмъртни*. Металните човечета предложиха вечен живот срещу предопределения жизнен часовник на човека. Безсмъртие в замяна на подчинение. Роботите бяха вечни. Искаха и хората да станат като тях — устойчиви, хладни, ефективни. За целта създадоха устройство, наречено *душевноемоционален изчерпател*, с чиято помощ произведоха безсмъртния сок — еликсир, сравняван с амброзията от древните митове. Напитка, която разделяше боговете от простосмъртните. Всичко започваше с новороденото. Пъпната връв се срязваше, към пъпа се прикрепяше маркуч и чрез вакуум помпа се изсмукваше всичко онова, което правеше човека човек — характерът, автентичността, чувствата. Изчерпателят филтрираше енергията и я превръщаше в течност, която се съхраняваше в огромни стъкленици при температура сто градуса. Душата трябваше да купи, за да остане жива. Детето продължаваше да расте — празно, безгръбначно, носещо се по сивото течение на един безкраен черен океан.

## Прозата на гните

Животът беше разделен на фази — детство, зрялост, старост и прераждане. В края на всяка от тях робот психотерапевт определяше колко душевна напитка заслужава дагеният човек. Рецептата се изпращаше в Министерството за предразпределение на душевната безсмъртност, където хората презареждаха съществуването си. Но не всички бяха готови да чакат десетилетия, за да почувстват нещо истинско. Малцина предпочитаха смъртта пред живота без удоволствие, наслада и блаженство. Така се появиха дилърите на емоции. През 3001 г. те се сливаха с тълпата — обикновени безсмъртни през деня, а нощем готвачи на забранени усещания. Смесваха билки, варяха отвари и ги наливаха в малки бурканчета, пълни с лепкава, цветна течност. Наркотиците носеха имена, които описваха преживяването под въздействието на дадения наркотик: *плътска експлозия, тиха песен, космическа обиколка, вътрешна рисунка, случайна емоция*. Те връщаха усещанията, спомените, искрите на човешкото. Валутата беше странна — сънища. Плащаше се с допир на чело в чело, чрез телепатичен обмен. Среците бяха кратки, често маскирани като случайни сблъсъци по улиците. Дилърите не търсеха печалба. Те проповядваха вяра — в естествения път, в свободата да чувстваш, дори за кратко. Знаеха, че една искра е достатъчна, за да запали пламък. Безсмъртието постепенно губеше силата си. Хората работеха за още един буркан, още една тръпка. Промяната щеше да гоиде отвътре.

**ЛЮБОМИР КЕРЕМЕДЧИЕВ, 22 г.**

# Време за поезия

## Хищник

Забравила съм как да си беля сама  
портокали.  
Сега ги разкъсвам и отварям с нокти,  
отхапвам ги както хищник плячка,  
сякаш и тази храна ще ми избяга.  
И сокът им се стича по ръцете ми,  
капе от устните ми  
и сякаш ме докосва.  
От толкова време съм самотна,  
затворена в мазето.  
Хищникът тича за още и още,  
лови и изяжда,  
изцежда.  
Докосни ме, нека те усетя.  
Утрото няма да те помни.

**ЙОАНА РАДОСЛАВОВА, 19 г.**

## „Меген рудник“, блок 6, вход 1

Отидох след време, блокът не беше  
мръднал.  
Седях в градинката отсреща  
дълго време. Какво знаят нарцисите,  
които ме преследват?  
Постоях —  
събирах кураж, сякаш на  
втория етаж някой ме чака.  
Няма да намеря никого  
освен хлебарките, пируващи  
върху филийка хляб.  
Качвах се по стълбите  
и никъде не стигах.  
Бях пред вратата,  
стиснала ключа, за който  
нямаше ключалка.  
Прахта ме удари — все пак съм в Меген  
рудник.

Мебелите бяха празни, виждах всички —  
пълните им чаши с кафе,  
бонбоните „лакта“, които мразя,  
но винаги взимам.  
В кухнята беше още топло,  
чувахе се шуртенето на рибена чорба.  
Огледах се.  
Бях будна.

**ЯНА КОСТАДИНОВА, 16 г.**

фотограф: Малена Маринова, 19 г.



## Вкъщи не се говори за тъга

майка ми сяда на масата  
потупва с пръсти по нея  
поглежда към тавана  
сякаш чува нечий глас  
мълчи  
вкъщи не се говори за тъга  
брат ми се крие в стаята си  
следи с очи прозореца  
гледа гържовните капки  
навежда главата си навън  
сякаш вижда нечия сянка  
мълчи  
вкъщи не се говори за тъга  
баща ми гледа празния шкаф  
бърше праха и сълзите си  
прибира ги под завивката на мислите  
навежда се към гървената покривка  
сякаш надушва нечий аромат  
мълчи  
вкъщи не се говори за тъга  
стоя на клона на едно гърво  
в двора пред къщата ни  
късам листата му безпоощадно  
от него се ронят череши  
и тичат стремглаво към земята  
сякаш усещат че дълбая пръстта над  
себе си  
в опит да се върна обратно  
и да изкреця че  
вкъщи трябва да се говори за тъга

**ЙОАНА МИЛКОВА, 19 г.**

## Никога повече „не“

След като онзи мъж ти се развика на  
спирката „Курво“,  
казваш си:  
„Никога повече няма да нося този  
чорапогащник,  
това сако, тази рокля.“  
Пускаш си Imagine на Ленън.  
Не е лесно да си представиш.  
Сърцето ти — уплашено животното,  
придобива автономност.  
Търси пътя си извън гърдите ти.  
Скрива те зад сянката на непознатия.  
Страхът отдавна е нахлул в дома ти.  
Разтребил е добре.  
Това, което беше „аз“, отдавна е накъсано,  
зложено, продадено.  
Момиче, никога не казвай не.  
Не помниш ли?  
Когато онзи мъж нахлу в апартамента ти?  
А онзи път, когато те заключиха в колата?  
Останало е онова особено чувство  
Нежелание да стоиш в заключен автомобил  
Паниката, която изпълва въздуха в  
прохладните летни следобеди  
Аз помня.  
Ето те — отказваш цигара на непознатия.

Мислиш си:  
„Никога повече този чорапогащник.“  
Слушаш Ленън.  
Светът расте като мъж пред тебе.  
Мъчен еректирал израстък.

**АЛЕКСАНДРА-ГЕРГАНА ДИТЦ, 24 г.**

## Антитела

процесът се пръква нищожен  
в утробата няма утроба  
доволен не раждам  
затварям очи отново е там  
оплаквачът с оредяла коса  
замерва ме отчаяно горчиво  
„по дъното личиш“  
раната не обади  
на стражата  
с камъка се посрещнаха  
и изпратиха  
по антителата

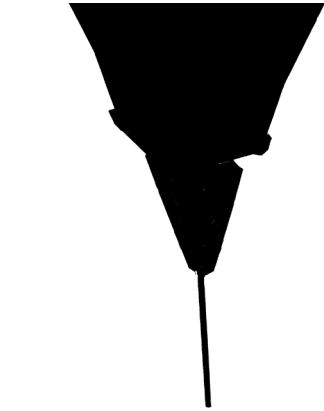
**ДАНИЕЛ ГЕНЧЕВ, 23 г.**

# Време за поезия

## 22-ри век

откакто ме изплю  
в глухата локва пред Гранд Сентрал  
5 на квадрат метра в секунда  
3500 кубични сантиметра хрущял  
не наричам  
не наричам светлините  
дето хвърлят бомби илюзия  
по лъжефотографската памет  
не наричам  
бързокраките пистолети  
гърмящи навътре  
не кълна  
кога от неписани закони  
вземащ думата без гуми или  
облечените в цифри имена  
но умолявам  
22-ри век  
гай уста да те нарека  
да увисна през себе си

ДАНИЕЛ ГЕНЧЕВ, 23 г.



фотограф: Димитър Рангелов, 23 г.;  
част от серия „Визуална редукция“



фотограф: Дебора Маринова, 19 г.

Не мога да си спомня колко пъти  
съм обърквала ляво и дясно,  
когато някой ме попита за посока.  
Но мога да преброя моментите  
на носталгия.  
Тя е сладко-горчива,  
оставя странен aftertaste.  
Усещам я в погледите на хората, които  
обичам,  
в старите ми страшни кукли,  
в тетражките ми от училище —  
пълни с листчета, които пазят друга  
моя версия.  
Милиарди гребни неща ми напомнят за  
части от миналото.  
Усещам носталгията още в момента,  
в който преживявам нещо красиво.

ГЕРГАНА ДОБРИНОВА, 16 г.

## носталгия

пиша това  
не за да изкажа  
своите последни гуми  
защото това не са гуми  
а плът и кръв  
които се разпокъсаха  
защото толкова време  
се опитвах  
да ги задържа като част  
от целостта ми  
да забравя че са там

носталгия  
за родния град  
златната есен  
учебен звънец  
на кой чин да сегна  
прибирам се вкъщи  
идва зимата  
шапка и шал  
парка с гълъбите  
съученици  
разходка навън  
книги за прочит  
лятна ваканция  
свърши се вече  
първата цигара  
крачол до земята

страничен наблюдател  
другите около мен  
от горния клас  
усмихнати  
в центъра  
се снимат с грехи  
за които са гали  
цяло състояние  
а аз още  
събирам пари за фотограф

носталгия ли?  
работа  
не в мъка, а в устрем  
всяка неправда  
се струва горчива  
ягосва  
и за всичко излишно  
черта  
но как да съзная  
че малкият аз  
би заплакал  
щом види мен —  
човекът пример?  
здрав  
на земята  
но вечно във бяг  
от там, където  
прекарал е цяла една вечност  
за да гиша  
докато гробовете му  
не се разперят като корона  
един ген  
с катран да изпише  
СВОБОДЕН

МОНИКА ТОНЕВА, 18 г.

Отворена покана за млади творци

Кой може да участва?

Очакваме творбите на творци на възраст между 16 и 25 години.

С какво можеш да се включиш?

• Поезия (до 3 стихотворения)

• Проза (до 6000 знака с интервалите)

• Рецензия на актуална книга, театрална постановка или филм (до 6000 знака с интервалите)

• Графика и фотография (черно-бели и с висока резолюция)

• Есе (до 6000 знака)

Краен срок: няма!

Поканата ни е отворена за постоянно! Изпращай текстовете и снимките си тогава, когато пожелаеш.

Важно изискване е да не са публикувани преди и да не са генерирани с изкуствен интелект.

Как да кандидатстваш?

Изпрати своите материали на имейл: [novaliteratura@foxbooks.bg](mailto:novaliteratura@foxbooks.bg)

Към изпратените творби трябва да бъдат включени следните данни: три имена, възраст, имейл и телефон на участника, както и избраната категория.

Избраните творби ще бъдат отпечатани в следващите броеве на вестник „Нова литература и критика“.

Очакваме творбите ти с нетърпение!