

Самуил Радилов, магистрант

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

РАЗПАД И ИНТЕГРАЦИЯ НА ЕПИЧЕСКАТА ФОРМА В „ОБИКНОВЕНИ ХОРА“ ОТ ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ

Резюме. Статията си поставя за цел разкриване механизмите на дискурсивния разпад в романа на Георги Караславов „Обикновени хора“ (1952–1975). Според предложените тези идейната и композиционната нестройност на романа не са произволен пример за неприложимостта на соцреалистическия метод, а се дължат на особената връзка между индивидуалните особености на творческия процес и изискванията на епическата форма така, както я разбира ранният Дьорд Лукач. Методологическият залог на тази спойка е концепцията на Радосвет Коларов за матрицата и повторението, функциониращи на нивото на автотекстуалността. Според защитената тук теза текстуалната матрица, обемаща Караславовото творчество, се състои от два водещи принципа, които влизат в различно съотношение според конкретния текст – принципа на документалното, мислен като определен художествен обективизъм, и принципа на епическото, мислен като идеологическа обработка на жизнения материал. Оттук своеобразието на епическата форма в романа „Обикновени хора“ е интерпретирано като резултат от хипертрофията на принципа на документалното, който иззема и с това изразжда епическата функционалност. Разгледаните примери за дискурсивно разноречие опримеряват последиците от разпадането на епическата форма и механизмите на нейната повторна интеграция в рамките на една постепическа структура.

Ключови думи: социалистически реализъм, Георги Караславов, теория на романа, автотекстуалност

Когато през 1952 г. Георги Караславов публикува първата част от романа „Обикновени хора“ (1952–1975), неговият творчески път вече е прехвърлил зенита си. Същевременно този текст заема ключово място в т.нар. епическа вълна на 50-те години и провокира намесата на автора в „случая Тютюн“. Разбира се, с Преспанската тетралогия и „Тютюн“ започва активното участие на Д. Талев и Д. Димов в литературния живот на социалистическа България, а въпросният роман на Караславов е своего рода символичен завършек на един тип художествена практика, родена като потребност в контекста на идеологическите брожения от междувоенния период и в крайна сметка губеща художествената си потентност в процеса на естетико-идеологическото си октроиране. Своеобразието на романа „Обикновени хора“ като опит за моделиране на новото литературно битие, в което отеква ехото на индивидуалните творчески амбиции, обаче отваря възможности за прочит отвъд измамната

тривиалност на соцреалистическото клише. Пресичането на двете контекстуални линии, индивидуално-творческата и конкретно-историческата, проектира на изследователската канава въпроса как развитието на художествения метод при Караславов обуславя особеностите на вписването му в епопейните пориви на следвоенния социалистически реализъм.

Четенето на една неслучила се класика на соцреализма¹ изобщо предполага широка мрежа от интерпретативни оптики, подчинени на различни отношения: авторски стремежи – критически антиципации; формално-художествена стойност – критическа санкция на съдържанието; индивидуално-творческа потребност – литературнокритическа потребност и т. н. Тук избираме за отправна точка на анализа да ни служи релацията метод – реализация с акцент на връзката между индивидуалните творчески нагласи на писателя и жанровата форма, която те предполагат при различните си проявления. Творчеството на Караславов е особено податливо на подобен подход, доколкото неговата идеологическа и естетическа целеположеност е малко или много неоспорима. На това обстоятелство авторът на „Татул“ и „Снаха“ впрочем дължи както своята творческа плодотворност и безусловен печат на марксистката критическа егида, така и псевдоканоничният статус, с който „Обикновени хора“ се ползва, докато промените след 1989 г. не заличават от романа и последната следа от мним художествен престиж. Тук сме се ориентирали по-скоро към текстуална критика, без обаче да пренебрегваме някои твърде значими особености на субективния (авторския) момент в разглеждания текст, изхождайки от нагласата, че „белегът на писателя вече е само своеобразието на неговото отсъствие“². Тоест поради причините, разгледани по-нататък, стилистичната критика на романа „Обикновени хора“, която служи като изходна точка за разсъждения около въпроса за формално-епическия (романния) статут на текста, е неразделима от мисленето на текста в континуитета на Караславовото творчество. Пълноценното изясняване на квазиепичността на романната форма, което постулираме като централно звено в по-широкия обseg на проблематиката около автора-текста-контекста, с други думи, разчита на особено методологично въображение.

Отказът от свеждане на анализа до сферата на чистата текстуалност не е продиктуван толкова от съмнение в потенциала на формалистичния критически апарат, колкото от невалидността на неговия синхронен подход по отношение на „Обикновени хора“. Анализът на този роман предполага

¹ Бегъл поглед към неразлистваните страници на ранната социалистическа литературна история ще ни припомни имената на автори като Емил Коларов, Никола Маринов, Харалан Русев, Стоян Ц. Даскалов и много други, чийто епически провал „не отстъпва“ на Караславовия, но за разлика от него не са особено подходящи за разгръщане на автотекстуални парадигми.

² ФУКО, М. Що е автор? – В: М. ФУКО. *Генеалогия на модерността*. София: Изток-Запад, 2016, с. 12.

метод, изместващ центъра от отделната творба към корпуса творби, организирани около автора субект, т.е. към големия автотекстуален масив. Така или иначе, строго текстуалният анализ би припознал в дискурсивното разноречие на романа децентрираност, която трябва да бъде изведена в по-широка методологическа перспектива. В случая тя бива осигурена от концепцията на Р. Коларов за матрицата и повторението и теорията на Д. Лукач за епическите форми. Двата теоретични модела не са непременно свързани, но приложени комплементарно към Караславовото творчество, разкриват функционирането на определени структурни равнища, които представляват интерес за настоящото изследване.

Тук е мястото да уточним, че когато говорим за текстовия корпус на Караславов, имаме предвид не само строго романните форми в него. Според предложения модел функционирането на въпросните идейно-естетически принципи е до такава степен свързано с индивидуалния метод на писателя, че засяга включително некрупните епически форми (разказите), полуеписките форми (т. нар. репортажи) и донякъде драматургията³. Творчеството на Караславов е целеположено в една строга текстуална матрица, чийто идеологико-естетически субстрат определя насоките и възможностите на онова, което Р. Коларов нарича дискурсивно желание. Това желание, обяснено като стремеж към „разлика от интенцията“ (промени в субективно-творческата насоченост, кодирани като възможности в матрицата), задвижван в „насладата от задържането и възпроизвеждането на изказа“⁴, се проявява твърде своеобразно в творчеството на писателя. Естетическата страна на матрицата при Караславов се свежда до привилегироването на документалното начало в изкуството, което на практика означава мислене на художествения реализъм като функция на конкретно историческия и конкретно житейския опит. При това идеологическата интерпретация (т. е. художественият, епически момент) на тази фактичност се подразбира, и то не задължително заради предварително правилна идеологическа нагласа. Как иначе да обясним привързаността на писателя към автори „критически реалисти“ като Елин Пелин и Антон Страшимиров, при които според Караславов художественият опит не надхвърля границите на преживяното и идеологическите отклонения се дължат преди всичко на изкривена житейска гледна точка.⁵

³ Г. Караславов не коментира своите драматургични произведения в различните интервюта, посветени на творческата му биография или творческия процес. А тъй като някои негови изказвания там са ключови за част от изложените тук интерпретации, няма да се позоваваме на драматургични текстове.

⁴ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 53.

⁵ Писателят настояване, че Елин-Пелиновото художествено майсторство (и подразбрано – Караславовото) е в пряка връзка с неговата наблюдателност на писател, при когото житейският опит обуславя творческите идеи. Сякаш за Караславов в идеалния случай идеологията може да доразвие житейската интуиция, но не и да бъде неин сурогат. Именно това не е попредило на неизкушения от всичко теоретично Елин Пелин да бъде добър писател. Вж.:

Макар епическото⁶ и документалното начало да са в постоянна осцилация, писателят не е откривал противоречие в творческия си метод, доколкото идеологико-естетическата спойка в съзнанието му е изглеждала непоклатима. Но ако втората част (идеологическата интерпретация) от формулата на метода остава константа, то първата (изкривеният принцип на репрезентация) е точката, в която се разкрива неравновесието между епическото и документалното, пронизващо цялото творчество на писателя. Това не означава, че във всички негови текстове трябва да търсим някаква хетероглосия, все пак в романите „Татул“ (1938) и „Снаха“ (1942) епическият елемент (социологията на престъплението) и документалният елемент постигат художествен синтез. Така при писането на „Татул“ впечатленията на автора от пагубната сила на частната собственост влизат в органична връзка с неговите спомени от лекциите по токсикология на Асен Златаров и от разказа на вуйчо му за снахата отровителка. Фабулната основа на „Снаха“ пък е директно взета от разказа на гостуващ в дома на писателя другоселец⁷. Освен това не трябва да забравяме, че Караславов не се задоволява с просто обвързване на спомен, идея, впечатление, а и в двата случая окрупнява, затвърждава художествения залог на замислените си текстове с допълнително фактологично проучване – изчетените съчинения за „еуфоричните отрови“, съветването с личния лекар Кръстьо Пенчев за влиянието им върху човешкия организъм; търсенето на материали за делото от 1925 г. (когато въпросната снаха с десет години закъснение признава за извършеното от свекъра ѝ убийството).⁸ Тоест документалното начало в романите (фактическата подплатеност на романовата фабула) става основание на епическото (идеологически осмисления в историческа перспектива реален житейски опит) и обратно.

КАРАСЛАВОВ, Г. *Избрани произведения в 11 тома*. Том 8. *Близки и познати*. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1979, с. 58. Още по въпроса в: КАРАСЛАВОВ, Г. *Елин Пелин – най-яркият и най-талантливият представител на критическия реализъм в българската литература*. София: Народна просвета, 1949.

⁶ Използваме израза принцип на епическото вм. например художествен принцип, за да избегнем необходимостта от доказване на иманентната идеологичност на художествената форма, от една страна, и защото идеологическото в епическата форма е функционално различно от това в драматичната и лирическата (така, както ги разбира Лукач и отчасти Бахтин). При самия Лукач ходът изглежда очевиден – епичната форма на модерността, т. е. романът, е идеологическа, защото чрез идеята, идваща на мястото на мъртвия бог (загубеното тъждество живот–смисъл) животът на търсеция субект става смислен. Аналогично при Бахтин речта в диалога е свързана с отделни съзнания, оттам идеологически натоварена, което прави романната форма *par excellence* идеологическа.

⁷ Вж.: КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 204–207.

⁸ Асоциациите с Флобер тук са неизбежни и предполагат един любопитен паралел. При френския писател натуралист обективната точност на повествованието е свързана със стремежа към стил, лишен от субективност. При Караславов именно субективистичната нагласа, гравитирането около собствения житейски опит и мировъзрение обуславя придържането към документалния обективизъм.

По какъв начин обаче взаимодействат тези две творческо-методологически начала в останалата част от творчеството на писателя и най-вече в романа „Обикновени хора“? Трескавото колебание на матрицата между документалното и епическото може да създаде илюзията, че основният художествен недостатък на текста се дължи на някаква идеологическа догматика. Такъв е случаят с репортажния роман „Споржилов“ (1931), чиято монотонна описателност ломии епическа архитектоника⁹ тъкмо заради привилегироването на документалното, а не под влияние на някаква идеологическо-дидактическа програма. „...[А]з просто исках да разкажа за това, което ме вълнуваше, не съм си поставял никаква задача да пиша роман“, заявява писателят в едно от своите интервюта¹⁰, което доизбистря представата ни за неговия метод. Разбираме, че не просто епическото и документалното са двете водещи основания на Караславовата проза, а че документалното притежава свойството да възпроизвежда епическа форма, била тя и лишена от собствено епическа архитектоника. Оттук насетне всеки текст на писателя може да се разглежда като жанрова реализация на този принцип. Достатъчно е да споменем сборниците с разкази на Караславов. Първият от тях, „Уличници“ (1926), към който и самият автор се отнася със снизхождение, развива познатата от Христо Смирненски тема за детската нищета в буржоазния град. Разказите от „Кавалът плаче“ (1927), тъй като се отнасят до Септемврийското въстание, също са свързани с преки впечатления и включват обрисовки на документиранни събития. И все пак на фона на разработките на септемврийската тема при Каралийчев, Фурнаджиев, Разцветников, Страшимиров Караславовите разкази се отличават с обективистична и трезва повествователна форма. Същите особености откриваме и в следващите сборници – „На пост“ (1932), „Изчадия адови“ (1933), „На два фронта“ (1934) и т. н. Впрочем въпреки единството на творческия метод при разказите от 20-те и 30-те години П. Зарев прокарва разграничение между традиционната изобразителност в първите и оригиналността на реализма във вторите.¹¹ Твърдението щеше да е по-убедително, ако точката на баланс между епическо и документално, която сякаш се достига в зрелите разкази

⁹ Понятието се използва със значението, изведено от есето на Дьорд Лукач „Теория на романа“ (1916). Самият Лукач използва „архитектоничен строеж“, „архитектура“, „архитектоника“ взаимозаменяемо, за да назове организация на епическата форма, аналогична на органичността на древния епос. Органичността според Лукач е изобщо вътрешно присъща на Омировия човек, докато в литературата на Новото време, телеологично ориентирана към реализма на XIX в., единството на епическата форма, т. е. на романа, се осъществява като сложно взаимодействие на субективни фактори (биография, идеал, ирония и др.) – затова архитектурониката на едни романи е по-успешно конструирана (по-добре имитираща епическата органичност) от тази на други.

¹⁰ КОЛАРОВ, С. *Георги Караславов*. [Литературна анкета]. София: Български писател, 1978, с. 202.

¹¹ ЗАРЕВ, П. Георги Караславов – В: *История на българската литература*. Том 4. *Българската литература от края на Първата световна война до девети септември 1944 година*. София: Изд. на БАН, 1976, с. 421.

и достига художествена пълноценност в „Татул“ и „Снаха“, беше удържана и в късното творчество на писателя. Защото под оригиналност на реализма тук П. Зарев разбира не друго, а именно стройната идеологическата рамка, която поглъща формално-естетическите и стилови белези (усвоени от Елин Пелин и Страшимиров).

Важно е да отчетем, че идеологията функционира именно в състава на епическото – влечението към документалността има чисто естетически характер, той говори за индивидуални творчески предпочитания, които в своята ригидност често надхвърлят изискванията на догматичната марксистко-ленинска естетика: „Педантично държа на истината и по отношение на най-дребните факти и детайли... Почти всички мои герои имат свои живи прототипове: мои близки приятели, роднини, случайни познати. Това важи особено за романа епопея „Обикновени хора“, където най-много съм се стремил да остана верен на фактите, на документалната истина“¹². Оказва се, че за първия български пролетарски писател идеологията изобщо не е определяща за творческия процес – тя се проявява с конститутивна роля там, където документалният примат го позволява. Оттук следва, че генеративният потенциал на матрицата е захранван предимно, ако не и изцяло от документалното начало. То притежава свойството да произвежда (квази)епическа форма, да поглъща собствено епическата архитектурата на текста.

Изниква парадоксалният въпрос необходим ли е изобщо епическият принцип за конституиране на епическа форма. Публицистични текстове на Караславов като „репортажите“ „Септемврийски дни и нощи“ и „София под огън и желязо“ (1945) дават утвърдителен отговор. В тези текстове, чиято жанрова природа предполага поле за чиста документалност, откриваме епически елементи (повествователен ритъм, диалог). При един текстуален прочит тези особености могат да се приемат за стандартна публицистична риторика. Но избраният тук подход на съвместяване на между- и вътретекстовия прочит ни позволява да идентифицираме общата структуропораждаща матрица (или думите на Р. Коларов: „[в]ръзките на междутекстово равнище сякаш се стремят да повторят интратекстуалните връзки в отделната творба“¹³). Епическият елемент в репортажите е не само стилистичен маркер на публицистичност, а отпечатък от конститутивното въздействие на идеологията. Ако и документалното да осигурява текстовия фундамент, епическото (идеологическото) го закрепява към една трайна семиотична парадигма. Не само се оказва, че Караславов се съмнява в смислопораждащите възможности на чистата фикция, на белетристичното въображение, но и приема необходимостта фактологичната изчерпателност да достигне идейно-художествено равнище, да се осъществи интенционално, чрез

¹² Цитат от интервю с Е. Константинова по: ЖЕЧЕВ, Т. Георги Караславов и неговият роман-епопея „Обикновени хора“ – В: *Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година*. Книга 1. София: Изд. на БАН, 1979, с. 189.

¹³ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 43.

епизация. Така именно идеологията се оказва факторът, който оправдава охуждествяването на конкретиката, т. е. задоволяването на дискурсивното желание в епическа форма, и придава структурност на последната. Не е преувеличение да кажем, че Караславов е писател дотолкова, доколкото възприетата идеология му позволява да създаде „памятник неръководен“ от пребогатия си жизнен материал.

Матричното формообразуване в романа „Обикновени хора“, както в „Споржилов“ и в някои разкази (най-вече включените в сборника „На два фронта“, 1934), действа точно така – повествованието израства в документален вакуум, който при изпълването си създава привидно впечатление за епическа форма. Онова, което прави възможно запълването на вакуумното текстово пространство, е квазиархитектониката, която документално израстващият наратив постига. Според теорията на Д. Лукач архитектурата и органичността са качества на крупната епическа форма, налични съответно в романа и епоса. Епосът е органичен, защото частта и цялото са в равновесие и смисълът е заварен. Това прави епоса безкраен, чиста тоталност. С разпадането на органичността в модерната култура и възникването на индивида (субекта), несвързан с никаква цялост, започва търсене на изгубения смисъл. Това търсене е безгранично, защото няма посока. Съответно епическата форма на романа, която отразява това състояние на човешкия дух, трябва да организира структурата си така, че тоталността на света да бъде „изкуствено“ налична. Тази структура, аналогична на епопейната органичност, Лукач нарича архитектура¹⁴. В такъв случай какво ни дава основание да говорим за квазиархитектура в „Обикновени хора“, щом самата архитектура е квазиорганична?

Подобно твърдение е мотивирано от вече изведения матричен принцип. Определянето на епическата форма от структуропорождащия механизъм на документалното означава, че дискурсивното желание не изразходва семантичен потенциал. То бива изцяло задоволено, както установихме, от документалния принцип – в последния роман на Караславов насладата, задвижваща дискурсивното желание, е наслада не от възпроизвеждане на изказа разказване, а от изказа констатация. Ако, както твърди Р. Коларов, в обусловеността си от „индивидуалните особености и обстоятелства на автора“¹⁵ матрицата определя насоките и възможностите на дискурсивното желание, то потенциалността на матрицата (стремежът към „разлика от интенцията“) се отнася единствено до подбора елементи на документалното. По-подробен анализ на причините за подобно състояние на матрицата означава неизбежно навлизане в полето на авторската психология.

Това, че подготовката за написването на романа е паралелна на огромното творчество на писателя, показва, че последният винаги е носил в

¹⁴ ЛУКАЧ, Д. Теория на романа – В: *Хаос и форми*. София: Наука и изкуство, 1989, с. 394, 402, 405–406.

¹⁵ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 94.

съзнанието си определен „излишък“ от документалност. Ригористичното придържане към аксиоматичната формула „жизнено-материална конкретика – художествена потенциалност“ като лавина е увличало нови и нови творчески стимули, подхранващи принципа на документалното в творческия метод. Съвсем закономерно в един момент писателят Караславов се заема с единственото литературно дело, което може да обхване постоянно нарастващия обем от подлежащ на епизация материал. И неслучайно историческият момент, избран за начало на романа, дава на автора възможност да „започне своята хроника оттам, откъдето датират първите му детски спомени, първите му юношески преживявания, като в епоса се преплете личното свидетелство“.¹⁶ Така, без да бъде автобиографичен, романът „Обикновени хора“ се явява житейска равностетка или равностетка на изминатия творчески път. Много точно е било уловено това от Г. Цанев, дългогодишен приятел и сътрудник на Караславов в писателските му начинания. Той определя романа като „художествен синтез на всички главни проблеми, които са привличали вниманието на белетриста, решени с нов конкретен исторически и битов материал“.¹⁷ Сходно по дух обяснение на замисъла дава и Т. Жечев: „в тази форма на роман-епос той намира начин да „уреди сметките си“ изобщо с живота, да каже всичко, което е преживял и научил в него, да събере в едно целия си огромен обществен, идеологически, емоционален и чисто автобиографичен опит“.¹⁸ Към идеята за едно почти терапевтично писане, което да очисти писателското съзнание от всички натрупани творчески стимули, сякаш ни води и фактът, че Караславов единствено при създаването на „Обикновени хора“ не коригира сам текста си.¹⁹

Казаното дотук все още не обяснява съществената разлика между квазиархитектониката например на романа „Споржиров“ спрямо „Обикновени хора“. Когато епическата форма възникне при умерено, контролирано освобождаване на документалната потенциалност, възникват тези, както ги нарекохме в началото, дребни (полу)еписки форми, чийто силен публицистичен тон (защото това е стилистичният резултат от действието на матрицата при тези условия) внушава тенденциозност и идейна праволинейност. В романа „Обикновени хора“ обаче, когато действието на матрицата е ускорено до степен, в която дискурсивното желание става паралелно на документалната потенциалност²⁰, епическата форма не просто достига пре-

¹⁶ ЖЕЧЕВ, Т. Цит. съч., с. 193.

¹⁷ ЦАНЕВ, Г. Летописец на комунистическото движение – В: *Георги Караславов. Изследвания, посветени на 70-годишнината му*. София: Изд. на БАН, 1976, с. 9.

¹⁸ ЖЕЧЕВ, Т. Цит. съч., с. 192.

¹⁹ За сравнение „Снаха“ има седем авторски редакции (вж.: КОЛАРОВ, С. Цит. съч., с. 231).

²⁰ От тази гледна точка „Обикновени хора“ е текстово поле, в което матрицата, която все пак се придържа към някакви идеолого-естетически норми, „настига“ стихийната документална потенциалност. Моментът на изравняване е бил неизбежен, особено ако имаме предвид, че Караславов подготвя материала за романа още от късните си юношески години (КОНСТАНТИНОВ, Г., Е. КОНСТАНТИНОВА. *Книга за Георги Караславов*. София:

делен обективизъм, а се разпада до оголени дискурсивни ядра. Например: дефункционализирания елинепелиновски пейзаж (който от стилев белег се е превърнал в маркер на документалност), трафаретния диалог и социално-битовия обективизъм (в които езиковият и битов колорит са сведени до чиста демонстрация на реализъм), социалистическо-реалистическите идеологически повествователни елементи – разказите за класово осъзнаване, за интегриране в борбата, за идеологическите стълкновения (които остават чисти индикатори на историческа процесуалност и дори губят функцията си на идеологическа пропаганда). Разбира се, това не е наратоложка схема, но и не е нужно да изготвяме такава, за да стане ясно, че дискурсите в романа са били в интертекстуален план епически звена, приложени към определена база на документалното. Така пейзажът има особено значение в разказите от сборника „Кавалът плаче“, вписва се във формите на художествено преодоляване на травмата от Септемврийското въстание (сходно на Ангел Каралийчев). Реалистичната обективност пък е важна в повестта „Селкор“ (1933), където битовите детайли имат пряко отношение към психологията на главния герой. Възлова проява на епическото е и идеологическият идиолект в повестта „Танго“ (1951).

Не подлежи на съмнение, че всички изброени художествени елементи са не по-малко свързани с жизнения опит на писателя Караславов от конкретно-жителските преживявания и впечатления, които се кондензират в повествователен материал. Но делението документално – епическо не е таксономично спрямо всеки потенциален художествен елемент, а се отнася до възможните употреби на последния. Затова пейзажите в разказ като „Към живота“ (от сб. „Кавалът плаче“) импресионистично разкрива идеята за народна правда, с която е пропита септемврийската литература, но в „Обикновени хора“ употребата на същите пейзажи е произволна. Впрочем трябва да се отбележи, че ориентацията на матрицата към документалното няма отношение към стилистичното майсторство на Караславов. В романите „Татул“ и „Снаха“, където документалното и епическото са свършено споени от идеологическата трезвеност на автора, нефункционални елементи липсват.²¹ Проблемът в „Обикновени хора“ е, че дори присъствието на епическия елемент да изглежда функционално, документалният принцип не позволява неговото пълно функционализиране, т. е. възпира се възможността за изграждане на

Български писател, 1971, с. 211).

²¹ Нещо повече – мрежата от епически елементи в романите акумулира потенциалности и създава възможност за различни прочити. Вж. напр. интерпретацията на „Татул“ у Миглена Николчина (НИКОЛЧИНА, М. Семейството: от литературната към политическата употреба – В: М. НИКОЛЧИНА. *Родена от главата*. София: Сема РИШ, с. 116–124). Под очевидното травестиране на патриархалния живот, разяден от частнособственическата стихия, сякаш се е притаил звярът на народния атакизъм, вплътен в Марьола. В „Обикновени хора“ обаче документалното потиска всяка метафорика, невъзможна става дори характерната за епическия соцреализъм революционна романтика с нейните внушения за прераждане на света след войната и пр.

автентична романна архитектоника. Такъв епизод има например в третата част на романа, когато скръбта на главната героиня Станка Тошаврова по съпруга ѝ сякаш засилва чувствителността ѝ към природата:

Този чуден мир, наситен с хиляди гласове и безброй свои шумове, бе пред Станкиния праг, но друг път, когато бе спокойна и залисана в работата си, тя нито му обръщаше внимание, нито имаше време да му обърне внимание. Сега, потопена в размисъл, в тъга и боязън пред мрачната неизвестност на утрешния ден, угнетена до болка от самотата си, смазана от безпомощността си, тя усети с цялото си същество неизмеримата прелест на този свят и това само засили и изостри мъката ѝ. (ОХІІ: 586²²)

Нефункционалността на елемента произтича от слабата психологизация на героите, ефект от документалното. Героинята не става по-чувствителна след този момент, той не отразява преход в биографичен аспект. За сравнение в „Един живот“ на Мопасан разходките на Жана край брега, взирането в морската шир, се съединяват архитектурно с биографията ѝ – в хода на живота ѝ на фона на природата се постигат различни внушения – от надеждата към самотата и тихото униние. И ако в горепосочения епизод на „Обикновени хора“ архитектурната връзка е провалена, защото елементите (биографията и природата като символен склад) са части от различни дискурси, то има и случаи на дискурсивен сблъсък. В шестата част на романа, след смъртта на Станкиния съпруг Въкрил, за да се подчертае немотията на семейството, децата на героинята са показани като вечно оплакващи се от дрехите си до степен на суета и разглезеност (ОХІІІ: 540–543) – това е дискурсът на социално-сентименталното и той се бори за надмощие над дискурса на социалистическия *Bildung* – същите тези деца са новото поколение борци за социализъм и като такива в рамките на съответния дискурс се нравствено зрели и дори идеологически корективни спрямо майка си. Ако тук говорехме за реализъм, или с езика на Лукач – за епическа тоталност, противоречието би било снето в психологическото правдоподобие. Но внимателното четене на романа ще ни убеди, че героите не притежават трайни психологически характеристики. Така прогресивният баща на Станка, защитник на комунистите, започва да мисли за трупане на капитал след завръщането на своя зет, но след като последният го смърря, идеята сякаш никога не е била. Така и леля Жечка, която се грижи за Станка и Въкрил, е „тиха, скромна, работлива и сговорчива жена, усмихваше се плахо, стеснително и никога за нищо не се оплакваше“ (ОХІІ: 445), нейната любвеобилност се споменава често, но в четвъртата част напълно произволно Станка забелязва (но не и читателя), че жената носи нещо от пресметливостта и коварността на своя фашизиран брат. Понякога дори портретирането е флуидно – когато няколко години след раздялата си със Станка широкият

²² Тук и по-нататък цитатите от романа „Обикновени хора“ са дадени със sigli ОХІ, ОХІІ, ОХІІІ според тома, от който е даденият цитат.

социалист Тъкачев се завръща, го виждаме „плешив, запотен, шишкав“, а по-късно „красив, богат, учен и знатен“. После в шестата част отново разбираме, че е „дебел, противен мъж“ (ОХІІІ: 622).

Разпадането на текста на отделни езици под напора на отприщените през матрицата дискурси води и до сериозно идейно разноречие. Дискурсът на обикновените хора и колективното страдание в условията на фашисткия гнет противоречи на дискурса на невъздържаната класова борба. От една страна, има немалко примери за борбата на писателя соцреалист срещу общочовешкото като буржоазна нравствена категория – ето какво отбелязва повествователят за оценката, която обикновените хора дават на неуспешния терористичен акт срещу кмета: „Никой не се тревожеше, че са им хвърлили бомба. Съжалявах, че бомбата не е попаднала на място“ (ОХІ: 792). Ето и как синът на Станка, бъдещият партийен деец Тоню, се озлобява от това, че неговият братовчед е в неведение за връзките на баща си с полицията: „Има си хас да знае!“ – с необяснимо озлобление си помисли Тоню. И с някакво вътрешно удовлетворение заключи: – Но той ще узнае. Непременно ще узнае! И тогава – дано съм при него, та да му се полюбувам!“ (ОХІІІ: 95–96). В същото време в романа се срещат редица персонажи, които, макар да не са застанали на правилната страна на историята, не стават обект на авторовата класова ненавист – широкият социалист Хасъров, който помага на главните герои, но въпреки това е обискиран от комунистически четници, което буди странно съчувствие у читателя (ОХІІІ: 127–130); един „разбран поп“, възмущаващ се от буржоазната власт в шестата част; кметът, назначен от монархофашистите след 1934 г. се оказва прогресивен човек и съдейства на партийните дейци; буржоазният адвокат Страндев, с когото се среща Станка, за да помогне на сина си (ОХІІІ: 630); често споменаваните прогресивни безпартийни (ОХІІІ: 681); забележката на един партизанин: „И земеделците са наши хора“ (ОХІІІ: 691); и много други примери. Оказва се, че не е ясно кои са обикновените хора – жертвите на стария строй, мечтаещи за кърваво възмездие, или изоставените в бездните на безвремието нещастници, които преживяват, както могат. Разказването „така, както е било“ и неизбежната телеология на разказа, ориентиран към заветния Девети септември, едновременно освобождава автора от необходимостта да се произнася по някои щекотливи въпроси²³, но и обезсмисля всяка възможна рефлексивност у ге-

²³ Документалният принцип не позволява пропускането на събития като Септемврийското въстание и агентата в „Света Неделя“, които обаче е трудно да бъдат оценени, без да се прекрачи границата на идеологически допустимото. Тук епизацията влиза в особен режим – обикновените хора, които, както вече посочихме, са неясна категория, разполовена между пасивната жертва и стереотипния поборник, не изиграват пряка роля в историческите събития. В четвъртата част някои решения на Висшия партийен комитет будят смут в съзнанието на Върчил (ОХІІ: 478, 519), дори разбираме за стратегическото разминаване между българската партия и Коминтерна (ОХІІ: 687). Разбира се, натискът на Коминтерна тук не е изгълкуван като натиск, комунистите оправдават предварително загубата на въстанието (ОХІІ: 725–726), което така и не е описано. – Още по-очевидно Караславов си

роите. Смесовата регулативност, която би трябвало да постигне организирането на повествованието около определени начало – край, е иззета от прерогативите на епическото – документалното вече е настроило края на романа (Девети септември), отвъд него повествованието е невъзможно.

Анализът на романната форма не би бил пълен, ако не изясним докрай механизма, по който документалното произвежда епическия ефект. Тоест защо въпреки оголването на дискурсите, структурата на (квази)архитектониката е възможна. Механизмът не може да бъде изведен като просто заместване, поемане на функции от документалното. От значение са свойствата на матрицата, мислена като единство между принципите на документалното и епическото. Според концепцията на Р. Коларов заради идейната си множественост матрицата, когато задвижва дискурсивното желание и съответно „разпределя“ по оста на текста паралелните (наративните) възможности, оставя в съзнанието на автора следи от техните алтернативи.²⁴ Както обаче стана ясно, в „Обикновени хора“ работата на матрицата е ускорена така, че алтернативните структурно-семантични възможности са невъзможни. А както казва Коларов, „[п]ри интензивна работа матрицата може да деградира до клише, до анестетично, деструктивно повторение, което не разиграва интертекстуални сюжети, а просто използва готови материали, „панелни“ текстови конструкции“²⁵. Точно такъв е повторителният механизъм на епическите елементи, напр. на коментираното горе опосредяване природна картина – психологическо състояние, на идеологически конфликтния диалог и т. н.

Според Р. Коларов, когато дискурсивното желание реализира паралелните възможности „на порции“, по оста на времето, повторителността има парадигматичен характер, т. е. насочва текста в посока интертекстуалност. Това обяснява хипертрофията на формата в „Обикновени хора“ – в споменатите по-рано художествени текстове сингуларността на документалния принцип все още не насилва матрицата до генериране на непотенциална епическа форма. И когато натрупваният във времето жизнен материал получава епическа реализация в разглеждания роман, неговата еднотипност възпрепятства семиотичния потенциал. Заради анестетичното си, отслабващо смисъла и естетическия ефект въздействие този тип повторителност е наречена деструктивна²⁶. Иначе казано, повторението в романа не е па-

измива ръцете, когато атентатът в „Света Неделя“ е счетен от комунистите (Тоню, Златко) за провокация, дело на фашистката власт (ОХИІІ: 320–323, 372). Особена безочливост се изисква, за да си позволи един писател подобен ход предвид наличната историческа фактология. Еквилибристиката обаче не стига дотук, служи си с идеята за народна правда – макар атентатът да не е правилен от гледна точка на партийната стратегия, учениците на Тоню са щастливи от резултата (ОХИІІ: 339–340). Изобщо разсъжденията по по-парливите въпроси са прехвърлени на случайни лица – така например четникът Смилашев мечтае България да стане съветска република (ОХИІІ: 354).

²⁴ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 66.

²⁵ Пак там, с. 97.

²⁶ Пак там, с. 69–70.

ралелна възможност, защото авторовото въображение (и съответно авторовите интенции) е потиснато, неговата роля по отношение на дискурсивното желание се свежда до възпроизвеждане на кухи семиотични парадигми (нефункционалните епически елементи).

Изхождайки от Киркегор („Повторението“), Коларов обвързва понятието за деструктивното повторение с припомнянето – насочено към миналото за разлика от същинското повторение, което предполага възпроизвеждане в бъдещ момент. Приложено към „Обикновени хора“, повторението припомняне е не само метафора за структурата на епическата форма, но и принцип на творческия метод – актът на художественото сътворение е буквално припомняне на натрупвания жизнен материал. Затова неговите сингулярности се намират в „насипно състояние“, преувеличената им идейно-естетическа стойност като деривати на документалното обуславя композиционната нестройност на текста. Образуваните „пропасти“ между дискурсивните ядра не са резултат от идейния потенциал на матрицата, затова не осигуряват повествователен континуитет. Матрицата обаче ре-актуализира пропастта като мост, доколкото идеологията трябва да спои епическата форма. Но както установихме, идеологическата организация е пределно отслабена и нейният залог в разните елементи на епичното (напр. диалогът) не бива оправдан. Така настъпва разрыв между субективната нагласа на автора (матрицата) и обективната художествена реализация. Закономерността е явна в композиционния модел на романа, т. е. в модела на деструктивното повторение припомняне.

Предложеният модел е пряко съотносим с идеята на Лукач за романната форма. Търсенето на изгубената тоталност на битието може да се постигне само чрез активно търсене. В „Обикновени хора“ сингулярността на документалното донякъде задържа това търсене – пропастите между епическите елементи затрудняват процесуалността на стремежа към тоталност. Затруднението е „преодоляно“ чрез композицията. Вместо да представи процеса на търсене като изпълващ романната форма, което според Лукач е изобщо основният неин белег (или да внуши приемственост на търсенето, както прави Талев в Преспанската тетралогия), Караславов работи с отрязъци, в които тоталността се постига от различни герои като заживяване с (комунистическия) идеал²⁷. Но точката на постигане няма отношение към цялостната епическа форма (което е отново проява на квазиархитектониката – епическите елементи не структурират романната форма). С колкото и постигания на тоталност да бъде изпълнено повествованието, неговият край не би могъл да настъпи, преди принципът на документалното да го позволи. При по-внимателното разглеждане на проблема бихме обърнали особено внимание на идеологическите внушения, произтичащи от подобна схема. Възникват въпроси за същността на гарантиращия тоталност идеал:

²⁷ За идеала като негативна категория, запълваща празнината в лишеното от иманентен смисъл битие, вж.: ЛУКАЧ, Д. Цит. съч., с. 402–403.

доколко той е иманентен за някои герои (напр. бащата на Станка, Кръстьо, който в началото на романа се проявява като санкция спрямо своя бъдещ зет: ОХІ: 322) и ако е, подрива ли това Лукачовата концепция за романната форма (ако в света е възможен иманентен смисъл, какъвто народната правда предполага, няма ли да говорим за квазиорганичност вместо за квази-архитектоника²⁸), прави ли възможно мисленето на идеала като още един нефункционален епически елемент (основание за това дават противоречивите преценки за някои герои – напр. Кръстьо веднъж възплащава народната правда, друг път – собственическият етос: ОХІІ: 50) и т. н. За нуждите на настоящото изследване идеологията беше разглеждана като част от матрицата, затова няма да се спираме по-подробно върху съвсем отделния проблем за идеологическите внушения, произтичащи от самия текст.

Ще се ограничим само с предположението, че ако действително има някаква иманентност в света на „Обикновени хора“, тя не е онова омировско тъждество на същност и живот, за което говори Лукач, а някаква пътеводна нагласа, която позволява на героите да застанат на правилната страна на историята. Неслучайно ролята на комунистическата партия като възпитателен субект е пренебрегната. Не тя направлява идеологическите прозрения на героите, а тяхното собствено израстване в идеала им позволява да я достигнат като трансцендентност (според концепцията на Лукач), както се случва с брата на Станка, Тоню, който накрая става партиен секретар (и това, както повечето важни събития в романа, е не разказано, а съобщено – чистата тоталност е отвъд границите на документалното).

Последната точка в настоящия анализ засяга несистемността на повторението. Щом разпадането на епическата форма под влияние на документалното е преодоляно от повторението, което удържа и интегрира формата в постепическата хипертрофия²⁹, как трябва да обясним честотата на повторение на дадени елементи спрямо други. Например интеграцията на Тоню към социалистическия мироглед е „разказана“ (констатирана) два пъти – веднъж в първата част на романа, „Тошаврови“ (1952), и повторно в четвъртата, „Кървав път“ (1966). Изглежда, че филизите на идеята (епиският елемент на за-

²⁸ От тази гледна точка са интересни наблюденията на Е. Тамарченко върху идеята за народна правда в „Тихия дон“ спрямо клишето на социалистическия реализъм: ТАМАРЧЕНКО, Е. Идеята за правдата в „Тихият Дон“ на Михаил Шолохов. – В: *Руска литературна класика. Профили и творби*. София: Тилиа, 1998, с. 163–166. Реакцията срещу несправедливостта у народния човек е непосредствен афект, тя е самата конкретност, а народната правда е концепция, възникнала при наблюдението на тази конкретност, от писателя. Така че между двете няма еволюционна връзка и в соцреализма на практика възниква непреодолимо противоречие между нравствената спонтанност на обикновения човек и нейната абстрактна марксистическа интерпретация, залегнала в идейния патос на романи като „Обикновени хора“.

²⁹ Формата на „Обикновени хора“ можем да наречем постепическа, доколкото се изгражда от елементи, изгубили първоначалния си формално-еписки статус и впоследствие изградени наново под влияние на епиския принцип чрез деструктивното повторение.

вършената идеология) израстват по-бързо от хода на повествованието (винаги забавен заради документалния принцип). Възможно е и да си представим огромните текстови интервали като отгласи от хронологическата несъвместимост в древния епос. Така или иначе, изтънената архитектониката предполага известно движение към своята противоположност – с някои особености на формата си романът „Обикновени хора“ не е далеч от абсолютната нейерархизираност на повествователния поток в Омировия епос. Но за нас по-важна е друга перспектива. Неравномерността на повторението произтича не от авторската интенция (от сътворението), защото тя не предполага композиционни операции. По-скоро под влияние на документалния принцип израстването на матричните издънки (празната документална събитийност) винаги ще надмогва повествователния ритъм. Дори той, както вече се изясни, като обективация на дискурсивното желание да е пределно ускорен, организирането му в епически разказ чрез средствата на композицията е невъзможно.

Накрая ще заявим, че критиката на романа „Обикновени хора“ по отношение на формата е продиктувана не от желание за изобличение на един от многото провалени проекти на социалистическо-реалистическото изкуство, а от интерес към особените проявления на модерното епическо конструиране, към което удобно може да се приложи концепцията на Р. Коларов за авторекстуалността и повторението. В заключение ще приведем и един пример за „успешно“ прилагане на повторението. Според Лукач една от основните трудности в изграждането на романната форма е да се избегне, от една страна, прибързаното примирение с отсъствието на смисъл в света, и от друга – прибързаното му постигане. Първото внушава безнадеждност, а второто е нерелигиозно³⁰. Като заключава постиганията на тоталност в отделните отрязъци на романа, а чистото ѝ възстановяване в света остава двусмислено (Девети септември настъпва, но Станка е изгубила съпруг и дъщеря в борбата: „Мили мои! Хубавото дойде, но вас ви няма!“ – ОХІІІ: 857), Караславов преодолява и двата романни „риска“ – романтическата резигнация и утопията. Остава въпросът за значението на подобно „постижение“, при условие че епическото начало, осъществяващо връзката между авторовата интенция и читателя (чрез метафориката и идеологията), присъства в романа рудиментарно.

ИЗВОРИ

КАРАСЛАВОВ, Г. *Избрани произведения в 11 тома*. Том 8. *Близки и познати*. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1979. [KARASLAVOV, G. *Izbrani proizvedeniya v 11 тома*. Том 8. *Blizki i poznati*. Plovdiv: Hr. G. Danov, 1979.]

ОХІ: Караславов, Г. *Обикновени хора*. Том 1. Първа част. *Тошаврови* [1952]. Втора част. *Тил* [1956]. София: Български писател, 1977. [ОНІ: Karaslavov, G. *Obiknoveni hora*. Том 1. Parva chast. *Toshavrovi* [1952]. Vtora chast. *Til* [1956]. Sofia: Balgarski pisatel, 1977.]

³⁰ ЛУКАЧ, Д. Цит. съч., с. 397.

ОХІІ: Караславов, Г. *Обикновени хора*. Том 2. Трета част. *Алени знамена* [1963]. Четвърта част. *Кървав път* [1966]. София: Български писател, 1977. [ОНІІ: Karaslavov, G. *Obiknoveni hora*. Tom 2. Treta chast. *Aleni znamenata* [1963]. Chetvarta chast. *Karvav pat* [1966]. Sofia: Balgarski pisatel, 1977.]

ОХІІІ: Караславов, Г. *Обикновени хора*. Том 3. Пета част. *Тревожно навечерие* [1973]. Шеста част. *Големият ден* [1975]. София: Български писател, 1977. [ОНІІІ: Karaslavov, G. *Obiknoveni hora*. Tom 3. Peta chast. *Trevozhno navecherie* [1973]. Shesta chast. *Golemiyat den* [1975]. Sofia: Balgarski pisatel, 1977.]

ЛИТЕРАТУРА

ЖЕЧЕВ, Т. Георги Караславов и неговият роман-епоса „Обикновени хора“ – В: *Очерци по история на българската литература след девети септември 1944 година*. Книга 1. Ред. кол. Андрей Гуляшки и др. София: Изд. на БАН, 1979, с. 187–195. [ZHECHEV, T. Georgi Karaslavov i negoviyat roman-eposeya „Obiknoveni hora“ – V: *Ochertsy po istoriya na balgarskata literatura sled deveti septemvri 1944 godina*. Kniga 1. Red. kol. Andrey Gulyashki i dr. Sofia: Izd. na BAN, 1979, s. 187–195.]

ЗАРЕВ, П. Георги Караславов – В: *История на българската литература*. Том 4. *Българската литература от края на Първата световна война до девети септември 1944 година*. Ред. Пантелей Зарев, Ефрем Каранфилов. София: Изд. на БАН, 1976. [ZAREV, P. Georgi Karaslavov – V: *Istoriya na balgarskata literatura. Tom 4. Balgarskata literatura ot kraya na Parvata svetovna vojna do deveti septemvri 1944 godina*. Red. Panteley Zarev, Efrem Karanfilov. Sofia: Izd. na BAN, 1976.]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie: poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

КОЛАРОВ, С. *Георги Караславов*. [Литературна анкета.] София: Български писател, 1978. [KOLAROV, S. *Georgi Karaslavov*. [Literaturna anketa.] Sofia: Balgarski pisatel, 1978.]

КОНСТАНТИНОВ, Г., Е. КОНСТАНТИНОВА. *Книга за Георги Караславов*. София: Български писател, 1971. [KONSTANTINOV, G., E. KONSTANTINOVA. *Kniga za Georgi Karaslavov*. Sofia: Balgarski pisatel, 1971.]

ЛУКАЧ, Д. Теория на романа – В: Д. ЛУКАЧ. *Хаос и форми*. Съст. и прев. Димитър Зашев. София: Наука и изкуство, 1989, с. 361–463. [LUKACS, G. *Teoriya na romana* – V: G. LUKACS. *Haos i formi*. Sast. i prev. Dimitar Zashev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1989, s. 361–463.]

НИКОЛЧИНА, М. Семейството: от литературната към политическата употреба – В: М. НИКОЛЧИНА. *Родена от главата*. София: Сема РШ, с. 116–124. [NIKOLCHINA, M. Semeystvoto: ot literaturnata kam politicheskata upotreba – V: M. NIKOLCHINA. *Rodena ot glavata*. Sofia: Sema RSH, s. 116–124.]

ТАМАРЧЕНКО, Е. Идеята за правдата в „Тихият Дон“ на Михаил Шолохов [1990]. Прев. Манол Наков. – В: *Руска литературна класика. Профили и творби*. Съст. Петко Троев. София: Тилиа, 1998, с. 157–172. [TAMARCHENKO, E. Ideyata za pravdata v „Tihiyat Don“ na Mihail Sholohov [1990]. Prev. Manol Nakov. – V: *Ruska*

литратурна класика. Профили i tvorbi. Sast. Petko Troev. Sofia: Tilia, 1998, s. 157 – 172.]

ФУКО, М. Що е автор? – В: М. ФУКО. *Генеалогия на модерността*. Съст. и прев. Владимир Градев. София: Изток-Запад, 2016, с. 7–44. [FOUCAULT, M. *Shto e avtor?* – V: M. FOUCAULT. *Genealogiya na modernostta*. Sast. i prev. Vladimir Gradev. Sofia: Iztok-Zapad, 2016, s. 7–44.]

ЦАНЕВ, Г. Летописец на комунистическото движение – В: *Георги Караславов. Изследвания, посветени на 70-годишнината му*. Ред. Стойко Божков, Георги Димов, Васил Колевски. София: Изд. на БАН, 1976, с. 5–10. [TSANEV, G. *Letopisets na komunisticheskoto dvizhenie* – V: *Georgi Karaslavov. Izsledvaniya, posveteni na 70-godishninata mu*. Red. Stoyko Bozhkov, Georgi Dimov, Vasil Kolevski. Sofiya: Izd. na BAN, 1976, s. 5–10.]

COLLAPSE AND INTEGRATION OF THE EPIC FORM IN *THE ORDINARY PEOPLE* BY GEORGI KARASLAVOV

Abstract. The paper aims to reveal the mechanisms of discursive disintegration in Georgi Karaslavov's novel *The Ordinary people* (*Obiknoveni hora*, 1952–1975). According to the proposed thesis, the novel's ideological and compositional disorder is not an accidental example of the inapplicability of the social-realist method, but is due to the peculiar relationship between the individual features of the creative process and the demands of epic form as understood by the early György Lukacs. The methodological stake of this soldering is Radosvet Kolarov's concept of matrix and repetition functioning at the level of autotextuality. According to the thesis argued for here, the textual matrix that encompasses Karaslavov's work consists of two guiding principles that come into different relations according to the specific text: the principle of the documentary thought of as a marginal artistic objectivism, and the principle of the epic, thought of as an ideological treatment of the lived material. Hence the peculiarity of the epic form in the novel *The Obiknoveni hora* is interpreted as the result of the hypertrophy of the principle of the documentary, which seizes and thereby degenerates the epic functionality. The examples of discursive dissonance discussed serve to exemplify the consequences of the disintegration of epic form and the mechanisms of its reintegration within a post-epic structure.
Keywords: socialist realism, Georgi Karaslavov, theory of the novel, autotextuality

Samuil Radilov, graduate student
Sofia University “St. Kliment Ohridski”,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: radilov.samuil29@gmail.com