

Дора Маринова, д-р

Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

ИСТОРИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В РОМАНА НА ЕВГЕНИЯ ИВАНОВА „ФОТО СТОЯНОВИЧ“

Резюме. Романът „Фото Стоянович“ е опит не просто да бъде сътворен поредният исторически разказ, който да повтори до болка познати сюжети от Възраждането, а по-скоро да даде възможност за диалог с историята. Претенцията, която доскоро се приписваше на историята да „говори“ истината, е в центъра на този диалог. Авторката се възползва от някои типични за постмодерното писане похвати – играта, мистификацията, колажа. Подзаглавието „роман-колаж“ насочва вниманието към спецификата на книгата, в която литературата се среща с нелитературата, а самият роман се гради на колажен принцип, като се нахвърлят – под формата на различни фрагменти – снимки, писма, статии (или отделни пасажки) от вестници, записки, дневници.

Ключови думи: литература, история, постмодернизъм

Като професионален историк, Евгения Иванова събира в книгата си богата колекция от снимкови документи – фотографии, правени от Анастас Карастоянов в Белград, където по това време „се навъртали всички велики мъже на нацията“ (с. 5)¹; снимки, които свидетелстват за историческия ход на събития от времето на Раковски до политическото устройство на новата българска държава. В резултат на това романът не се стреми към изграждане на плътни образи с психологически характеристики. Евгения Иванова сякаш фотографира героите, а по думите на Татяна Ичевска „книгата, следвайки един от принципите на фотографията, се превръща в своеобразна „антология от образи“ (по думите на С. Зонтаг)².

Книгата насочва вниманието към главния свидетел на епохата – Анастас Карастоянов, собственик на фотографско ателие в Белград, в което има възможността да заснеме голяма част от организаторите на освободителното дело, а по-късно и дейците от свободна България. Този герой задава вътрешната гледна точка към събитията и техни-

¹ ИВАНОВА, Е. *Фото Стоянович*. София: Балкани. 2007. По-нататък страниците ще бъдат давани по това издание.

² ИЧЕВСКА, Т. Страници на Татяна Ичевска. *Фото Стоянович*. – *Страница*, 2008, № 3, с. 183.

те деятели. Изборът на фотограф за център-фокус към събитията по думите на Милена Кирова „замества гласа с окоето“³. Снимката за времето си е уникален продукт на технологията и е модерен източник на информация за историята. Според Петър Боев тя е „образно свидетелство“, което ни накара да се вживеем непосредствено в дадена епоха, а самата фотография „ни дава автентичен образ на лица, места и събития и най-добре запазва миналото за настоящето и настоящето за бъдещето“⁴. Книгата на Евгения Иванова си играе с идеята за необходимостта от задължителното документиране на историческото време. В този смисъл съдбоносно звучат думите на Раковски към Карастоянов: „на революцията ще ѝ трябва фотограф“ (с. 25). Снимката се смята за документ, защото фиксира света в определен момент. Но снимката е толкова документ, колкото и интерпретация. В книгата си „За фотографията“ Сюзан Зонтаг говори, че снимките превръщат събитието и преживяването в реалност, която има траен характер – снимките могат да ни надживеят. Една от масовите употреби на фотографията според Зонтаг е запечатването на паметни мигове от живота на семейството: „Чрез снимките всяко семейство си прави портретен летопис – портативен комплекс от образи, свидетелстващи за неговото единство“⁵, а албумът е „най-разпространен начин за подреждане (най-често умаляване) на снимките“⁶.

Стъпвайки на казаното от Зонтаг, бихме могли да кажем, че чрез колажа от снимки в романа на Евгения Иванова читателят има възможност да напасне всички моменти и важни събития към едно общо платно, където ще се пресекат пътищата на „най-важните“ личности за българската история. Според Зонтаг благодарение на фотографията се появява усещането, че „можем да вместим целия свят в мозъка си – като сбирка от образи“⁷. Колажът от снимки в повествованието, от една страна, внушава чувството, че можем да обхванем цялата история на две толкова важни десетилетия. От друга страна, снимката проявява своя двойствен характер. Работата на фотографите според Зонтаг изобщо не е изключение от обичайната „контрабанда“ между изкуството и истината: „Дори когато действително се стремят да изобразят реалността, те се влияят от безмълвния диктат на своя вкус и своята съвест“⁸. Самото снимане се превръща в събитие, което дава

³ КИРОВА, М. Българската история – мисия или кауза. – *Култура*, № 35 (2871), 25 окт. 2013: <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/21428>.

⁴ БОЕВ, П. *Фотографско изкуство в България Част 1: 1856–1944*. София: Септември, 1983, с. 8.

⁵ ЗОНТАГ, С. *За фотографията*. София: Изток-Запад, 2013, с. 14.

⁶ Пак там, с. 9.

⁷ Пак там, с. 7.

⁸ Пак там, с. 11.

извънредни правомощия – „да се впуснеш, да посегнеш – или пък да пренебрегнеш случващото се“⁹. Това право веднъж дава възможност да пренаредим историческия разказ, да го организираме, друг път – да наблегнем върху даден детайл или да пропуснем нещо. Фотографът Анастас Карастоянов се възползва от правото да моделира представата за историческите личности чрез композиране на обстановката в ателието, чрез обзавеждането, чрез дрехите, които героите обличат (респ. събличат), преди да застанат пред обектива.

Четниците също се възползват от възможността да застанат в желана от тях поза. Анастас Карастоянов снима Левски, Каравелов, Караджата и още много други революционери. Една от снимките, на които се набляга в романа, е известна като „Ходещият Левски“, на която Апостола е облечен с четнически дрехи, калпак с шито лъвче и много оръжие. Според написаното в дневника на Карастоянов Левски не е искал да използва подпорката. По такъв начин фотографията улавя сериозната и напрегната фигура на Апостола, която сякаш крачи („Застанал изпъчен, както и другите, подпрян само на пушката. Искал да изглежда, като че ли ходи“, с. 77). Това е една от първите фотографии на човешка фигура в движение. Мнозина виждат в тази снимка нещо символично, като знак за пробуждане на българския народ от петвековен сън.¹⁰ Любопитен факт от фотографията за онова време е нейната примитивност, която позволява намесата на фотографа да дорисува определени дефекти на снимките. Фотографите сами приготвяли емулсии, а обективите били с малка светлосила и моделът трябвало да стои неподвижен, почти без да диша, в продължение на цели минути. Затова се използвали дървени подпорки или се правели снимки в седнало положение. Иначе моделът можел да припадне, а техниката била толкова примитивна, че синеоките излизали без очи: „По-късно трябвало да се дорисуват на ръка“ (с. 24). В случая очите от портрета на „Ходещият Левски“ се оказват дорисувани, което веднага поражда съмнението в достоверността на фотографията.

В главата „Бури“ Анастас Карастоянов си позволява да пренебрегне исторически достоверното и да си послужи с манипулация, за да изфабрикува снимка на българските доброволци във войната между Сърбия и Османската империя. Докато в Белград тържествуват заради отстъплението на турците, сред българските четници настъпва униние, защото Ботев и неговата чета загиват. В писмо до Белград Иван Карастоянов пише, че въстанието в България и Босна все по-смело повдига глава и че към четата на Панайот Хитов се опитва

⁹ Пак там, с. 17.

¹⁰ ДРУМЕВА, М. Фотографската фамилия Карастоянови. – *Свет*, 2017, № 4: <https://www.svet.bg/фотографска-фамилия-карасторянови>.

да се присъедини отред от 4000 човека под началството на Ботев (с. 168). Това, разбира се, е лъжа за пред обществеността. Но знаейки истината, българските доброволци се изпонапиват в кръчмите, а Анастас Карастоянов ги измъква, за да ги фотографира: „строени като за парад. (Не личи да са пияни или раздърпани от паническото отстъпление. Вероятно ги е понагласил за снимката)“ (с. 169). Тук виждаме и една от ролите на фотографа, който, по думите на Зонтаг си позволява да пренебрегне случващото се и се възползва от правото да моделира историята, замаскирайки истината, като я „понаглася“ за пред обектива. Във фотоателието на Карастоянов освен четниците се снимат и много други българи от различни краища „с бели униформи, общити с гайтани, с черните овчи калпаци и златния лев върху тях, на който пишело „Свобода или смърт“ (с. 28). Но след разпускане на легията българите разпродават пушките, калпаците, дрехите, започват да се шляят из Белград „без надежда, без пари и без въодушевление“ (с. 34). Една от униформите купува Анастас, за да я превърне в своего рода атракция. С нейна помощ започва и т.нар. патриотично фотографиране – облечени с униформата, пред обектива застават търговци, занаятчии, калфи, богаташки синчета. Съобразителността на Карастоянов, че 1867 година ще бъде „бурна“, понеже „в бурни години напливът за фотографиране се засилва“ (с. 63), го кара да закупи специален шарен килим като „прекрасен фон за фотографираната фигура, особено ако била облечена с бялата легионерска униформа“ (с. 63). Пред обектива с четнически униформи започват да позират и най-обикновени дребни дюкянджии. От дреха, с която се влиза в сражения, четническата униформа се превръща във фотографски костюм, а оръжията – в реквизит.

Освен снимките в романа на Евгения Иванова свидетелство за миналото е и дневникът на Анастас Карастоянов, който би трябвало да има документална (фактологическа) стойност. Дневникът обаче е мистификация. Той се появява точно толкова внезапно („Никой вкъщи не подозираше съществуването му“, с. 7), колкото и изчезва („Когато завърши разказа си (баба Виктория – б. м., Д. М.), умря, а дневникът изчезна“, с. 7). Дневникът на свой ред има възможност да пренарежда и манипулира историята. В него се усеща силната лична гледна точка, на преден план са изведени симпатиите на „пишещия“ към едни личности за сметка на други познати лица от историята. У Анастас познанството с Раковски, този огромен мъж, който непрекъснато изригва „огнени слова“, буди голямо възхищение. В дневника, според преразказването от баба Виктория, Анастас му прави подробна характеристика: „Очите му горяха трескави, бълнуваше все Гарибалди – как негов глас е достигнал между италианскому народу като глас божи и цял италиански народ гледа го като полубог“ (с. 17). Анастас фотографира Раковски с военна униформа, зелени панталони и червен мундир (цветовете са

отбелязани в дневника) – с крива турска сабя и развяно знаме в ръка, на което пише „Свобода или смърт“ (с. 27). В действителност обаче такава фотография не съществува. Раковски за фотографа се превръща в личност еталон, според която се мерят останалите исторически фигури – и като външност, и като заслуги за националното дело. Интересно е съизмерването му с Любен Каравелов, което прави Карастоянов. Според Ангел Кънчев Каравелов е „енергичен, пълен с темперамент, с поглед на някакъв Тамерлан“, „с чисто бяло лице, гъста черна брада и къдрава коса, с лула между зъбите“ (с. 63); според Хитов пък „когато пламне [...], целият му образ до врата се покрива с червенина, очите светват и тежко е човеку да издържи неговия поглед“ (с. 63). Анастас Карастоянов обаче не само няма да бъде впечатлен от тези характеристики, но дори ще възрази: „Защото не са виждали Раковски“ (с. 64). От срещата на фотографа с Каравелов не остават никакви трайни и незабравими спомени. Каравелов закупува няколко картички, а в дневника си Анастас пише, че Каравелов никак не прилича на Раковски: „Макар да не бил сигурен кой е точно Тамерлан (знаел, че е военачалник), погледът му сякаш не бил неговият, а присмехулен като на някой аристократ“ (с. 65). По външност Карастоянов оприличава Каравелов на благородник, но не като сръбските „благородници“ – търговци на свине, нито като руските, а като на някой френски граф или барон. Единственото нещо, от което фотографът е силно впечатлен, са тънките дълги пръсти на Каравелов, каквито не е виждал преди това. Така се ражда и желанието на Карастоянов „да ги фотографира – само ръцете“. В същото време именно те пораждат и съмнението на героя доколко това може да бъдат ръце на революционер – „не си представял да държат пушка или сабя“. И веднага след това Анастас прави сравнение отново в полза на Раковски – „ръцете на Раковски можели да размахват боздуган...“ (с. 65).

Романът предлага интересни подробности около последните дни на Раковски. Независимо от особеното благоговение, което Анастас изпитва към Раковски, в книгата Раковски е показан не само в неговото величие. Така например Карастоянов посещава Раковски в една от последните му квартири, в която липсват тежките мебели и украшения, има само канапе и писалище, вероятно същото, на което преди това е написал „Апел към българския народ!“. Зад писалището е Раковски, но не снажен и напет, какъвто го е запечатвал преди това по снимките си, а „поизгърбен с поизтрит сюртук“ и треперещ (с. 35). Героят е смъкнат от високия пиедестал, като е показан сред битовизмите на всекидневието, които обаче го смачкват, правят го жалък. „Огромният мъж, който всеки миг изригвал огнени слова“ всеки ден сменя квартирите си, изчезва по цели седмици, за да успее да се спаси от скъпи наеми и кредитори. Иронията е насочена колкото към Раков-

ски, толкова и към действителността, принуждаваща революционера да се държи като мошеник. „Българският Гарибалди“ е принуден да живее в невзрачни квартири, пред които няма пазвантин, няма неделни събрания с пламенни речи, няма разходки с файтон. Героят се крие из белградските покрайнини.

Другата личност, която впечатлява силно фотографа и след това се превръща в призма, през която се четат определени лица и техните качества, е Васил Левски. Показателно е противопоставянето му на Димитър Общи. Според Анастас Карастоянов Левски е „най-авторитетният измежду нас“ (с. 89), докато Димитър Общи в дневника на Анастас е назован с даденото му от Левски определение „крастава коза“ (с. 90). Анастас се среща с Левски в Белград, където цялата българска легия взима участие в Косовската битка. Впоследствие Левски идва в ателието, за да се снима. След разпускането на легиите, смъртта на Раковски и разправиите и кавгите на старите войводи се оказва, че няма личност, която да обедини българските легионери. Тримата войводи Ильо, Цеко и Панайот нямат никакво влияние върху тях, нито пък има други авторитетни лица, които да им повлияят и обединят чрез своя авторитет, а като няма кой да ги подчини, те са въвн от строя на ротата, тълпа, „тяло без глава“ (с. 87). В началото Анастас мисли, че Каравелов трябва да ги поведе, но Каравелов е изгонен от Белград, затова Левски остава най-авторитетната личност.

Всяка глава от романа на Евгения Иванова започва с резюме. Обикновено наименованието на главата фиксира определена година, в други случаи заглавието е кратко, дори от по една дума като „Знамения“, „Предчувствия“, „Комитети“. Всяка от главите е последвана от не толкова кратко резюме, в което се маркират основните събития от българската история и от личния живот на Анастас Карастоянов и неговото семейство, за които ще става дума в главата. Можем да кажем, че самите резюмета, които фиксират точно определена година, конкретни истории и лица, също наподобяват „снимки“ на времето. Впоследствие повествованието доразширява тези „заснети“ моменти от историята, но разбира се, без да излиза от набелязаните в началото рамки. Следователно романът съзнателно избира какво да разкаже и също толкова съзнателно – какво да пропусне. В главата „Пустота“, която се вира в 1869 година, само се споменава за безнадеждния изход на четата на Стефан Караджа и Хаджи Димитър, но не се разказва подробно за нейната гибел, което означава, че романът пропуска този трагичен момент.

В книгата си Евгения Иванова прокарва множество оптики към историята, в резултат на което миналото се оказва непрекъснато обект на спор. В повествованието се срещат – сблъскват интерпретациите на настоящи (професионални) историци (Евгения), дневникът на Ана-

стас Карастоянов, в който героят вписва впечатленията си от революционери и четници, разказите на наследниците на фотографа (баба Виктория и нейната внучка). Чрез трите си героини, (до)разказващи „големия исторически сюжет“, се поставя един от важните проблеми в романа – за необходимостта от преосмислянето на историята. Именно преосмислянето на историята е мотивът, който движи Евгения към амбициозния план за написването на книга. Личният интерес на Евгения обаче конкретно към Левски, а не към другите „велики мъже на нацията“, подсказва и следващият важен проблем в романа – за загърбването на обективността, за филтрирането на историята, за нейното прекомпозиране (а и преиначаване).

Баба Виктория е на другата крайност – голямата история въобще не я интересува. За нея основният източник на разказа ѝ (респ. на историята) е дневникът на Анастас Карастоянов. Тя не позволява дневникът да попадне в чужди ръце, но се съгласява да го преразкаже („Говореше наизуст, с ясен младежки глас и изключителна памет за подробностите“, с. 7). Тетрадката се отваря рядко единствено когато бабата трябва да прочете „най-вълнуващите пасажа или някои особено важни размишления на Анастас“ (с. 7). Отказвайки демонстративно да чете дневника на Анастас Карастоянов, баба Виктория всъщност мощно налага своя разказ за историята, който също представлява своеобразен филтър. За разлика от фотографа, който е реално съществувала личност и изпълнява ролята на свидетел на историята „отвътре“, наследницата на Карастояновия род е фикционален герой. Баба Виктория не е пряк свидетел на времето и събитията в него, но се опитва да ги реконструира с помощта на чутото, на впечатленията си от дневника, на спомените си. В нейния разказ историческите събития се реконструират (премоделират) въз основа на чуждия спомен. Като го преразказва, баба Виктория също прави интерпретация на историята, привнасяйки своето тълкуване, своите оценки за (не) станалото. Тя разказва на своята внучка и на нейната приятелка (Евгения) за отминалите събития от болничното си легло – като един вид завет. Това, което обаче не бива да забравяме, е, че двете момичета принадлежат към време, в което доминира не толкова респектът, а скептицизмът към историята. Именно затова разказът на баба Виктория бива разколебан от Евгения, която оспорва достоверността както на чутото, така и на дневника, и на свой ред прави нов – свой – прочит, който трябва да коригира „грешната“ история. Правото да нанесе корекции върху предишните версии ѝ дава достъпът ѝ до снимкови и документални архиви, трупани през годините, с помощта на които тя се опитва да подреди и синхронизира историческия разказ. Затова и в романа Евгения се явява своего рода редактор на историята. Нейният глас се появява, за да оспори или потвърди даден „факт“ от историче-

ските разкази, а книгата, която пише – да наложи „последната“ дума върху историята; това е прочит, с който „всички оттук нататък ще се съобразяват“ (с. 7).

От самото начало романът започва да разколебава понятия като истинност и обективност, както и схващането за историята като последователен низ от събития. Повествованието ни позволява да видим всички процеси сякаш като синхронни. В същото време романът държи на хронологията. Според Лоуентал хронологическата рамка поставя нещата в контекст, в противен случай събитията се разбъркват в „чувала на епохите и империите“.¹¹ Така се ражда усещането, че миналото, което реконструираме, е по-свързано от миналото, такова каквото се е случвало: „Промените и прибавките към миналото усилват чувството, че в същността си то цялото е единно. (...) Приспособяването на реликвите и документите също прави миналото все по-хомогенно. Преработеното наследство придобива вида на свързана еднаквост, чужда на разнебитената и пълна с несъответствия природа на естественото минало“¹². В романа на Евгения Иванова „целостта“ на историята непрекъснато се опитва да се постигне чрез засрещането на гледните точки на трите герои, които до(уточняват) историята, чрез свидетелствата на личности, живели през епохата, чрез писмата, статиите във вестниците. Ако едната тенденция в романа е стремежът към подреденост, към яснота, то другата води до разтварянето на строго фиксирани от хронологията граници на историческия разказ – в резултат на различните оптики, прокарани от авторката. Така историята се оказва непрекъснато допълвана и променяна. Тук роля играе езикът, който „преструктурира образите на миналото“. Според Лоуентал: „Всяко разстояние – във времето, в пространството, в културата, между гледните точки – разширява празнината между разказвача и публиката“.¹³ Във „Фото Стоянович“ усещането за подобна празнина се създава както от разстоянието във времето между Анастас Карастоянов и баба Виктория, така и между баба Виктория и нейната внучка. Пространството между времето на събитията в миналото и нашето време създава усещане за дистанция, която пък ни дава възможност да видим приключили събития, финализирани социални движения, личности, чийто житейски път е извървян по един или друг начин, но тези завършени процеси остават невидими за културно-идеологическото съзнание на своето време. Историята достига до нас като едно категорично цяло, защото процесите или дадения обект е завършен и ние виждаме резултатите от тях. Желанието да направим

¹¹ ЛОУЕНТАЛ, Д. *Миналото е чужда страна*. София: Критика и хуманизъм, 2002, с. 352.

¹² Пак там, с. 495.

¹³ Пак там, с. 343.

оценка на миналото, придвижвайки го към настоящето, не може да остане без своя интерпретация, защото самото знание за тези събития е невъзможно без езиковите актове, които играят основна роля за предаването и осмислянето на историята. Според Козелек нито един разказ не може да обхване изцяло миналото: „Казано много обобщено, езикът и историята си остават взаимозависими, но никога не се покриват напълно (...) Така че винаги са налице две различия – едното между една случваща се история и нейните езикови условия на възможност, а другото между една минала история и нейното езиково предаване“¹⁴. В романа на Иванова всеки един от разказвачите неизбежно става интерпретатор на историята. Интересно е да се наблюдава как дистанцията променя гледната точка, а с това се променя и отношението към определена личност. Такъв е случаят например, в който баба Виктория се изказва положително за подетата инициатива от Мидхад паша да се строят училища и да се спонсорира безплатни учебници. Това, което от бабата се преценява като добро, изглежда различно в гледната точка на Евгения. Според Евгения подобна инициатива е обусловена от користната цел за асимилирането на малцинствените групи. По-интересно в случая е възражението на баба Виктория – „това те (съвременниците – б. м., Д. М.) не са го знаели“ (с. 53).

Романът „Фото Стоянович“ на Евгения Иванова напълно се вписва в маниера на постмодерната литература. Както казахме в самото начало, в книгата авторката използва похвата на колажа и мистификацията. Непрекъснатото смесване на фикционалното с нефикционалното превръща четенето в своеобразно (пре)нареждане на пъзел. В романа не се стига до обобщения, изводи, нравствени оценки и(ли) присъди, характерни за класическото историческо повествование. Променено е и отношението към историята, която вече не се мисли като гладък и постъпателен процес, а като разказ, който непрекъснато събира в себе си множество други разкази – на официални свидетелства, на очевидци и техните спомени и дневници, които допълват официалната история и влизат в диалог с нея. Всеки един от тях би могъл да представлява своеобразен филтър, през който да бъде видяно и разказано миналото. Същевременно обаче книгата се доближава до класическия роман от Талев тип, където историческото преминава през и е неизбежно свързано с личното – точно затова голямата история се пише заедно с историята на няколко поколения на един български род. Ателието на Анастас Карастоянов, както отбелязва Татяна Ичевска, се превръща в кръстопът на личности – подобно на дома на Глашеви¹⁵.

¹⁴ КОЗЕЛЕК, Р. *Студии по история на понятията*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2007, с. 78.

¹⁵ ИЧЕВСКА, Т. Цит. съч., с. 183.

Ателието на Карастоянов е основният топос, където се пресичат пътищата на много от историческите лица, посветени на делото, на революцията, всеки от които оставя своята следа пред обектива. „Фото Стоянович“ показва не само отминалите събития, но дава повод за размисъл върху въпроса как тези събития „се запечатват“ в документи и как подобни документи формират на свой ред нашето знание за миналото. Неслучайно в романа реалността бива подлагана на промяна, подмяна, на измисляне. И не на последно място – налагайки тезата, че е трудно да се постигне обективна истина в историческия разказ, повествованието настойчиво проблематизира и възможността да има абсолютни авторитети – било то личности или институции, които да гарантират подобна истина за миналото.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БОЕВ, П. *Фотографско изкуство в България. Част 1: 1856–1944*. София: Септември, 1983.

ДРУМЕВА, М. Фотографската фамилия Карастоянови. – *Свет*, 2017, № 4: <https://www.svet.bg/фотографска-фамилия-карастойанови> [прегл. 25.12.2019].

ЗОНТАГ, С. *За фотографията*. София: Изток-Запад, 2013. Прев. Хр. Кочемидова, Юл. Антонов.

ИЧЕВСКА, Т. Страници на Татяна Ичевска. Фото Стоянович. – *Страница*, 2008, № 3, с. 183.

КИРОВА, М. Българската история – мисия или кауза. – *Култура*, № 35 (2871), 25 окт. 2013: <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/21428> [прегл. 20.01.2020].

КОЗЕЛЕК, Р. *Студии по история на понятията*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2007. Прев. Хр. Тодоров.

ЛОУЕНТАЛ, Д. *Миналото е чужда страна*. София: Критика и хуманизъм, 2002. Прев. М. Русков.

REFERENCES

BOEV, P. *Fotografsko izkustvo v Bulgariya (1856–1944)*. [Photographic art in Bulgaria (1856–1944).] Sofia: Septemvri [publ.], 1983.

DRUMEVA, M. Fotografskata familiya Karastoyanovi. [The Karastoyanov photographic family.] In: *Svet*, 2017, Iss. 4: <https://www.svet.bg/fotografaska-familiya-karastoyanovi> [seen 25.12.2019].

ICHEVSKA, T. Stranitsa na Tatyana Ichevska. Foto Stoyanovich. [Photo Stoyanovich.] In: *Stranitsa* (Plovdiv), 2008, Iss. 3.

KIROVA, M. Balgarskata istoriya – misiya ili kauza. [Bulgarian history - mission or cause.] In: *Kultura*, № 35 (2871), 25.10.2013: <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/21428> [seen 20.01.2020].

KOSELLECK, R. & H. TODOROV (trans.). *Studii po istoriya na ponyatiyata*. [The Practice of Conceptual History.] Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvo-to [publ.], 2007.

LOWENTHAL, D. & M. RUSKOV (trans.). *Minaloto e chuzhda strana*. [The Past Is a Foreign Country.] Sofia: Kritika i humanizam [publ.], 2002.

SONTAG, S. & H. KOHEMIDOVA, Y. ANTONOV (tras.). *Za fotografiyata*. [On Photography.] Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2013.

HISTORY AND INTERPRETATION IN EVGENIA IVANOVA'S NOVEL *PHOTO STOYANOVICH*

Abstract. The novel *Photo Stoyanovich* is an attempt not just to create another historical narrative, which would repeat painfully familiar scenes from the Bulgarian Revival, but rather to allow for a dialogue with the history. The claim that recently was attributed to history to “speak” the truth is at the heart of this dialogue. The author takes advantage of some techniques typical of postmodern writing – the game, the hoax, the collage. The subtitle “novel-collage” draws attention to the specifics of the book, in which literature meets non-literature, and the novel itself is built on a collage principle, sketching – in the form of various fragments – photos, letters, articles (or individual passages) from newspapers, notes, diaries.

Keywords: literature, history, postmodernism

Dora Marinova, PhD

University of Plovdiv “Paisii Hilendarski”

24, Tsar Asen Str., 4000 Plovdiv, Bulgaria

E-mail: marinova1dora@gmail.com