

Ваня ГЕОРГИЕВА

(Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“)

**„МОЗАЙКА ОТ ЗНАМЕНИТИ СЪВРЕМЕННИ
РОМАНИ“ И „СЪРЦЕТО В КАРТОНЕНАТА
КУТИЯ“ – ПРАКТИКИ НА СЪАВТОРСТВОТО,
ТВОРЧЕСКИ ВЛИЯНИЯ¹**

Резюме: Статията предлага подстъп към осмислянето на приноса за българската култура и литература на „Мозайка от знаменити съвременни романи“ (1909 – 1948). Специално внимание се обръща на колективните преводни произведения, включени в поредицата. Лансира се идеята, че съавторските практики, илюстрирани от тези повествования, оказват влияние при създаването на колективната творба на Светослав Минков и Константин Константинов. Романът „Сърцето в картонената кутия“ (1933) се разглежда в светлината на интертекстуалността, превода между различните култури, отношенията между текстова и отвъдтекстова реалност.

Ключови думи: съавторство; превод; рецепция; литература; четене; Светослав Минков; Константин Константинов

Vanya GEORGIEVA

(Paisii Hilendarski University of Plovdiv)

**A MOSAIC OF FAMOUS CONTEMPORARY NOVELS
AND THE HEART IN THE CARDBOARD BOX –
CO-AUTHORSHIP PRACTICES, CREATIVE
INFLUENCES**

Abstract: The paper explores an approach to understanding the contribution of *A Mosaic of Famous Contemporary Novels* (1909 – 1948) to Bulgarian culture and literature. Special attention is paid to the collaborative translations included in the series. The co-authoring practices illustrated by the narratives chosen have had

¹ Текстът е част от по-обемно изследване.

an influence on the creation of the collective work of Svetoslav Minkov and Konstantin Konstantinov. The novel The Heart in the Cardboard Box (1933) is examined in the light of intertextuality, translation between different cultures, the relations between textual reality and the reality beyond the text.

Keywords: *co-authorship; translation; reception; literature; reading; Svetoslav Minkov; Konstantin Konstantinov*

В „Тайната“ Богомил Райнов говори и за своите впечатления от читателските нагласи, каквито ги наблюдава и мисли през младостта си. Коментирайки двата типа естетическо преживяване (при среща с кино- и с литературно произведение), той отдава предимство на книгата, която „предполага повече любознателност, повече изразходвано време, пък често и повече изразходвани средства, отколкото да се отбиеш за два часа в кино-то и да видиш един филм“ (Райнов/Raynov 1984: 7). Самото четене на дадена творба може за конкретен възприемател да е приключило физически „веднъж завинаги“, но следата от възприетото и любопитствата, които е събудило, са осезаеми в подновяващото ги въображение много по-продължително именно заради по-голямото положено усилие. Покрай една такава по-мощна инвестиция на време и концентрация „[ч]итателят става в известен смисъл съавтор. Той има правото да дооформя поне отчасти героите и обстановките по свой вкус, стига да притежава необходимата фантазия. Филмът предразполага някои хора към психическа леност. Романът изисква даже от ленивите известна активност на мисълта и въображението. Читателят, за разлика от човека в кинозалата, не е просто зрител. Той става участник в играта“ (Райнов/Raynov 1984: 8).

Именно защото приканва в друг, отворен към досътворяване свят, „заразата на романа“ – така вижда нещата Райнов – особено бързо поражда имащите потребност от възвращения, от „още нещо“, от „нещо друго“, т.е. „жените и децата“ – „... доста жени бяха абониранни за някоя „Мозайка“ или за някакви „Златни зърна“, и когато следобед се събираха на кафе, обсъждаха наред с махленските клюки съдбата на хора, които нямаха честта да бъдат наши съседи, а бяха жители на романите. „Мозайките“ минаваха сред жените в квартала от ръка на ръка, сякаш апокрифна литература на някаква секта, додето между децата минаваха от ръка на ръка книгите на Майн Рид и Жюл Верн“ (Райнов/Raynov 1984: 12). Около момчетата всичко е ясно – войната, приключението, науката и разказите за тях са важни при краченето към зрелостта и мъжествеността. Жените пък са въввлечени от споделените книги с фикционални истории в един комунитаризъм на преживяването и на вещното: от ръка на ръка се предават така желаните томчета, от уста на уста (или от уста на ухо) се предават сюжети.

Библиотека „Мозайка от знаменити съвременни романи“, която Райнов споменава, е основана от София Д. Юркова през 1909-а². Поредицата селектира произведения с различен национален профил, които намират устойчива публика сред сънародниците ни, и вписва в родната култура огромен корпус от преводни творби с богата и разнопосочна проблематика. Те навремето очевидно успяват да се преборват с кино-наративите (също част от света на тогавашния местен гражданин) за вниманието на публиката – „Хората не желаят да бъдат облекчавани. Те искат да четат“ (Райнов/Raynov 1984: 13).

„Жителите на романите“ от „Мозайка“ (според свидетелството на писателя) стават близки с читателите – възприемателите правят свой въобразения свят от книгите чрез афективното си съпричастие; приучават се търпеливо да очакват по едно издание на месец, привикват към концептуалното каталогизиране на смислово свързани съвременни романи, организират се в споделяща общност (понякога с проблемна за издателите апокрифна услужливост – един купува книгата, но пък всичките му близки я прочитат). А издание на „Мозайка“ поучава: „Който има добре поддържана библиотека, няма нужда да пътува“ (Бурже, д’Увил, Дюверноа, Беноа/Burzhe, Bourget, D’Houville, Duvernois, Benoit 1924: 158).

Запалена читателка е и бабата на Богомил, която – болна и трудно-подвижна домоседка – поглъща жадно романи (и преводи, и оригинали). Тази жена със скромно основно образование покрай принудата да помага на многото си деца в уроците, е усвоила отлично немски език – „Прочее какво чудно, че някаква възрастна женица без образование седеше на миндера и четеше Якоб Васерман на немски език“ (Райнов/Raynov 1984: 11)³... Ако мъжете от махалата, за която разказва синът Райнов, са теглени от гравитационната сила на „литературното кафене“ в центъра (географски отместен от повседневно-домашното и символно натоварен топос), жените, обсъждащи романите, постигат в по-близкото си екстериорно пространство собствена „принадена реалност“ – всяка от тях се присъединява към вероизповеданието на четящите в квартала и повдига усещането си за важност.

² Начинанието се осъществява до 1948-а, когато според Указа за книгоиздателствата се преустановява съществуването на частните издателски практики в страната. Още по темата за впечатляващата художественолитературна серия виж например Дамова, Дамов, Д., Дамов, К., Каменов 2000; Сестримски 1992.

³ Иначе с преводите на Васерман за „Мозайка“ се занимават д-р Д. Гаврийски (училият философия в Берлин писател, който е автор и на книгата „Неграмотна България“), М. Михайлов, Анна Г. Деянова. Става дума за изданията „Лаудин и неговото семейство“ (1928) – тук обединяват преводачески усилия Гаврийски и Михайлов, и „Головин“ (1932), чийто превод е дело на Анна Г. Деянова.

В този квартал живеят и писатели, и преводачи – като Константин Петканов, като бащата на разказващия, когото „младият“ нарича „стария“ (тези отношения „баща – син“ са наистина особени).

Николай Райнов превежда от френски „Моряк“ на Пиер Лоти именно за „Мозайка“.

Романът на Лоти е публикуван като септемврийска книжка на поредицата от 1924-та⁴ и разказва за двама, които избират да съществуват като едно цяло: в тази история на преден план е двойката майка и син (Анриет и Жан Берни), които се обожествяват взаимно (двамата несамостоятелни създават заедно екзамплифициращо ги божество, в чийто образ се сливат). Произведението изследва превъплъщенията на религиозното и на необходимостта от него, начините, по които човекът преживява смъртта на най-близкия, практиките на паметта⁵, проглеждането

⁴ Две години по-рано пак от френски и пак за „Мозайка“ Николай Райнов превежда и „Дом и свят“ (1922) на Рабиндранат Тагор (устойчивото изписване на фамилията на Нобеловия лауреат за 1913-а върху кориците на книгите е Тогор). В тази история Бог се наскърбява, защото човекът се отдалечава от него, за да го търси на места, където го няма, и задето злоупотребява с оправданията си, че извършва грешните си прояви в името на своя създател. Една от най-пагубните каузи, които се обясняват и утвърждават като изпълнение на божията воля и правда, са народните революционни движения – „Да се покланяш на своята страна като на бог – значи да я обречеш на злочестина“ (Тогор/Тогор 1922: 27). Персоналното човешко зло често се маскира и крие зад идеята за общото добро – понякога чисто нагонна възбуда, себелюбие и колективна агресия се преливат във виковете за желана промяна по площадите. В книгата на Тагор Бимала обира съпруга си Никила, за да финансира народното движение, чийто кръвав експес счита за правилен, но разбира, че се е измамила (идеята, сведена до реално действие, всява само смърт и поражение). Назряващата голяма промяна на Изток, омесена с кръв и революционност, води до разделяне на мъж от жена, загърбване на единството между хората от една и съща къща. „Бог може да създава нови неща. Но дали има дори и той силата да пресъздава онова, което е вече разрушено?“ (Тогор/Тогор 1922: 181). За Тагор е проблематична възможността на колектива да твори добро, илюзия е, че животът в истината съществува за всички и че изобщо може да се постигне с разединение и сила. Контурирам посланията, които е пресъздал на български преводачът Николай Райнов, и понеже те в известен смисъл слагат своята „бележка под черта“ спрямо местните политически сюжети, изобщо левите идеи, нашата 1923 г., Девети септември и тукашната „народна революция“ – спрямо характерности на родната реалност, които моделират избори и на бащата, и на сина Райнов.

⁵ „Една от големите примамки на живота е – да скъпим предметите току-речи толкова, колкото и съществата, които – безспорно – траят по-малко дори от първите. Привързаността към места и светини, или пък към предания и спомени – е, всъщност, по-развита форма на световното чувство за запазване, – форма, приспособена към особеностите на най-голямото човешко ясновидство. Животните се задоволяват да побегнат или да се бранят от смъртта, когато им се яви ненадейна или насилствена, ала те не измислят никакво средство против времето, което ги похабява. Ние, които – без съмнение вървим към същия прах, ние се опитваме да се защитим

за Бог – на пръв поглед парадоксално – като равно на това да си позволиш забрава.

Проблемно-тематичният състав на „Моряк“ се припомня, за да стане очевидно, че преведеният на български текст внедрява в тукашната среда представа за човешката психичност, която представа е малко или повече несъотнесима с дотогавашния български художествен опит например в тълкуването на отношенията *майка – син, памет – забрава, човек – Бог*. И читателите сънародници въпреки настойчивия си интерес към романите на „Мозайка“, изглежда, трудно усвояват специфичните уроци откъм чуждите автори и творби – „Фактът, че хората продължават да се различават примерно с хумора на Марк Твен и напълно са загубили интерес към психологизма на Пол Бурже, би могъл да се обясни съвсем просто с това, че публиката нищо не разбира от литература“ (Райнов/Raynov 1984: 21).⁶ В края на краищата възприемателите по-често предпочитат книги за развлечение, избягвайки тежобата по декодирането на „нетрадиционни“ психологически казуси. (Парадоксът е, че нерядко внушения, които се оценяват като трудни за осмисляне и се вземат за *модерни*, всъщност са вкоренени в *традицията* на евангелския етически проект: над закона – любовта, над правдата – милостта, над справедливостта – прошката, над усмивката – сериозността.)

Макар и много популярни в определен период, редица от писателските имена, включени в каталога на „Мозайка“, не биват причислени към каноничните („вечните“) полета на литературата и остават познати предимно на съвременниците си – може би и поради сериозността и сложността на световите, които създават (сериозност и сложност, кон-

с помощта на велики мечти, на върховни надежди и молитви, или на обич към някое огнище на детинството, към някоя къща, в която сме живели дълго време, с помощта на почит към жалки, дребни предмети, които са що-годе свързани с нашето безвъзвратно минало. Привързаността към места и предмети, която произхожда от ужаса пред края, е най-детинската форма на човешките чествания, – освен, ако е думата за тая форма на безверие, горест и разочарование, до която стигат някои, след като са изпитали черната празнота, дете не остава нищо неразколебано“ (Лоти/Loti 1924: 40).

⁶ Вече без да е осъдителен, Богомил Райнов просто потвърждава, че възприемателите – разбиращи или не – имат своята споделена с други културни субекти власт над творбата: „Върховният съдник, наричан с доста неясното име „време“, не се нуждае от професорска титла, за да наложи решението си. Решението съвсем не идва от някаква точно установена инстанция. То е резултат на противоречиви мнения. Критици, литературоведи, рекламни агенти, книгоиздатели и читатели упражняват своето по-трайно или по-мимолетно, по-широко или по-ограничено влияние върху участието на творбата“ (Райнов/Raynov 1984: 21).

струирани неминуемо по мерите на *конкретната културноисторическа съвременност*).⁷

Тъй или инак, в селекционната си политика издателите на „Мозайка от знаменити съвременни романи“ са настойчиви и целенасочени. Например Пол Бурже, който за Богомил Райнов – все пак, въпреки всички възможни уговорки – е синоним на *психологизъм*, е присъединен към авторите в поредицата още през първата ѝ годишнина (1909/1910), като „Мозайка“ почти две десетилетия отново и отново лансира прозата на чувствителния към моралното писател.⁸

Той има своята роля в развитието на българската литературна среда не само заради характерната съдържателност на текстовете си, а и заради това, че личните му избори на творец илюстрират възможността за неконвенционално тълкуване на фигурата *автор*, на институцията *авторство*.

⁷ От друга страна обаче, „Мозайка“ отново и отново лансира Нобелови лауреати и ключови имена, отличени от Академията „Гонкур“, които несъмнено са вписани в идеята за каноничното. Приближаването на знаменитите романи от поредицата и на техните автори до Канона или отгласването им от него към периферията е друга занимателна история. Според Райнов „модерните“ идеи, нетрадиционните оптики на гледане и непопулярните визии за човешкото често пъти осигуряват краткотраен респект към дадени произведения и авторът на подобни произведения, който разгръща сюжетите си в актуалността на своето собствено историческо време, има „... предимство пред класиците само додето все още публикува и додето все още го споменават тук-там, сиреч само приживе. Озове ли се от другата страна на бариерата, той вече губи всякакво предимство. Той трябва или да заеме място между класиците – което за жалост не зависи от характера на последното му желание, – или да потъне в небитието, чиито води са достатъчно пренаселени с удавници. Бих могъл да съставя за пример дълъг списък от автори, около които до не много отдавна доста се шумеше и които нерядко още приживе биваха обявявани за класици, а днес вече са безнадеждно забравени, защото времето отказа да потвърди оценките на благосклонната критика. Във Франция през първите три десетилетия на века бяха нашумели имената на писатели като Пол Бурже, Анри Бордо, Едуар Естоние, Ръоне Боалев, Анри дьо Рение, Клод Фарер, Жером и Жан Таро, Марсел Тинер, Жерар д’Увил, Колет Ивер, Абел Ерман, Марсел Прево, Пиер Бенуа, Морис Бедел, Едуар Пенсон, Жан дьо Ла Варанд, Морис Декобра, Виктор Маргарит, Жон Кнител и поне още дузина други, с които отдавна вече никой не се занимава“ (Райнов/Раупов 1984: 21). Споделеният от Райнов списък с писателски имена покрива немалка част от творците, разпознати от „Мозайка“ като знаменити за времето си, но фиксацията върху тиражираните от тях художествени идеи понякога трае само в рамките на собственото им поколение и малко отвъд него.

⁸ Става дума за „Изгнаникът“, „Луксът“, „Ученик“, „Немезида“, „Преход“, „Пресъпление във висшето общество“, „Възмездие“, „Втора любов“, „Учителят по танц“, „Смисълът на смъртта“, „Отмъщение на живота“, „Ездачката“ и колективните „Романът на четиримата“ и „Мишелина и любовта“. Изброените романи излизат на български в поредицата от 1910-а до 1933-та.

Ето какво се има предвид.

Сред рекламните карета в края на „Моряк“ от Пиер Лоти – за книгата вече стана дума – е посочено, че в „Мозайка“ предстои да се появи „Романът на четиримата“: „Тоя роман е интересен не само защото е плод на сътрудничеството на четирима именити автори, но е и рядко увлекателен, защото в четирите главни лица на романа откриваме особения талант на отделния артист, както го познаваме вече от другите му самостоятелни произведения. Романът е написан в писма и съдържа драматични, често покъртителни моменти“ (Лоти/Loti 1924: 113).

И преди 1924, и след това в „Мозайка“ се публикуват текстове, които са плод на писателска колаборация.

Още през 1910-а година в рамките на поредицата София Д. Юркова запознава българската публика с романа „Призмата“, написан в *съавторство* от братята Пол и Виктор Маргарит през 1905 г. (преводът е по „17-о французко издание“ – на Запад книгата е постигнала завидна популярност; преводът е споменат и в книгописа на „Съвременна мисъл“ за началото на 1911 г. като едно от книжните събития у нас). Макар и в преноса на идеи към родината ни да са се сдобили с повече чуваемост други двама братя – Едмон и Жул Гонкур (главно покрай академията и наградата на тяхно име), през първата декада на XX век пишещите братя Маргарит се радват на не по-малко внимание.⁹ (Интересът към тях избухва от-

⁹ В романа им „Призмата“ повърхностна майка (Софи) е пристрастена към зрелия си син: нейна нарцистична проекция (Пиер е самовлюбен адвокат, който е далеч от правдата, но близо до меркантилните и суетни кроежи на майка си). Текстът разсъждава докъде е редно да се простира родителската власт върху вече зрелите „деца“; според повествованието тъкмо семейната власт, която се упражнява върху такива уж социално пораснали същества, често пъти ги проваля, прави ги безпомощни и неспособни да решават самостоятелно. В тази романова критика на нравите момчетата са систематично направлявани от мама, а момичета са безцеремонно търгувани: „... няма желанието на майките да оженят дъщерите си е толкова голямо, та не виждат, че децата им са полуголи и изложени, като на пазар, на всякакъв вид купувачи!“ (Маргарит/Marguerite 1910: 65). Има нещо радикално сбъркано в отношенията между половете, породено именно от вече спомената майчино-дъщерна порочност и пагубно лицемерие, което потвърждава превъзходството на мъжете: „На жената той гледаше като на нисше същество, дарено с дарбата да очарова и да се жертва. За пример служат майките. Вековният атавизъм усилваше естественото му разположение да се гордее, че е мъж и съвсем непринудено да вижда в неговата бъдеща другарка робиня на удоволствията му“ (Маргарит/Marguerite 1910: 47). Понякога дъщерите са хванати в кадър как се навъртат в краката на бащите си като малки домашни животинчета, които се подритват с досада, когато приключи играта (очаква се по същия начин да пълзят и пред мъжете, които ги вземат в резултат на сполучилите майчини стратегии). Случва се жените да изпитват нетърпение да се освободят от старите семейни вериги, за да си наложат други, уж похлабави и по-скъпоценни, ако мъжът, който ги придобие, подхранва чрез притежа-

ново в средата на 1920-те, когато се превеждат на български някои от „пиперливите“ им романи, като „Жертвите на разврата“ и „Проститутка“; тези начинания обаче не са на „Мозайка“.)

В края на 1930-те тъкмо тази поредица запознава читателите с народници с книга и на други двама творци, които пишат в *съавторство* – Иля Илф и Евгений Петров. Васил Юруков превежда романа им „Дванадесетте стола“ през 1937-а. По повод на тяхното сътрудничество мнозина се интересуват как успяват да работят заедно, без да се изпокарат: „Ами, като братята Гонкур! Едмонд тича по редакциите, а Жюл пази ръкописа, да не би някои добри приятели да го откраднат“ (Илф, Петров/Ilf, Petrov 1937: 3). За да се защитят от еднообразните въпроси относно сдвоеното творчество, те започват да се отбраняват с шеговити отговори. Например твърдят, че препирните покрай решението дали да бъде убит, или да живее Великият Комбинатор, са решени с жребий – така става, когато са на различно мнение. (В историята, която съшиват, „апостолите“ на новия свят – предметен чрез дванадесетте стола в хрониката на съвремението – преобразяват в обратна алхимия брилянтите в железобетон, но разказът за тази трансформация и вредите, които тя нанася, засега ще остане настрана.)

Във времето между издаването на „Призмата“ (1910, Пол и Виктор Маргарит) и на „Дванадесетте стола“ (1937, Илф и Петров) в „Мозайка“ се появява „Романът на четиримата“ – творение на писателския квартет Пол Бурже, Жерар д’Увил, Анри Дюверноа и Пиер Беноа.

Редове от предисловието подсказват, че карето не е първото от своя вид във Франция – предхожда го епистоларният роман на една по-

нието им суетата си да ги показва в театъра на социалността. Все пак в историята има пример за бездетна, но с различно отношение към майчинското жена (госпожа Люгехе-Воглоа), която успява да бъде благотворителка за всички бъдещи майки, които работят в нейната фабрика (без значение дали детето им е законно, или извънбрачно). Тъй или иначе, героинята е изключение от всеобщото. В неговите рамки женитбата не се основава на истинска привързаност, бракът е комедия, маскирана търговска сделка, любовта е конгломерат от сантиментално любопитство, поласкано честолюбие и свободни обноси; „истинският отпечатък на цивилизованото общество е прикриването на истината...“ (Маргарит/Margueritte 1910: 149) ... и на бездарието, на посредствеността (младият адвокат от историята се заема да пише роман, заимства фрази от Ницше и Шопенхауер, които фрази не разбира; повърхностните му творчески – по-скоро суетни – усилия не постигат каквато и да е форма на себепознание). Но пък Пиер се жени за солидна зестра, от либерал и опозиционер става радикал като тъста си и използва брака си, за да стане народен представител... И в този роман (както в „Изгнаникът“ на Бурже) става дума за престъпление със семейна генеалогия – своеобразна алегоризация на оценъчността, стояща зад текста.

рано сформирана писателска четворка: Делфин дьо Жирарден, Теофил Готие, Жул Сандо и Жозеф Мери, които обединяват творческите си усилия в „Разпятието на Берни“ (1845). (Може би си струва да се отбележи, че ако в „Разпятието...“ реално участва женски авторов глас, то в последвалата формация – в „Романът на четиримата“ – женската партия вентрилоквистки се изпълнява от писател, който превъплъщава и някакъв феминен тип преживяване на разказването.)

„Романът на четиримата“ излиза през 1923-та, а година по-късно вече е достъпен за българската публика в превод на Мара Юркова.

Повествованието помни библейското убеждение, че „... няма нищо тайно, което да не стане явно, нито пък скрито, което да не стане известно и да не излезе наяве“ (Лука 8:17). Също така – че човекът няма право да бъде отмъстител и съдник, тъй като съществува правда, която само Господ е способен да въздава (виж Рим. 12:19). Съчинителите представят историята като реално случила се „преди шестнадесет години“ и (уж) отразена в „Газет де Трибюно“. (През въпросната медия, позоваването на която трябва да убеди, че текстът говори истината за онова отвъд книгите, се узнават скандалите и в романи на Балзак и Алфонс Доде.) Информативният преход в „Романът на четиримата“ върви от публичното – вестникарски публикации, шумен съдебен процес, обществен скандал, към приватното – разкриване на архивираното на тавана, укривано дотогава в личната и семейната памет, узнаване на дълго пазената тайна.

И тъй, Антоан Барж – знаменит художник на върха на славата си – убива жена си Анжела, защото му изневерява, и любимия ѝ, когото е считал за свой най-близък приятел. Престъплението не е извършено в момента на изненаданото научаване за прелюбодеянието, художникът планира делото си. Талантът на твореца не оскъднява при окървяването на ръката му, но домът му е унищожен – през 1906 г. поверява четиригодишната си дъщеря Мишелина на сестра си (двете само телом живеят заедно) и изоставя малката, за да заживее сам в чужбина (животът му е смислен и запълнен с художническите му занимания). Таткото внушава на останената култ към мъртвата ѝ майка, а пък момичето полага собствени усилия да възвеличава отсъстващия, но божествено даровит свой създател. Сред дивата си самотия то се учи как се живее и обича само и единствено от книгите.¹⁰ През 1922 г., вече двадесетгодишна, Мишелина

¹⁰ „Колко е грозно въвн от книгите, романите, въвн от Омировци и гръцки трагичи, Корнейловци и Расиновци! Колко жалко грозно е това, което ще стане за мене постоянно, всекидневно, обичайно, и няма да ме остави, като страшна болест в живота и в ума ми, в сърцето, във възмущението, в милостта, в младостта ми [...] А аз, както знаеш, нямам нищо общо с героиня на роман или на трагедия; не притежавам

си кореспондира с двамата си първи братовчеди, които са и претенденти за сърцето ѝ. Бернар Суше е от майчината страна – и той е изоставено дете, най-напред дадено на слугините, а сетне затворено в колеж без обич и домашни грижи; Люсиен Ювело пък е племенник на бащата – и той като него посвоему изгнаник.¹¹ Бернар обобщава пред Люсиен: „Братът на твоята майка уби сестрата на моя баща. Не е наша работа да вземаме страна в тази стара драма и да търсим кой е имал право: мъртвата жертва или жертвата, която продължава да живее. Ние сме за съдебната правда, или по-добре за снизхождението, за прошката, за забравата. Прочее, аз ти пиша, ти ще ми отговориш и ще се обичаме от все сърце. Dixi“ (Бурже, д’Увил, Дюверноа, Беноа/Burzhe, Bourget, D’Houville, Duvernois, Benoit 1924: 32). Неумолимата съдба обаче действа – дъщерята намира случайно на тавана запазени копия от *Journal des Debats* и узнава за „Делото Барж“ – драмата от 4 май 1906 г.¹² Родителят-убиец се оказва чужденец за жената на тавана (образ с отколешен литературен потенциал) във всеки смисъл на това понятие, нищо че тя разбира страховете му, довели го до отделянето – да не бъде разгадан, намразен и презрян, желаещ едно малко дете да е заблудено за несъвършенствата му, за да го възвеличава.

Все пак дъщерята успява да надмогне себечувстването си на изоставена, оцетена и измамена: фотография на шестгодишния баща, излъчваща тъга, я кара да го приласкае в опрошаващите си обятия – „Това малко момченце обаче ме вълнува много; по отношение на него се чувствам като майка [...] аз ще те гледам като да си мое дете, защото всички жени, и най-малката и най-слабата, имат майчинско чувство към нещастните мъже. И лека-полека, спокойствието, покоят ще се възвърнат у нас, защото не сме се побояли да страдаме. [...] А по-късно, о, драгий татко [...] ако небето бъде най-после благосклонно и милостиво към нас, [...] когато сложа в ръцете ти едно малко детенце пълно със

нищо, което да ми помага да понасям такава тежест; не приличам на творенията, за злочестията на които съм чела с възхищение, но не съм ги разбирала. А на скърбите им както и на грешките и паденията им, драпирани антично, съм гледала с околото на нежжата. Аз съм чисто и просто едно плачливо момиче“ (Бурже, д’Увил, Дюверноа, Беноа/ Burzhe, Bourget, D’Houville, Duvernois, Benoit 1924: 107 – 108).

¹¹ Мишелина му пише, че той е концентрирал в нейната фигура всичко, което е напуснал – родина, обич, носталгия, жалби по познатото, самотност, надежда за завръщане (от тези съставки се е получила една любовна самоизмама, която съвместява в един събирателен образ всичко, което той желае).

¹² Без това да е акцентирано, и в този роман се чува ехо от делото „Драйфус“ – особено откъм помилването и реабилитацията на Алфред. На 4 юни 1908 г. Алфред Драифус, с вече възвърнат военен чин, е прострелян, знаем, от националист при местенето на урната с праха на Емил Зола в Пантеона (поредна битка не само за социално-политическа и идеологическа, но и за символна памет).

сила и живот, ти ще се заслушаш в тайнствения звук на новия глас и чрез това неизразимо фъфлене ще почувстваш, че си простен“ (Бурже, Д’Увил, Дюверноа, Беноа/ Burzhe, Bourget, D’Houville, Duvernois, Benoit 1924: 167, 179). Надеждата е след обърканите, обърнатите и раздвоени роли в родословието нещата в края на краищата да си дойдат на мястото: в обятията на искащата да бъде майка, да се появи истинско пеленаче – възможност за ново начало.

В продължението на историята „Мишелина и любовта“ (на български излиза през 1926-а) се оказва, че паметта за деянието на бащата е шанс за последвало спасение на дъщерята. Мишелина се омъжва за Бернар, който е сходен по природа с майка ѝ. Всичко се повтаря – когато дъщерята става жертва на изневяра, в нея се събуждат същите инстинкти, които едно време са накарали татко ѝ да убие. Голямата разлика между баща и дъщеря е, че щерката се бори срещу онова, което е вътре в нея. От една страна, паметта за семейната драма блокира точното ѝ повтаряне, от друга обаче, Мишелина се отделя от Бернар, като отнема от него общата им дъщеря (още едно дете ще расте без баща). Мишелина избира живот сливане с момичето си (кръщава го на Балзакова героиня), сдобива се с еднолично притежание, но текстът не казва какво става с двете по-нататък.

Една сегашна читателска чувствителност вероятно би възприела двата романа на авторския квартет като твърде статични, прекаляващи с нищенето на вътрешните светове на персонажите, мелодраматични. И все пак да обърнем внимание на детайл от „Мишелина и любовта“: по някое време виждаме героиня на романа – графиня Дюпюйморен де Ларокебру – в Александрия; графинята пътува за Йерусалим, за да основе там клон на Французкото дружество за психоанализа, на което е подпредседателка. Достолепната дама би искала да тълкува трагедията на Барж от гледна точка на психоанализата, но в романа така и не е споделена фройдистката ѝ интерпретация на станалото. Със сигурност е значещо, че тази интелектуалка не се реализира в столицата на Франция, а се опитва да пробие на Изток с теориите на известния австрийски доктор – двусмислие и ирония бележат епизода. (Критицизма на текста към цивилизованото общество познаваме и от други произведения в „Мозайка“; за Мишелина Париж е грамадна фабрика за губене на време, литературният свят е снобски, а онези, които се представят за творци и интелектуалци, само играят театър. Съвременните жени, наречени „самсонки“, са остригали косите си чак до душата – не са мощни „далили“, а същества, които сами пречупват силите си; предричането, че в близкото бъдеще цялата литература на чувствата ще принадлежи на жените, не компенсира каквото и да било – в романа дамите четат ос-

новно „Вог“ и „Фемина“ и т.н.) Тъй или инак, обвързването на сложна, драматично-трагична семейна история със знака „психоанализа“ определено свидетелства за характерен културен климат, за специфична компетентност на коментираното произведение, с което българската аудитория за първи път се среща през 1920-те.

И още нещо. Любопитно е представянето на „кухнята“ при направата на литературната творба, което е вместено в предисловието към „Романът на четиримата“: групичка писатели, обитаващи един и същи санаториум, се чудят какво да правят, за да преборят скуката (да играят, да класират приятелите си по скалата *лудост – безличност*, да извличат тръпки от разказите за красиви приключения), и в края на краищата решават да съставят заедно едно „разкошно книжле“. Опасяват се, че такъв несработен оркестър може да роди много несъобразности, противоречащи на хармонията, но все пак решават да проиграят с помощта на епистоларното реакциите на персонажи, засегнати от едни и същи събития. Всеки от авторите избира да развие по един герой, който влиза в писмовни отношения с останалите трима. Портретът на ситуацията, породила романовото повествование (*санаториум, скука*), заявеното писателско отношение към начинанието (*разкошно книжле*), опубличносттаването на технологичните уговорки между пишещите партньори – всичко това конституира характерна дистанция спрямо света от художествения наратив, позволява и ироничен отстъп спрямо историята, напомня за играта и игровото като винаги интегрирани в креаторския процес. Вид шеговитост стои и зад самото скрояване на заглавието „Романът на четиримата“ – то няма как да не напомни за „Знакът на четиримата“ (1890) от Артър Конан Дойл (възможните съотнасяния между тази история за Шерлок Холмс и френското колективно произведение ще се коментират другаде).

Между двата романа на авторската четворка (от 1924 и от 1926 г.), за които ставаше дума до момента, в „Мозайка“ като септемврийска книжка за 1925 г. излиза „На четире гласа“ от Рабиндранат Тагор (Тогор на корицата).¹³ Преводачът Константин Константинов работи по френс-

¹³ Тагор посещава София в края на 20-те години и предизвиква сензация с появата си (популярността му наистина е респектираща, а неговите преведени заглавия в „Мозайка“ определено спомагат за известността му). Индиецът почти засенчва киноартиста Хосе Мохика, който гостува у нас по същото време. Появата на Мохика прави поклонниците му донейде неконтролируеми: „... жените бяха изпаднали в делириум и в тълпите, които го посрещаха и вървяха подире му, имаше доста пострадали от блъсканицата“ (Константинов/Konstantinov 1997: 342). За този неистов масов възторг пише и Владимир Полянов в мемоарите си: „След гостуването на Хосе Мохика, популярен по това време киноартист, красавец, романтичен любов-

кия превод на Мадлен Ролан; изданието е снабдено с предговор от Ромен Ролан.¹⁴ „На четире гласа“ не е колективен роман, но в известен смисъл е в диалог с „Романът на четиримата“. Доколкото инсценира/събира четири самоличности, за да представи различни пътища, по които би могло да се тръгне в търсене на истината (бенгалското заглавие на произведението е *Катуранга*, което ще рече квартет, изпълнение в четири партии).¹⁵

В края на крайщата наративът оставя без отговор въпроса кой е верният път до истината. И тази липса на категоричен избор, този отказ на автора мъдрец да посочи „най-правилното“, може би предопределят нещо в оценката за Тагор и за написаното от него, изказана от Ромен Ролан в предговора към книгата.

От този предговор разбираме, че във Франция Тагор е, от една страна, с ореола на поет пророк – човешки храм, потънал в тайнственост и безметежно величие. Но от друга страна, той също така е признат за един от най-големите индийски хумористи, надарен с „меко-диаболчна насмешка“ към световните трагикомедии: „Мъдреците и боговете на Азия – като не смятаме страшните величия от Стария Завет, които струва ми се нивга не са се засмивали – всички познават насмеш-

ник, когото нашите момичета и разни побъркани жени посрещнаха с толкова нападателна любвеобилност, че скъсаха панталоните му, за втори път при гостуването на Тагор се правеше подобно необуздавано зрелище с тая разлика, че този път и млади, и стари, и побъркани, и уж умни, нормални хора пълнеха улиците и задръстваха пътя на поета“ (Полянов/Полянов 1988: 236). През този период литературните знаменитости се радват на не по-малък интерес от кинозвездите. „Питал съм се понякога – откъде идва това наше любопитство към външността на писателя? Писателят не е киноартист, та външността да има някакво значение за творчеството му. И все пак ние държим да познаваме тази външност и – в случай че авторът е наш любимец – бихме желали той да бъде ако не красив, то поне представителен. Може би сме убедени, че в чертите на лицето са отразени чертите на характера“ (Райнов/Раупов 1984: 187). Ето, един Светослав Минков (макар и некрасив за мнозина, с прякор Гарвана още от малък, защото физиономията му е твърде специфична) впечатлява именно защото се носи свръхелегантно и в стила си е неподражаем (и в семиотиката на модата, често постигана с посредничеството на чернорборскаджийството, и в езиковите особености на творчеството си).

¹⁴ „Катуранга“, сиреч „На четире гласа“, излиза за първи път в месечното бенгалско списание „Зелени листе“ през 1914 – 1915 година.

¹⁵ Герой от повествованието (бележит учен от английската школа, живеещ в черупка от английски книги и повлиян от Джон Стюарт Мил) говори за закостенения инат на хората да не слушат Бога: „Прочее, сам Бог ни казва, че няма никакъв Бог“. – И въпреки това, вие, другите индуси, продължаваше той, имате безочията да противоречите на Бога, като твърдите, че той съществува. Поради тоя грях тридесет и три милиона богове и богини се отнасят с вас така, както ви се пада, теглейки уши-те ви, заради вашето предубеждение“ (Тогор/Togor 1925: 12).

ката. (...) Само ние, европейските дебелаци, смразяваме техните образи в еднообразието на тържествена сериозност. А техните свети легенди се смеят“ (Ролан/Rolland 1925: 3 – 4).

Утвърждаването на насмешливото като по-стойностно от крайно сериозното като да се провежда и при оприличаването между Тагор и Дикенс, което Ролан прави: и у Дикенс той вижда сплитане на нежност, *насмешка*, „всемирност на идеите“. Откъм това оценъчно размишление, недоволстващо заради склонността на „европейските дебелаци“ (без Дикенс и Уилям Такъри) да свеждат всичко до „еднообразието на тържествена сериозност“, „Романът на четиримата“ и „Мишелина и любовта“ има за какво да бъдат укорявани: героите им превръщат възможността за комедия в драма и се престарават точно в сериозността (по човешката логика, че изкуплението не би могло да е усмихнато и леко).

И нека пак да напомним, че сериозният писател Константин Константинов е превел и онези френскоезични редове за смислеността на несериозното (или „несериозното“).

Мрежата от текстове, излезли в „Мозайка“, разговорите между тях – още между тях и тукашните им преводачи – имат своя принос и за създаването на един български колективен роман, съчетаващ талантите на Светослав Минков и Константин Константинов. Романът на двамата „Сърцето в картонената кутия“ (1933)¹⁶ открито и непосредствено цитира „Романът на четиримата“, а отдалеч намигва и към Тагор.

Минков и Константинов изпреварващо въвеждат в общата си творба фигурите на бъдещите си отрицатели, като споделят как, защо и от какво е повлияна художествената им работа¹⁷: „Колективният роман съвсем не е нещо ново. Във Франция тоя вид литературно творчество, какъвто е например „Романът на четиримата“, съществува твърде отдавна, ала и до днес още не може да се наложи на вниманието на читателската публика. Та и допустимо ли е един сериозен читател да си губи времето в четене на колективни романи, когато всеки ден в световната литературна

¹⁶ Романът има три издания – през 1933 г. (като притурка към сп. „Модерна домакиня“ – получил първа награда в конкурса за роман, обявен от списанието), през 1939 г. (като издание на Съюза на българските писатели) и през 1986 г. (като № 71 на библиотека „Галактика“ на варненското издателство „Георги Бакалов“).

¹⁷ „Писателят понякога не само разказва история, но и подсказва как работи, как е скроил и съшил текста си. През 20-те и 30-те години теорията на романа (многогласното разказване, огледалният принцип и др.) доста често влиза в самия текст на романа. Как ли си подават иглата и конеца в общ роман Константин Константинов и Светослав Минков? [...] И защо често бива споменаван позабравеният днес, но много четен навремето, харесван от едни и оспорван от други френски писател Пол Бурже?“ (Станчева/Stancheva 2023: 86). Металитературните стратегии в романа гротеска са коментирани от Кристиян Янев (виж Янев/Yanev 2016).

съкровищница никнат толкова ценни книги, които той бездруго трябва да прочете? Един роман, написан от двама, от трима или от четирима автори, не може да има най-напред определена физиономия, след това не може да не страда от липса на органична връзка между отделните части, и най-сетне такъв един роман нанася страшен удар върху самочувствието на всеки едного от авторите, тъй като нито един от тях не може да каже, че е единственият баща на своето все пак собствено дете“ (Константинов, Минков/Konstantinov, Minkov 1986: 69 – 70).

Макар и очевидно да са впечатлени от чуждия образец, създателите на родния колективен роман не събдват просто ехо ефект на френския писателски експеримент. Дватама български творци се опитват да влязат в по-komplицирани отношения с читателската публика, подтикват я да забелязва вторичните версии, в които се крият разни реминисценции, играят с разликите между литературна кражба и интертекстуална събитийност, докосват се до проблемите на преводната рецепция. Освен това „Сърцето“ съизмерва различни житейски и творчески стратегии, говори за аспекти на литературната ни история и за актуалните литературни нрави, за драмите на политическите идеологии и на твореца, обитаващ точно тази страна в точно това време...

В литературното кафене „Мадагаскар“ от „Сърцето“ кипи необикновено оживление (кафенето е изразителна символизация на тип съществуване – и на екзистенциален мащаб; „Мадагаскар“ намеква за копнеж по екзотичната чуждост, а и за недовидения от мястото собствен негов си екзотизъм). Авторите канят читателя да изпие едно кафе, да не бърза да любопитства какво има да става по-нататък: „Имай малко търпение и ти ще узнаеш скоро какво става зад картонените стени на нашия непристъпен литературен остров“ (Константинов, Минков/Konstantinov, Minkov 1986: 68). „Картонените стени“ на романа обвиват „сърцето“ на българския литературен, културен и социално-политически остров. И този остров, както онзи на Пенчо Славейков, е построен от, чрез, върху връзките между своето и чуждото (тези връзки са създадени и от преводите, присъстващи в „Мозайка от знаменити съвременни романи“). И този книжен остров съвсем не е блажено място: „Едно загадъчно престъпление в страната на розите и на атентатите, разкрито от един стопроцентов американец! [...] У нас смятат, че Балканите са най-размирният кът на земното кълбо и че в България не може да се разкрие нито едно престъпление. [...] Загадъчният господин с алаброса се премести на друга маса, където седяха трима представители на пролетарското изкуство. И тримата бяха с превързани глави, съгласно Закона за защита на държавата, който пазеше девствеността на естетиката от фатализма на партийната тенденция. – Какво има в отвъдния лагер? – попита един от тримата другари, като се усмихна презрително.

След пет минути човекът с алаброса отговори апокалиптично: – Фашисткото изкуство залазва“ (Константинов, Минков/Konstantinov, Minkov 1986: 101, 45, 76) и т.н.

Яростното противоборство като стил на живеене – местна специфика – обуславя и особеностите на тукашната литературната критика: в критическата касапница на литературното кафене „Мадагаскар“ „[и]звратеността на кървавата наслада стигаше дотам, че някои от палачите започваха екзекуцията уж на шега, с едно почти ангелско състрадание към осъдения, когото веднага след това умъртвяваха съвсем неочаквано с най-острия нож на злоезичието. – Бездарник! – Маниак!“ (Константинов, Минков/Konstantinov, Minkov 1986: 77).¹⁸ Гротеското изопаченото изображение на литературнокомуникативните отношения в страната внушава, че в конкретното историческо време не е от значение какво е посланието на произведението, а кои са неговите създатели и са ли те проблемни според властта.

Двамата автори иронизират местния книжен пазар и показват как се преправят реалнобиографичните фактологии, за да бъдат поставени в трафаретни типологии, та всеки да си знае мястото: „Но вие ще ми възразите: я вземи, че нарежи и двамата. А, вижте, с това не съм съгласен. Може би аз имам известни съображения, за да не мога да сложа и двамата автори под един знаменател“ (Константинов, Минков/Konstantinov, Minkov 1986: 70).

Творческата диада Минков – Константинов за мнозина е твърде неочаквана, нелогична в появата си (виж Атанасов/Ananassov 1934: 76 – 77; Бадев/Badev 1934: 8; Василев/Vasilev 1933: 156 – 160; Л./L. 1933: 2).¹⁹ Тези писатели досега не са изобразявани в успоредяващ ги портрет

¹⁸ „Открай време между писатели и критици се води древна война. В биографиите на велики люде можем да открием големи и малки престрелки с критиката. Нещо повече, ако на някого хрумне нелепата мисъл да събере всички анекдоти и афоризми, отправени през вековете към критиката, от рода на „Дръжте това куче – то е рецензент“, ще се състави една великолепа апология на омразата, пълна с гневни мисли и зловни афоризми, антология, която по същество ще бъде антикритика и ще бъде много по-ярка със своето артистично вдъхновение, отколкото всички зли статии на критиците, събрани вкупом. Писателите си отмъстиха доволно много на критиците...“ (Султанов/Sultanov 1972: 201 – 202).

¹⁹ Това оразличаване между двамата, несводимостта им според възприемателското съзнание до нещо слято в цялост обуславя и факта, че в коментар за книгата след излизането ѝ тя е приписана само на единия от авторите си: „Новата книга на Светослава Минков „Сърцето в картонената кутия“ отбелязва един значителен прогрес в творчеството на младия писател. Гротеската тъй типична за неговите разкази, тук вече се явява осмислена и по-близка до реалността. Единствен от младите писатели Светослав Минков се явява със свой собствен стил въпреки своеобразната ориги-

от професионализирани изследователи, заварената представа за тях не ги поставя „рамо до рамо“, прибира ги в различни „литературни шкафове“. Свилен Каролев подчертава липсата на приближаване между двамата в повечето документални страници, които все ги мислят самостоятелно: „Така или иначе, но сякаш действително между Константин Константинов и Светослав Минков е имало и има малко общи черти, те са оставали и остават разделени, обособени във възприятието на своите съвременници, а и по-късно, до наши дни. Дори когато през 60-те години излизат томове от поредицата за българските писатели „В спомените на съвременниците“, двамата се оказват едва ли не чужди един на друг, никога необщували помежду си и никой няма спомен за тяхна човешка или творческа близост. И за К. Константинов, и за Св. Минков има пространни спомени, които обаче не ги поставят близо един до друг, спомени един за друг и те самите не пишат, макар че ги е свързвала уникалната за нашата литературна традиция обща работа над романа им, роман с такава необичайна, нестандартна творческа история“ (Каролев/Karolev 2003: 30). Ако някой се занимава с тези именити персони едновременно, то е покрай недоумението от „Сърцето“ и за да припомни, че извън книжния прецедент от 1933-та те нямат общо според разбиранията и аксиологиите на съвременниците си.²⁰

Може би двамата творци се обединяват, пишейки „Сърцето“, тъкмо за да се изправят срещу „изчистените“ категорични портрети на „автора“, с които критиката предпочита да работи, за да оспорят бинарно-противопоставителното им възприемане в тукашната среда, да опровергават рецептивните клишета за самите себе си и да се усмихнат горчиво на онези, които настояват, че всеки от тях трябва да си знае

налност на сюжетите, които третира. Макар в неговото творчество все още да личат следите на едно чуждо влияние и дори на една не свойствена за нашата народна психика и инспирация (Хофман, Густав Майринк), забелязва се, че Светослав Минков прави усилия да се освободи и от тези влияния“ (Новата книга/Novata kniga 1933: 4). В тази бележка изобщо не се споменава Константин Константинов като другия автор на романа.

²⁰ Възможно обяснение на въздържанието от разработване на съпоставителен сюжет, обвързващ двамата, би могло да се привиди в следната конструкция: „Наративът, сдвояващ биографии, е принципно съмнителен и укорим според властващата сега научна парадигма, понеже „по природа“ е склонен да се съобразява с навигите на бинарното мислене (с функционалните и днес – в средите на непросветените – наследства на близначните митове, на вечните истории за двойници, огледала, сенки и пр.) [...] При възприемането – за зла чест и при писането – на „двоичен разказ“ е висока вероятността той да бъде сведен (въщност) до „протагонист – антагонист“, „добро – зло“, „свой – чужд“, „морално – аморално“, ... „революционер – просветител“, „бунтар – конформист“ и т.н.“ (Пелева/Peleva 2016).

мястото. Те се поглеждат отстрани с автонасмешка и с известна ирония спрямо литературните течения и културните програми, с които ги идентифицират съвременниците им. Светослав Минков – като подражател на Хофман и Густав Майринк, сиреч поднасящ на публиката все „страхотии и фантастични измислици“. Константинов – сантименталничещ с разни досадни любовни истории и толкова: „Хубава литературна попара, няма що да се каже. – Че аз, доколкото зная, Константинов не цени никак работите на Минков, нито пък Минков се отнася много ласкаво за творчеството на Константинов. Как ли са се събрали двамата да пишат роман? – Защо се чудиш? У нас всичко е възможно“ (Константинов, Минков/Konstantinov, Minkov 1986: 69). В пространството на условното авторите – маските на авторите – се поставят в положение на взаимно недооценяване и липса на симпатия към можещото на събрата; в личните им отношения обаче е точно обратното, те неизменно и трайно се уважават, действително са приятели.

Според Богомил Райнов „[в]еликите писатели сами са ни посочили пътя за проникване в техния вътрешен свят чрез начина, по който те проникват в света на героите си“ (Райнов/Raynov 1984: 195). Доминантната нагласа е, че авторите в обмисляния писателски тандем проникват (когато всеки от тях пише сам за себе си) по съвсем различни начини в световите на персонажите си. Но Валериан Пламенов, когото съчиняват заедно, показва перспектива към човешкото, която и за двамата се оказва важна и по някакъв начин обединяваща ги.²¹

Във фикционалната история създаденият от писателския тандем поет губи сърцето си и след гротескно безуспешните усилия да го открие, се самоубива за живота чрез литература (в алюзия с „Кучешко сърце“ бихме могли да кажем, че той е хибрид между предишно свое аз и нещо настояще, което напълно се проваля като проект). Сърдечният му орган се оказва сред непотребните вещи на забравила за съществуването му жена, която е част от по-ранната му младост: прашасал, промушен с лъскаво куршумче, разръфан от гладно куче и съвсем изпразнен от жизнено съдържание, въздух под налягане. Неочакваната анатомична катастрофа в гръдния кош е съдбоносна за бъдещата му поетическа дейност, тъй като сърцето на поета е антената, която улавя трептенията на битието (убеждение, доведено до трафарет). От друга страна обаче, тази безенергийна жица (от „царството на сенките безплътни“, която

²¹ Повествователското „ние“ в романа е сложен конструкт: „... имаме и двуглас, и колаж, и на места унифициране на двата гласа в „ние“. Във всеки случай теоретичният въпрос за разграничаването между разказвача в романа и реалните писатели е поставен ясно“ (Станчева/Stancheva 2023: 95).

трябва да го свързва с този мир) има отношение и към материалните му интереси – на стих се плащат по 8 лева, а доскорошният стихоплетец е бил на „норма“ средно между 20 и 30 стиха на ден, та става дума и за енергията на авансите и хонорарите. Титулт на поемата, която героят така и не успява да напише, е точен цитат на поредното заглавие в „Мозайка“ – „Златната стрела“ (1928) от Джоузеф Конрад, но пресъхналият поет вече не търси вдъхновение от книгите и четенето.

Подзаглавието на „Сърцето“ неслучайно е „Роман-гротеска в седем невероятни приключения“ – явления от общностното ни живеене се подлагат на осмиващи ги преувеличения и на критични нравствени оценки. „Гротеската ни извежда извън границите на реално възможния свят. По своя сюжет повестта на Гогол „Нос“ е гротеска: носът свободно се разхожда по Невски проспект“ (Проп/Propp 2022: 84), ... така както скита поет без сърце в българския сюжет (някаква част от личността се отделя, за да живее или загине независимо от притежателя си).²² Гротеската размества пластове на обичайното, често до степен на чудовищност или прекрачване във фантастиката. При това „[г]ротеската е комична тогава, когато, както и всичко комично, затъмнява духовното начало и разкрива недостатъците, и става страшна, когато духовното начало в човека се унищожава“ (Проп/Propp 2022: 84). Именно за изгубеното, за накърненото в душевността на съвременния човек наемква още мотото на романа – думите на Фернан Грег „Плаче, присмивайки се на себе си, нашата бедна съвременна душа“ (все пак – макар и отдалече – отеква във фразата и онова, което тук и за нас означава „Смешен плач“; цитатът от Грег възпроизвежда френския оригинал, не е преведен на български).

Безспорно романът посвоему коментира ред литературно-естетически проблеми („Наглед писан за забавление (публикуван първоначално в женско списание като четиво с продължение) и с експериментална цел, романът постига много повече, като обсъжда редица въпроси [...] от теорията на жанра – иронично въведен двоен разказвач, синкретизъм на тематичните поджанрове, фантазменост срещу описателна достоверност, огрубяване на разказа срещу изкуствено естетизиране, дълбинна психология срещу сухо идеологизиране, противопоставяне срещу използването на опиати като стимулатори на вдъхновението. Обобщено казано, става дума за серия от провокации срещу обичайните представи за романа“ (Станчева/Stancheva 2023: 101). Но успоредно с това „Сърцето“ е и изпълнение на вид ангажимент към отвъдтекстовата реалност.

²² Между другото, познаваме предишни и другояче значещи истории за отделяне на сърце от тялото – припомняме си Шели, Байрон, историята на Антоан Барж от „Романът на четиримата“, „Сърце на сърцата“.

Минков споделя със Свиленов: „По устройство, по природа съм такъв, че виждам повече лошото, грозното, именно то ме влече с възможността да проявя сатиричните си наклонности, да разкрия нелепостта и комизма му, спонтанно да *призова към ликвидирането му*“ (Свиленов/Svilenov 1969: 51; подч. м. – В. Г.). И Проп вижда в сатирата стремеж чрез написаното да се осъществи намеса в действителността: „Сатирата мобилизира волята за борба, внушава или засилва усещането за недопустимост на порочните явления и стремежа за тяхното изобличаване и изкореняване“ (Проп/Propp 2022: 210). След като Константинов се е включил в съавторството на „Сърцето“, би трябвало да сметнем, че и той има усет, подобен на Светослав-Минковия, за порочното в средата, заобикаляща двамата творци.

Между тях все пак могат да се открият сходства – и в социалните им роли, и в характерите им. И двамата не обичат да дават интервюта, нито да бъдат въвличани в спонтанни и необмислени предварително разговори. И двамата са извънредно слаби импровизатори – свръхпромислянето на онова, което ще се пише/казва, ги обединява (съжаляват за вече споделеното във вестниците, което им се вижда изкривено в колонките на пресата).

Очевидно смятат също така, че онова, което у нас се представя за литературна анкета, е обикновена нелепица: „– Четете ли Ницше? – Понякога. – Вегетарианец ли сте? – Наполовина. – В литературните кръгове с какво име се ползвате? – Рецидивист. Осъждан шест пъти за публична обида на професори по литература“ (Константинов, Минков/Konstantinov, Minkov 1986: 45). В романа им е окарикатурен и жанрът на паметното слово – то често е опорочавано от оратори, които, вместо да изказват почитта си за изгубен другар по занятие, отново и отново произнасят похвални думи за себе си („виждайки мислено в бъдещето, сред някакъв голям площад, собствения си паметник, украсен с гирлянди от току-що цъфнали хризантеми“). Осмени са и командировките, на които изпращат недоучили писатели в Европа от Министерството на просветата, за да прихванат от културата на другите на държавни разноски („Ние, българите, се излагаме страшно много пред външния свят с ей такива мошеничества“ (Константинов, Минков/Konstantinov, Minkov 1986: 76, 73).

Двамата автори работят в една и съща банка по времето, в което създават заедно романа.²³ И двамата са учили в чужбина и имат евро-

²³ Минков е помощник-библиотекар в БЗЦКБ от средата на 20-те до средата на 40-те, а Константинов е юриконсулт пак там – „Минков завеждаше библиотеката в една земеделска или кооперативна банка. По-точно казано, завеждаше себе си, тъй като

пейско образование, публикуват пътеписи, Париж им е важен. И двамата са талантиливи преводачи (както вече се рече, Константинов е прежедал и за „Мозайка“). И двамата в младите си години са писали стихове, от което занимание по-късно се дистанцират, и двамата имат рано творчество, в което на по-зрели години не се припознават. Когато издава двутомника си „Път през годините“ (1959/1962), Константинов е категоричен, че иска за свой редактор само и единствено Минков: „Но като носи Коста книга в издателството, настоява пред началството аз да съм ѝ редактор. Има ми доверие, че ще се отнеса към текста му почтено. Мисля, че не съм го разочаровал поне в това отношение. А какъв натиск ми упражниха над спомените му „Път през годините“, но аз удържах всичко да остане, както е...“ (Свиленов/Svilenov 2007: 44).

Минков и Константинов стават съавтори (и) заради „Модерна домакиня“ (списание с амбиция да бъде всестранен помощник на жената). За десетата годишнина на изданието редакторката г-жа Ан. Митева д-р Каракашева се опитва да набави интересен български роман, който да предложи на читателките си, като „устрои литературен конкурс за специално написани за списанието родни романи, два от които ще бъдат премирани – първия с 10,000 лв., втория с 5,000 лв.“ (Разни съобщения/Razni saobshteniya 1933: 25).²⁴ Солидните премии надскачат всички дотогавашни наградни рекорди на списания с подобен профил.²⁵

бе единственият библиотечен служител и работата му се състоеше главно в това, да не прави нищо“ (Райнов/Raynov 1984: 231). Подобна служба „отваря“ възможност за вършене на нещо по-смислено, като четене и писане: „Комфортната обстановка и не особено натовареното ежедневие са били доста благоприятно обстоятелство за творчество“ (Пенчева/Pencheva 2011: 33).

²⁴ Изданието методично хвали книгите, преведени в „Мозайка“, които са „действително бисери от съвременната литература“ и „дават истинска душевна храна на четеца“ (Сп. „Мозайка“/Sp. „Mozayka“ 1926: 118). В „Модерна домакиня“ се появява и реклама конкретно за колективните романи на четиримата френски автори. Изобщо списанието има солиден инструментариум, с който да съблазнява читателките си – прочитни книжки, приложения с кройки и модели, материали за деца и юноши, многоцветни гоблени и килимчета, албуми с модерни плетени блузи, пуловери, шалове, шапки, схеми с плетки на една или две куки, подаръци според лоялността на абонатките (кърпички, възглавнички, албуми на даровити художнички, завършили приложни изкуства в Художествената академия в София). Романът „Сърцето в картонената кутия“ от К. Константинов и Св. Минков получава първа премия плюс 2000 лв. и се разпраща на всички абонатки като безплатно приложение с втората книжка на списанието за 1933-та. Романът „Недялка Стаматова“ от Фани Попова-Мутафова получава втората награда плюс 2000 лв. Журито избира още да отпечата поощрително повестта „Маргита“ и разказа „Бараб“ от Весела Страшмирова, романа „Изкупителна жертва“ на Борис Светлинов и романа „Мадоната в бяло“ от Богдана Стайкова.

²⁵ Освен „Модерна домакиня“ Минков чете, а и сътрудничи на „Вестник на жената“, от публикация в което издание му идва идеята за сюжета на „Водородният

Вероятно през специфична оптика бихме могли да видим „Сърцето“ и като особено *терапевтично пространство*, което позволява на двамата автори по-голяма свобода на изразяване – иначе те постоянно и внимателно се съобразяват с това какво може или не може да се казва (всеки от тях – заради свои собствени основания).

Минков има вземане-даване с Обществената безопасност след смъртта на обичния си брат Иван Минков, който загива (някои казват, че се самоубива, други – че е убит) след атентата в църквата „Света Неделя“ през 1925-а (причисляват името му към организаторите на акцията). Малкият брат живее с несигурното самочувствие на човек под подозрение заради разправата на властта с цялото му семейство: „Славчо не бе поел пътя на брат си, обаче бе останал честен човек в едно време, когато това не бе чак толкова лесно. През април 1925 г. той бе задържан в течение на два месеца и се бе държал достойно в Дирекцията на полицията“ (Райнов/Raynov 1984: 257). За тези размирни времена разказва и Владимир Полянов: „[б]яха подложени на сеч хиляди. Загина и поетът, авторът на поемата – Гео Милев, – и поетът Хр. Ясенев, и младият селски поет Сергей Румянцев. [...] Дирекция на полицията, затвори, училища, обърнати на затвори, бяха препълнени със заловени хора. Още на следния ден от атентата отмъкнаха в Дирекцията на полицията и Славчо. Нямахме по-страшно от това. [...] Привидно в него не се забелязваше никаква промяна, сякаш преживяванията не бяха му се отразили. Той дори не говореше за тях. Изплашен ли беше, или имаше нещо друго, но нито веднъж не чух да разказва каквато и да е подроб-

господин и кислородното момиче“. През 1933 г. във въпросната медия се съобщава как английската лекарка д-р Янг предлага всички, встъпващи в брак, предварително да бъдат подложени на химически анализ – препоръката е да се женят само онези, чиито „химически типове“ съвпадат. Фразеологизмът „има химия“ между двама се буквализира и дава тласък на познатата история за „неподходящата“ двойка. Много от сюжетите на Минков са вдъхновени тъкмо от пресата и от съобщенията на телеграфните агенции (Мишелина от „Романът на четиримата“ узнава семейната тайна от стари течения на вестници – непосредствената комуникация е сменена с достъпни за всички публични известия). В сборника „Дамата с рентгеновите очи“ от 1934-та (разказите там също са седем, колкото са и приключенията в „Сърцето“) историята, която дава име на томчето, отново се пръква покрай съобщенията в печата – този път става дума за германско техническо изобретение, което прави впечатление на писателя с названието си – „магнитно око“. Същата синтагма я има и в „Сърцето“, но Магнитния човек Томи Бляк не е с остро око и също като Мими Тромпеева не може да достигне до сърцевината на нещата. В „Разказвачът на модерните времена“ Валери Стефанов подробно разглежда творбите на Минков като „... особено интертекстуално пространство, където работят, иронично и пародийно „поканени“, вестникарските типове изкази“ (Стефанов/Stefanov 1990: 38).

ност от пребиваването си в килията на обречените в Дирекцията на полицията“ (Полянов/Polyanov 1988: 222, 64).

Липсата на видима и категорична реакция от страна на Минков кара Полянов да недоволства и да се съмнява в чувствителността на приятеля си. След като е бил „в килията на обречените“, от него се очаква изява, ясно о-значаваща случилото се. Според околните обаче той се „забавя“ в негодуванието си, твърде е обран в публичните си жестове (забравят, че потърпевшият в много случаи предпочита да мълчи след преживяното, да крие от останалите какво точно е изпитал при посегателството над личността му).

Всъщност Минков (с подкрепата на Константинов) търси психично отработване на изпитаното тогава, като го сменя в последователен и разбираем разказ за гротескната насилническа динамика на 1920-те „в страната на розите и на атентатите“. От мрака на преживяното той се опитва да се отърси чрез характерния за него начин: чрез иносказателното писане, което функционализира гротескно-фантастичното („... ред литературни произведения [...] изобразяват човешката нараненост, причинена от катастрофично събитие, като по един или друг начин, в една или друга степен интегрират в себе си фантастичното. В определен контекст изскачането от реалисткия повествователен идиом, отказът от него може да пресъздаде бягствата на съзнание, криещо се от действителността след сблъсък с външна агресия...“ – Пелева/Peleva 2025: 18 – 19).²⁶

А от какво се отгласва, какво „сменя“, участвайки в написването на „Сърцето“, Константинов?

Константинов избягва шеговитостта в непосредственото общуване и по принцип страни от сатирата и от гротеската. Ето какъв портрет му прави Борис Делчев: „... от ранните контакти с Константинов съм запазил спомена за един предупредителен човек с подчертан стремеж към мисловно и естетическо извисяване, който проявява нервна тръпка и при най-малкия опит за принижаване към бита. В усилията си да се задържи на тази плоскост – да не бъде засегнат или да не засегне някого, той е винаги нащрек и се старая не само да пести, а просто да мери думите си. Затова, без да проявява надменност, не предразполага към общуване, още по-малко към интимност, и макар чужд на големство, с поведението си ви държи на почетно разстояние. С една реч, това е съдържан човек, обзет от постоянно състояние на охранителна бдителност, което го прави напрегнат и някак потенциално бодлив дори когато

²⁶ Между другото, и Полянов си дава сметка, че реакцията спрямо преживяното в Дирекцията на полицията, която реакция очаква от Минков, е снета в написаното от него след събитията (виж Полянов/ Polyanov 1988: 216).

е в най-добро разположение на духа. Тъкмо под натиска на тази стаена бдителност той отиваше и по-нататък, за да стигне до един малко любопитен парадокс: започнал своето литературно поприще със стихове в хумористичните издания, в отношенията си с хората не допускаше никаква шега и закачка – за него тези изравняващи волности, които заплашват да накърнят съкровено, бяха забранена духовна територия. И всичко това не бяха скрити прояви на характера му – те проличаваха едва ли не още в момента, когато добиеш възможност да го приближиш и заговориш. Още в този първи момент ставаше ясно, че това е „мъчен човек“, ревнив към себе си и още повече към своето дело на писател. Естет по духовно устройство, с усет за нюанса на думата и с изисквания за симетрично уравнивесена фраза, той бдеше над всяка написана дума и не допускаше никаква странична намеса в своя текст. И въпреки тази склонност, която стигаше понякога до мъчителен педантизъм, имах възможност да се убедя, че авторското му честолюбие не отиваше отгъткъ разумната самоохрана“ (Делчев/Delchev 1979: 194).

Според Полянов Константин Константинов на пръв поглед е тих и несмутим човек, „коректен, внимателен, безшумен, съдържан, непредизвикващ“. Само че мемоаристът прибавя „но“: „Но за разлика от характера на творбите му, както и зад видимото в личността кипеше – поне с това впечатление съм от познанството ни през по-късните години – съвсем ясно неудовлетвореност, засегната гордост. Нужно беше само да се натисне някой бутон, за да се прояви това и нежната „душечка“ да стане остър, рязък, безусловен. Впрочем той вече и не ползваше през тези по-късни години псевдонима си Душечка. Беше се появил с високо самочувствие Константин Константинов. [...] Само за известно време се свърза с един от по-младите – Светослав Минков – някъде около тридесетата – тридесет и трета година. С него дори написаха един общ роман. Кое го накара – може да се тълкува. Предполагам, искаше да опита, търсеше възможности да се освежи. Минков беше пълната му противоположност по всичко. Събирането на двете крайности беше безспорно интересен експеримент. Остана написаният и отпечатан роман, в който нишките на единия и на другия ясно личат. За цялото може да съди читателят и нашата критика. Колкото до двамата автори – всеки от тях продължи по своя път. И все пак за Константинов трябва да кажа, че тъкмо след извършения опит със Светослав Минков той издаде своя нов роман „Кръв“ (Полянов/ Polyanov 1988: 216).²⁷

²⁷ Не бихме могли да мислим „Кръв“ (1933) другояче, освен като дълбинно своята, автентично собствената за Константинов творческа реакция спрямо тукашните събития от средата 1920-те (сред героите в романа присъства и образът на Иван

Може би в определен момент за Константинов все пак се е оказало необходимо да „се отпусне“ в експерименталното поле на колективния роман, да излезе – за малко – от сериозното и високото, с които се идентифицира.

А съмненията на властта спрямо Минков не се разсейват с времето – на 23.VIII.1939 г. Минков пише дознание до полицията, за да му позволят да замине в чужбина: *„Движва се в среда от следните писатели: Ангел Каралийчев, Владимир Василев, Асен Разцветников, Георги Константинов, Константин Константинов и др. В миналото (1926 г.) съм бил задържан в Дирекция на полицията, във връзка с търсенето на брат ми Ив[ан] Минков, без да е имало конкретно някакво обвинение срещу мен. Заминавам за Стокхолм, за да взема участие в XVII-ия международен конгрес на ПЕН-клубовете. Сключил съм заем по този случай от Национална кооперативна банка – София. Допълнително заявявам, че освен в сп. „Златорог“ и във „Вестник на жената“ в момента не сътруднича другаде. Не си служа с псевдоним. Всички мои работи подписвам със собственото си име. Писателите, в чиято среда се движа и посочени върху отвъдната страница, с изключение на Разцветников, не си служат с псевдоним. Понастоящем съм чиновник в Б.З.К.банка и заемам службата п[омощник] библиотекар“* (Пенчева/Pencheva 2011: 51 – 52).

От една страна, посоченият документ за пореден път потвърждава, че Минков и Константинов се движат в една и съща среда. От друга страна, цитираното дознание подсказва, че в края на 30-те дори фикционализирани писателски подписи (и заради случилото се през 1920-те) се четат от службите за сигурност като знак за желание да се прикрие нещо, превърнали са се в поредния повод за подозрения, че в биографията на пишещия има „тъмно петно“.²⁸ И все пак – въпреки този климат

Минков). Това добавя допълнителни планове към въпроса за мотивите му да стане съавтор на Светослав Минков при написването на „Сърцето“.

²⁸ Между другото, смяната на името с псевдоним в „Сърцето“ върви с ословесяване на същия тип подозрения: „Защо ти е друго име?“ – се казва в романа. – „Че те само вагабонтите носят по две имена!...“ (Константинов, Минков/Konstantinov, Minkov 1986: 83). Героят се отрича от родовата си история, но проектът на съчинената му биография се проваля – той не може да се „създаде сам“: „Валериан Пламенов не съществува вече, Валериан Пламенов, който си създаде сам, като собствен творец името, което звучеше като тържествен тромпет – отново се преобразява в Зафир Събев!“ (Константинов, Минков/Konstantinov, Minkov 1986: 92). Героят в „Сърцето“ сменя рожденото си име с антиномичното Валериан Пламенов (хем успокоително, хем страстно разгоряно). Той обаче съвсем не разбира какво е представлявал първоначално – Зефир (в древногръцката митология) е бог на ласкавия и приятен западен вятър. Вятърът на Запада не окрилява младежа, той се отказва от целия продуктивен потенциал на съществуването в някакъв опит за културно приобщаване

на крайна мнителност на властта – Минков пътува извън страната, даже и като член на писателската група, озовала се в Германия по покана на министъра на пропагандата Йозеф Гьобелс, а също така работи в българската легация в Токио (1942/1943)...

Атанас Свиленов предава по памет какво му е споделил Минков по повод на това кога и по каква причина е прекъснало приятелството му с Константинов. Идва Девети септември и Минков става член на Партията; след време – въпреки това или тъкмо заради това – отново има неприятности от политически характер, но тъй или инак покрай този си избор губи дружбата на своя съавтор: „Казвам някогашен приятел, защото той ми обърна гръб точно защото станах партиен член. А писахме заедно някога обща книга – „Сърцето в картонената кутия“. Забавлявахме се, докато я създавахме, защото беше един вид литературна игра, попълване на квадратчета от кръстословица, експеримент, който всякога е полезен и за цялата литература, а и за отделния автор. Беше битка с рутината, която фактически цял живот съм водел. Та пред Константинов по повод на „Кръв“ съм споделял, че ако нещо най-силно ме е отвратило от партиите, това е трагедията на моя брат. Партиите сеят илюзии и дотогава са все пак безопасни, но почнат ли да превръщат илюзиите в действие, пази Боже...“ (Свиленов/Svilenov 2007: 43 – 44).

„Сърцето в картонената кутия“ е битка на много фронтове, която активизира редица културни стратегеме и литературни кодове. И все пак най-важно за Минков се оказва, че в един конкретен момент е имало с кого да сподели – по някакъв начин, в известен смисъл – опита си след тягостни преживявания, преведен в интересен експеримент и игрова наслада („Мозайките“ са едни от най-важните квадратчета в кръстословицата на романа). В досега разлистените документални страници не съм попадала на Константин-Константинов разказ за основанията му да сложи край на отношенията си с Минков. За когото онази съавторска забава приключва с примирена тъга.

Като че ли излиза, че идеологията и партийността – отново и в края на краищата – са се оказали по-важни, по-силни от литературата.

към по-голяма цялост. Събев – този път от арабски – би могло да бъде име, свързвано със стойности като вестителство и пренос на знание. Да, откъм семейството могат да идват и страх, и несправедливост, и насилие, и болка, и срам – но всички тези „ресурси“ отварят и възможността за творчество.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Атанасов 1934: Атанасов, Н. Един роман не за всекиго. Сърдцето в картонената кутия. Роман от Кон. Константинов и Светослав Минков. – *Българска мисъл*, 1 (1934), 76 – 77. [Atanasov 1934: Atanasov, N. Edin roman ne za vsekiго. Sardtseto v kartonenata kutiya. Roman ot Kon. Konstantinov i Svetoslav Minkov. – *Balgarska misal*, 1 (1934), 76 – 77.].
- Бадев 1934: Бадев, Йор. Литературна жътва за една година. – *Зора*, 4351 (1934), 8. [Badev 1934: Badev, Yor. Literaturna zhatva za edna godina. – *Zora*, 4351 (1934), 8.].
- Библия 1993: Библия, сиреч книгите на Свещеното писание на Ветхия и Новия завет. София: Синодално издателство, 1993. [Bibliya 1993: *Bibliya, sirech knigite na Sveshtenoto pisanie na Vethiya i Noviya zavet*. Sofia: Sinodalno izdatelstvo, 1993.].
- Бурже, д'Увил, Дюверноа, Беноа 1924: Бурже, П., д'Увил, Ж., Дюверноа, А., Беноа, П. Романът на четиримата. Прев. Мара Юрукова. София: Мозайка от знаменити съвременни романи, год. XVI, 1924, кн. I, октомври. [Burzhe, Bourget, D'Houville, Duvernois, Benoit 1924: *Romanat na chetirimata*. Prev. Mara Yurukova. Sofia: Mozayka ot znameniti savremenni romani, god. XVI, 1924, kn. I, oktomvri.].
- Бурже, д'Увил, Дюверноа, Беноа 1926: Бурже, П., д'Увил, Ж., Дюверноа, А., Беноа, П. Мишеллина и любовта. Прев. Мара Юрукова. София: Мозайка от знаменити съвременни романи, год. XVIII, 1926, кн. I, октомври. [Burzhe, Bourget, D'Houville, Duvernois, Benoit 1926: *Mishelina i lyubovta*. Prev. Mara Yurukova. Sofia: Mozayka ot znameniti savremenni romani, god. XVIII, 1926, kn. I, oktomvri.].
- Василев 1933: Ст. П. Василев. За Конст. Константинов и Свет. Минков. – *Родна реч*, 1 (1933), 156 – 160. [Vasilev 1933: St. P. Vasilev. Za Konst. Konstantinov i Svet. Minkov. – *Rodna rech*, 1 (1933), 156 – 160.].
- Делчев 1979: Делчев, Б. Познавах тези хора. Мемоарни очерци. София: Български писател, 1979. [Delchev 1979: Delchev, B. *Poznavah tezi hora. Memoarni ochertsy*. Sofia: Balgarski pisatel, 1979.].
- Дамова, Дамов, Д., Дамов, К., Каменов 2000: Дамова, М., Дамов, Д., Дамов, К., Каменов, Й. За издателство „Мозайка от знаменити съвременни романи“. София: Издателска агенция FDC. [Damova, Damov, Damov, Kamenov 2000: Damova, M., Damov, D., Damov, K., Kamenov, Y. *Za izdatelstvo „Mozayka ot znameniti savremenni romani“*. Sofia: Izdatelska agentsiya FDC.]. ISBN 9549908143.

- Илф, Петров 1937: Илф, И., Петров, Е. *Дванадесетте стола. Съвременен роман – хроника*. Прев. В. Юруков. София: Мозайка от знаменити съвременни романи, год. XXVIII, 1937, кн. V, февруари. [Ilf, Petrov 1937: Ilf, I., Petrov, E. *Dvanadesette stola. Savremenien roman – hronika*. Prev. V. Yurukov. Sofia: Mozayka ot znameniti savremenni romani, god. XXVIII, 1937, kn. V, fevruari.]
- Каролев 2003: Каролев, Св. Романът-гротеска „Сърцето в картонената кутия“ от Константин Константинов и Светослав Минков. – *Везни*, 2 (2003), 29 – 35. [Karolev 2003: Karolev, Sv. Romanat-groteska „Sartseto v kartonenata kutiya“ ot Konstantin Konstantinov i Svetoslav Minkov. – *Vezni*, 2 (2003), 29 – 35.]
- Константинов 1997: Константинов, К. *Път през годините*. София: Отечество, 1997. [Konstantinov 1997: Konstantinov, K. *Pat prez godinite*. Sofia: Otechestvo, 1997.]. ISBN 9544190627.
- Константинов, Минков 1986: Константинов, К., Минков, Св. *Сърцето в картонената кутия. Роман-гротеска в седем невероятни приключения*. Варна: Георги Бакалов, 1986. [Konstantinov, Minkov 1986: Konstantinov, K., Minkov, Sv. *Sartseto v kartonenata kutiya. Roman-groteska v sedem neveroyatni priklyucheniya*. Varna: Georgi Bakalov, 1986.]
- Лоти 1924: Лоти, П. *Моряк*. Прев. Н. Райнов. Пловдив: Мозайка от знаменити съвременни романи, год. XV, 1924, кн. X, септември. [Loti 1924: Loti, P. *Moryak*. Prev. N. Raynov. Plovdiv: Mozayka ot znameniti savremenni romani“, god. XV, 1924, kn. X, septemvri.]
- Маргарит 1910: Маргарит, П. и В. *Призмата*. Прев. София Д. Юрукова. Пловдив: Мозайка от знаменити съвременни романи, год. I, 1910, кн. X, октомври. [Margueritte 1910: Margueritte, P. i V. *Prizmata*. Prev. Sofia D. Yurukova. Plovdiv: Mozayka ot znameniti savremenni romani, god. I, 1910, kn. X, oktomvri.]
- Новата книга 1933: Новата книга на Светослав Минков „Сърцето в картонената кутия“. – *Студентска борба*, 3 (1933), 4. [Novata kniga 1933: Novata kniga na Svetoslav Minkov „Sartseto v kartonenata kutiya“. – *Studentska borba*, 3 (1933), 4.]
- Райнов 1984: Райнов, Б. *Тайната*. Книга втора. София: Български писател. [Raynov 1984: Raynov, B. *Taynata*. Kniga vtora. Sofia: Balgarski pisatel.]
- Пелева 2025: Пелева, И. Наратив и травма. – *Лингвистика, интерпретация, концепции*, 1 (2025), 13 – 25. [Peleva 2025: Peleva, I. Narativ i travma. – *Linguistics, Interpretations, Concepts*, 1 (2025), 13 – 25.]. ISSN 3033-0181.

- Пелева 2016: Пелева, И. Културна история на социализма в успоредни животописи. Епизод 2: Павел Вежинов и Георги Марков, или спорове относно „по-доброто“. – *LiterNet*, 9 (2016). [Peleva 2016: Peleva, I. Kulturna istoriya na sotsializma v usporedni zhivotopisi. Epizod 2: Pavel Vezhinov i Georgi Markov, ili sporove odnosno „podobroto“. – *LiterNet*, 9 (2016). <https://litenet.bg/publish20/i_peleva/vezhinov-markov.htm#1>, retrieved on 6.04.2025].
- Пенчева 2011: Пенчева, Р. *Светослав Минков: строго поверително*. София: Изток – Запад, 2011. [Pencheva 2011: Pencheva, R. *Svetoslav Minkov: strogo poveritelno*. Sofiya: Iztok – Zapad, 2011.]. ISBN 9789543218080.
- Писателите 1933: Писателите, които с колективния си роман „Сърцето в картонената кутия“ получиха първа премия в конкурса, обявен от сп. „Модерна домакия“. – *Модерна домакия*, 2 (1933), 50. [Pisatelite 1933: Pisatelite, koito s kolektivniya si roman „Sardtseto v kartonenata kutiya“ poluchiha parva premiya v konkursa, obyaven ot sp. „Moderna domakinya“. – *Moderna domakinya*, 2 (1933), 50.].
- Полянов 1988: Полянов, Вл. *Среци по дългия път. Мемоарни импресии. Книга втора*. София: Български писател, 1988. [Polyanov 1988: Polyanov, Vl. *Sreshiti po dalgiya pat. Memoarni impresii. Kniga vtora*. Sofia: Balgarski pisatel, 1988].
- Проп 2022: Проп, В. *Проблеми на комизма и смеха*. София: Същности, 2022. [Propp 2022: Propp, V. *Problemi na komizma i smeha*. Sofia: Sashtnosti, 2022.]. ISBN 9786199097830.
- Разни съобщения 1933: Разни съобщения. – *Модерна домакия*. 1 (1933), 25. [Razni saobshteniya 1933: Razni saobshteniya. – *Moderna domakinya*. 1 (1933), 25.].
- Разни новини и съобщения 1933: Разни новини и съобщения. – *Модерна домакия*. 2 (1933), 54. [Razni novini i saobshteniya 1933: Razni povini i saobshteniya. – *Moderna domakinya*. 2 (1933), 54.].
- Ролан 1925: Ролан, Р. Робиндронат Тогор. В: Тогор, Р. *На четире гласа*. Прев. К. Константинов. София: Мозайка от знаменити съвременни романи, год. XVI, 1925, кн. X, септември. [Rolland 1925: Rolland, R. Robindronat Togor. V: Togor, R. *Na chetire glasa*. Prev. K. Konstantinov. Sofia: Mozayka ot znameniti savremenni romani, god. XVI, 1925, kn. X, septemvri, 3 – 8.].
- Свиленов 1969: Свиленов, Ат. *Отблизо. Интервюта-портрети*. София: Български писател, 1969. [Svilenov 1969: Svilenov, At. *Otblizo. Intervyuta-portreti*. Sofia: Balgarski pisatel, 1969.].
- Сестримски 1992: Сестримски, И. Мозайка от знаменити съвременни романи и нейната създателка. – *Българска книга*, 10 (1992), 41–

42. [Sestrimski 1992: Sestrimski, I. *Mozayka ot znameniti savremenni romani i neynata sazdatelka*. – *Balgarska kniga*, 10 (1992), 41–42.].
- Сп. „Мозайка“ 1926: Сп. „Мозайка“. – *Модерна домакиня*, 6 (1926), 118. [Sp. „Mozayka“ 1926: Sp. „Mozayka“. – *Moderna domakinya*, 6 (1926), 118.].
- Станчева 2023: Станчева, Р. Л. *Сравнително литературознание. Фаталната жена и 5 европейски кройки на романа*. София: Колибри, 2023. [Stancheva 2023: Stancheva, R. L. *Sravnitelno literaturoznanie. Fatalnata zhena i 5 evropeyski kroyki na romana*. Sofia: Kolibri, 2023.]. ISBN 9786190213055.
- Стефанов 1990: Стефанов, В. *Разказвачът на модерните времена*. София: Български писател, 1990. [Stefanov 1990: Stefanov, V. *Razkazvachat na modernite vremena*. Sofia: Balgarski pisatel, 1990.].
- Султанов 1972: Султанов, С. *Насаме със Светослав Минков*. София: Български писател, 1972. [Sultanov 1972: Sultanov, S. *Nasame sas Svetoslav Minkov*. Sofia: Balgarski pisatel, 1972.].
- Тогор 1925: Тогор, Р. *На четире гласа*. Прев. К. Константинов. София: Мозайка от знаменити съвременни романи, год. XVI, 1925, кн. X, септември. [Togor 1925: Togor, R. *Na chetire glasa*. Prev. K. Konstantinov. Sofia: *Mozayka ot znameniti savremenni romani*, god. XVI, 1925, kn. X, septemvri.].
- Янев 2016: Янев, К. Металитературни стратегии в романа-гротеска „Сърцето в картонената кутия“ на Константин Константинов и Светослав Минков. – *Littera et Lingua*. 13, 3 – 4, (2016). [Yanev 2016: Yanev, K. *Metaliterturni strategii v romana-groteska „Sartseto v kartonenata kutiya“ na Konstantin Konstantinov i Svetoslav Minkov*. – *Littera et Lingua*. 13, 3 – 4, (2016). <<https://naum.slav.uni-sofia.bg/lilijournal/2016/13/3-4/kqnev>>, retrieved on 06.04.2025.].

Assistant Professor Vanya Georgieva, PhD

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Plovdiv, Bulgaria

e-mail vanyag@uni-plovdiv.bg

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-3352-3441>