

Maya Gorcheva

(Bulgaria, Sofia, University of Library Studies and Information Technologies)

Between a Realistic Depiction and a Symbolism of the Diabolical: Towards a Sociopoetics of “Bulgarian Humour” in the 1930s

Abstract: The 1930s saw the creation of many of the classics of Bulgarian humourist tradition. This was also the decade of authors such as Dimitar Podvarzachov, Chudomir, S.L.Kostov, Rayko Aleksiev, Elin Pelin and Yordan Yovkov. Humour was enjoyed by a wide range of readers, making frivolity an integral part of public life.

This article aims at painting a picture of the period’s style and the specifics of humour at the time, which either built upon or contradicted existing critical stances. Literary devices such as intertextuality or realistic depiction often made their way into artistic practice. The intertext of the diabolical was woven into the fabric of humour literature whether by reaffirming existing literary models or by moving away from them.

Key words: humour, intertextuality, social poetics, diabolicity

Мая Горчева

(България, София, Университет по библиотекознание и информационни технологии)

Между реалистичното изображение и символиката на дяволското: към социопоетиката на „българския смях“ от 1930-те

На Вихрен Чернокожев – познавачът на хумора

През модерната епоха на терена на хумора си дават среща категориите за „висока“ литература, вгледана в непреходни ценности, и свързаната с масовата публика и с популярната преса „ниска“ литература, към която безапелационно отнасят хумора. Тази предварителна йерархия за „високо“ и „ниско“ тъкмо през 1930-те сякаш е игнорирана и отменена, тъй като през този период съставители на читанки – и пазители на високата традиция – са и представителни за хумористичната тенденция автори: Елин Пелин, Райко Алексиев, Димитър Подвързачов. Тръгвайки от това „нарушение“, по-долу в изложението ще бъдат разгледани рецепцията и естетическите характеристики на хумора в едно движение от социокултурния контекст, читателските и критическите реакции към текстовата специфика и интертекстуалните връзки, за да се види мястото му в социокултурния контекст като диагноза за „духа“ на времето и за обществото.

Хуморът в социално приближение (социални контексти)

Хуморът запазва своята „алтернативност“ спрямо литературния канон в един необичаен паралитературен ракурс – изключителната популярност и тиражи, връзката с актуалните медии. Неуловимото в теоретичен вътрешнотекстов план комично може да се улови през рецептивните и психологически структури на четенето. По своята популярност и четивност хумористичната литература непротиворечиво съединява безспорните художествени качества с масовото читателско търсене, без обаче да изпада в масовото пазарно литературно производство. Нейните автори са дарени с един игрови образ, който съвместява романтичната обаятелност на твореца с пазарния успех. Тези ав-

тори са напълно безразлични към шумната слава, те държат да запазят усамотението си и странят от врявата на динамичното всекидневие. Сякаш успехът на книжния пазар идва въпреки и тъкмо заради тяхното непазарно и неплощадно поведение. Професионално авторите се оказват свързани с институцията на музея, например Ст. Л. Костов:

Седи си той мирно и почти незабелязано между своите килими и манекени в Етнографския музей и от време на време пуца под светлината на театралната рампа по някоя характерна, значителна и бодлива истина из своята съвременност (Бадев/Badev 1934).

Хуморът като че ли кълни тъкмо сред битовото, ясно маркирано като родно и познато – дори в лоното на традиционното родно, охранявано в Музея – и същевременно появата му в светилището на Творчеството веднага обръща внимание, поради предизвикателната различност. Там, в Музея, е професионалният топос и на други автори на хумористични произведения като Елин Пелин (Вазовият дом-музей в София) или Чудомир (Казанлъшкият градски музей при читалище „Искра“). Пораждането на текста „без претенции“, „ей тъй случайно“ обаче буди завист сред писателското съсловие – и заради популярността, и заради „хонорарите“.

„Високо“ (тезисно) и „ниско“ (комично) се разпознават не само по читателските реакции, а най-вече според изискването на самите текстове за определен интерпретативен режим. Посланието на тезисната литература се кондензира в утвърждаването на ценности, а хуморът изразява било неверието към абстрактни ценности, като ги пародира, било безразличието си към тях. Хумористичната литература като че ли няма интерпретативно продължение, не се предефинира нито в морални, нито в литературнокритически категории – тя чисто и просто „се чете“. Но и странно противоречи на издателската многотия. Това отбелязва и Стилиян Чилингиров през 1928 г. в предговора към „Хумористична история на българите“ от Хр. Д. Бръзицов, където очертава двата типа книги:

Наистина, свръхпроизводство на книги, предимно художествени, в които българинът се мъчи пряко силите си да мъдрува върху същината на неща и явления, които той винаги схваща през призмата на своята престорена сериозност. Но книги като предлаганата са малко (Чилингиров/Chilingirov 1928).

В социалното си присъствие фейлетонно-хумористичното се сближава с авангарда, доколкото към тях „високата“ тезисна литература се отнася с неприязън и високомерие. Неочакван ракурс и към двете полета ще даде успоредното им четене. Този афинитет между тях е означен със самопредставянето на нарцистичния лирически аз от „Нула. Хулигански елегии“ на Н. Марангозов като „клоун“, върху което акцентира Владимир Янев (Янев/Yanev 1990: 84). Играещият персонаж на абсурда се възприема чрез гротеската на смеха. Комичното като пародия и сдвояване на несъвместимости е стратегия на „епатажа“, каквато използва и авангардът, за да провокира читателя, доволен от жанровите стереотипи. В лицето на авангарда комизмът има своите „нечетивни“ естетически въплъщения. В този смисъл рецепцията сигнализира за комичния или авангардисткия код. Четенето на хумористичната литература обаче рязко се различава от четенето на авангардната, тъй като първата разчита на съвременното разпознаване на онова, което се осмива, т. е. на „еднолинейна“ незабавна реакция. Докато авангардистката образност провокира конвенциите на разбирането или въобще го загърбва в своята поетична автотелеология.

Същевременно прозаично-хумористично и поетично-авангардно се оказват събрани в едно и също време и пространство. Нашенците на Чудомир живеят в декоративните пейзажи на казанлъчанина Иван Милев: „Казанлък“ (1916), „Из Казанлък“ (1916),

„Из село Павел баня“ (1916). В „Пейзаж с къщи и дървета“ (1916) сякаш виждаме усамотения дом на Чолпанката, където Лъжлив Съби изпраща „гражданина“ да дири „суджуци“.

Как се говори за хумора – от литературната критика към изследването на психологията на смеха

Комичното в литературата се радва на читатели, но в критическата традиция то е белязано с пренебрежително и дори негативно отношение, като се започне от презрението на високата критика към българановското литературно производство през първото десетилетие на XX в. Експлоатирането на комизма в литературата се таксува като пробойна на популярния и повърхностен вкус. Единствена отстъпка може да се допусне за „сатирата“ като изобличение на социални или морални недъзи. Както резюмира ситуацията Анна Каменова в навечерието на 1930-те години:

Сатирата има по-голям успех у нас (Каменова/Kamenova 1929: 2);

А на сполученото хумористично произведение не отдаваме художествена цена (Каменова/Kamenova 1929: 8).

Сякаш за да бъде допуснато до критическото изследване, хумористичното произведение трябва да носи имплицирани надпоставени социалнозначими ценности. Така по парадоксален начин от хумористичните произведения се изключва тъкмо литературният им аспект, както присъщите на комичното морални ценности, каквато е свободата от предразсъдъци и авторитети. Хуморът се счита за „социален“, доколкото възпроизвежда социално-нравствени колизии; социалното е сведено до морални конфронтации, с което се прикрива ролята му за генерирането на хумористичния изказ. Същевременно по природата си хуморът не може да не е социален, най-малкото, доколкото възсъздава речевата видимост на съвременното си общество.

Анна Каменова отбелязва укорително и „липсата“ на хумора от националната култура. В есето „Хуморът на безхуморните“ (1929) тя развива тезата за „антихумористичния българин“, тъй като хуморът е низвергнат тъкмо от наложената като абсолютен авторитет „висока“ ценностна система, изработена не без остракизма на критиците:

Така в изкуството смятаме, че е много по-ценно да бъдеш патетичен в своите произведения, да си изразител на трагизъм, отколкото да „разсмиваш“ (Каменова/Kamenova 1929).

Тъкмо по това време, когато се изказва тезата за „безхуморните“, обаче се появява „хумористичната антология“ „Весели маски“ (Генадиев/Genadiev 1930), която си поставя за цел да представи внушителното присъствие на хумора при български автори от Възраждането до съвременността; в навечерието на и през 1930-те се пишат и „хумористични истории на българите“: от Георги Църковски, Хр. Д. Бръзицов, Димитър Подвързачов или Райко Алексиев.

Игнориран в йерархията на естетическите категории, хуморът намира други ниши на изследователския интерес. На първо място можем да приведем възвеличаването му като важен елемент от народопсихологията. Аапология на жизнелюбивия смях се лансира в редица популярни очерци, например при Стилиян Чилингиров (Чилингиров/Chilingirov 1928). По страниците на сп. „Родна реч“ Т. Хр. Дашков възвръща на хумора правата му в представата за „родното“, като посочва многобройни примери от традиционните фолклорни жанрове: песни, приказки, пословици, наричания и пр. (Дашков/Dashkov 1932).

Изследването на хумора излиза от естетическата сфера още през 1925 г. с публикуването на изследването „Психофизиология на смеха“ от психолога Михаил Димитров

(Димитров/Dimitrov 1925). Безразличен към следствията или внушенията му, т.е. независимо от „осмиването“, изследователят се интересува от механизма на генерирането на смеха като всеобщо чисто психофизиологическо явление и „универсално изразно движение“, „емоционален рефлекс“, който има функцията на своеобразен „регулатор“ на обществения живот. В същия дух на научна неутралност са изложени основните му изводи в научно-популярна статия в сп. „Философски преглед“ (Димитров/Dimitrov 1929). Опирайки се на редица англоезични психолози и социолози, той развива сходна с бергсониянската теза за смеха като своеобразно „освобождаване“ от културността, връщайки се към инстинктивното и несъзнаваното (за значението на това освобождаване в следващия контекст и за спецификата на хумористичните разкази, срв. Стоянова/Stoyanova 2015).

Според гледната точка на психолога, хумористичната литература не произвежда ценностни увличащи примери – тя е спонтанен израз на психофизиологичното, а оттук и на непосредственото обкръжение, на психологически нагласи и социокултурни дадености. Нейните непретенциозни текстове възпроизвеждат игровата наситеност на всекидневното общуване и в този смисъл запечатват „стила на времето“. Според Михаил Димитров отличителното в проявленията на смеха е тяхната „езиковост“. Речевите форми на хумористичната литература „цитират“ речта на всекидневното общуване.

Поради социалния генезис на смеха в речта и общуването на анализатора се налага непрестанно да излиза от рамките на затвореното формално разглеждане на текста и да отчита несигурното изграждане на индивида между етичните „задръжки“ (казано с Бергсоновите термини, *raideur*, липсата на гъвкавост, неповратливостта) и неговата „освободеност“ (Бергсон/Bergson 1996). Ако в този аспект словесните форми на хумора атакуват „закостенялото“ в поведението и мисленето, то в литературното пространство „закостенели“ са определени художествени форми и комичното отприщва на воля играещата свръх-словесност и експеримента.

Естетически критерии за хумора и оценка за повествователната техника и стила

Въпреки или напротив, тъкмо поради своя антиценностен хоризонт хумористичното слово дава възможност на литературната история да попълни липсващи данни за своя жанров развой и да изследва употреби на словото в литературния текст за произвеждане на смисли, при това антиидеологически по природа. Пародирайки, хуморът актуализира речевите форми на предходни „закостенели“ авторитети, станали изкуствени. Колкото е безразличен към тях, толкова последователно ги възпроизвежда и ги отлага в своите пародийни цитати. Така остроумно цитиращата комичност отиграва и вковава в литературната памет авторитети, за да отвори езика за нови употреби и нови въплъщения. Тъкмо чрез деструктивната си намеса в художествената монолитност на предходниците хумористичният текст я опазва в цитати.

Хуморът е интертекстуално явление, разбирано основно като коментиращо-диалогизиращо и по-скоро като карнавално-пародийно „бахтианско“ отношение между текстовете, срв. тезите на Майкъл Рифатер:

[...] хуморът не е нищо друго, освен специален случай на поетичния език, и че този поетичен език е специален случай на метаезика (Рифатер/Rifater 1978: 138);
[...] хуморът е абсурдното свидетелство за една сериозна тема (Рифатер/Rifater 1979: 497).

Това схващане диктува и поставянето на комичното в опозиция с „високата“ тезисна литература, като бинарна двойка на един модел за литературната синхрония.

Но и два полюса в критическите оценки. Цялостното творчество на Елин Пелин – един от авторите, който широко използва пародийни похвати, може да се разгледа по

отклоненията от таксономиите на „високата“ норма. Той изглежда предизвикателство към официалния канон както с принадлежостта си към българановската култура от първото десетилетие на XX в., така и със своето „безразличие“ към литературата. Нещо повече, той „изглежда скандално различен от българския тип на пишещ човек“ (Янев/Yanev 1994). Владимир Василев например е склонен да омаловажи Елин-Пелиновия принос, доколкото творчеството му не съумява да произведе еднолинейни и монументални ценности (Василев/Vasilev 1992: 90-91), докато според Иван Мешеков иронията го доближава до първоизворите на народния дух (Мешеков/Meshekov 1989). Така в оценката за Елин-Пелиновото творчество двата критерия за „непреходна ценност“ се преобръщат – деидеологизиращите сили (разколебаващият всяка идея хумор) разрушават моралното единство, но също доближават до несъмнена колективна ценност, явяваща народния дух – изконната народопсихология. Оказва се, и моралната висота, и народният дух са важни критерии за критика, но могат да са аргумент както за снизяваща, така и за въздигаща критическа оценка на комизма на един и същ литературен текст. Иначе казано, неразпознаваемо е дали „освобождаването“ имплицира положителна или снизяваща критическа оценка.

За сметка на това, в критическите анализи е убягнала лекотата на Елин-Пелиновото разказване в очерците и фейлетоните от 1930-те. Комичното произведение е увлекателно, занимателно, събитийно и гегово наситено, но тези характеристики се отнасят към популярните четива или устните разкази и се смятат за неуместни за „истинската“ литература.

На жанрово-формалната страна на хумора десетилетия по-късно обръща внимание Никола Георгиев, който разглежда потенциала на смеховостта да генерира продуктивни модели именно по повод творчеството на Елин Пелин. Вместо да търси оправдание за разкази като „Бялката на Нане Вуте“ или на фейлетоните в моралната им алтернативност, критикът предлага те да бъдат радикално преразгледани в рамката на „трансформационните процеси“ в литературния развой (Георгиев/Georgiev 2002). Симеон Янев също разглежда стилистичните параметри на пародийното с особен акцент върху Елин-Пелиновото творчество (Янев/Yanev 1989). Макар да подчертава, че фейлетоните на Елин Пелин (от сборника „Аз, ти, той“) са „встрани“ от актуалните проблеми, изследователят настоява те да бъдат интерпретирани като художествено слово, а хуморът да стане неотменна част от разбирането на класика (Янев/Yanev 1994: 91).

Днес тезите на Н. Георгиев и С. Янев са приети за базисни за разбирането на факторите на литературния развой. Своеобразните социални форми на хумора през 1930-те довеждат до изработването на критерии за оценяването му на нова основа и в съвременната му критика. Според Георги Константинов творческият принос на Димитър Подвързачов е в разкриването на „исконните несъвършенства на човешкия дух“ (Константинов/Konstantinov 1937). Изваждайки писателския почерк пред социалната реактивност, критикът предлага Чудомировото творчество да се постави във фокуса на повествователните техники, тъй като веселите разкази на Чудомир избягват тона на менторство и морализаторство, а служат на вътрешно художествени цели – на изграждането на увлекателен разказ (Константинов/Konstantinov 1943: 488).

Хумористичните произведения се разглеждат според своите чисто художествени постижения. Хуморът принадлежи към единното литературно поле, макар да се възприема по инерция като преобрънат морална скала на „високото“. Както заявява една съвременна рецензия за книгата „Как дяволът чете евангелието“:

Авторът им [Хамлет принц Датски (Димитър Подвързачов) – б.м. МГ] може да не се смята за писател; но той е от малкото наши хора, по отношение на които тая дума може да бъде употребена сериозно“ (Русев 1933). Милко Ралчев оценя-

ва хумористическото творчество на Димитър Подвързачов изцяло въз основа на естетическите му достойнства и също го сравнява с образа на „Хамлетовия лаконизъм и парадоксалност (Ралчев/Ralchev 1934: 45-46).

Към този тип на стилистично изящен хумор критикът приобщава още Трифон Кунев, Христо Смирненски и Димитър Бабев. Във формално отношение хуморът се характеризира с изящен стил, в който лаконизмът на изказа се споява с игрите на парадоксалната мисъл.

Във високите оценки за съвременната хумористична литература се срещат в радостно единодушие читателски и критически нагласи. Привидно тя като че ли служи да запълни „една сигурна празнина в нашата литература, жадна и за малко отмора“ (Коралов/Koralov 1937), но въпреки „развлекателността“ ѝ, критиците абдикират пред стилистичната и фабулната овладяност на изказа. Така хумористичната литература излиза от предпоставената роля да е в опозиция с „високото“ и да е негова „алтернатива“ в единното литературно поле.

Ако хумористичната литература има социален и морален прицел, то той е отправен към речевата видимост на всичко онова, което сковава енергията на индивида. Езиковата видимост на текста е своеобразно огледало на социалните езици, но и на литературните техники и този текст трябва да се чете тъкмо през своята литературност. Едновременно с това хуморът окръгля „вътрешната система“ на литературната история, като трансформира нейните цитати, но и читателските очаквания за познатите литературни образи в словесните гегове на своята съвременност.

Интертекстуалност и цитат в хумористичния текст: „освобождаване“ и / или препотвърждаване от паметта за литературния авторитет

Високият поетически първообразец може буквално „да се случи“ в съвременността чрез вградените в езиковата реалност високопрестижни цитати. Потвърждение за всеразпространеността на „стария вестник“ за какви ли не потреби, в едноименния разказ на Чудомир, дава един „документ от народния поет Иван Вазов“ – строфа от стихотворението *LCuique Suum* („Всекиму своето“), отпечатано в „Скитнишки песни“. Както е известно, името на поета попада в мазния вестник по повод на отпечатани „ругателства“ на неговите „врази“. Амбалажните употреби на вестника са присъда над злобата и нетрайността на нападките срещу поета, чиято поезия пребивава в друго, високо пространство. За късния автор цитатът-индекс е „литературно“ доказателство за неговия собствен разказ, откъдето се обръща към своето настояще, но накъде е насочен прицелът на ироничната съпоставка? Че нашенският бит не е по-различен от удобствата, от които се е възползвал дори народният поет? Или че литературните разпри на „високото“ поетично са не по-малко нелепи от нашенското всекидневие? Или пък че и литературно „високо“, и делнично, са едни и същи, просто защото са си все „нашенски“?

В словесните гегове на „своята“ съвременност се разпознават или устояват непроменени цитатите от литературните предходници. Така се надграждат и модерните форми на байганьовския манталитет, означен с все тъй честата употреба на думата „келепир“:

Доходно нещо, знаеш, келепир! (Чудомир, „Дружество“);

Една-едничка мисъл вълнуваше новата му и бодра душа: как да извърши час по-скоро някоя шмекерия, как да закачи нещо плячка, келепир (Д. Подвързачов, „Кражба в рая“).

Социалната реалност на 1930-те предоставя нови ниши за „келепир“. Ако за бай Ганьо печалба ще донесе отварянето на трактир, на банка или издаването на вестник, то през 1930-те сигурен източник на доход е машинацията и прикриването зад юридичес-

ката перфектност на дружба-пирамида, каквито с мисионерски плам основават Викентий Гински, героят на романа в стихове „В страната на розите“, или героят на разказа „Дружество“ от Д. Подвързачов. Но идеал не е безогледната „дебела“ печалба, а блаженото живуркане, иначе „Всичко друго е вятър“, както би възкликнал Алековият персонаж, а Вазовият философ Мирончо: „Па друго не ти трябва...“ и „Не ме е грижа от никого!“. Впрочем имаме всички основания да смятаме израза „Всичко друго е вятър“ за „чичовски“, по-скоро за „хаджисмионовски“ според репликата на Вазовия „чичо“: „Та и аз това исках да кажа я, въстачий въпрос, сиреч всичко друго е вятър“. Точно по тази цитиращотрансформационна, алековско-мирончовска логика изработват „девиза на новата политико-икономическа формация“ сливналии: „Куйруклия гивеч, пол’ока вино и ямпала на пушкюня! Всичко друго е вятър!“ (Чудомир, „Сливен“).

Поради очакването и идентифицирането на комичните образи с протообразите на предходните литературни текстове цитатността в хумористичната литература изглежда не толкова като целенасочено авторско намерение, колкото неизбежна читателска реакция. В сюжетната схема за пътуването из „Европата“ литературно образованото съзнание ще разпознава винаги претекста (първообраза) на Бай-Ганьовото. Модерните разкази обаче дават една битово-жанрова картина на пътуването, срв. например: „Куфари, чанти, пакети, палта, рошави глави, блъскане, качване, пшкание, суета...“ (Чудомир, „С карикатуристите в Белград“). При Светослав Минков пътуването освен с клишираното поведение на изпращачите или на спътниците в купето („Влак“) има и втори сантиментален контрапунктен образ в заминаването на Иларион Матеев, героя на Светослав Минков („Маймунска младост“), аналогичен с меланхолното настроение при Константин Константинов („Пепел“).

Друг източник на цитати е Вазовата „галерия от типове и нрави български“ в „Чичовци“ (с кавгите и самомнителната им сериозност). Но можем да доловим и немотивирани от контекста Ботеви цитати като в стихотворението „Коледен разговор“ на Д. Подвързачов (1933). За „скрити“ Ботеви цитати можем да говорим също при разказите на Св. Минков (Стефанов/Stefanov 1990: 57-58). Ботевото слово, замръзнало в популярни цитати, вече е загубило белега на авторството и се появява в баналните контексти на всекидневието; то е станало нелепа театрална инсценировка на читалищния подиум (Чудомир, „Жив е той, жив е“). От същия подиум изпълнителите влагат не по-малко усърдие и в рецитацията на куплет от стихотворението „Магаре“ от В. Ив. Стоянов.

И ако сред тази словесна видимост, в която литературните образци съжителстват с детските игрословици, Чудомировите герои съхраняват паметта за литературните си първообразци, то те са затворени в кивота на възрожденското. „Нашенските“ герои възпроизвеждат възрожденското слово: хаджи Дончо чете на Слави Шерденя „Софроние-то“ („Педагогията на хаджи Донча“)¹; в началото на разказа „Жив е той, жив е“ е даден преглед на театралната масова култура на провинцията и нейните възрожденски образци – като песните за Хайдут Сидер и Череп Арап. Във всекидневното общуване се възпроизвежда традиционната фолклорна култура с изобилни поговорки или фразеологизми. Те са и основен стилистичен белег на Чудомировото повествование. По същия усетен модел „по памет“ се цитира и литературният образец в речта. Ненадейно, „дето вика онзи“, „дето рекъл онзи“, или „кай“, чуждият текст се вмъква сред многогласието на всекидневните грижи и дразги, като стикер върху съвременното културно самосъзнание.

¹ Според сведенията за прототипите на тези Чудомирови герои, те са свързани с бележити топовси от близкото предосвобожденско време: дядо Хаджи се е срещал с Васил Левски, а Слави Мургата (Шерденя) е пострадал от побоищата след Априлското въстание (Димитрова/Dimitrova 1980: 37).

Кой е обаче „онзи“? Другият, анонимната реч, дяволът-изкусител или авторитетът? Източникът остава непосочен. Текстуализирайки убогата чистосърдечност на нашенското, веселите разкази на Чудомир, при все своята сказова и устна лекота, неуморно изненадват с предходни познати сюжети или фабули. Августовската апатичност на неговия разказ „Село“ ненатрапчиво успява да цитира разказа „Летен ден“ от Елин Пелин (в коритото, „тъй да се каже“, на пресъхналата река наред пейзажа на селото). Апатия и потискаща пустота тегнат и над Златица – селото, описано от Ангел Каралийчев в разказа „Нашенци“, с неизменните атрибути на селското безвреме: двете шуращи се на мегдана магарета или табладжиите, седнали пред кръчмата.

Интертекстът на отвъдното и дяволското в хумора на 1930-те

Заглавието на Чудомировия разказ „Косачи“ препраща към Елин-Пелиновия, но сюжетите им не се пресрещат. Събитийността в късния разказ е пренесена изцяло в пространството на гробището и смъртта, чиято популярна матрица пък е началото на 5-о действие на Шекспировия „Хамлет“. Мотивът за смъртта в редица Чудомирови разкази тежнее към класическите авторитети. Въпреки че по-горе ги нарекохме „весели“, в тези разкази дочуваме клепалото за смърт, натъкваме се на образите на гробари, гробища, ненадейна смърт („Баба Дрямка“, „Дядо Видьо“); заупокойни напеви (в „Навици“: „... В мeste зла-а-а-чне, в мeste по-кой-ние отнюду-у-уже отбежи всекая болeзн, печал и въздиханиее...“). Ще добавим зловещо-абсурдните сюжети на „Горкият ми вуйчо“, „Страх“, „Номенклатурата“, „Енорията“, „На погребение“... Бихме могли да разпознаем интертекста на смъртта и в други хумористични творби. Началото на заупокойната е използвано като заглавие на цикъл миниатюри от книгата „Как дяволът чете евангелието“ от Димитър Подвързачов.

Българските хумористи избират за свой знак – и за знак на настоящето, дявола. „Дяволското“ присъства в заглавията на текстовете им: „Как дяволът чете евангелието“ на Димитър Подвързачов (1934); в сборника с разкази „Смехът на дявола“ от българския бестселърен писател Славе Езеров (1934); публицистично-приключенския роман „Смехът на Сатаната“ от Николай Кънев (1932); романа „В плен на дявола“ (1930) и сборника „Женски дяволии“ (1942) от Хр. Д. Бръзицов. През 1943 г. излизат двете книги на Панайот Керемидчиев „Патилата на дявола“ и „Писмото на дявола“. Райко Алексиев скрива името си зад псевдонима *Fra Diavolo*. Интертекстът включва и опровержение за представата за дявола като символ на злото, както обяснява дяволът Бурян в романа „В плен на дявола“ от Хр. Д. Бръзицов:

Дяволите изобщо не сме лоши. Ние сме само изпълнители на наложени отгоре наказания. Нас са ни очернили именно тия, които наказваме.

Този шеговито-дружелюбен дявол шества в един от първите Гендови филми „Дяволът в София“ (1921).

Димитър Подвързачов твърди (в написания приживе „Епитаф“), че е преживял своята съдба на писател-хуморист под всесилното `разпоряжение` на Сатаната:

*Самия Сатана
съдбата му нарече я:
живота му мина
в безброй противоречия...²*

Извън разглежданото десетилетие, в българската литература класически е образът в „На гости у дявола“ от Христо Смирненски, възсъздаден и в поемата на Добри

² Първа публикация във в. Смях, 1912, бр. 36.

Жотев. „Дяволската“ хипограма на хумора не остава скрита и в Алековите фейлетони („Тържеството на Велзевула“; „Молитвата на Велзевула“). С това прозвище е бил титулуван политикът Григор Начович. И ако за кръстник се сочи цар Фердинанд, то дяволското може да намери чисто литературна цитатна опора в романа „Под игото“, в епитета, който дава д-р Соколов на Стефчов: „Ах, тоя сатанински син!“ (II ч., II. гл. „Болните на доктор Соколова“).

Хипограма на дяволското в смеха на 1930-те очевидно е прословутата свръхлитературна и отвъдбългарска препратка към духа, който „зло иска, а добро твори“. Престижните първообрази на цитата обаче изглеждат нелепи в демонизирането на прозрачния бит на родната провинция.

Демонизиран е битът и в разказите на Николай Райнов („Счупени стъкла“), както при ранните Владимир Полянов или Светослав Минков от 1920-те. В хумористичното повествование обаче тъкмо стереотипното и битовото диaboлизират човешкото. Човекът на Чудомир е вещ: като „покрита за затопляне тенджерата с мляко за квасене“ („Дядо Видьо“) – разказът завършва с ненадейната му смърт. Дяболистичното „се случва“ в разказите за делничното и обикновеното.

Хумористичната литература „опитомява“ дяволските образи в своите нелепи антиутопии на съвременността. Превращенията на остров Лампадефория от едноименния разказ на Светослав Минков („Това се случи в Лампадефория“) са една рокада, поредният печеливш ход на Сатана в партия шах с Бога, която е поставена като рамка на социалния сюжет. Кризата и съвременната българска, но и световната социална и политическа реалност, са символизиращи като изпитание за Доброто, а благоденствието – като поредното дяволско изкушение, в дългата греховна история на човечеството. Дяволското, като в някакво богомилско видение, се развихря в големите държавнически режими, обезличавайки човешкото в главозамайващите крайности на кризи и възход.

„Демоничният характер на техниката“ и превръщането на човека в част от машината (или по алековски – в „чарк“) – една от философските тревоги, широко обсъждана през периода, се вдвоява със смеховата реакция срещу застиналото и скованото. Дяволските образи на съвременността съживяват средновековната демонология: в разказите на Светослав Минков новите демони пристигат с колетни пратки от Америка; явяват се като чудовищен триметров американец, който решава брачните съюзи („Водородният господин и Кислородното момиче“). Научното откритие на хапчетата „Лунатин“ изглежда неразлично от доенето на луната от вещиците или от открадването ѝ от дявола, с което започва „Нощта срещу Рождество“ от „Вечери в селцето край Диканка“ от Н. В. Гогол. Тази демонична заплашителна сила на науката издава името Сатанаил на едно куче, овчарска порода, „скъпия другар“ на учен, с което той прави забележителни експерименти, от разказа „Зловещата кутия“ (Борис Светлинов, сб. „По-силна от смъртта“, 1938). Демоничното е завладяло съзнанието на модерния човек и е прогонило разума, констатира ужасен разказвачът на Д. Подвързачов и препоръчва едно съвсем модерно „спасение“ при невролога („Дарен народ“). Дяволски метаморфози настъпват с оживяването на сламения фелдфебел или на робота – гост от Америка, от съответните разкази на Св. Минков, както и с ненадейното им изчезване.

Природа на съвременния свят стават неприродните изобретени същества. „Чудесата на науката“ (Д. Подвързачов) са мекфистофелско изкушение, което ражда видимости и магьосничество. Удивен от този свят на технически изобретения, на „бързина“ и бебета *ex nihilo*, на нови имена и нови видимости, героят на Чудомировия разказ „Аламинут“ възкликва: „Учен свят. Дяволски свят!“. Изкусителят се е предрешил в тайнствен човек с „дребно набито тяло, облечено в черно“, който изпраца Иларион Матеев на операция за подмладяване (Св. Минков, „Маймунска младост“). Във финала на този

разказ прастарата гностическа магия на дяволското (псевдо)творене и (псевдо)съживяване е демистифицирана: върху повърхността на огледалото се разыгрва магичното поклонение на мис Уатърдей с малкия демон, нейно отроче до египетските пирамиди, по „следите на третия братовчед на Тутанкамон“. Маймунската младост се разпада като папирусов свитък на египетските поклонници на Тримегист, свитък, върху който дяволът е оставил своите измамни нетрайни белези.

С такава езотерично-свойска двусмисленост се цитира дяволското име и в разказа „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!“. В операта, докато звучи арията на Мефистофел, Хераклит Галилеев си прави сметки за ротацията на небесните тела (и лапа малцови бонбони), а за Америка заминава със старомодни куфари – „тия бездънни ноеви ковчези“, в търбуха на кораба „Левиатан“, „... сиреч дух на горделивостта“ (Бояджиев/Boyadzhiev 2000: 274). Техниката и науката превземат света с „небитийни заблуждения“ (Цочо Бояджиев) и безредност, претендирайки, че въдворяват нов ред.

Разобличеният разобличител

Героят разказвач в хумористичното повествование изобличава стереотипите и фалша на средата и идеите с чистосърдечие си, като същевременно прицел на смеха е и неговата собствена вездесъща пошла мисловност и напразните му усилия да си придаде значимост, а в тази мисловност се оказват насила въввлечени и потопени както авторът, така и читателят. Двусмислието на хумористичното повествование е достъпно за културния, образования, пък и за идейно непретенциозния хоризонт на същите онези масови читатели и потребители, каквито са персонажите му. Ако използваме паралела със сатирата и иронията в творчеството на Михаил Зошченко, персонаж и читател е еснафът и най-вече всеядният консуматор. Човешкото се появява в това хумористично повествование единствено чрез стереотипите и наивността си. То се изчерпва с изпълняването на служебни ритуали и с „добрия тон“, но не му се налага да отстоява ценности и идеали. Човешкото се „изобразява“ в разкази за нищожността на човешкото, като негативът на смеха е единствената възможност да се означи безсловесността му.

Критическият прицел на хумора е разтворен в общата емоционална нагласа на съвременниците, иронията е притъпила каквато и да е социална или идеологическа острота в завладяното от „песимизма след войните“ съзнание. Вместо социално действена та си задача, хумористичната литература дава израз на несигурността, както и на неверието в промяната на света. Разтваряйки оценките си в иронията, авторът губи своя глас или оставя да говори вместо него всеобсебващата ирония. Авторът замлъква, както „Хамлет, принц Датски“:

...И аз спрях втрещен пред живота: той е толкова къс, че никога не ще успееш да опишеш безконечното му нищожество
(„Мисли и парадокси“, в: „Как дяволът чете евангелието“, 1934).

Това писателско стъписване пред художествено нямото, но миметически тъй пишно съвремие прокарва и пътя към „разцъфтяването на сатиричната, саркастичната и хумористичната литература“ (Константинов/Konstantinov 1943: 488). Отказвайки се от класификации и присъди чрез словото, авторът чисто и просто „преживява“ своята съвременност. Така хумористичната литература се прониква от една обезсилваща и съвсем не ювеналовска „тъжовност“. Георги Константинов я усеща в разказите от сборника „Аз, ти, той“ от Елин Пелин (1943: 289-290); неин източник, смята той, е едно „принципно недоверие към човека, особено към полукултурния гражданин“. Пак оттам – от обикновените делнични събития – идва и хумористичното творчество на Подвързачов. Неговите теми се въртят около брака, жената, любовта (срв. „Любов“), около баналната

пошла същина на човешките емоции. Същите теми ще открием при Славе Езеров („Смехът на дявола“, 1934) или Хр. Д. Бръзицов („Женски дяволии“, 1942).

Хумористичната литература не произвежда нови и неочаквани сюжети, напротив, тя непрестанно съживява стари и познати или пък преповтаря банални незабележими събития, както показва и баснописецът Димитър Подвързачов. Нищо ново не донасят и шеметните приключения из небивало-невъобразими презокеански пространства, неразличими от вестникарска сензация. Новото в хумора не е обаче в сюжетите, а в авторското безразличие и пренебрежителна ирония към събитията, колкото и бомбастично да са съобщени. Например Чудомир в тематично отношение „не проявява особена оригиналност“; новото е в „новия дух на рисунька“, който се изразява в „присмехулна дяволитост“ (Коралов/Kolarov 1937). Свообразието на хумора е в авторското сливане с изобразявания свят. Нормата за социалната насоченост на хумора спира да действа, което впрочем отбелязват и критиците:

За разлика от повечето хумористи, Чудомир не е оръдие на социалната съвест, а прост, непретенциозен наблюдател (Константинов/Konstantinov 1943: 490).

Реалистичен разказ вместо изобличение

Комизмът, който не прекрочва границите на благ „непретенциозен“ хумор, се зарежда от нелепите ситуации във всекидневието и от апатичната самоирония на съвременниците. Така и в „Хумористичната история на българите“ от Хр. Д. Бръзицов Стилиан Чилингиров съзира не „морализаторска проповед, а добродушни краски върху една картина от действителността, която той [авторът – б. м., М. Г.] възприема с пълно, искрено участие“, и то участие, „пропито с горчивия опит на живота“ (Чилингиров/Chlingirov 1928). Комизмът на ситуациите е неразличим от гротеската на реалистичното изображение. Затова критиката нарича Чудомир „надарен, натурален хуморист“ (Николов/Nikolov 1941: 490), а в Елин-Пелиновия сборник „Аз, ти, той...“ открива много сбити и точни характеристики на „новото време“, когато всичко е объркано и не можеш да различиш кой какъв е“ (Константинов/Konstantinov 1943: 291). Изображението обаче е „субективизирано“ чрез лиризм и изповедност. Хуморът отразява особеното световъзприемане и чувствителност на съвременността.

И ако отново се върнем към социалното измерение на иронията, и то в рамката на господстващия хумористичен стил на епохата, то тя преобразява фигурата на автора, дава му така желаната идентичност и неповторимост. Чрез иронията той заявява автентичността си. Или казано с думите на Хосе Ортега и Гасет:

Иронията се получава, когато човек има истинска самоличност, върху която си позволява да надене друга, фиктивна, измислена от самия него (Ортега и Гасет 1993: 459).

Наистина, ще срещнем случаи, в които хуморът се експлоатира за определени пропагандни цели (например при фейлетоните на Г. Караславов), но художествени качества се приписват на оня хумор, при който социалното изобличение или експлицитната „в негатив“ идея са заменени от безцелното самолюбване на автора, „който се различа с онова, което го опечалява“. Ако в него разчитаме социална критика, то тя не излиза от фикционалния свят и не се пренася към идеите. Естетически комичното се осъществява като нееднозначно внушение, основано на смесването на „полусериозното с карикатурното“, проблематизирайки металитературните йерархии. Комизмът се обръща към междинни литературни категории, в които ироничното подриване на изобразявания обект идва от скептицизма на безразличието, не от предзададен морален хоризонт и норма.

По фактовата изразителност на комичните повествования може да се реконструира историческата съвременност. В хумористичните сюжети на 1930-те злободневните политически страсти отстъпват пред битовата конкретика – с редакциите и печатниците, бомбите и атентатите, с козметичните салони и курортите... Отново с дяволска намеса се обясняват и битовите неразбории, като например преплитането на разговорите из телефонните станции на столицата (Д. Подвързачов, „Из областта на тайнственото“). Чрез хумора се разкрива реалното, например още в първите рецензии „веселите разкази“ на Чудомир са отнесени тематично към битовата реалистична проза. Според Г. Константинов:

Между българските следвоенни битописатели Чудомир заема едно от първите места по разнообразие и живост на дадените в творбите му образи (Константинов/Konstantinov 1943).

Едновременно с това реалистичността не може да удовлетвори очакванията за морална позиция, нито продуцира идеали или непреходни ценности. Така Пенчо Пенев, който отдава заслуженото на „битовата достоверност“ на Чудомировите разкази, смята, че те въздействат „не и с вечните елементи на една истинска художествена творба“, поради отрицанието, което ги обрича на „едностранното, временното, скоропреходното“ (Пенев/Penev 1941: 349-351). В по-ново време Светлозар Игов представя историко-литературната стойност на Чудомировите разкази според историческия контекст, във вътрешносистемна опозиция с „консервативната романтика“, като изображение на разграждането на традиционния български бит (Игов/Igov 1990: 378).

Колкото до разказите на Св. Минков, те са по-скоро лъжереалистични, но с претенции за фактологична точност, като комичен жанров антипод на журналистическата новина. Наистина неговите фантастични сюжети са подбудени от „реални“ съобщения в съвременната преса; „цитатите“ от вестниците са вставени в стандартни литературни фабули, те пък – в словоохотливите обръщения на разказвача към читателя. Ако имаме основания да припишем „реалистичност“ на „Разкази в таралежова кожа“, то тя е в „новия художествен стил“ (Кирил Кръстев/Kiril Krastev), в който вещността на света си възвръща своите права, ала изпразнена от съдържание. Видимите форми на реално-социалното са просто „знакове“, осъзнавани като вторични и закостенели. Съзнанието за тяхната вторичност провокира пародийно отношение, което се насочва към всевъзможни социални или литературни авторитети и тяхното разграждане се превръща в цел на художественото (реалистично) изображение. Фойерверките на невероятните случки не съумяват да прикрият бедната събитийност: в разказите на Минков вместо реалистичност виждаме една гротескна имитация на реалното. И същевременно вместо събитийна „изобретателност“ (въпреки критическото клише за Светослав-Минковата проза) се натъкваме на игра с литературни структури и вестникарски клишета. Нищожността на знаковите форми е оплетена в гъстата мрежа на социалните стилове.

Светослав-Минковите разкази не предлагат сюжетно разнообразие, по-скоро те се пораждат като гегове от буквализацията и наративизацията на словесни клишета. Комичният ефект се постига от начина на разказване: разказваческото сладкодумие при Светослав Минков е обратно пропорционално на събитийността и ако можем да говорим за „изобретателност“, то тя е в находчивите обрати на разказвача, който компенсира пропадналите развързки с обръщения към читателя. Едно клише или устойчив фразеологизъм могат да се превърнат в сюжет, а буквализирането им поражда причудливи събития: „Сламеният фелдфебел“ фабулира „крилатата“ фраза: „Военщината е сламено плашило“; зад „Това се случи в Лампадефория“ се крие максимата: „Покорните народи са стадо“; зад „Дамата с ренгеновите очи“: „Модерният човек е безмозъчно същество“; зад „Водородният господин и Кислородното момиче“: „Любовта е взривоопасна“... Та-

къв фразеологистичен генезис има и сюжетът на романа „Сърцето в картонената кутия“. Неговата „фантастика“ се свежда до това, че се е сбъднала онази банална заклинателна формула, която влюбеният е имал неблагоприятно да изрече: „Сърцето ми ти принадлежи“. Авторите „илюзионисти“ са буквализирали клишето, възвръщайки му референциалната плътност, и са построили един абсурден сюжет на игра между реална и призрачна условна денотация, който се разрешава в твърде буквалното „намиране“ на сърцето в картонената кутия на спомените.

В романа „Сърцето в картонената кутия“ пътуването на Валериан Пламенов до Париж и Венеция въобще не приближава казуса до разплитане и е само едно словоохотливо разказване на нищо-не-случването. Но всички тези неочаквани фабули съдействат за ефекта на комичното узнаване в развързката – и за забавление на читателите.

„Тревожното остроумие“ на едно десетилетие

Неутралната психофизиологична механика на смеха, която описва Михаил Димитров, го реабилитира като израз на жизнената енергия на човека, но като че ли само за да изостри съпоставката с морално-етичните категории. Спрямо тях е коментирана смеховата приповдигнатост на съвременниците в есето на Кирил Кръстев „Тревожно остроумие“ от 1934 г. (Кръстев/Krastev 2014), отново с пристрастна и менторстваща оценка, която има за поръчител мисълта на Новалис, че „остроумието е признак на нарушено душевно равновесие“. От една страна, явлението разкрива динамичното самосъзнание на съвременния обществен живот: то „има твърде много смисъл сред кипежа и кръстосването на силите на живота“ и влиза в социално-психологическата характеристика на периода. Но от друга, смеховото освобождаване на индивида е несъизмеримо с категорията „свобода“: със своето остроумничене съвременниците чисто и просто избягват и направо загърбват каквато и да е спекулативна усложненост. Първоизточниците на такова освободено поведение са тъжни: „Остроумничим главно от умора и разложение“; следствията му са обезнадеждаващи: „Осмиваме себе си и всичко. Няма нищо трайно, нищо велико, нищо възвишено!“. Освобождавайки от социалните предразсъдъци, но и от всякаква „значимост в опорната точка на философското равновесие“, смехът подрива основанията на собствената себепреценка и увереност, и издава разрушената морална цялост на личността.

Хуморът вегетира върху отказа от духовното и липсата на „повече вяра и култ към ценностите“, които е имало по-старото поколение. Чрез остроумието

[н]едораслото общество си отмъщава на културния „гнет“ и се предпазва от по-велята за културно усъвършенстване, като иронизира всичко, което стои по-високо от него (Кръстев/Krastev 2014: 313).

Смеховата приповдигнатост се оказва диагноза за пустота на самото общество. Според морализаторското тълкуване на хумора той е „опаката“ страна на идеалното или, казано с израза на Алеко Константинов: „А идеали трябва...“. Комичното повествование обаче заличава опозициите и се отказва от предпоставената му подривна паразитна позиция. „Идеалите“ на хумористичната литература се разполагат в реалното социално пространство, а там има „Разни хора, разни идеали“, както пък гласи друг популярен Алеков израз. Разбира се, и множественото число, както и „различността“, подсказват иронията. Но, ако освободим заглавието от този контекст на социална критика, то фразата самоиронично констатира релативизма на моралните оценки и става досъщ неразличима от така добре познатия ни днешен консенсус за „политически коректното“. Насмешливите разкази за „разни хора“ и „разни идеали“ са неизчерпаеми.

Хуморът предлага „алтернативата“ на множественото социално пространство. В този смисъл ще загуби острота и въпросът кого изобличава. Той уравновесява ценнос-

тите, доколкото се противопоставя на монологичната конструкция на тезисната „сериозна литература“ и създава един не-йерархичен, но множествен образ на съвременността, който не се изчерпва с една бинарна двойка, а съдържа множество равноценни и различни гледни точки. Смеховата традиция на българската литература е антиромантична и несъотнесима (по природа) с йерархичната структура. Пред канона тя може да разчита само на някакви палиативи като народопсихологията на смеха или изиграването на образа на твореца-самотник. Хуморът в художествените си възплъщения през 1930-те години се отказва да се съизмерва с абстрактния идеал. Но още по-болезнено преживява своята „социалност“ и игровата несигурност на своята реч. Обезценяването както на високото, така и на ниското, като че ли е сублимирало чувството на равнопоставеност на съвременниците в безличното съществуване, но и на неудовлетвореност, както в гилдията на артистите в романа в стихове „В страната на розите“:

Ех! Не били сме гении, ни славни!

Посредствени сме! Да, но всички равни!

ЛИТЕРАТУРА

- Бадев 1934: *Бадев, Й.* Скици на живите. София: Казанлъшка долина (Badev 1934: *Badev, Y.* Skitsi na zhivite. Sofia: Kazanlashka dolina).
- Бергсон 1996: *Бергсон, А.* Смехът. Есе относно значението на комичното. Прев. Т. Минева. София: Сонм (Bergson 1996: *Bergson, A.* Smehat. Sofia: Sonm).
- Бояджиев 2000: *Бояджиев, Ц.* Нощта на Средновековието. София: Софи-Р. (Boyadzhiev 2000: *Boyadzhiev, Ts.* Noshtta na Srednovekovieto. Sofia: Sofi-R.).
- Василев 1992: *Василев, Вл.* Битовият реализъм. – Статии, студии, полемики. София: Български писател. (1933) (Vasilev 1992: *Vasilev, Vl.* Bitoviat realizam. – Statii, studii, polemiki. Sofiya: Balgarski pisatel (1933)).
- Генадиев 1930: *Генадиев, Ив. (съст.).* Весели маски. Хумористична антология. София: Т. Ф. Чипев (Genadiev 1930: *Genadiev, Iv.* Veseli maski. Humoristichna antologiya. Sofia: T.F. Chipev).
- Георгиев 2002: *Георгиев, Н.* Превръщанията на Нане Вуте. Варна: ЛитерНет. <https://litenet.bg/publish/ngeorgiev/analizacionni/prevrshtheniata2.htm> (прегледан 7.01.2022) (Georgiev 2002: *Georgiev, N.* Prevrashtheniyata na Nane Vute. Varna: LiterNet).
- Дашков 1931: *Дашков, Т.* Хр. За хумора. – Родна реч, кн. 2, 3-4, 5 (Dashkov 1931: *Dashkov, T.* Hr. Za humora. – Rodna rech, kn. 2, 3-4, 5).
- Димитров 1925: *Димитров, М.* Психофизиология на смеха. – Годишник на СУ, Историко-филологически факултет, кн. XX, 1 (Dimitrov 1925: *Dimitrov, M.* Psihofiziologiya na smeha. – Godishnik na SU, Istoriko-filologicheski fakultet, kn. XX, 1).
- Димитров 1929: *Димитров, М.* Психология на смеха. – Философски преглед, кн. 1, 44-53 (Dimitrov 1929: *Dimitrov, M.* Psihologiya na smeha. – Filosofski pregled, kn. 1, 44-53).
- Димитрова 1980: *Димитрова, Л.* Чудомир. Литературни анкети. София: Изд. БАН (Dimitrova 1980: *Dimitrova, L.* Chudomir. Literaturni anketi. Sofia: Izd. BAN).
- Игов 1990: *Игов, Св.* История на българската литература 1878–1944. София: Изд. БАН (Igov 1990: *Igov, Sv.* Istoriya na balgarskata literature 1878-1944. Sofia: Izd. BAN).

- Каменова 1929: *Каменова, А.* Хуморът на безхуморните. Отпечатък от Златорог X, кн. 6. София (Kamenova 1929: *Kamenova, A.* Humorat na bezhumornite. Otpechatak ot Zlatorog, kn. 6, Sofia).
- Константинов 1937: *Константинов, Г.* Димитър Подвързачов. Хамлет принц Датски. – Златорог, кн. 10, 378-383 (Konstantinov 1937: *Konstantinov, G.* Dimitar Podvarzachov. Hamlet prints Datski. – Zlatorog, kn. 10, 378-383).
- Константинов 1943: *Константинов, Г.* Нова българска литература: от Паисий Хилендарски до наши дни. София: Хемус (Konstantinov 1943: *Konstantinov, G.* Nova balgarska literature: ot Paisiy Hilendarski do nashi dni. Sofia: Hemus).
- Коралов 1937: *Коралов, Е.* „Нашенци“. Разкази от Чудомир (издание на „Хемус“). – Златорог, кн. 2 (Koralov 1937: *Koralov, E.* Nashentsi. Razkazi ot Chudomir (izdanie na “Hemus”). – Zlatorog, kn. 2).
- Кръстев 2014: *Кръстев, К.* Тревожно остроумие. – Манифести, статии, есета 1922–1939. София: ИЦ Боян Пенев, 308-315 (Krastev 2014: *Krastev, K.* Trevojno ostroumie. – Manifesti, statii, eseta 1922-1939. Sofia: ITS Boyan Penev, 308-315).
- Мешеков 1989: *Мешеков, Ив.* Елин Пелин – скептик реалист. – Есета, статии, студии, рецензии. София: Български писател, 569-588 (Meshekov 1989: *Meshekov, Iv.* Elin Pelin – skeptik realist. – Eseta, statii, studii, retsenzii. Sofia: Balgarski pisatel, 569-588).
- Николов 1941: *Николов, М.* История на българската литература от Петка Славейков до наши дни. София: Хемус (Nikolov 1941: *Nikolov, M.* Nova balgarska literature ot Petka Slevaykov do nashi dni. Sofia: Hemus).
- Ортега и Гасет 1993: *Ортега и Гасет, Х.* Диалог върху новото изкуство. – Есета. София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски, т. I (Ortega i Gaset 1993: *Ortega i Gaset, H.* Dialog varhu novoto izkustvo. – Eseta. Sofia: Univ. izd. “Sv. Kliment Ohridski”, t. I).
- Пенев 1941: *Пенев, П.* „Кой както я нареди“. Весели разкази от Чудомир. Книга четвърта. Издава „Хемус“. – Българска мисъл, кн. 5-6, 349-351 (Penev 1941: *Penev, P.* “Koy kakto ya neredi”. Veseli razkazi ot Chudomir, Kniga chetvarta. Izdava “Hemus”. – Balgarska missal, kn. 5-6, 349-351).
- Ралчев 1934: *Ралчев, М.* Критика на новата българска поезия. София: Ла Бюлгари (Ralchev 1934: *Ralchev, M.* Kritika na novata balgarska poeziya. Sofia: La Bugari).
- Русев 1933: *Р. Р.* [Русев, Р.]. Хамлет принц Датски. Как дяволът чете евангелието. – Българска мисъл, кн. 4 (Rusev 1933: *R. R.* [Rusi Rusev]. Hamlet prints datski. Kak dyavolat chete evangelieto. – Balgarska missal, kn. 4).
- Стефанов 1990: *Стефанов, В.* Разказвачът на „модерните времена“. София: Български Писател (Stefanov 1990: *Stefanov, V.* Razkazvachat na ‘modernite vremena’. Sofia: Balgarski pisatel)
- Стоянова 2015: *Стоянова, Н.* Смешното в делника. Наблюдения върху хумористичните разкази от 30-те години на XX век. – Littera et Lingua, бр. 1-2 <https://naum.slav.uni-sofia.bg/lilijournal/2015/12/1-2/nstoyanova> (прегледан 5. 01. 2022) (Stoyanova 2015: *Stoyanova, N.* Smeshното v delnika. Nablyudeniya varhu humoristichnite razkazi ot 30-te godini na XX vek. – Littera et Lingua, бр. 1-2).
- Чилингиров 1928: *Чилингиров, Ст.* За хумора и за тая книга. Предговор. – Хр. Д. Бръзицов. Хумористичната история на българите. София: Ив. Г. Игнатов и синове (Chilingirov 1928: *Chilingirov, St.* Za humora i za taya kniga. Predgovor. – Brazitsov, Hr. D. Humoristichna istoriya na balgarite. Sofia: Iv. G. Ignatov i sinove).
- Янев 1990: *Янев, Вл.* Живея и препрочитам. Пловдив: Хр. Г. Данов (Yanev 1990: *Yanev, Vl.* Zhiveya i preprochitam. Plovdiv: Hr. G. Danov).

- Янев 1989: *Янев, С.* Към осъзнаване на пародийните функции като функции на литературния процес. Елин Пелин. – Пародийното в литературата: Пародийно и пародия в българската литература от Вазов до Смирненски. София: Наука и изкуство, 120-140 (Yanev 1989: *Yanev, S.* Kam osaznavane na parodiynite funktsii kao funktsii na literaturniya protses. Elin Pelin. – Parodiinoto v literaturata: Parodiino i parodiya v balgarskata literature ot Vazov do Smirnenski. Sofia: Nauka i izkustvo).
- Янев 1994: *Янев, С.* Елин Пелин. Велико Търново: Абагар (Yanev 1994: *Yanev, S.* Elin Pelin. Veliko Tarnova: Abagar).
- Riffaterre 1979: *Riffaterre, M.* La syllepse intertextuelle. – Poétique. n° 40. Riffaterre 1978: *Riffaterre, M.* Semiotics of Poetry (Advances in Semiotics). Bloomington: Indiana UP.