

|| «Свое» и «чужое» в романе Васи́ла Попова «Время героя»

Аннотация:

Роман Васи́ла Попова «Время героя» (1968) — пример новаторства и эксперимента, осуществленного в болгарской литературе в конце 1960-х гг. После публикации романа критика его «замалчивала», и только в начале нового тысячелетия он привлек к себе внимание группы исследователей, которые изучают новаторство его художественной структуры. В числе отличий от соцреалистического канона в романе особое место занимает концептуализация «своего» и «чужого», отражающая специфику социокультурного контекста 1960-х гг., авторский код писателя и поиск новых семиотических пространств в болгарской романистике.

Ключевые слова:

поэтика, роман, Оттепель, соцреализм, контекст

*Natalia NYAGOLOVA
(Veliko Turnovo — Moscow)*

|| «Native» and «Foreign» in Vasil Popov's novel «The Time of the Hero»

Abstract:

Vasil Popov's novel «The Time of the Hero» (1968) is an example of modernity and experimentation in Bulgarian literature in the late 1960s. When the novel first came out, it was marginalized by operational critics. After the beginning of the new millennium it attracted the attention of a group of researchers that interpreted its innovative artistic structure. Among the deviations from the cannon of social realism, a special place in the work is occupied by the unusual conceptualization of «native» and «foreign», reflecting the specifics of the sociocultural context of the 60s, the author's code and the search for new semiotic spaces in Bulgarian novels.

Keywords:

poetics, novel, «Thaw», social realism, context

В статье, посвященной музыке в романе «Время героя», Димитр Крыстев пишет: «Именно инаковость романа, быть может, лучшего болгарского романа за последние 30 лет, — причина, по которой это произведение осталось в семидесятые и восьмидесятые годы без должного толкования, которое бы отвело ему центральное место среди шедевров болгарского повествовательного искусства»¹. Такова характеристика «забытого» болгарской критикой знакового романа, в котором нашли отражение особенности болгарского литературного развития времен социализма.

Первое издание романа Василя Попова «Время героя» 1968 г. было встречено обширной и жесткой рецензией Максима Наимовича в газете «Литературный Фронт», где он назвал эту книгу «идеологической и эстетической неудачей» автора, «дегероизацией времени»². Второе издание романа состоялось через десять с лишним лет. Вызвавший нападки и непонимание при своем появлении роман оставался вне поле зрения критики и в течение последующих тридцати лет. Современные толкования романа немногочисленны, но во всех них есть утверждение его инаковости, которую исследователи усматривают на самых разных уровнях поэтики. С конца шестидесятых годов до начала XXI в. произведение было окружено молчанием. Болгарская критика начинает интересоваться им только на пороге нового тысячелетия, в связи с чем выходит несколько публикаций сотрудников кафедры болгарской литературы Великотырновского университета: книга Ивана Радева «Васил Попов — от рассказа к роману» (2001), сборник кафедры «Писатель. Это красивое человечество», в котором помещены две статьи, посвященные данному произведению» (статья Доры Колевой «Философско-эстетическое сознание во «Времени героя» и упоминавшийся выше текст Крыстева «Время и музыка в повествовании Василя Попова» (2001)), а также целостное исследование Ивана Станкова под названием «Васил Попов. Релятивизм и полифонизм» (2013).

В своей книге Радев посвящает роману небольшой фрагмент, где исследует необычную метафору, целью которой является представить отношения между романом и социокультурным контекстом. Это — метафора «гардероба», невидимых черт болгарской действительности шестидесятых годов, она противопоставлена всему офи-

циозному и публичному в этой жизни, что выражается через другую метафору — витрины. Радев полагает, что в романе отражены все те темы, которые в конце Оттепели воспринимались цензурой как темы антисоциалистические, что этот роман по сути «роман-“гардероб” болгарской жизни шестидесятых годов»³.

Колева видит в произведении Попова роман, построенный с помощью нового инструментария — психологического, который противопоставлен прежним, «риторическим» приемам и средствам «эссеистского» жанра⁴.

Крыстев, анализируя повествовательную технику Попова, проводит параллели между ней и музыкальными структурами, относя ее к тому нарративному полю, которое теория литературы назовет «прозаикой»⁵.

Станков в своем исследовании, посвященном поэтике Попова, также усматривает целый ряд новаторских черт романа: концептуализацию героя как интеллектуала, вне его социальных задач; отсутствие деления героев на отрицательных и положительных; интерес к индивидуальному герою, а не коллективу; сложную временную перспективу, в которой развивается сюжет и в которую встроена система персонажей⁶.

Симеон Янев называет роман «экспериментальным», отмечает, что в нем описано нехарактерное для социалистической поэтики состояние — состояние скуки, и связывает его с ситуацией общественного застоя 1970-х гг.⁷

Каков историко-политический контекст, в котором вышел роман? Объявленная в Болгарии Оттепель длилась с 1956 г. до 1963 г. Ее начало было провозглашено на Апрельском пленуме 1956 г., а концом стала ретроградная речь Тодора Живкова на Пятом заседании писательского актива 1963 г. Роман Попова появляется спустя пять лет после пленума, во время разгрома Пражской весны и «угасания иллюзии», как называет аналогичный период с конца шестидесятых годов в СССР историк кино Владимир Семерчук. Согласно Атанасу Славову, к корпусу текстов болгарской Оттепели могут быть отнесены «все литературные произведения, которые отвергают принцип быть верным какой-либо догматичной идее в пользу того, чтобы существовать ради самого себя»⁸, произведения, которые находят свою опору в повести Э. Станева «Похититель персиков» (1948). Известно, что Оттепель —

период, когда на литературную авансцену выходит поэзия (Хр. Фотев, И. Динков, К. Павлов, Ст. Цанев) и небольшие беллетристические формы (Н. Хайтов, Й. Радичков, В. Попов, Й. Вылчев), в то время как роман, так активно развивавшийся в предыдущий период, отступает в жанровой иерархии на задний план. Но именно романы мировой литературы становятся любимым чтением «шестидесятников», а упрямые, справедливые и страдающие герои Хэмингуэя, Ремарка, Стейнбека мифориторически превращаются в идеал человеческого поведения. Это шаг в сторону от социалистических предписаний — экзистенциальный выход из классовой схемы, вера в общечеловеческое, интеллектуальная рефлексия и стоическое противостояние крикливым лозунгам настоящего. Попов в конце 1960-х гг. возвращается к жанру романа, чтобы выразить то подвешенное состояние болгарской интеллигенции по окончании Оттепели, о котором не принято было писать. Для этого текучего, поразительного состояния жанр рассказа был слишком фрагментарным, оно затрагивало почти все стороны существования. И словно ничего драматичного не происходит в болгарской жизни, просто начинается застой, просто социальная и литературная динамика 1960-х гг. снова замедляется, но тот прорыв, который осуществила литература, уже стал свершившимся фактом — и никогда больше болгарская культура и литература не вернутся к идеологическому давлению 1950-х гг., хотя надзор цензуры за художественными произведениями и их авторами останется. Партийные клише теперь выглядят сомнительно в книгах даже самых преданных соцреалистов.

Крушение как тема и как состояние в романе «Время героя» имеет под собой реальную опору — специфическую ситуацию, сложившуюся в конце 1960-х гг., когда «новые созидательные силы разделились на интеллектуальное направление, которое не пользуется особым благоволением верхушки, и направление эстетической спонтанности, оставленное властью создавать что-то свое, а позднее постепенно привлеченное постами и наградами на ее сторону»⁹. Это роман о необъяснимом самодовольстве на фоне драматизма повседневности. Это роман о гипертрофии предметов, званий, условностей, за которыми тлеют смертоносные катастрофы бытия.

«Время героя» — пограничное произведение, оно несет в себе предчувствие двух десятилетий и поразительную деструкцию соц-

реалистической поэтики. Эта деструкция была не декларированной, но достаточно категоричной для времени появления романа. Первым шагом к отходу от канона соцреализма является отсутствие характерного для этого направления сюжета инициации, который во время Оттепели трансформируется в сюжет о моральном и идеологическом взрослении молодого человека¹⁰. В своем «оттепельном» варианте этот сюжет целенаправлен, линейен, а финал в нем — сильный член повествовательной оппозиции, уравнивающий «неправильность» начала романа. Персонажи «Времени героя» не растут, не умнеют, не становятся лучше, правильнее. В конце произведения герои даже более несчастны и растеряны, чем в его начале. Разрушение телеологического сюжета романа-инициации подтверждается наблюдениями Станкова о сложной временной структуре романа: «Персонаж евклидово-ньютоновского типа, Иван линейен и бесконечен. Калуд же, напротив, — эйнштейновский герой, конечный, но безграничный, как вселенная в Теории»¹¹.

Экзистенциальная тема в романе возникает как эхо умонастроенный интеллектуального круга болгарской Оттепели, к которому относится и сам В. Попов, круга, сложившегося вокруг редколлегии издательства «Народная культура». В него входят как активные радикалы времен Второй мировой войны, так и молодые диссиденты-шестидесятники¹². Герой романа Калуд воплощает целый ряд черт участников этого круга, чья неудовлетворенность системой приводит их или в кинематограф, или в художественный перевод. Герой романа пишет сценарии для фильмов, на премьерах которых не присутствует. А перевод для Калуда — дверь, через которую он может убежать в какой-то собственный пространственно-временной континуум, эмигрировать из будней, из монотонной повседневности. Тетя Джобиска, Поббл и страна Джамблей являются отрицанием материального и удручающего «здесь и сейчас», предсказуемого и ограничивающего жизнь Калуда. И в серости такой полужизни только движение навстречу трамваю, подобное рывку испанского матадора на быка, заставляет его опомниться, пробуждает его чувства странным объяснением: «Я хотел проверить, жив ли я» (С. 31)¹³. Семиотизация «чужого» — еще одна особенность романа, отдаляющая его от поэтики соцреализма. Иван и Калуд — успешные, реализовавшие себя в профессиональной сфере герои, живущие на одной оси бытия,

крайние точки которой — это Мир (другое, отличное, чужое пространство) и болгарское село. Все топосы романа — заграничные, урбанистические, сельские — приобретают измерения метафорических пространств: символизирующих определенный стиль жизни и мышления. Село, Город, Мир не противопоставлены друг другу, а существуют как концентрические директории, раскрывающие различные стороны бытия героев в топике романа.

Иван и Калуд — болезненно «сросшиеся» двойники-антагонисты — противоположность и симбиоз, Инь и Ян, целеустремленность и импульсивность. Их неотделимость друг от друга приводит к неизбежному любовному треугольнику с Марией, в котором теснейшим образом переплетены инстинкты, эрудиция, социальные катаклизмы, психологические травмы, отношения с «чужым», «большим» Миром.

Присутствие «чужого» в романе может быть представлено на нескольких уровнях.

На уровне повествования «чужое» является частью фабульных ситуаций реализующихся вне пределов Болгарии. К такому типу ситуации мы можем отнести разговор Ивана с советским писателем, командировку Калуда в Лондон, путешествия Ивана в Финляндию, поездку Калуда во Вьетнам. Направления достаточно необычны: они ведут за «железный занавес» или же в репрезентативные для топографии соцреализма пространства (СССР, Вьетнам), которые, однако, представлены без ожидаемого пафоса.

Интересна реализация «чужого» как части художественной «биографии» героев: Калуд работает переводчиком с английского, и выбор языка, с которого переводит герой, вряд ли можно назвать случайным. Именно 1960-е гг. — десятилетие, подарившее болгарскому читателю шедевры американской литературы (Хемингуэя, Сэлинджера, Стейнбека) в исполнении настоящих мастеров перевода: Крыстана Дянкова, Димитри Иванова, Цветана Стоянова...¹⁴

Доктор — в духе какого-то отчаянного неомифологизма — читает классиков Древнего Рима и Европейского Ренессанса («ленивых людей с глубоким умом и сильными чувствами» (С. 74)), пишет, подобно античному хронисту, на колонне, которую подпирает, самое старое и самое вечное слово «любовь». Он пишет его как мантру против страшной демифологизации любви, которая «по-настоящему угрожает сущности нашей человеческой жизни» (С. 274).

Девушка в баре рассказывает о своих многочисленных авантюрах, а фоном звучит «Yesterday» Битлз — легендарных «рассерженных британцев» XX в. Эта девушка в дымчатых сумерках тоскует по Осло и странным образом напоминает Калуду беззаботное детство, другую девушку, которую полиция отвозит в черном фургоне в какое-то то исчезающее «вчера».

Особого исследования требует другой аспект «чужого» в романе — его присутствие в поле интертекста. В произведение инкорпорируются стихи Федерико Гарсии Лорки, персонажи Эдварда Лира, аллюзии на тексты Теннесси Уильямса и Хемингуэя, живописные сюжеты Пикассо, Рембрандта, Сезанна¹⁵. Центральное место занимает музыкальная тема (и особенно образ Иоганна Себастьяна Баха), которую подробно рассматривают Станков и Крыстев.

Элементы «чужого» своеобразно поддерживают оппозицию Калуд — Иван. Для Калуда «чужое» всегда сюжетогенно и семиотично, а для Ивана обычно заполняет жизненную среду, «эти стабильные материальные пространства», поддерживая внушение удушающего быта. Калуд легко объединяет различные сферы пространства: село — город — Мир. Он видит на улице вымышленных персонажей Лира, разговаривает с Бахом как со старым другом, а сельский житель Илларион становится его воображаемым спутником в Лондоне.

Калуд доводит «инострannое» до абсолюта «своего», лишает его негативных коннотаций «чужого» пространства, воображая страну Джамблей идеальным топосом счастья и совершенства. Калуд — герой-космополит («безродный космополитизм» — враг номер один в эпоху сталинизма), и его общечеловеческий гуманизм и открытость миру принимают форму странного вопроса: «Не кажется ли тебе, что жизнь под угрозой?» (С. 265).

Иван воспринимает этот вопрос как очередное чудачество друга. Для него мир имеет строгие географические, социальные и нравственные границы. Иван использует «тот политический язык» (С. 45), занимает важный пост в сфере культуры, проводит ответственные переговоры, играет в теннис, встречается с красавицей Сией, и в то же время его публичный образ до стерильности совершенен. Первоначально он держит портрет Сталина у кровати как икону, а потом молча его прячет. Его рационализм и расчетливость автор объясняет сельским происхождением, чтобы избежать более вероятно

го объяснения — идеологическая ортодоксальность. «Иностранное» для Ивана относится, в основном, к бытовому уровню: это красивые предметы, вкусные блюда, дорогие покупки в заграничных магазинах. Он умен, утончен, красив и поэтому недоступен для сомнений, которые гложут Калуда.

Женским персонажам также отведено место в концептуализации «чужого» в романе: Христина — почитательница Англии — делает своим кредо принцип английских джентльменов «никогда не обсуждать свои потери» (С. 127). Мария сравнивается с готическим собором. Джина смотрит венгерские фильмы, хотя и не любит их «из-за раздражающего языка» (С. 222).

Все перечисленные примеры представляют понимание «Другого» в произведении, восприятие иностранной культуры, концептуализации Востока и Запада в романе. Чужое не маркировано как негативное, оно получает характеристики «второй половины» мира, без которой национальное бытие выглядит неполным.

Болгарская Оттепель прорастает на отечественной литературной почве через пристальное внимание к национальному, через обращение к истокам, к забытым началам природной, патриархальной жизни, понимаемым как оппозиция всему официальному, искусственному, идеологическому, как оппозиция Центру. Целостный облик этого Центра принимает образ Города, заманивающего сельских жителей и иссушающего деревенские корни у героев болгарской литературы, которые оказываются неприспособленными к его урбанистическим законам (В. Попов, Г. Мишев). Другая концепция национального в 1960-е гг. предполагает дискредитацию Центра-города, оказывающегося каким-то далеким, неактуальным, часто даже неназываемым пространством (Н. Хайтов, Й. Радичков). В поэзии очерчивается плеяда имен болгарских исторических личностей, которые служат коррективом и ориентиром для радикально настроенного лирического героя (Ботев, Вапцаров, партизаны-антифашисты). В непосредственной связи с этой реабилитацией национального в литературе болгарской оттепели активизируется балканский контекст культуры: в литературе — у Радичкова, Хайтова, а до них — у Э. Станева, в научном дискурсе — в исследованиях Бояна Ничева.

Село в романе остается чем-то отдельным, непоглощенным, забытым. Это «заколдованное место», которое город не может assi-

милировать. Из рассказов Попова в роман переходит Илларион, создавая ощущение цикличности, общности темы, поднявшейся выше жанровых ограничений.

Любопытный аспект «своего» в произведении предлагает Радев, наблюдая антропонимы в романе и приходя к выводу, что имена центральных персонажей «показательны для народной антропоники — Иван, Мария», чьим контрапунктом выступает «редкое, но взятое оттуда же — Калуд»¹⁶.

Главные герои произведения сильно отличаются от характерного для оттепели типа героя. Это уже не чистые юноши, показанные на заре жизни и представленные в болгарской литературе, как правило, в поэзии 1960-х гг. И Калуд, и Иван, и Мария — зрелые люди, в расцвете сил, оказавшиеся в ловушке позднего распутья: они теряют направление, будучи подвластными своим странностям, комплексам, поражениям. И еще одно отличие от героя в текстах оттепели: у Попова центральные персонажи появляются без биографии. В этом смысле Калуд ближе всего к схеме 1960-х гг. Он показан как человек без корней, сирота, выросший в детском доме, который в течение жизни имеет целый ряд «отцов-наставников»¹⁷: солдат во время Отечественной войны, троих интеллектуалов, Иллариона. Но их «наставничество» сильно редуцировано в сравнении с «отцовством» Оттепели, и беспомощная бездомность Иллариона доказывает это. Иван также вписан в парадигму сельских героев Попова, он покинул село, но сохранил образ деда как мифологический образ патриарха жизни, образ предков, которому Иван в известной степени изменяет, отправляясь в город, изменяет своей чрезмерной социальностью, прерыванием рода бездетным браком с Марией. В Иване проявляется вариант своеобразного почвенничества Оттепели, которое в болгарской прозе 1960-х гг. станет основным модусом изображения. Сельское прошлое Ивана — топос какого-то потерянного рая на фоне настоящего — урбанистического, иерархического, целенаправленного.

Мария — наиболее необычно построенный образ в романе. Лишенная настоящей биографии, она является, скорее, функцией мужских персонажей, героиней, которая должна отражать их реакцию и провоцировать их сущность. Даже ее духовная жизнь полностью подчинена двоим любимым мужчинам, у героини нет ни одной по-настоящему собственной идеи, несмотря на образованность.

Оригинально в концепции героя у Попова — его полное несчастье, негативизм и одиночество. В треугольнике страсти Иван — Мария — Калуд, в невозможности счастья и любви в нем, может быть усмотрен своеобразный модернистский распад в сфере приватной и психологической жизни, который несмело намекает на некоторую дисгармонию в плане общественных порядков. В романе представлены еще два варианта необычных семейных отношений: сверхлюбовь Доктора и его супруги и семейный договор между Христиной и ее «удобным» супругом. Эти отношения также разрушены волей некой трагической Судьбы (болезнь, автокатастрофа), в доказательство тому, что в «климате» романа любовь не расцветает.

Исследователи Оттепели отмечают, что утопическая поэтика периода строится на трех основных мифах — коллективистском, антибюрократическом и антимещанском¹⁸. В произведении Попова эти три оттепельных мифа «демонтированы». Роман «Время героя» построен на крайнем индивидуализме персонажей. Изначально героизм представляет жертву во имя коллективных ценностей. И в этом смысле прав критик Максим Наимович, отрицательно воспринявший роман и обвинивший автора в дегероизации своего времени. Персонажи — атомы, которые молчаливо встречаются и расстаются в темноте, а это вселенское отчуждение напоминает образы другого автора того периода — поэта Константина Павлова — «с точностью летучих мышей мы расходимся»¹⁹. Жизнь каждого героя двойственна, она более реальна во внутренних монологах, чем в поступках, она распята между крайностями — видимостью и сущностью, словом и молчанием, бытом и экзистенцией. Нет коллектива, три героя чудовищно одиноки и поглощены какими-то внутренними диалогами с собой, с живыми и мертвыми, с близкими и воображаемыми собеседниками. Эта прозрачность бытийных и эстетических границ, эта мифологичность настоящего, которую Доктор заметит у самого Калуда, приближает прозу Попова к модернистским поискам зарубежной романистики, а его стилистика напоминает магических реалистов, с произведениями которых автор, будучи их переводчиком, был хорошо знаком. Назло правильной классовости в романе разрастается желание снять злободневные ценностные границы, вернуть героев к ролям вечной мужественности и вечной женственности, отменить социальную «надежность» — Калуд чувствует себя адекватно

и с обслуживающим персоналом заведения, и с четырьмя женщинами за игрой в карты, прячущими свои драмы за какой-то социальной элитарностью. Даже конкретные исторические и политические события эпохи в произведении получают абстрактное звучание, они включены в некие отвлеченные, даже метафизические ситуации, как образ «белых вьетнамских женщин», мучительно всплывающий в сознании Калуда. Абстрактная социальность романа будто бы является самым сильным механизмом устранения идеологического смысла. Антибюрократический пафос также отсутствует — «враг» уже деперсонализирован и представлен как некая судьбоносная сила, имеющая лишь косвенное отношение к политике и идеологии.

Сильно расшатан не только главный миф соцреализма — «отеческий», но и отцовство как явление. В романной истории всеобщего несчастья рожать детей — абсурдное желание. Смысл есть только в заботе об уже рожденных детях, независимо от того, кто их биологические родители. Не кровное родство, а абстрактный гуманизм, доброта, любовь — вот сплав, объединяющий героев.

Появление экзистенциальной проблематики в романе, при этом подносимой сквозь общечеловеческое, вне коллективного и без противопоставления национальному, — новаторский шаг в болгарской литературе того времени. Это знак «усиления индивидуализма и симптом кризиса анонимной идеологии»²⁰.

Бегство героев, принимающее форму хаотичного поиска себя, изменяет направления Оттепели, связанные, как правило, с построением нового времени или с периферийными пространствами «естественных людей». «Естественность» проглядывает в топосе вечных деревень Попова, в которых его героев преследуют тени прошлого, но которые остаются непроницаемыми для строгих социальных норм Города. А изображение топоса Лондона как топоса бегства — полное отклонение от правил соцреализма. Более того, в соцреалистической географии Лондон и Париж прочно связаны с империалистическим шпионажем, достаточно вспомнить в этой связи романы Богомила Райнова. Избегание клише соцреализма в романе Попова — выход к новому типу стилистики, а не к радикальной дискредитации идеологии. Так поступят и другие романисты шестидесятых — Генчо Стоев, Блага Димитрова, компенсируя ригидные историко-политические концепции гибкостью стиля. Попов «обезвреживает» идеологиче-

ское, переплавляя его в смесь экзистенциального, общечеловеческого и даже вселенского. Подобным образом будет деидеологизировать художественный мир своих фильмов Андрей Тарковский.

Роман «Время героя» — произведение, которое довольно рано демонстрирует отход от модели соцреализма и приближение к тенденциям болгарской прозы следующих десятилетий с ее безнадежным кризисом приватной жизни человека, героями-чудаками, неутешительными посланиями, будто спасение можно найти только в абсурде или фантастике. И более того — «Время героя» является заявкой болгарской романистики конца шестидесятых на общий ритм с крупной мировой прозой, в которой национальная мифология становится языком катастрофы тихого всеобщего равнодушия.

Перевод Н. Луньковой

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Кръстев Д.* Време и музика в повествователния изказ на Васил Попов // Писателят. Това красиво човечество. Велико Търново, 2001. С. 71.
- ² *Наимович М.* Времето на героя ... или дегероизиране на времето // Литературен фронт. 23 януари 1969. № 4.
- ³ *Радев И.* Васил Попов — от разказа към романа. Велико Търново, 2001. С. 62.
- ⁴ *Колева Д.* Философско-естетическото съзнание във «Времето на героя» // Писателят. Това красиво човечество.
- ⁵ *Кръстев Д.* Време и музика в повествователния изказ на Васил Попов. С. 72–74.
- ⁶ *Станков И.* Васил Попов. Релятивизъм и полифонизъм. Велико Търново, 2010. С. 189–192.
- ⁷ *Янев С.* На острова на инфантилите — I. Критическа проза. Liternet. URL: https://liternet.bg/publish14/s_yanev/infantilite.htm (дата обращения: 19.05.2020).
- ⁸ *Славов А.* Българска литература на Размразяването. София, 1994. С. 80.
- ⁹ Там же. С. 63.
- ¹⁰ *Кларк К.* Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002. С. 139–153.
- ¹¹ *Станков И.* Васил Попов. Полифонизъм и релятивизъм. С. 192.
- ¹² *Славов А.* Българска литература на Размразяването. С. 163.
- ¹³ Здесь и далее роман «Время героя» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Попов В.* Времето на героя. София, 1979.
- ¹⁴ *Янев С.* На острова на инфантилите — I. Критическа проза. Liternet.

- ¹⁵ *Станков И.* Васил Попов. Релятивизъм и полифони́зм. С. 200–201.
- ¹⁶ *Радев И.* Васил Попов — от разказа към романа. С. 63.
- ¹⁷ Об «авторитетных и идеологических сознательных наставниках» см.: *Гюнтер Х.* Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб, 2000. URL: http://www.fedy-diary.ru/?page_id=4533 (дата обращения 20.05.2020).
- ¹⁸ *Семерчук В.* Смена вех на исходе Оттепели. URL: <https://proza.ru/2011/11/09/878> (дата обращения 20.05.2020).
- ¹⁹ *Павлов К.* Второ капричио за Гойя // Стихове. София, 1965. С. 42–43.
- ²⁰ *Семерчук В.* Смена вех на исходе Оттепели.