

Деница АСТАХОВА

ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, България

НАИВИСТИЧНИТЕ НЕБИВАЛИЦИ НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ

Denitsa ASTANOVA

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo, Bulgaria

THE NAIVIST FABLES OF YORDAN RADICHKOV

The article examines the connection between fine arts and literature, and compares the naivist style of the painting and poetics of Yordan Radichkov in order to explain the emergence of a new phenomenon in the artistic style of the writer and the Bulgarian fiction of the 1960s – the collection *Svirepo Nastroenie (Fierce Mood)*. The analyzed examples from the writer's stories reveal correspondences with typical features of naivist painting – emphasis on detail, naivist mixing of distant images, and unmasking fear by interweaving comic and grotesque elements in the plot picture.

Ключови думи: наивистично изкуство, примитив, комизъм, гротеска, наратив.

Keywords: naivist art, primitive, comedy, grotesque, narrative.

Един от възможните пътища за осъзнаване и оценяване на художествените прояви в изкуството е установяването на аналогии на близост и различие. Синхронна или диахронна, тази аналогия може да бъде изведена както между явления от едно и също изкуство, така и в рамките на различни изкуства. От гледна точка на своето време Готхолд Лесинг в „Лаокоон, или За границите на живописца и поезията“ изследва изразните възможности и спецификата на фикцията в двете изкуства. Благодарение на сукцесивния характер на поезията, казва той, тя има предимство пред живописца, защото може да създаде своя свят, като „разкаже“ историята за предметите във времето, и да достигне до онази сюжетна динамика, до която не може да се докосне живописца, поради това, че разполага елементите от видимия си свят само върху пространствената ос. Основна теза в „Лаокоон“ е, че нарушаването на границите между литературата и живописца несъмнено ще доведе до отнемане от художествените достойнства и предимства на двете изкуства. Според него по този начин поезията

зията ще се сведе просто до описание, а живописиста (ако започне да изобразява сцени във времето) ще наруши така ценната за нея цялост на възприятието. Въпреки че Лесинг в своето изследване прокарва ясно обособени теоретични граници, защитавайки високото поетическо и художествено майсторство, той допуска и някои пресечни точки между двете изкуства, като говори за редица успешни опити на литературата да използва големи по обем описания и повторения на епитети, а живописиста да създава илюзия за движение, наслагвайки два изобразителни момента в един.

Допуснатите близости между изкуствата в „Лаокоон“ като че ли предущат промяната в художественото съзнание и бъдещия културен синкретизъм, а след него и постмодерната еkleктичност на бурния XX век, в началото на който до класическите и авангардни художествени течения застава една „трета“, различна гледна точка в изобразителното изкуство – наивистичната, наречена още инситна¹, която се доближава до онези стилове в литературата, които съдържат примитивни, фолклорни, пародийни или фантастично-гротескови черти. Инситното изкуство трудно може да бъде разбрано и оценено през академичните постулати на живописиста. Тези художници притежават различен вид формообразуващо съзнание и черпят сили и искреност от примитива, ежедневието и от чистотата на наивния детски поглед върху света, пренебрегвайки фундаментални живописни правила, като перспектива, обем, пропорции и цветополагане, тъй като силата на това изкуство се корени в първичната и непосредствена искреност, с която рисуват творците, въздействието на платната им идва от човешката правда, от чистотата и дълбочината на преживяното.

Началото на това изкуство, или както го определя художественият критик Вилхелм Уде „изкуство на святото сърце“, се свързва с Париж, 1900 г., и с името на самоукия художник Анри Русо. Той получава признание за своите платна от артисти като Аполинер, Делоне и Пикасо във време, когато френската столица е люлка на световния авангард. С дълго рисуваня портрет на Гийом Аполинер Русо успява да очарова парижкия интелектуален елит въпреки остро доловимите наивистично-гротескови нотки в изображението и липсата на прилика с модела на творбата. Същият наивистичен стил лежи в основата и на добилияте световна известност картини на Русо „Нападение в джунглата“, „Спящата циганка“, „Заклинателка на змии“ и „Мечта“, в които художникът подрежда в реалистична или нелогична композиция предмети от бита, несъществуващи растения, причудливо изрисувани хора и наивно изобразени животни. И когато Алфред Бар през 1936 г. в Ню Йорк организира изложба в Музея на съвременното изкуство с емблематичното заглавие „Значителните абстрактни революции“, в нея художественият критик поставя името на Анри Русо – Митничаря до имената на Ван Гог, Пол Гоген, Сезан и Жорж Сьора.

Този стил на рисуване не остава територия за изява единствено на самоуките художници. С течение на времето към наивизма се ориентират и творци

¹ Insitus – от лат. вроден, природен, невнушен, истински, искрен.

със солидна академична подготовка, които виждат в тази поетика белег на модерност и възможност да разчупят живописната рутина, рисувайки платната си с онзи порив на свежест, който може да пресъздаде пъстротата и очарователната нелогичност на детската представа за свят.

По времето на първата световна изложба на наивистите в Париж през 1927 г. в България Сирак Скитник заговаря на страниците на сп. „Златорог“ с есето си „Тайната на примитива“ (Скитник 1923) за новия път, по който трябва да поеме изкуството у нас: „Най-типичен израз днес на жаждата да намерим отново изгубената си непосредственост, е – възвръщането към примитива. [...] Примитивът винаги има цената на една изповед. Той не е построение, не е знание, спекулация, а чисто вълнение, едно нетърсено движение на душата. И там е тайната на неговата хипноза. Той е чувство, живият човек. Той е: „дал ти Бог добро“, казано с пълно чувстване смисъла на всяка дума, а не формалното „добър ден“ на човека от града, който е изгубил смисъла на фразата“. Малко по-късно отново на страниците на „Златорог“ Спиридон Казанджиев публикува статията „Колективният човек“ (Еленков, Даскалов 1994: 163). В нея с термина „колективен човек“ е означена представата за старото патриархално колективно съзнание и авторът говори за онзи останал в миналото оцелостен човек, който умее да живее в хармония със себе си и света, който обитава, доверява се на наследените традиции, убеждения и език, човек, който може да построи къща сам, да обработва земя и да отгледа децата си. В по-късно време Енчо Мутафов като че ли доразвива тезата на Казанджиев и описва промяната на икономическия, технологичния и духовния живот на българина през 50 – 60-те години с превръщането на стария колективен човек в подвижен, като казва: „Човек днес не е свързан здраво с корен, миграцията дестабилизира хората, направи ги подвижни, склонни да живеят при различни битови и трудови обстоятелства. Пространството не е така загадъчно, представата за разстояние се измени страхотно, далечен носталгичен спомен е елинпелиновското епично движение от едно село до друго с каруца. Всичко това определя съвременния българин като *подвижен човек*“ (Мутафов 1978: 7).

След настъпилото идеологическо „размразяване“ като художествено огледало на миграционните процеси, свързани с обезлюдяването на българското село, се поражда „коренотърсаческата“ тематична линия на българската литература от 60-те години, която изразява с творчеството си и Йордан Радичков. През 1962 г. той вече е познат прозаик с книги като „Сърцето бие за хората“, „Прости ръце“, „Обърнато небе“ и някои останали извън сборниците миниатюри и разкази. Осмисляйки повествователната традиция и съвременния литературен контекст, в едно интервю за сп. „Септември“ писателят споделя намерението си за промяна на досегашния художествен подход: „Класиците ми внушават, че големината на художника се определя от големината на разговора или спора, който той води с живота. Те бяха дръзки и предизвикваха, изнасяха крещящи доказателства за несправедливостта на живота и неговата обърка-

ност. Мисля, че в наши дни писателят също трябва да разговаря с живота, както и да спори с живота. Продължавайки инерцията, у нас години наред се създаваше една обемиста книжнина, която се занимаваше главно с доказателства. Но понеже това бе само инерция, а не вътрешна потребност, то тази книжнина, водейки ни по неравната повърхнина на своята фабула, доказваше, че през лятото е горещо, че мирът е полезен и че новият човек е много добър наш другар“ (Радичков 1999: 9). Доказателства за започналата смяна на творческия подход при младия писател стават публикуваният в края на същата година разказ „Звънко, светло“² (Радичков 2014: 483), на следващата година – „Дяволът“³ (Радичков 2014: 486), книгата за деца „Шарена черга“ (Радичков 1964), а сборникът „Свирепостта“ (Радичков 1965) затвърждава окончателно авторския стил. Книгата ярко и талантливо се отдалечава от официалното виждане за ролята на литературата от тези години, представено в Речника на литературните термини от 1963 г. със статията „Народност в литературата“ (Георгиев 1963: 292 – 294), според което на литературата е вменено, че „трябва да рисува живота на народа“ и с един правдив разказ за „своеобразието на нравите, обичаите, езика“ да постави фокус върху „съществената роля на народните маси“. Фактът, че този сборник предизвиква бурен интерпретаторски диалог, личи от въпроса в статията на Любен Георгиев: „...накъде върви Йордан Радичков, намира ли, или изгубва себе си?“ (Георгиев 1966: 107 – 109), нещо повече, този въпрос като че ли обобщава цялото недоумение на тогавашната критика от необичайната смяна на реалистичния разказ с псевдохроника, посветена на един приказно-фантазмен топос.

Различният поглед на писателя към темата за селото се изразява в отказа му да създава реалистични и завършени художествени образи на действителността, което проличава в отгласването му от достоверността на етнографско-битовите сюжети и постепенното преместване на фокуса към гледните точки на героите, през погледа на които светът добива нови, разкривени и комични контури. Този почерк се открива още в разказа „Звънко, светло“, в който през полусъня и фантазиите на едно момче, вгледано в ледените рисунки по стъклото на своя прозорец, авторът оправдава причудливите ранносюжетни ескизи, като пушещия пред къщата си човек и изчезналите в дима на цигарата му копа сено, куче и крава; заскрежената и почти невидима глутница вълци, която чака да падне нощта, за да влезе в кошарите; клечащите кучета, шейните със сватбари, изчезващия локомотив в облак от пара и летящите сребърни ракети високо в небето. Този разказ, както и публикуваният на следващата година „Дяволът“, в който се открояват образите на Черказката гара, парната мелница и Гоца Герасков с ногавиците си и бълхите, прескачащи от куче на куче, според Инна Пелева представляват своеобразна антология на образи, които по-късно ще изградят облика на „Свирепостта“ (Радичков 2014: 676–677). От

² Разказът за първи път е публикуван във „Вечерни новини“, № 3524, 13.12.1962.

³ Разказ, публикуван в „Наша родина“, 1963, № 4, с. 12–13.

друга страна, важна роля за възторжения читателски прием на сборника от 1965 г. изиграва публикуването на книжката с разкази за деца „Шарена черга“, в която Радичков пренася наивните истории от детския фантастично-приказен топос на с. Черказки и необичайните случки в света на големите.

Поставяйки в началото на черказката хроника разказа „Верблюд“, Радичков създава свой оригинален символ и насока за четене както на сборника „Свирепо настроение“, така и на по-късните му книги. Този разказ оправдава въведените от него сюжетни небивалици, а именно, че на хората, живеещи с верблюд, се привиждат странни неща и им се случват невероятни събития. Създадената представа за верблюда подготвя читателя за появата и на други очарователно-фантастични образи в неговата проза като тенеца, лудата трева или оживените болести, тяхното въвличане във фабулата е мотивирано с написаното в старите хроники от „памтивека“, „върху кожата на верблюд“. При по-новите истории авторът използва фигурата на сладкодумеца и уверява читателя в достоверността на представената история.

Поставянето на акцента върху словесната техника изисква разширяването на неутралния езиково-стилистичен пласт и налага използването на средства като логически повторения, хиперболи и парадокси в дръзкото сближаване на представи и словесни конструкции, които авторът смесва в цялостен антиреалистичен хронотоп. Такова парадоксално сближаване на представи присъства в цялото му творчество, пример за това е разказът „До небето и назад“, където е представено пътуването на Гоца Герасков до Луната с косматите му ногавици и разочарованието му от лунния прах, голямата кихавица и липсата на прилично място човек да си простре прането, след което да се прибере у дома за празниците. Или в разказа „Париж има почивен ден“, в който същият Гоца отива до Париж, за да види, че по улиците няма хора, всичко е затворено, не може да купи поръчаните от жените шамии и да се върне обратно, осъзнавайки, че Париж има почивен ден, а французойките са бузести и приличат на жените от неговото село.

Интересен интерпретаторски поглед върху творчеството на Йордан Радичков представя монографичното изследване на Енчо Мутафов „Бъди невероятен“, в което е застъпена тезата за близостта на черказкия повествователен стил с наивистичното изкуство. Там изследователят приема, че Радичковото повествование черпи от полето на наивизма емоционалната и стилистична пъстрога, а с добавената към това илюзия за устен разказ авторът успява да пресъздаде живата картина на онази далечна и „дълга разговорка на „нашите“, обрасла с мълви, одумки, суеверия и фантазмагории“ (Мутафов 1998: 45). Продължавайки интерпретативната посока на Мутафов, може да се съгласим, че именно тази постигната сказовост на разказа дава свободата на писателя и неговите герои да разменят ролите си, да заемат коренно различни позиции и да говорят за всичко – измислено, реално или дочуто. Да говорят непринудено така, както мислят и общуват помежду си близки хора – с много отклонения,

повторения, недомлъвки или прекъсвания, и крайната цел да не се заключава в съобщението, а целта да е самият разказ – за съседа, за старото време, за значими световни събития, за верблюда, свраката, лудата трева, за тенеца, „намъшените“ животни, смрадовранката, за Патарана, Гераско или Въшкарчето.

Наивистите постигат усещането за сюжетна динамика в платната си с подвижността на изобразителната перспектива, а Радичков, превръщайки живописния похват в наративен, изгражда описанието си от множество детайли, които подрежда в причудлива логика, и така постига търсената от него едновременност на действието. Такъв динамичен момент предлага разказът „Студено“, който рисува в експозицията си картина на спрялото време в януарската сутрин, доближавайки се до перспективата на „птичия поглед“ с „намъшените“ от студ крави, вгълбените в себе си свине и закъсняващия с 35 минути пътнически влак. Завръзката е претрупана с обстоятелства в този разказ и е подчинена на целта да синхронизира няколко събитийни вериги – действията на мъжете, жените и стигащия до Гоца Герасков писък, който отключва кулминацията в разказа: А) в момента, в който Гоца Герасков тръгва към церовата гора, мъжете отиват да точат ножовете и с това плашат свинете, които започват да къртят със зъби кочините, кокошките – да ядат от копаните на свинете, и затова свинете „изпоизяждат сума кокошки“; селянките набиват свинете и отиват с кобилиците на кладенеца за вода, разказват си една на друга за студа, за мъжете и точенето на ножовете, за побеснелите свине и за изядените кокошки, през това време водата в котлите им замръзва, те започват да се пукат и да гърмят, жените с викове се втурват една към друга, а една жена дори си измества капачката на коляното; Б) мъжете чуват викове, отиват с наточените ножове да проверят какво става, жените виждат мъжете си с ножове в ръцете и уплашени започват да пищят; В) Гоца Герасков чува писък; когато пътническият влак минава през селото, Гоца Герасков изпуска шейната и пушката си, те се насочват се към селото, пушката полита, блъска се в кладенеца и застрелва село Черказки заедно с всичките му жители.

Подобна едновременност на действието се наблюдава и във фрагмента „Небесен прищълец. Жаба. Скитащи кучета“ от романа „Ноев ковчег“: „По реката се зараждаше мараня. Отначало тя трептеше и шаваше едва забележимо във въздуха, но постепенно се разширяваше, докато всичко започваше да трепти и да шава като живо. Обгърнатите от маранята предмети ставаха подвижни и някак си леки, пясъчните наноси в реката се залюляваха, раздвижваха се големите каменни пладница, струпаните в тях камъни изглеждаха като живи стада, скупчили се в сенките да пладнуват. [...] в безветрието слънчогледите и прашните царевичи се движеха без нито един зелен лист да прошуми. Цялото речно корито до края на хоризонта трептеше и планините в далечината също тъй трептяха. [...] Нажежената земя бе станала подвижна и лека [...] притихнала бе, по лятному прималяла, сякаш заслушана в нещо. Из въздуха се носеше едва доловимо бръмчене, неистово пищяха жетвари, с невидими сърпове

жънеха в жегата своето невидимо жито“. В образен план основна роля за динамизирането на изобразителните ракурси и пропорции при предметите играе олицетворението, което дава възможност на автора да представи елементите от природната картина чрез вътрешна гледна точка, която размива реалните очертания на пейзажа. Тук, чрез описанието на маранята в експозицията на разказа, авторът създава и нужната смислова амбивалентност, която подготвя въвеждането на сцената с къпещите се жени в реката. Колоритът на повествователната картина с жените е постигнат чрез зает и заявен в текста похват от наивистичната живопис, чрез който авторът успява да избегне словната разточителност и да оживи малкия епизод: „Те стояха живописно в очакване на змията или на мистичната ръка и в това нажежено от слънцето каменно корито бяха като нарисувани от някой художник наивист. Наивистът едва-едва бе загатнал малките им мокри глави и бе увеличил силно техните женствени форми“.

Друго сходство между стила на наивистите и поетиката на Радичков откриваме в гротесковата функционалност на предметите. При Радичков един от ярко представените гротескови моменти е суматохата около щурма на гладните прасетата в разказа „Черказката манастирската свинарница“, в който една обикновена ситуация от селския двор се разраства до абсурд, който набира скорост, а наративът минава границите на селото и държавата, подреждайки в картинна галерия представата за свят на черказките нашенци с образите на Пикасо, Кастро, Герман Титов, Съединените американски щати, съда в Хага, Айфеловата кула, Халеевата комета и ролс ройс. Подобен гротесков пример, но реализиран на сюжетно ниво, се открива и в романа „Всички и никой“ около ситуацията с биволите, които гонят мечката до манастирския козарник, тук тревопасните животни са кръвожадни, а мечката може да сади боб като бабичка и позволява да бъде водена от дете.

По правило, в картините и разказите, белязани от наивизъм, всеки детайл може да бъде оживен и да бъде сюжетопораждащ елемент. В Радичковите истории на всеки персонаж, животно, растение, предмет или абстрактно понятие е позволено да чувства и изразява отношението си към света. Така например в разказа „Житие-битие“ къщата разказва за старото време, в „Автобиография“ говори реката, а ключът към разчитане на олицетворяващия творчески подход Радичков дава в пътеписа „Малка северна сага“: „Всичко, което живее дълго, започва да придобива душа и става като живо същество, защото само духът може да влезе в единоборство с времето, материята губи двубоя с него“ (Радичков 1980: 116).

Ако предметите заживяват свой живот и в наивистичния стил, и в поетиката на Радичковите черказки разкази, то сюжетите му са населени с типизирани герои и анонимни гласове. При този тип образност не само характерите, но и външният вид на героите остава недоизграден, често е редуциран до кратък пародийно-гротесков или наивистичен шрих, което според Мутафов ги пре-

върща в „метагерои“ (Мутафов 1998: 44). В новелата „Закът“ Радичков фиксира в гротесково-комичен шрих образа на Суса Тинина с нейните женствени форми, четинеста бенка на лицето и черни сколуфи, през комичен филтър е показан в разказа „Последно лято“ и образът на каракачанките, които предат вълна, такива герои са Гоца Герасков, описан с най-характерното за него – ногавиците от пръчова кожа, и Иван Гамаша, който е уважаван и слушан от своите съселяни, защото стреля точно и носи банатски ботуши.

С гротескова оригиналност звучат не само имената на герои като Патарана, Ойчи, Куздо, Гераско, в постъпките си те изглеждат очарователно наивни, когато се опитват да направят новия свят по-справедлив и добър, какъвто го помнят в старото време. Така в разказа „Камбанария“ Куздо поставя мустациите си на камбанарията, за да предпази селото от гръмотевици, Гераско изтегля натоварена каруца по баира вместо слабото конче на късето, може да пренесе на гръб купа сено заради бас или да влезе в двубой и да победи небесна стихия, да я погледне сякаш е човек, и да каже за нея: „гледай я право в очите и върви насреща ѝ – нека тя се отбие от пътя си!“. Раждат се Радичковите наивистични небивалици, които ни потапят в един предмодерен свят на одухотвореност на природата, одушевеност на предметите, гротескова човешка образност, сказовост, която смесва свободно ракурси и планове, защото се отказва от класическия сюжет на завършения и подреден свят. Светът на Радичков е невероятен, чудат, постоянно възвръщащ се към примитивно-митологични конструкти. С това той изглежда наивистичен и постоянно допълващ съвременното със забравени начала на човешкия древен светоглед. Истории небивалици, или както ги нарича още писателят, „патарани“.

И въпреки че Радичков показва привързаност към всеки от персонажите си, Патарана е образът, в който писателят събира цялата носталгия по доброта и нравствената чистота на хората от старото време, и затова откроява образа на момичето във финала на едноименния разказ от сборника си „Как така?“. „Но не само Патарана, а и цялата долина, и селцето заедно с всичките му жители ми приличат на Патарана, дори и историите, които тук се мъча да разказвам, ми напомнят малко нещо Патарана, та понякога подпитвам тайно себе си:

Тя твои истории истории ли са или „п а т а р а н и“

Жаби, врани, Кастел, оброчища и нови буболечки,

Три Мойсееви бранища,

Торлаци, Икар и кучешка преписка,

Бибино лице, пчелини, пилета, зелен таралеж,

Руска верста, небесна сеитба.

И като завършек на всичко това един пожизнен въпрос: К а к т а к а?“ (Радичков 1974: 88–89).

Във времето някои критици са откривали близост между творчеството на Йордан Радичков и Марк Шагал, имайки предвид характерните за сюрреалистичния художник образи на летящи църкви, хора и риби, населяващи кар-

тините му, но за разлика от стила на сюрреалистите, както посочва в своето изследване Татяна Вучева (Вучева 1982: 23 – 24), при художниците наивисти не присъстват кошмари, видения, безсъници и страхове. Както в картината на Русо „Спящата циганка“ в сюжета с надвесения над спящото момиче лъв няма драматизъм, така и при Радичков няма плашещи образи, при все че в неговата проза се говори за безплътни същества като „Онова нещо“ от детската книжка „Ние, вработата“, Верблюд, събиращ представата на хората за тъмна, необяснима и рушителна сила, за Тенец – бродещ дух на покойник, който върши домакинска работа, надсмива се над себе си и мечтае да пътува. Дори вързаната от Суса Тинина умряла сврака, поставена за плашило над коша с кукуруз, не успява да предизвика страх у читателя, защото страховитите мотиви се неутрализират през смеха на гротеската, постигната чрез смесването на неочаквани езикови обстоятелства и стилови решения, изненадващи олицетворения, сравнения и метафори, които при Радичков като че ли припомнят своето митологично начало. Мирогледът на наивистичния подход е разгърнат, страхът е олитературен и е демаскиран, отрицателни герои не съществуват, защото наивистичните творци, какъвто в голяма част от своето творчество е Радичков, се опитват със своето изкуство да привлекат вниманието на света, да му се противопоставят и да покажат, че на човека съвсем не трябва да се гледа като на „човешка проза“, а по-скоро като на несъвършено, но впечатляващо творение, изтъкано от тъга, смях, думи, памет и мечти.

Радичков разчупва праволинейния догматичен и художествено „изчерпан“⁴ литературен контекст на 60-те години с един оригинален творчески подход и заемайки от богатите възможности на наивизма, успява да изгради мост между спомените си за романтиката на своята Калиманица и чуждата за селянина съвременност, „намигайки“ и на читателите си, да им поднесе един чудат и невероятен разказ, синтезирал в себе си модерни и древни митологично-гротескови черти.

ЛИТЕРАТУРА// BIBLIOGRAPHY

Вучева 1982: *Вучева, Т. Наивното изкуство в България. София: Български художник. [Vucheva 1982: Vucheva, T. Naivното izkustvo v Bulgariya. Sofiya: Balgarski hudozhnik.]*

Еленков 1994: *Еленков, И., Р. Даскалов. Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност. София: Просвета. [Elenkov 1994: Elenkov, I., R. Daskalov. Zashto sme takiva? V tarsene na balgarskata kulturna identichnost. Sofia: Prosveta.]*

⁴ Според смисъла, който влага Джон Барт в термина „литература на изчерпването“ през 60-те години, за свръхупотребата и износването на форми или изчерпването на някои възможности на литературата, явление, което е пряко свързано с началото на постмодерния стил в културата.

Казанджиев 1994: *Казанджиев, С. Колективният човек.* – В: Еленков, И., Р. Даскалов. *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност.* София: Просвета. [**Kazandzhiev 1994:** *Kazandzhiev, S. Kolektivniyat chovek.* – V: Elenkov, I., R. Daskalov. *Zashto sme takiva? V tarsene na balgarskata kulturna identichnost.* Sofia: Prosveta.]

Лесинг 1978: *Лесинг, Е. Г. Лаокоон, или за границите на живописата и поезията.* София: Наука и изкуство. [**Lesing 1978:** *Lesing, E. G. Laokoon, ili za granitsite na zhivopista i poeziyata.* Sofia: Nauka i izkustvo.]

Мутафов 1978: *Мутафов, Е. Подвижният човек.* София: Народна младеж. [**Mutafov 1978:** *Mutafov, E. Podvizhniyat chovek.* Sofia: Narodna mladezh.]

Мутафов 1986: *Мутафов, Е., Д. Стайков, Йордан Радичков. Литературно-критически очерк.* София: Български писател. [**Mutafov 1986:** *Mutafov, E., D. Staykov, Yordan Radichkov. Literaturno-kriticheski ocherk.* Sofia: Balgarski pisatel.]

Мутафов 1998: *Мутафов, Е. Бъди невероятен. Книга за Радичков.* София: Свободно поетическо общество. [**Mutafov 1998:** *Mutafov, E. Badi neveroyaten. Kniga za Radichkov.* Sofia: Svobodno poeticheskoto obshtestvo.]

Пелева 2004: *Пелева, И. Йордан Радичков. Дума разказ и тага.* София: Просвета. [**Peleva 2004:** *Peleva, I. Yordan Radichkov. Duma razkaz i taga.* Sofia: Prosveta.]

Радичков 1965: *Радичков, Й. Свирепостроение.* София: Български писател. [**Radichkov 1965:** *Radichkov, Y. Svirepostroenie.* Sofia: Balgarski pisatel.]

Радичков 1967: *Радичков, Й. Водолей.* София: Народна младеж. [**Radichkov 1967:** *Radichkov, Y. Vodoley.* Sofia: Narodna mladezh.]

Радичков 1974: *Радичков, Й. Как така? Варна: Георги Бакалов.* [**Radichkov 1974:** *Radichkov, Y. Kak taka? Varna: Georgi Bakalov.*]

Радичков 1979: *Радичков, Й. Прашка. Всички и никой.* Пловдив: Христо Г. Данов. [**Radichkov 1979:** *Radichkov, Y. Prashka. Vsichki i nikoy.* Plovdiv: Hristo G. Danov.]

Радичков 1980: *Радичков, Й. Малка северна сага.* София: Български писател. [**Radichkov 1980:** *Radichkov, Y. Malka severna saga.* Sofia: Balgarski pisatel.]

Радичков 1999: *Радичков, Й. Литературната орница. Избрани интервюта.* София: Балкани. [**Radichkov 1999:** *Radichkov, Y. Literaturnata ornitsa. Izbrani intervyuta.* Sofia: Balkani.]

Радичков 2014: *Радичков, Й. Събрани съчинения том 4.* София: Нике. [**Radichkov 2014:** *Radichkov, Y. Sabrani sachineniya tom 4.* Sofia: Nike.]