**ЙОРДАН РАДИЧКОВ – „НОЕВ КОВЧЕГ“**

В живота на Йордан Радичков има един конкретен биографичен момент, върху който сякаш е построено цялото му причудливо творчество. Родното му село Калиманица, разположено на няколко километра южно от днешния град Монтана, е официално заличено от списъка с населени места, след като в началото на 70-те години държавните власти решават да построят на това място и на територията на съседното село Живовци язовир „Огоста“. По това време Радичков е вече известен писател и живее в София, а творчеството му осъществява множество преноси между дълбоката, доведена до абсурд глухота на родния северозападен край и странните парадокси на големия град.

В по-късните произведения на писателя като „Нежната спирала“ (1983) и „Ноев ковчег“ (1988) присъствието на природата започва да придобива все по-голяма тежест за сметка на затихващото игрово завихряне на разказването в посока към абсурда. Писателят все по-често се връща към темата за невинаги видимия, но жилав и несломим отпор на природата срещу цивилизацията. Случаят с „потапянето“ на Калиманица навлиза пряко в художествената действителност на „Ноев ковчег“. След едно чисто съобщително изречение за заличаването на селото с държавен указ писателят въвежда картина на селските гробища – пространство, което природата е отвоювала обратно от хората. Тук гробищата на Калиманица не са запустяло, напуснато от хората място. Това е земя, до която природата (а може би и мъртвите) не разрешава достъп, след като се е разраснала прекомерно в своя съпротивителен разцвет. Сходна роля на природна крепост изпълнява шипковият храст в разказа „Шипков храст“ (от сборника „Нежната спирала“). По такъв начин за Радичков родното място не е извор на сантименталност или на „носталгия“, както казва лисицата в „Ноев ковчег“, а въображаема Червена книга, която защитава и запазва всичко слабо и неустойчиво в живота. Родното място е територия, която защитава самия живот в неговата пряка и преносна въшливост, в неговата изначална нищожност.

През втората половина на 80-те години сред българското общество, живеещо вече четири десетилетия в условията на тоталитарен политически режим, е налице очакване за промяна. Очаква се тази промяна да дойде от Съветския съюз, където комунистическият лидер Михаил Горбачов провежда курс на либерализация и диалог със САЩ и Западна Европа. В този момент руската култура интензивно възвръща в своя фокус на внимание или преоткрива фигурите на големи творци и произведения, които са били пренебрегвани или заличени от погледа на широката общественост по идеологически причини.

Българската комунистическа партия се старае да не се конфронтира е режима в Москва, но същевременно и да не прави политически отстъпки на либерализация, затова предпочита „да се сниши“ , докато преустройството в СССР отмине. Българският интелектуален елит възприема е умерен възторг усещането за промяна: чете е широко отворени очи почти напълно освободената съветска преса, но се страхува от неясното си бъдеще. Колебанието идва не толкова от все така неотклонния тоталитарен курс на властта в България, а от осъзнаването, че самият елит няма вътрешен потенциал за промяна, защото във всичките тези години на тоталитарен режим не е развил в достатъчна степен алтернативни обществено-политически или естетически идеи.

Нещо повече, в България изкуството през 70-те и 80-те години изглежда далеч по-малко свободно, отколкото това от 60-те години. Умело дирижирани от властта националистически вълни опитват да компенсират идейната немощ на така наречения зрял социализъм. Възродителният процес от 1984 г., който налага преименуването на мюсюлманското население в страната, бележи връхна точка в този застой.

През септември 1987 г. жители на Русе излизат на спонтанен протест срещу обгазяванията от химическия завод в съседния румънски град Гюргево. Протестът се явява и като реакция на информационното затъмнение от страна на българските власти около аварията в чернобилската атомна централа в края на април 1986 г. Така първият организиран израз на недоволство от страна на гражданите има екологичен заряд. Следват нови протести, като най-голям е този на 10 февруари 1988 г., в който няколко хиляди души протестират на централния площад в Русе е детски колички. Независимо от това, че името на писателя не се свързва пряко е основания по този повод в началото на месец март Обществен комитет за екологична защита на град Русе, чийто председател е Георги Мишев, Радичковият начин на възприемане на природата като абсолютна и неприкосновена ценност е симптоматично свързан е тези събития. В този смисъл реториката на тези „родителски“ протести представлява важен контекст за „Ноев ковчег“. Зад привидно милозливия тон на апела „Дайте въздух на децата ни“ е стаен подтекстьт, че не индивидът, а природата помни и в този смисъл търпи последиците от цивилизационните грешки. По такъв начин протестът се води не в името на индивида, който е ограничен в своята временна биологична обвивка, а в името на поколенията, мислени не като отделни личности, а като жива и непрекъсната нишка на човешкото, като очовечена памет.

Тези настроения сред интелектуалния елит могат да се възприемат също така във връзка е придобилия значителна популярност и в България съветски филм от началото на 80-те години „Белият Бим Черното ухо“ на режисьора Станислав Ростоцки, екранизация по едноименния роман на Гавриил Троеполски. Филмът разказва за един иначе породист шотландски сетер, чиято окраска обаче е различна от описаните в киноложките наръчници, и за неговата силна привързаност към писателя Иван Иванович – отдавна вече немлад, самотен и чувствителен човек, обичащ природата. Когато писателят е приет в болница, оказалото се внезапно бездомно куче се отправя в търсене на стопанина си.

През погледа на животното и неговите перипетии зрителят придобива впечатление за един свят, който има претенции да бъде най-справедливият от всички светове, но е безразличен, подозрителен и враждебен към по-слабия. В годините на социалистически застой този филм носи важно послание за неуюта на различния човек в съвременния свят и в частност – в социалистическото общество. Природното със своята неподправена красота и богатство на формите, със своята натрупана интуиция и мъдрост, е толерантността си в приемането на другия се явява пред зрителя като примамлива алтернатива на човешкото.

Главната роля във филма се изпълнява от един от най-известните и обичани от публиката съветски актьори – Вячеслав Тихонов. В СССР филмът е гледан от над 20 милиона зрители. Успехът на продукцията я довежда и до българските екрани. Наред е интензивното съпреживяване на участта на различния чрез филма родната публика получава и импулс за критично отношение към света.

**Ноевият ковчег като резерват на съзнанието.**           Към края на встъплението към романа „Ноев ковчег" Радичков разполага една сцена, която контрастира спрямо преобладаващата мрачна и потискаща атмосфера. Тя идва непосредствено след момента, в който е направен паралел между мисията на Ной и творчеството: пишещият е призван да събере „цялата твар на земята“, за да започне животът наново. На това място идва видение, което се отличава с карикатурност, макар и частично приглушена от общия тон: разказвачът вижда множество хора – поети, художници, каменоделци, политици, всеки от които носи в ръце по един плавателен съд, за да създаде от него Ноев ковчег. Усещането за карикатурност идва от буквализирането на идеята. Ноевият ковчег на твореца (а вероятно и на всеки човек изобщо) е не в материалната обвивка на неговата работа – в книгите, в паметниците, в делата, а в неговото съзнание: там е мястото, в което се събират разпилените остатъци от живота. Трюмът на ковчега, за който често говори Радичков в книгата, са дълбоките и неосветени кътчета на човешката душа.

Паметта в концепцията на „Ноев ковчег“ е мрежа от пътища – фигуративни и ситуационни преходи, преноси, асоциативни вериги и нишки, по които субектът достига до остатъците от живота. Постепенно в хода на своето развитие произведението внушава, че не отломките, а самото помнене като процес и като състояние на особена активност спрямо света представлява онази ценност, която човекът трябва да съхранява в себе си. При това този ковчег на паметта е спасителна опора не толкова за живота, колкото за човека.

**■ ЖАНР**           Жанрът на романа задава доста различни очаквания спрямо това, което читателят може да открие в „Ноев ковчег“. Традиционният роман предполага най-често наличието на един или няколко основни персонажа, чийто житейски път повествователят проследява по възможност изчерпателно и в пълнота чрез въвеждането на различни гледни точки и сюжетни линии, както и чрез отношенията на главните герои с други персонажи, с изграждането на цялостен светоглед или светогледи. Често житейският път на персонажите преминава през изпитания и конфликти, героите се променят и на свой ред променят другите и средата, преминават през години на учение, през връзки, през особено важната общност на семейството (или – напротив, поради различни причини нямат семейство), поемат различни социални роли, реализират се или не успяват да се реализират в обществото. Особено съществено е това, че романът – според образците на своя трайно стабилизиран вариант от XIX век – предполага едно плътно и хомогенно разказване.

На пръв поглед всичко това отсъства в Радичковия „Ноев ковчег“. Книгата е съставена от тринадесет различни по обем разказа. Най-кратките истории обхващат няколко страници, а най-дългата „Щърков сняг“ – 125, което е точно половината от общия обем на „Ноев ковчег“. Различават се по начина на разказване и по тематичния си фокус. Независимо от това, че в част от тези разкази присъстват персонажи, водеща е повествователната роля на първоличния разказвач с неговите настроения, позиции, спомени, индивидуална чувствителност. При това трудно можем да си представим тези разнородни персонажи в една обща повествователна рамка: тук се срещат исторически фигури от миналото (Мао Дзедун, Левски, Емилиян Станев), библейски и митични образи (господ, дяволът, Каин, Авел, преобразени във вълци хора), множество животни (диво прасе, жаба, лисица, щъркел и др.).

Общ в книгата е единствено мотивът за Ноевия ковчег – на тази основа е направен и изборът на заглавие на творбата. Във връзка с едно внезапно осенило го прозрение в отделните разкази разказвачът се движи по следите на дребните и слабите същества, на застрашеното от погубване, на неустойчивото и нетрайното, на отхвърленото от живота, на отправилото се към смъртта: дивото прасе, изтласкано от останалите прасета; свинарят, който носи дрехите на мъртвите; странстващото куче, за което не е ясно дали яде мърша, или самото то се е превърнало в ходеща мърша; стария щъркел, отхвърлен от ятото, но също така и еднооката лисица, използвана от човека по безчовечен начин като жива примамка за мъжки лисугери.

И все пак налице са общи места, които дават възможност да се говори за романово повествование: общата атмосфера и единната – независимо от множеството прекъсвания в рамките на всеки отделен разказ – настройка на повествователя; общата водеща идея за природата като най-мащабния информационен масив, въз основа на който тя помни, докато човекът забравя; преминаващите през отделните части общи или сходни образи и мотиви.

Не на последно място романовата нагласа намира израз в една щрихирана в миниатюра семейна история. Във фрагмента „Малашевските гробища“, разположен в средата на книгата (седмо от тринадесетте заглавия), в рамките на не повече от половин страница повествователят набелязва смъртта на баща си като преломен момент в своя живот. Разказвачът споменава само бегло, в приглушената интонация на тъгата, за въздействието на това събитие върху цялото семейство: „С мама и брат ми се почувствахме като изпаднали от каруцата на живота“. Но този момент за смъртта на бащата е спомен в спомена: повод за него е значително по-близкото във времето преживяване на смъртта на брата. За брат си повествователният глас не разказва много повече, отколкото за баща си. Вместо това тук доминира чувството за неуюта на гробищния парк, поставено в синхрон с неуюта, излъчван от бетонните жилищни сгради в новите квартали. Но все пак се казва нещо и за брата: три години по-голям от повествователя, живял е неудачно, а в последните си години – и в самота. Малко по-нататък, без пряка връзка с изпадането на семейството от каруцата на живота, е разположено едно възклицание, което представя писането като убежище на аза: такова защитено, макар и илюзорно, място братът очевидно не е успял да намери.

Към мотива за починалия баща повествователят се връща привидно неочаквано, когато в „Щърков сняг“ проследява бягството на един уплашен глиган до гробището на Калиманица – пространство, което природата е отвоювала обратно от цивилизацията, сякаш с цел да запази мъртвите от всякакви посегателства. Тук закономерно може да пристъпи само глиганът, за човека това място вече е недостъпно. По такъв начин гробището на вече несъществуващото село Калиманица е представено не като запусната местност, а като своеобразен непристъпен пантеон, който природното е изградило в памет на мъртвите. Романовата перспектива се изгражда не само от обстоятелството, че в този момент е монтирано още едно фрагментарно парче от семейната история, но и от въздействащата картина на гробището като защитено от природата пространство на паметта.

Но още по-активни за романовото единство са онези връзки в текста, които изграждат общо фигуративно поле на повествованието. Като пример в това отношение може да се посочи разгръщането на образа на ветроупорния фенер. Той се явява в перспективата на една мрачна всекидневна буквалност: във финала на „Малашевските гробища“ майката съобщава притихнала, че фенерът от гроба на наскоро починалия брат е откраднат на третия ден след погребението. В разказа със заглавие „Тъмният трюм“ става дума за това, че когато слиза в трюма на своя ковчег, повествователят взима със себе си ветроупорния фенер, който всяка вечер пали и окачва на палубата. Двете появи на този предмет са свързани не само в единството на неговото пряко и преносно значение, но и чрез подчертаването на цикличността в редовно полаганата грижа: до момента на открадването майката е палила фенера на гроба всеки ден; повествователят заявява, че пали фенера на палубата на своя кораб всяка вечер. Същевременно вторият случай на употреба на образа разширява значително неговия обхват. Във втория случай фенерът присъства в чисто абстрактен план, доколкото самият трюм на Ноевия ковчег е пространство на съзнанието и душата, без при това да се изчерпва с израза на метафората: Азът върви с него из лабиринтите на трюма, осветява едно или друго кътче от него, набелязва бегло портрета на едно или друго същество и оставя фенера на земята, когато е необходимо да освободи ръцете си, като изключва при това оставяне всички фигуративни значения на образа. В последната част на книгата – фрагмента „Небето прокапа“, който в известен смисъл изпълнява ролята на епилог, на палубата на кораба (ковчега) като в съновидение се събират любимите хора на повествователя, които не са сред живите, а фенерът над тях се люлее от вятъра и вълните и мъждука съвсем слабо.

И така, Радичковият „Ноев ковчег“ може да се възприема като роман, като при това подобен прочит не отменя мисленето на отделните разкази от този роман като самостойни. „Ноев ковчег“ е особен роман, чийто повествователен глас във всеки момент търси своя обект и това търсене е процес, който непосредствено съчетава начина на разказване и темата на произведението. Това е фрагментаризирано повествование, което се движи по невинаги ясна траектория от следи, лута се между различни времеви пластове и пространства, заслушва се в невинаги разпознаваеми гласове и звуци. Подобна повествователна нагласа не е случайна: според интерпретацията на Йордан Радичков Ноевият ковчег е тъкмо такава въображаема територия за събиране на неустойчивото.

**■ ЗАГЛАВИЕ**           Както вече стана дума, общото заглавие на творбата е изведено от общия мотив. При този избор е от съществено значение, че прилагателното „Ноев“ не е членувано. Подобно решение е парадоксално, защото Ноевият ковчег е единствен и определен. Радичков заема библейската притча за Ноевия ковчег като фигуративна основа за създаване на свой кораб: от различни разкази научаваме, че този кораб (ковчег) има палуба, трюм, видими и осветени места, места, брулени от вятъра, както и тъмни, непристъпни пространства на почти пълен застой. Така разказвачът настоява за съществуването на един друг Ноев ковчег – този на творческото съзнание, в което се пази крехкото, неустойчивото, а понякога и незабележимото. По такъв начин не само на творческия процес се придават библейски мащаби и внушения, но и – обратно – познатото от библейската притча зазвучава в перспективата на личното.

**■ КОМПОЗИЦИЯ**           Тринадесетте отделни произведения в целостта на „Ноев ковчег“ са различни в своя обем и повествователна настройка. Може да се каже, че встъплението („Космическият удавник“) и заключителният разказ („Небето прокапа“) образуват повествователна рамка. В началото виденията пред повествователния аз се откриват като необясними, непроницаеми, почти зловещи, а в края виденията са почти изцяло в перспективата на спомена. Разположени във високото - на палубата на Ноевия ковчег, а не в неговите по-долни и тъмни пластове, виденията в края на произведението носят приглушена тъга. Тази връзка между началото и края обаче не е пряко изразена и присъства по-скоро като потенциал за разбирането на произведението.

По повод на жанровата характеристика на „Ноев ковчег“ вече стана дума за това, че изграждането на асоциативни вериги и лайтмотиви е в основата на композиционната цялост на творбата независимо от различието на отделните разкази. Съществува известна последователност при подреждането на разказите: едно до друго са поставени заглавия, които не си приличат рити дори контрастират. Редувани са наситено събитийни и фрагментарни разкази или разкази импресии; редувани са произведения е последователно разказване и такива е накъсано разказване, блуждаещо между различни мотиви; редувани са разкази е автобиографични мотиви и разкази е митологична стилизация. Така например „Три врани“ (трето по ред заглавие) представлява импресия от петдесет реда, която е разположена между „Въшкарчето“ – разказ, в който на практика се използва романов модел, и „Небесен пришълец. Жаба. Скитащи кучета“ – накъсано повествование, „прескачащо“ привидно неподготвено от една картина на друга. След „Малашевски гробища“, в който повествователят набелязва автобиографични мотиви, е разположен разказът „Сивият вълк, черното куче“, който разработва фолклорен сюжет (превръщанията между човек и вълк). Но както рамката, така и последователното редуване не е устойчив композиционен елемент, който повествованието да налага безусловно. В много по-голяма степен композиционното внушение е за такова събиране, което подобава на предмета на събиране: „трохите на живота“.

**■ ПРОБЛЕМАТИКА**           Преплитането на следите на историческото минало и местата на спомена в индивидуалното съзнание представлява основен тематичен и проблематичен възел в „Ноев ковчег“. Независимо от това, че основните картини в творбата изглеждат като напълно отстранени от реално протичащото време, затворени в мрачна атмосфера е почти апокалиптични внушения, все пак повествователят нерядко поставя ясни хронологични ориентири. Това обикновено се случва в повествователните отклонения, когато някаква неочаквана асоциативна връзка открива предаването на спомен или реално случило се събитие. Характерен е примерът от встъплението, при който сред почти халюцинирани образи – първоначалното видение на космическия удавник – азът включва преживяването от свое, по всяка вероятност служебно посещение на Световното изложение в Осака през 1970 г.: японски копринени торбички е втъкани йероглифи, от които при натискане на скрит механизъм се разнася зловещ смях. По такъв начин субективно преживеният ужас се пренася и разпределя между описанието на бурята, в което доминира усещането за нереален кошмар, и едно описание на сувенирен предмет, в което чрез споменаването на форума е вложено значението на историческо свидетелство. Прякото обвързване между фолклорни, митологични и техницизирани представи за света е характерно изобщо за творчеството на Радичков. На това място е подходящо да видим как ужасът не само не се уталожва от „рационалния“ и исторически конкретен разказ, но и получава сякаш универсалност при описанието на механизираната японска играчка. Макар и да осветяват ярко и детайлно отделни кътчета на света, науките и историята невинаги внасят порядък и рационалност. Научните иновации стряскат със своята отстраненост от човешкото, а историческото знание твърде често идва да потвърди митологични стереотипи и ирационални импулси.

С особено ясна последователност е направен аналитичен срез на историческото знание в разказа „Къкринското ханче подир залавянето на българския апостол“. В него Радичков проследява някои от представите за фигурата на Васил Левски в общностното съзнание. До момента на появата на „Ноев ковчег“ акцентът в редица исторически и литературни съчинения е падал неизменно или върху героизма на Апостола, или върху въпроса за предполагаемото предателство. Тук във връзка с цялостната концепция на книгата да се търси не героическото и величавото, а дребното и нищожното, онова, което е иначе недорасло, но вече мирише солидно на леш, разказът на практика изобщо не се докосва до самата фигура на Апостола, нито дори до онова, което би могло да играе някаква роля в неговата съдба (съратници, комитети, полицейски и съдебни разследвания и т.н.).

В средоточието на Радичковата интерпретация някакви анонимни жалки хора идват от сутринта след залавянето, нагребват колкото могат повече сняг от двора на хана и носят загребаното по домовете си да го разтапят, с което откликват на една упорита мълва, че Васил Левски носел в себе си много пари, които, разбирайки, че няма как да се измъкне от обсадата на хана, разхвърлял в дълбокия сняг. За българския читател, който в самия край на 80-те години на XX век гледа екранизацията на „Време разделно“ със силно стиснати зъби и блеснал поглед, тази смяна на наблюдението представлява голямо и важно предизвикателство. На мястото на неавтентичното мъченичество на героизма идва последователната рефлексия върху поведението на народните низини. Тази рефлексия се опитва да предвиди цялата сложност на въпроса по какъв начин (по какъв път) се е запечатал образът на Апостола в народната памет. Казано по друг начин, въпросът, който си поставя разказът, е как достигат до Левски тези, които не са нито герои, нито антигерои, не са нито храбри, нито умни, нито свръхпочтени, които нямат представа от националните идеали и идеите на Апостола. Това са хора от низините, които – подобно на дивото прасе от „Въшкарчето“ (разказа, разположен непосредствено след въведението на „Ноев ковчег“), живеят в постоянна мимикрия сред обстоятелствата на живеенето - обстоятелства, които винаги ги превъзхождат многократно по сила и мащаб. Но пък притежават сякаш природно обусловено предимство – заради вечната си мимикрия в ниското виждат сравнително ясно дребните детайли от живеенето в низините. Благодарение на изострената си сетивност въшкарчето се превръща в очите и ушите на огромния глиган. А от прагматизма на хората, топящи снежните преспи на Къкринското ханче, покълва преклонението пред Апостола – своеобразен култ, който събира в себе си езическо страхопочитание и мистика, християнска образност и поведенчески стереотипи.

Представата, че в преклонението пред образа на Левски се съдържа нещо едновременно прагматично и мистично, не е и до днес особено популярна идея сред българското общество. Същевременно обаче Радичковият разказ не е лишен от патетиката на народностното съучастие в делото на Левски. Почти по протежение на целия разказ повествователят наблюдава непосредствено действията на хората: той знае какво всъщност правят хората, споделил го е още в началото с читателя, само че нищо в поведението на струпващото се в двора на хана множество не издава тяхната крайна цел. Възможно е всеки да крие от другия целта си, да пази в тайна резултата от своето ровене в снега, възможно е хората да мълчат в езически респект пред края на другия или в интуитивен страх от това, че действията им напомнят за мародерство. Спонтанното поклонение, което се случва успоредно със събирането на снега, запазва сходни нерешими въпроси – много възможности присъстват зад това повтарящо се поведение и нищо, което да може да се твърди със сигурност. Радичковият повествователен глас, който по принцип има склонност към повторенията и обръща внимание на носените от тях смислови колебания, тук казва, че повтарянето на действията тече без изменения и спонтанното поклонение в двора на Къкринското ханче заприличва на абсурден филм – твърде драстичен лексикален анахронизъм. Ключът към патоса разчита на този анахронизъм: все пак нещо важно се променя и идващите поединично хора започват да присъстват на мястото на залавяне на Апостола заедно , а носените в началото зад стените на дома съдове със сняг сега се поставят на „общи“ огньове.

Монотонното повторение създава ритуал, а в контекста на този ритуал се създава онова комуникативно отношение в общността, което религиозните системи определят като съпричастяване. Получаването на причастие, приемането на нафора, паленето на свещ от свещта, пеенето заедно с другите са сред традиционните изразни жестове на това религиозно приобщаване към общността. В своя разказ Радичков използва действията по топене на снега като спонтанен и нетрадиционен начин на създаване на съпричастност. Нещо повече, тук съпричастността се ражда, след като повествователят е нарекъл свързаните с нея действия на множеството абсурдни.

Но тази нетрадиционна интерпретация не е достатъчна за Радичков, за да изгради в разказа си такава призма, която да обхваща проблема за преклонението пред Апостола от всички страни, без да го разрешава или да го насочва в една или друга посока. За тази цел той подготвя още два обрата. Първо, след анафорично повторение на връзката „Нищо че...“ („Нищо че натам ги е тласкал дивият интерес! Нищо че са топели снега на огньовете и са се мъчили като грешни дяволи да изтръгнат от него меджидиетата на Апостола [...]“) повествователят патетично обявява картината като колкото ужасна, толкова и добра, но за съжаление, неистинска, плод единствено на бедното му въображение. Това е нов удар по възприятията на читателя, свикнал с героизиране на фактите и обстоятелствата от националната история. Вместо гъста мрежа от комитети и осъзнати борци против поробителя този читател вече е открил в разказа на Радичков безименни хора, които по безмълвното събиране на снега приличат на подробно описаната птица сокерица, която е способна да открива храната си дълбоко под снега. Ето че сега читателят трябва да се сблъска с позицията, че в този исторически раздел факти изобщо не съществуват, а съществуват само различни картини в човешките съзнания, стабилизирани от паметта.

Чрез втория обрат Радичков обобщава това послание на разказа, като поставя образа на снега в алегорически план: снегът над Къкринското ханче е продължил петстотин години, като е оставил „величествени преспи в душата на угнетения българин“. Но както метафоричните образи, така и алегориите в „Ноев ковчег“ не остават статични. Фигурата на преспите в душата произлиза от метафората, но в динамиката на разказа вече не е метафора. В творчеството на Радичков снегът е парадоксална образна платформа: той налага състояние на изключение, което обаче маскира света като универсалия; превръща нещата в странни и причудливи, но въвежда и човека в режим на отстранение спрямо тях; снегът е нетраен, но запазва нещата в себе си. И тук снегът присъства в своята парадоксалност: той подлежи на топене и бива ритуално топен, но според поне една от повествователните перспективи е дълговечен, а под неговата покривка дните и седмиците са слети в непрогледно безвремие. Преспите в усещащата битиен неуют душа не могат да бъдат разтопени докрай.

Снегът е несигурен в своята трайност саркофаг на следи и надежди , но и поле на сизифовски усилия. Тази тема получава допълнително развитие в краткия разказ „Снежен валяк“, който в композиционен план е разположен почти непосредствено преди епилога (единадесети поред). Това е картина е играещи в снега деца. Играта е представена основно чрез две действия: те лягат в снега, за да отпечатат телата си в него (е което се прокарва връзка към отпечатъка от тялото на поваления Апостол), и напластяват е бутане снежни топки – процес, който повествователят оприличава пряко на живота на идеите, без при това да изоставя паралела със сизифовските усилия на ровещите в снега поклонници от Къкринския хан.

Интерпретацията на Радичков на историческия мит за Васил Левски отправя и важен трансформационен жест към един устойчив литературноисторически образ: гарванът от елегията на Христо Ботев „Обесването на Васил Левски“. Напълно съзнателно авторът балансира интерпретацията на този толкова зловещ и основополагащ за българското културно съзнание образ между наивно-смешното и красивото. У Радичков тази „птица проклета“ е гарван пеперуда, защото – за разлика от сокерицата, неподражаема в своите умения да намира и най-дребни семена под снега, зиме гарваните трудно намират храна, отслабват твърде много и напомнят в своя летеж на пеперуди. Да се пречупи толкова еднозначно наложен образ като гарвана от Ботевата творба, е смел опит. Това може да се осъществи само при изключително владеене на езика, на неговите явни и скрити интонационни възможности, както и на иронията.

Друг важен проблематичен фокус в „Ноев ковчег“, който в определени моменти се преплита е темата за следите на историческото минало, е обвързването на природата и паметта.

Обликът на природното в „Ноев ковчег“ е в пряка връзка е представата за един боледуващ свят. Със своя непрекъснат кръговрат, който редува и обвързва цикли и прави раждането, стареенето и смъртта едновременни и вечни, природата е изначален живот. В тази връзка Радичков използва внушението на една запомняща се картина: в своята сляпа стихия реката сама насажда върбите по своя път, след като преди това ги е изтръгнала от предишните им места, влачила ги е по течението си и ги е забила в тинята си, където те благодарение на своята жилавост са възкръснали. По такъв начин реката сама определя пътя си.

В своята биологична обвивка, загубила изначалната си еластичност в цивилизационния устрем, самият човек обаче е чувствително уязвим, ограничен и самотен. В хода на постепенното очовечаване на природата, в постепенното й придърпване към мерките на човека се създава усещане, че и природното започва да излинява и остарява, да носи в себе си представа за края. В този смисъл Ноевият ковчег в Радичковото произведение е израз на необходимостта от възвръщане на природното към собствените му устои. По такъв начин Ковчегът може да се мисли и като фигура на желаното ново единство на света под знака на природното.

Разказ след разказ повествователят в „Ноев ковчег“ напластява усещането за болестното състояние на света, без обаче да назовава болестта и без да посочва причините за нея. Едва в „Тъмният трюм“ се казва пряко: не наличието на големи и мащабни движения във висшите сфери на живота и света, а – напротив – съвсем слабото раздвижване, незабележимите прояви, дори мъждукането на живота в най-долните етажи на Ковчега прави така, че животът да не се залежава и да не боледува. Тоест здравето на природния организъм се определя от неговата пълнота и цялостност.

 С особена яснота тази идея е представена във варианта на баснята за лисицата и щъркела от разказа „Щърков сняг“. Персонифицираният щъркел определя света в неговата изначалност като общо за всички опушено гърне, което един ден се пръснало на хиляди парчета и от тогава насам всички усилия за слепването на парчетата в ново единство са обречени на провал.

Особено силно е това обобщение на фона на контраста с описанието на въздушните коридори в същия разказ, които в момента на своето величествено отваряне потапят птиците в еуфория – състояние, което повествователят сравнява със състоянието на спортистите при прием на допинг. За щъркелите в полет изчезва целият свят и остават само коридорите – непроменими от протичащото време, предавани през вековете в неуловимата памет на поколения птици. Това е важно послание, което цялата книга поддържа: помни не самият индивид, а поколенията помнят чрез индивидуалната, интуитивно зададена памет. Затова всеки индивид, дори най-презряната крастава жаба, представлява Александрийска библиотека от генна информация, както заявява разказвачът във фрагмента „Небесен пришълец. Жаба. Скитащи кучета“.

След като целият „Ноев ковчег“ представя света в подчертано мрачни тонове, достигащи до апокалиптични внушения, и се впуска преимуществено в описването на изтляващия живот, след като самият разказ „Щърков сняг“ е пропит от чувство на песимизъм и самота, на тъга от завинаги счупеното единно гърне на света, моментът, в който небесните коридори призовават щъркелите на път, се откроява с изключителна сила, при това независимо от обстоятелството, че читателят вече знае: този път небето няма да приеме полета на стария щъркел. Излъчените от „дъното на правремето“ съвсем тихи позивни към щъркелите решително променят звученето на книгата и й придават внезапно породен оптимизъм. Следването на беглите следи на времето, вслушването в тихите сигнали на паметта прави борбата на отделния индивид (независимо дали човек, куче или хлебарка) със света и живота не толкова неравностойна. Тези сигнали са толкова повъздействащи, доколкото се оттласкват от сходни по своята неуловимост звуци („далечно пиукане и пращене“), които повествователят определя като „радиошумове“ в картината на потопа от встъплението на романа.

Би било неправомерно обаче романът „Ноев ковчег“ да се разпределя между усещания за песимизъм и оптимизъм. Самата природа е изтъкана не само от памет и коридори, по които всяка твар се завръща към себе си. Природата е и загадка, йероглиф. В тази връзка, макар и пестеливо, Радичков използва фигурата на верблюда, разработена в ранното му творчество. Тук – във встъплението на романа, непосредствено след пасажа за посещението на Мао, държащ собствения си портрет, това загадъчно същество е наречено просто камила, но зад очите на взиращото се в нея монголоидно момиче, за което камилата е „бронзов кораб на пустинята“, се открива необятна и сивееща пустота.

Дори следите на природното могат да бъдат погрешни, както бързо ще установят странстващите кучета, яли калъп лют домашен сапун, който ги е подлъгал с усещането за дом и огнище. Дали цивилизационната отрова, която човекът неминуемо влага в творенията си, е причина за това и редица други обърквания - книгата на Радичков не предлага отговор. Защото, както вече стана дума, „Ноев ковчег“ само събира и „слепя“ следи от нетрайното и неустойчивото, а не предлага готови отговори.

Природата събира и разполага не само нишки на паметта, тя не е само библиотека, но и магическа сфера, която събира още и следите на необяснимото и фантасмагоричното. Реката – самата тя колкото променливо, толкова и неизменно хранилище на паметта, пази отраженията на вълците дълго след като те са отминали, а след това добавя към тях и отраженията на лапландците, които преследват глутницата. Впрочем и тази фантасмагория, сякаш заета за разказа „Сивият вълк, черното куче“ от репертоара на легендарния Барон Мюнхаузен, има и свой ясен „рационален“ смисъл, основаващ се на динамичното единство между преследвачи и преследвани. Една потенциална поетическа перспектива на разказа също би могла да „обясни“ фантастичния елемент в тази история.

Друг проблематичен фокус предоставя възможност „Ноев ковчег“ да се мисли като роман за писането или по-точно за процеса, който го предхожда. Още във встъплението става ясно, че когато повествователят казва „през целия си живот ковчегостроителствах“, той има предвид най-напред работата на писателя и неговото призвание да събира и подрежда неща, които другите не забелязват или не възприемат като ценни. Постепенно в хода на повествованието обаче разказвачът преминава през важни, макар и не преломни промени. Както стана дума във връзка с извеждането на особеностите на жанра, още в началото на романа е внушено, че това събиране няма материален характер, че то се извършва в съзнанието на повествователния субект. От този момент нататък разказвачът започва да губи и от своята сигурност. Внушено е, че съчинителството е поверено на друга инстанция, различна от човешката. Казано е също така, че нищожното занимание с писане представлява една не особено надеждна противотежест на смъртта : в писането човекът се залъгва, докато смъртта дойде да го повика. При това човекът е в състояние само да подрежда нещата за самия себе си, да ги комбинира, да реши в най-свободния случай момента, в който стаената жаба да излезе от убежището си, но и това последно твърде съдбоносно за жабата решение Радичков насочва в иронично-игрови план.

Въпреки своята незначителност писателят корабостроител обаче може да се намеси в едно особено важно отношение: при обработването на колективния спомен. Разказът, средоточен в Къкринското ханче след залавянето на Апостола, определя пряко работата на разказвача: да топи посивелите, отдавна вече станали уродливи преспи сняг, затиснали родната душа в робското безвремие. Тази задача наистина звучи като мисия, но и нейната тежест е видяна в перспективата на личното: топя преспите, за да се освободя (аз) от тях.

По такъв начин творческата работа по събиране и преработване на остатъците от живота е видяна като работа в трюма и за трюма на живота. Това обаче не означава липса на увереност във възможностите на писането за ново постигане на изгубеното единство на света. Впрочем в нито един момент говорителят в „Ноев ковчег“ не използва патетика по повод творчеството, независимо от присъствието на някои библейски фигури нито веднъж не говори например за Словото. От неговата перспектива творчеството е всекидневен и непрекъснат процес, сетивност и чувствителност, открити към импулсите и звуците на света.