

ОНОВА ДРУГОТО В „MAILER DAEMON ИЛИ ДРУГИЯТ БРЯГ НА РЕКАТА“ НА АТАНАС ЛИПЧЕВ

Младен Енчев

THIS OTHER THING IN “MAILER DAEMON OR THE OTHER BANK OF THE RIVER”
BY ATANAS LIPCHEV
Mladen Enchev

Abstract: *The article discusses the interpretation of death in Atanas Lipchev's last novel. It notes the multiplicity of the images of mortality in the text, organized in a clear fiction system, their cultural and philosophic content, the memory of their functions in the ontogenesis of the concept of death and the strategies to fight the fear of death.*

Key words: *Atanas Lipchev, death, mirror, Alterego*

<https://doi.org/10.46687/WKRL1097>

За един университет 50 години¹ не са много, но достатъчно, за да могат да настояват за история.

Тази история, разбира се, има своя официален разказ – хронология на създаване, галерия на ректорите, динамика на структурата от специалности и т.н. Истинската, вълнуващата и вдъхновяваща история на един университет обаче е дело на неговите студенти и техните преподаватели. Тя е съвкупност от хилядите интимни истории на всеки, който е учил и преподавал в него. Никога няма да бъде написана, защото това може би изобщо не е възможно. А и мнозинството от нас едва ли заслужават да бъдат нещо повече от безименни примери в една обща история на студентското всекидневие. Тези, които заслужават обаче, тези, чиито имена публично могат да стоят до името на университета си, без нито те, нито той да изпитват притеснение от подобно съседство, трябва да бъдат запомнени.

Атанас Липчев е сред хората, които го заслужават най-много. Твърдя го не защото е светла част от моята малка интимна история на университета, а защото без него голямата му и официална история би обедняла на личности, а самият университет – на основания за самочувствие и гордост.

Дебютирал в средата на 80-те години на миналия век, в началото на новото хилядолетие той става един от най-значимите представители на белетристиката ни от периода. След сборника с разкази „Вълча любов“ (1986) само за няколко години – от 2004 г., когато излиза романът му „Тежки пари“, до 2010 – годината на посмъртната поява на „Mailerdaemon или другият бряг на реката“, той успява да създаде 7 романа: „Тихият бял Дунав“ (2005), втория том на „Тежки пари“, „Крадци“ (2008) „Фустанела“ (2009), „Пътят към зимата“ (2009).

Сава Василев го нарежда сред талантливото поколение на авторите, появили се в литературата ни през последните ѝ социалистически години, на предопределените да преживеят и да опишат големия социално-политически преход, протичащ на границата на хилядолетията, поколение, в което изпъкват

¹Предлаганият текст е писан специално за юбилея на Шуменския университет. Споменавам това с надеждата за оправдание на неподходящата за жанра му патетика, съдържаща се в неговото въведение. Моля за извинение, но това е моят университет и ми е трудно да мисля миналото му по друг начин.

Виктор Пасков, Златомир Златанов, Красимир Дамянов, Деян Енев и (с уговорка) Евгени Кузманов. Хронологията обаче е само формалният аргумент за подобно приобщаване. Същностният е качеството на неговата белетристика. С романите си, по думите на Василев, А. Липчев „доказа, че заслужава да се нареди сред достойните, защото имаше какво да каже и знаеше как да го каже. Освен това държеше да бъде различен“ (Vasilev 2012:26).

Казано иначе, да бъде друг.

Размишленията над *другото* са и прякото занимание на този текст. Той обаче не се интересува толкова от оценъчните разсъждения за творческата другост, т.е. оригиналност, самобитност на Атанас Липчев – вече писалите за него са го направили, колкото от размислите на самия автор за *онова другото* в човека и около човека, което предизвиква любопитството и тревогите му почти от момента на неговото раждане.

Предразположеността към обсъждане на същностните екзистенциални въпроси характеризира всички книги на автора, но може би най-синтезирано и безусловно тя присъства в романа, в който *другото* е заявено още в заглавието. „Mailerdaemon или другият бряг на реката“ е последната книга на А. Липчев и още названието ѝ загатва два от образите на *другото*. Първият е свързан с фигурата на другия като партньор в общуването, с човешката потребност от контакт, от диалог и общност, които писмото като културен феномен иманентно предполага. Неговата недоставеност поради липсата на адресат или поради недостъпността на адресата активизират, от една страна, значенията си на затруднения в общуването между хората в съвременния свят на комуникационен (не бива да се бърка с комуникативен) триумф, и същевременно в съседството с „другият бряг на реката“ взаимно си помагат в изграждането на общ семантичен контекст. Недоставеното писмо, писмото, което адресатът няма да получи, асоциативно напомня фразеологизма „от умрял писмо“, а подобна смислова валенция, от своя страна, вече локализира „другият бряг на реката“ не в някакъв емпирично географски ландшафт, а в митологичния ландшафт на отвъдното. Всъщност заглавието на книгата добросъвестно изпълнява класическите функции на заглавието в отношението му към темата на текста, който обозначава. Младен Влашки директно определя „Mailerdaemon или другият бряг на реката“ като „алегоричен текст за творчеството и смъртта“ (Vlashki 2012:71). И ако към определението „алегоричен“ могат да възникнат някакви претенции, то за останалата част от твърдението съмненията са изключени.

Сюжетът на романа разказва последните дни от живота на талантлив, но непризнат художник, в чието тяло е открита напреднала форма на рак. Наглед нищо ново, познатата гранична ситуация, както знаем, подробно коментирана от екзистенциалистите. Без да се притеснява от това, А. Липчев се заема със същото, за да създаде вълнуваща творба, представяща с поразителна дълбочина и детайли интимното преживяване на идеята за смъртта в съзнанието на човек, когото обстоятелствата са лишили от спасителната способност да се преструва, че не я забелязва. Романът несъмнено има автобиографичен сюжетен субстрат и това придава на споделеното преживяване не просто автентичност, но и възможност за дълбоко психологическо проникновение. При цялата си индивидуалност обаче конфронтацията на конкретната личност със знанието за близката смърт настоява за универсалните си човешки белези, за онова общо в реакциите спрямо

споменатото знание, което ни определя като хора. В мисленето и поведението на 43-годишния художник от творбата не е трудно да се открият традиционни психологически и културни модели на човешка рефлексия на мисълта за смъртта – от внезапно активизирания се заради вече съвсем ясните ѝ и обозрими координати страх, през отричането, надеждата, гневния бунт (Защо точно аз?), примирението или съпротивата. Романът на А. Липчев пристрастно ни води по утъпканите и въпреки това винаги първи пътеки на човешкия сблъсък с умирането, четейки по тях, редом до следите, оставени от хилядолетия, тези, отпечатани най-скоро. Зад отказа на болния герой да сподели състоянието си със своите близки, например, лесно се разпознава актуалният тип предмортално поведение, моделът, който Ф. Ариес отнася към съвременното общество, в което загрижеността за психологическия комфорт на близкия друг кара и умиращия, и неговите роднини да се лъжат взаимно, че не знаят това, което знаят (Aries 2004:424). В този отказ прозира и характерната за консумативното общество на удоволствието практика да изключва смъртта от социалния живот. Пребиваващ в подобна среда, и героят на Липчев дълго крие смъртта си, сякаш се срамува от нея, сякаш вече положеният върху тялото му неин печат прокажено го отделя от другите, които живеят, за да се наслаждават.

Не е трудно и зад страха от страничните ефекти на химиотерапията („косата ми ще окапе, веждите ми ще окапят, (...) ще храча кръв и парченца от собствения си дроб“) да се види грозното лице на т.н. (пак от Ариес) медикализирана смърт, „наежена“, както казва френският историк, от многобройните тръбички, втъкнати в тялото на умиращия болен (Aries 2004:427). Преживяването на знанието за смъртта от страна на героя позволява в поведението му да се реконструира и онтогенезата на човешкото отношение към нея. Най-напред това проличава във връщането към онези форми на страха от умирането, които го характеризират в детството – в отъждествяването му с болката (както твърдят детски психолози, мортално детето се страхува не от небитието, не от неизвестното и от окончателното изчезване, а от болката). След това – в стратегиите на отричанена смъртта, също припомнящи си „детски“ начини на справяне със страха от нея. О тарсенала на тези начини, даващи шанс на съпротивата срещу този страх, Липчев активизира персонификацията на смъртта (героят я нарича „онази с косата, една, която ме очаква, мисля, че е грозна“), отъждествяването ѝ със съня – в ранните детски представи мъртвият е просто заспал („Никога не си лягам преди четири, нямам време за спане. Големият сън ми предстои. Звучи съзливо, но е факт.“), както и мисленето ѝ като иновитие другаде, респективно като пътуване до там („Аз, приятелю, ще пътувам, заминавам много надалеч и то съвсем скоро, не ми трябват картини, за какво са ми на един пътник картини (...) ще летя, безплатно ще летя.“). Разбира се, в съзнанието и в поведението на възрастния художник детските стратегии на отричане на смъртта са дефункционализирани. Или по-точно те са функционализирани като материал за една друга стратегия на преживяване на страха от умирането – играта със смъртта. Героят всъщност разиграва споменатите детски стратегии, той ги използва не в прякото им назначение, а като елементи на автоироничен коментар спрямо собствената си участ. Позовава се на тях със скептичната усмивка и рационалната отстраненост на знаещия в опит емоционално да се отдръпне, временно да избяга от естествените при такива

случаи депресивни настроения. При него класическите детски, по същество и изначално културни, представи за смъртта функционират единствено като метафори. Сънят, пътуването, жената с косата са не феномени, а само метафори на смъртта, рационален спомен за бивше светогледно единство на знак и референт. Предприетата игра героят на Липчев допълнително усложнява с въвлечането на тези метафори в реминисцентни сюжети, асоциации и алюзии. Сферата на творческите му занимания не му е попречила да поеме върху себе си читателската памет и филологическата компетентност на автора си и трябва да си много заспал, за да не видиш в устойчивото словосъчетание „големият сън“ заигравка със заглавието на Чандлър, а, ако си от моето и на Липчев поколение, в „нямам време за спане. Големият сън ми предстои“ да си спомниш и онова „искам на всички заспали да кажа, // че има време да се наспите“ на Борис Христов от първата му стихосбирка, която (живи са още, които го помнят) се предаваше от ръка на ръка и за която се чакаше ред в общежитието на филолозите. В тази мрачно шеговита игра на мортални реминисценции литературната класика („там, където отивам, е строго забранено за картини, има дори табела на входа: „С картини до тук. Надежда всяка тука оставете!“) миролюбиво съседства с естетически и религиозно различната ѝ „индианска“ проза – може би Карл Май, може би Майн Рид, може би Лизелоте Велскопф-Хенрих („ще изпратя душата му във вечните ловни полета“). В нея (играта) властно е въвлечена и античността – с митологемите на Лета, границата между световите на живите и мъртвите, и Харон – лодкаря медиатор, както и с далечния спомен за жанра на менипееца, прозвучаващ в описанието на обществото, стекло се на търга за картини от финала на романа.

Междутекстовото поле с особена слабост се протяга в територията на руската литература. В сюжета на коментирания творба скрито ще се мерне един познат купувач на мъртви души – „нито висок, нито нисък, нито дебел, нито тънък“, образно аглутиниран с един друг литературен агент на отвъдното, обитаващ с договор апартамент в дом 302 бис, чийто бивш собственик вече се е преселил в същото това отвъдно, след като Анушка съдбоносно е разляла олиото.

Въвлечените в играта със страха от смъртта литературни отпратки, които постоянно съизмерват, оглеждат, допълват текстово „своето“ с вече съществуващото „друго“, не отминават и българската класика. Макар и малко по-скрити (вероятно заради популярността си пред българския читател и оттам, за да се направи гатанката по-трудна), цитатите не са лишени от игрова разпознаваемост. Ясно се дочуват отгласи от Елин-Пелиновите разкази „На оня свят“ и „Душата на учителя“ – първият – в чиновническия дискурс на оплакването на Пратеника пред мъртвия художник, вторият – заради аналогията между „апатичния“ полицай от среднощната улицата и Пратеника на дявола („Изведнъж лицето му (на пратеника – б. м., М.Е.) ми се струва някак познато и апатично, сякаш съм го виждал някъде. (...) Всеки момент очаквам да ми поиска личната карта.“) и особено заради ценността, с която този пратеник изкушава колебаещата се между ада и рая душа на твореца. И при Липчев, и при Елин Пелин това е свободата. Разликата е, че учителят на класика избира свободата на пъкля пред светлината, реда и славословието на рая, разпознавайки в ангела „стражарската му душица“, докато в романа на А. Липчев стражарско-полицейското е атрибут на пратеника на Сатаната.

Разказващият герой на Липчев, а заедно с него и авторът, сякаш са избрали играта на мортални литературни реминисценции като забавно и в известен смисъл утешително, припомняне на универсалността на смъртта (я, колко смърт има в книгите), но още по-точно като забавно и терапевтично припомняне на културното ѝ опитомяване. Въдворена в контекста на изкуството, смъртта губи част от плашещия си потенциал. А допълнителното ѝ превръщане в обект на литературна игра може да отклони (поне докато трае играта) мисълта за нея от ужаса на очакването.

В едно от доминантните културни схващания за смъртта, имащо дълга история, смъртта е отрицание на живота, негова противоположност (Kalchev 1993). В този смисъл спрямо живота тя сама по себе си е *онова другото*. Романът на Липчев обаче не спира дотук. Той прониква и в *онова другото*, което самата смърт предлага като възможности, в *онова другото*, което е дадено на човека в отношенията му със смъртта.

Самоубийството, както знаем, е човешка реакция спрямо живота, но и спрямо смъртта, философски коментирана още в античността. Оттогава насетне то е допускано, отхвърляно, възхвалявано и заклеймявано, но никога не е губило притегателността си на алтернатива, на последна възможност, на лично избран изход от мъчителното очакване или, още по-тежко, от мъчителната агония. Самоубийството е опит да се обезсили смъртта, лишавайки я от някои от най-същностните ѝ черти – нейната стихийна неподвластност на човека и нейната изненадваща внезапност.

Художникът от романа на Липчев се обесва. Действието е предхождано от тревожни и разноречиви разсъждения, противопоставящи църковното отношение към този акт с човешкото право на свободен избор, разсъждения, привеждащи и сблъскващи аргументите на страха и болката, на смелостта и малодушието, на желанието за достоен край и на илюзията, че държиш отнасящото се до тебе под контрол. Формално, разбирай сюжетно, финалният жест с ритването на табуретката принадлежи на братовчед му Павел-Сачмо. В действителност обаче това е самостоятелен акт. Творецът вече го е репетирал: подготвил е въжето, направил е клуп, нахлузвал го е и го е стягал на ръката си, за да предположи усещането, слагал го е на врата си, но без да го затяга –премервал е смъртта си, както би се изразил Умберто Еко.

Аз разбира се, нямам намерение да се беся. Това е най-глупавото нещо, което би могло да ми хрумне. Просто ми е страшно интересно това въже, затова си играя с него. Дори понякога нахлузвам примката на врата си, усещам хладната ѝ милувка по кожата си, попристягам я, но не съвсем, все пак трябва да дишам, затварям очи и фантазирам. Виждам се обесен, полюляващ се под гредата, върху която е праметнато въжето, виждам се с прехапан език и с посиняло лице, а от мен се носи ужасната смрад на собствените ми испражнения, които се стичат по краката ми. Виждам се и ми е страшно мъчно. Често дори си поплаквам.

И това е игра, при това също с детско минало. А че героят играе, личи не само от аналогите с познатото мортално преструване в детството, но се подчертава и от самия текст, който на няколко пъти директно използва думата „играя“ – „Изплашено отпускам примката и захвърлям въжето на пода. Не бива да

си играя с него, опасно е, човек никога не знае какво може да му хрумне в определен момент, особено ако съзнанието му постоянно е заето с някоя натрапчива мисъл“.

Последното изречение очевидно показва и смисъла на предприетата игра – да отклони постоянно заетото с една определена натрапчива мисъл съзнание на героя. Той обаче играе не само с възможността за самоубийство, чрез тази възможност той влиза в същностно агоналната си (по Хьойзинха) игра със смъртта. Предизвиква я, показва ѝ, че тя надценява състезателните си възможности, дразни я, че държи в ръката си коз, който може да отнеме триумфа от предрешения финал. Уверява я, че може да проведе играта така, че да ѝ остави само разочароващата физическа победа, но да я лиши от удоволствието на тоталния – физически и морален – успех. Надвесен над бездната, героят на романа емпирично се убеждава, че безсмъртието като универсална победа над смъртта не е по силите на отделния човек. Онова, което му е дадено като възможност за победа, е достойното ѝ посрещане. Ето защо думите „Дай ми сили да посрещна достойно смъртта“ са интимната доминанта на неговата искрена молитва към бога.

Несъмнено за изправеното на екзистенциалния ръб съзнание кардиналната семантична опозиция живот-смърт се реализира в откровената си директност. В романа на Атанас Липчев обаче, по подобие на митологичната дихотомия, позната ни от Леви-Строс, това основно противопоставяне се изразява на различни равнища, в различни кодове. Трудно е да се каже категорично дали тук се преследва хармонизиращият, притъпяващият остротата на генералния конфликт механизъм на бриколажа, или точно обратното – натрупването на феномените на този конфликт има за цел да подчертае печалната детерминираност на екзистенцията от него (конфликта). И едното, и другото обаче сочат, че смъртта, *онова другото*, разселено в различни семантични редове, властно присъства в художествения свят на творбата. Така, означено в пространствен код, морталното е заместено от другия бряг на реката, в религиозен – от дявола и неговите пратеници, в етичен – от злото, в естетически – от подражанието, във философски – от отражението, в психологически – от човешкото Алтер его, онова другото, което сме.

Неслучайно романът започва пред огледалото. Героят наблюдава отражението си, за да констатира изменения, които не му харесват. Огледалото е универсален символ на границата между живота и смъртта, то е своеобразен неин атрибут – зад него е светът на мъртвите, от него ни гледа нашето неживо Аз, нашият моментен двойник, който, както помним от детството си, като козел на отпущението може да поеме всичките ни вини, лоши черти и прояви. Той е кошунствената егофания на нашето Друго аз, онова, от което се срамуваме и страхуваме едновременно.

В „Mailerdaemon или другият бряг на реката“ темата за Другото аз ярко изпъква в общия тематичен сноп, привързан с траурната панделка на смъртта. Тя е осъществена в модела, който може би пръв я въвежда в литературата. По подобие на „Доктор Джекил и мистър Хайд“ на Робърт Луис Стивънсън (поредната литературна отправка) етичното раздвоение в човешкото съзнание и при Липчев е представено в две фигури. За това, разбира се, той не се нуждае от аргументацията на серума – серумът обяснява различието във външността и поведението, когато става дума за един и същ човек. В българския роман героите са сюжетно въведени

като различни, те са братовчеди², но текстът непрекъснато изпраща сигнали, настояващи те да бъдат възприемани като едно физическо цяло. Братовчедът Павел-Сачмо е Другият аз на художника, той е оня от огледалото – обрънати, лошият (той е бездарният подражател, плагиат и буквален крадец на чуждо творчество – да си спомним картините му, нескопосно повтарящи творбите на неговия талантлив братовчед, и откраднатите портрети – на Соня и автопортрета на разказващия герой), той е човекът, който злорадо казва на леля си, че синът ѝ е неизлечимо болен, той ритва намиращата се в деликатно равновесие табуретка под импровизираното бесило на своя братовчед, той като че ли се превъплъщава дори в Пратеника на Сатаната (вж. еднаквото им обръщение „братовчед“), той е отправящият обвинения, Черният човек на Есенин (още един скрит цитат), провокаторът на смъртта:

Ще се обесиш ли, или примирено ще чакаш оная с косата? Ще паднеш ли дотам, че всеки ден да умираш от страх, докато я чакаш?

– Ти как мислиш?

– Аз мисля, че все пак ще се обесиш – ухилва се Сачмо – няма да издържиш и ще се обесиш. Та нали те познавам, като нищо ще напълниш гащите.

Романът толкова ясно предлага възможността за подобно четене на образите на двамата братовчеди, че изглежда странно как никой не го е коментирал досега:

Боже мили, секва дъхът ми, как е възможно толкова посредственост да се концентрира само в черното, завистливо и похотливо сърце на единствения ми братовчед. Та нали част от неговата кръв е моята собствена кръв, нали поне половината от хромозомите ни съвпадат, как съм живял толкова години с този човек и нищичко, ама нищичко да нямаме помежду си, как сме се търпели, как не сме си изболи очите, нима през всичкото това време сме се престрували?

И вече почти открито: „Познавам ли го?“ – задава си въпрос за Сачмо героят и си отговаря: „Както познавам себе си. Той е другата страна на медала, от която често се срамувам“.

В подкрепа на тезата са и детайлите, че разказващият герой е *винаги пред очите* на Сачмо, той *знае всичко за него*, включително за съкровената игра на самоубийство. Сачмо е единствената нощна компания на героя и героят е единствената фигура, при която Сачмо търси спасение от среднощните си *страхове* и *бесове*. Самият Сачмо заявява на братовчед си: „Колкото и да не ти се иска, ние с теб страшно много си приличаме. Дори мислим еднакво“.

Ако Стивънсън интерпретира темата за другия в нас в контекста на психологичното и етичното, Атанас Липчев я подчинява на голямата тема за смъртта в общата им съподчиненост с темата за изкуството. От една страна, в романа на автора Алтер его носи скрито идеята за интравиталната смърт, на смъртта, заложена вътре в човека още от момента на неговото раждане – подобно на Сачмо тя е двойникът, сянката, злият близък на живота, от втора, Другото аз е

² Може би не е случайно, че и в творбата на Стивънсън има герои братовчеди.

опакото, *другата страна на медала* в творческата личност на създаващия изкуство. В сюжетния план на творбата Сачмо е егоистичният псевдохудожник, посредственият и практичен занаятчия, бездарният подражател, завистливият недоволен от социалната и цехово професионалната оценка на създаденото от него. В смисловата структура на текста обаче е персонификация на измъчващото съзнание на истинския творец съмнения в стойността на направеното от него, в степента на професионалния му талант, в безкористността на заниманията му с изкуство, в способността да изразява себе си така, че да вълнува другите. Подобно на двойника от огледалото Сачмо художествено е поел върху себе си предмета на всички терзания на призвания да твори изкуство (така, както трябва да поеме и вината за неговото самоубийство), сякаш за да освободи творческото му Аз (творчеството създава свят, но създава и твореца) от съмненията, които го тревожат. Той е всичко онова, което художникът не иска да бъде и дълбоко в себе си се страхува да не е.

Задържайки се върху мотива за подобие, не е трудно да забележим, че огледалото и копието с пълната подкрепа на многобройните си значения са два от запомнящите се образи на *онова другото* в книгата на Липчев. Обединява ги не е само свойството им да отразяват, но и обстоятелството, че са вторични. Те са възможни само след и само на базата на оригинала. Но оригинален, тоест първоизходен, е именно животът, смъртта е вторична, както разказват всички митологии на света. Изкуството е една от версиите на живота. То произтича от бога, защото е плод на подарен талант. Приело по аналогия оригиналността за своя иманентна особеност – бог е оригинален, дяволът подражава, истинското изкуство – твърди романът – е творчество, то е отрицание на подражанието. То не бива да повтаря действителността, а да сътворява нова действителност, която оспорва познатата от опит. Бидейки нейно „друго“, естетическото творение е алтернатива на *онова другото*, защото е продукт на хуманните корекции на твореца спрямо несъвършенствата на човека и света. В преследване на подобни корекции то може да си позволи много неща, включително да размени местата на прототип и образ в името на доброто. Неслучайно за художника от коментиранията книга нарисованата и живата Соня са различни личности и само тази от портрета е *неговата Соня*, истинската, докато другата е просто нейното органично копие. Неслучайно и собственият му автопортрет поправя възрастта на натурщика, задвижвайки екзистенциалния поток на времето в обратна посока. В изкуството ограниченията на реалността са преодолими и тази негова особеност трябва да се използва, за да носи надежда, да вдъхва упование в съпротивата срещу всички форми на *онова другото*. Ролята му за постигане на победа в тази съпротива обаче не бива да се надценява. На безсмъртието, което шедьовърът може да донесе на своя автор, А. Липчев, за разлика от някои философи, гледа скептично. И смъртната човешка участ, и даряването с безсмъртие са привилегия единствено на бога.

И в тази книга на Атанас Липчев, както пише за друг негов роман Петър Стефанов „Писателят не е склонен към възвисяващи доминанти по отношение на човека и неговото битие, не дава предписания как да се живее, но той в никакъв случай не остава в рамките на песимистичното отношение към живота“ (Stefanov 2012:63).

И към смъртта, добавя „Mailerdaemon или другият бряг на реката“. Защото не се съгласява табелата над ада да е обща табела над входа на отвъдното. В смъртта също има надежда, твърди книгата, и тя е в увереността, че умираването не предполага абсолютен край, че смъртта не е небитие, а само инобитие, че отъждествяването ѝ с Нищото е илюзорно, че тя дори предлага перспектива за нови превъплъщения и за промяна пост мортем. Предлага обстоятелства, допускащи обрат в неосъщественото приживе приближаване до бога, способно да сбъдне досега отказвания (вж. заглавието)контакт с него. Което може би е и свършената форма на безсмъртието.

ЛИТЕРАТУРА

- Aries 2004:** Aries, F. Chovekat pred smartta. Podivyalata smart. Sofia: LiK [Ариес, Ф. Човекът пред смъртта. Подивялата смърт. София: ЛиК].
- Kalchev 1993:** Kalchev, I. Metafizika na smartta. Sofia: Nov den [Калчев, И. Метафизика на смъртта. София: Нов ден].
- Stefanov 2012:** Stefanov, P. Igra, koyato zapochva samo vednazh. – In: Dunav se vliwa v Chernо more. Sbornik v pamet na pisatelya Atanas Lipchev. Veliko Tarnovo: Faber [Стефанов, П. Игра, която започва само веднъж. – В: Дунав се влива в Черно море. Сборник в памет на писателя Атанас Липчев. Велико Търново: Фабер].
- Vasilev 2012:** Vasilev, S. Dunav se vliwa v Chernо more. Atanas Lipchev i pokolenieto na 80-te. – In: Dunav se vliwa v Chernо more. Sbornik v pamet na pisatelya Atanas Lipchev. Veliko Tarnovo: Faber [Василев, С. Дунав се влива в Черно море. Атанас Липчев и поколението на 80-те. – В: Дунав се влива в Черно море. Сборник в памет на писателя Атанас Липчев. Велико Търново: Фабер].
- Vlashki 2012:** Vlashki, M. Chetiri fragmenta varhu romanite na Atanas Lipchev. – In: Dunav se vliwa v Chernо more. Sbornik v pamet na pisatelya Atanas Lipchev. Veliko Tarnovo: Faber [Влашки, М. Четири фрагмента върху романите на Атанас Липчев. – В: Дунав се влива в Черно море. Сборник в памет на писателя Атанас Липчев. Велико Търново: Фабер].