Якуб Микулецки

МЕЖДУ ДИСИДЕНТСТВОТО, ЪНДЪРГРАУНДА И СИВАТА ЗОНА

НЕОФИЦИАЛНАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА 1944 – 1989

Превод от чешки: Жоржета Чолакова

Пловдив, 2025

ПЛОВДИВСКО УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО

Изданието се осъществява с подкрепата на Националната научна програма „Развитие и утвърждаване на българистиката в чужбина“.

Авторът изразява специални благодарности на Марцел Черни, Светлозар Игов, Жоржета Чолакова, Румяна Чолакова, Зейнеп Зафер, Росица Чернокожева, Владимир Янев, Орлин Дворянов и редица други учени и специалисти от България за техните експертни коментари и консултации при подготовката на тази книга. Тази монография нямаше да бъде възможна и без съдействието на служителите от библиотеките в София, Пловдив, Казанлък, Русе и Бургас. Нямаше да бъде възможна и без приятелската подкрепа на авторите, техните потомци, роднини и приятели. За ценните предложения и предоставянето на някои изворови материали изказвам благодарност и на Димитър Михайлов, Цветан С. Тодоров, Румен Денев, Христо Славейков, Нели Воева, Николай Близнаков, Юрий Илков, Светлана Урумова, Красимир Алексиев, Кирил Кадийски, Георги Башиянов, Румен Шомов, Севдалин Генов, Красимир Илиев и др.

Преводът е по чешкото издание *Mezi disentem, undergroundem a šedou zónou. Neoficiální bulharská literatura 1944–1989*. Praha: Academia /Slovanský ústav AV ČR, 2021, 511 s.

Рецензенти:
Доц. д-р Ани Бурова
Д-р Мирослав Коуба

© Якуб Микулецки, Slovanský ústav AV ČR – автор, 2025
© Жоржета Чолакова – превод, 2025
© Пловдивско университетско издателство, 2025

ISBN 978-619-7768-38-1

СЪДЪРЖАНИЕ

Въведение 5

Методология на изследването 9

Българската неофициална литература през погледа на литературната наука 21

Отхвърлени автори, творили преди 9 септември 28

Лагеристката и затворническата литература като свидетелство за репресиите на комунистическия режим 44

Феноменът Яна Язова 66

Дневникова и мемоарна литература 74

Мантинелите на политическото размразяване по времето на Хрушчов и контролираната десталинизация на българската култура през 60-те години 92

Контракултурни прояви в българската поезия през 60-те години 108

Праволинейна инерция от Русчо Тихов 115

Поетическо вероизповедание и раждането на русенския самиздат 125

Поезията на Веселин Тачев 145

Литературни антитези на производствения роман (*Хроника на жестоките дни* и *Покривът*) 157

Паметта за колективизацията в литературата, писана „за чекмеджето“ 170

Театър без публика I 183

Константин Павлов: мит и реалност 194

Чешката следа: българският литературен отзвук на август 1968 и смъртта на Ян Палах 211

Издателските перипетии на българската сатира (1968 – 1989) 224

Стагнацията по времето на Брежнев. Затворническа лирика и други текстове 237

Самиздатски стихосбирки (1973 – 1989) 249
Самиздатски периодични издания 276
Вътрешната емиграция на Георги Мицков 295
Литературното подземие на Борис Христов (повестите *Сляпото куче*, *Долината на обувките* и *Смъртни петна*) 304
„Когато ми отнеха името“, или под знака на възродителния процес 322
Групата „Кукув ден“ и литературните амбиции на софийския ъндърграунд 354
Георги Рупчев и хтоничните пространства на българската поезия 380
Димитър Воев и рок поезията на ъндърграунда 395
Случаят с романа *Лице* 405
Театър без публика II 414
Антитоталитарният дискурс на научнофантастичните антиутопии 422
От сивата зона към дисидентството: семинари, клубове, салони, кръгове и... литература 438
Късният български самиздат: „Мост“ и „Глас“ 449
„Забутаното поколение“ от 80-те години 466
Заключение 480
Резюме на английски език 488
Литература 496
Именен показалец 520

Въведение

На пръв поглед изглежда, че литературата в Народна република България се развива в обществено-политически условия, сходни с тези в Чехословакия и в други страни от социалистическия лагер, възприели съветския модел на социализъм: еднопартийно управление, централно планирана икономика, основана на национализирана индустрия и колективизирано селско стопанство, централизирани държавни институции и тотален контрол на държавния и партийния апарат върху културата, науката и образованието, наличие на репресивен апарат, който наказва всички прояви на несъгласие и съпротива, и пр. Развитието на българската култура (включително литературата) обаче е в някои отношения уникално.

Съществена особеност в развитието на българската следвоенна литература е нейната тясна зависимост от събитията в СССР. Особено от втората половина на 50-те години, когато партийното и държавното ръководство поема Тодор Живков, българският път към комунизма педантично копира съветския модел. В продължение на почти три десетилетия режимът на Живков е пряко подчинен на Кремъл и в политическо, и в икономическо отношение. Тези обстоятелства определят и ситуацията в т.нар. културен фронт, където всеки проблясък на либерализация в съветската култура почти незабавно се усеща и в България. По аналогичен начин, но с обратен знак Политбюро на Българската комунистическа партия реагира и на най-малкото политическо затягане на режима, което особено ярко се проявява през 60-те и 70-те години на XX век. Привидно отстъпление от тази линия настъпва след идването на власт на Михаил Горбачов, но то е защото Живков не вярва в идеите на перестройката и гласността и не очаква те да доведат до сериозни последици, поради което продължава да следва консервативната си политика, която по онова време вече опасно се превръща във форма на комунистически националсоциализъм, чиято цел е тоталната културна асимилация на етническите и религиозните малцинства и която при други международни политически условия би могла да доведе дори до гражданска война по подобие на събитията в съседна Югославия.

Друга специфична особеност, която отчасти произтича от гореспоменатата, се състои във факта, че, ако изключим възродителния процес от втората половина на 80-те години, комунистическият режим в България през почти целия период на своето съществуване не преживява големи политически катаклизми, разделящи обществото и неговата култура на два противоположни лагера, какъвто е случаят например в Унгария (1956 г.), но най-вече в Чехословакия (1968 г.) и Полша (1981 г.).

Ако тези преломни събития, свързани с десталинизацията на Централна Европа, до известна степен се превръщат в катализатор на дисидентското движение и на появата на паралелни структури, независими от режима, на появата на самиздата, който в Чехословакия и Полша е отчасти подкрепян от Запада, а в Полша е и силно свързан с римокатолическата църква, то в България дисидентството няма организиран характер и се свежда по-скоро до отделни индивидуални прояви. Това обаче не означава, че неофициалната българска литература не е имала своите дисиденти; напротив, в годините на БНР (1946 – 1989) комунистическите затвори и лагери са пълни с дискриминирани автори, някои от които са свързани с царска България, а други тайно или открито са изразявали своето несъгласие с тоталитарния режим и с монопола на комунистическата партия, за което са заплащали с личната си свобода, а понякога – и с живота си.

В сравнение със страните от Централна Европа дисидентството, самиздатът и тамиздатът[1] се развиват в условията на изолация на българската култура от Запада, което представлява друг важен фактор, обуславящ тяхната специфика. Липсата на исторически устойчиви културни и политически връзки с Франция, Великобритания, а също и със САЩ, осигурили на чехословашките и полските дисиденти и емигранти достъп до западните периодични издания и издателства, оказва негативно влияние върху развитието на българската неофициална литература и културна емиграция, както и върху ней-

[1] За разлика от самиздата тамиздадът е произведение, възникнало в страната, но поради цензурните механизми или нежеланието на автора да публикува в официалните издателства е издадено „там“, тоест в чужбина – извън границите на страната, след което се завръща в страната по най-различни канали. Тамиздатът е добре познат от съветския или чехословашкия контекст. – Б. а.

ната дискурсивна фрагментация. Поради прогерманската политика на България по време на двете световни войни, от една страна, а от друга – поради културните различия, произтичащи от езика, писмеността, православието, а може би дори поради ориентализма на балканската култура Западът някак естествено я третира като страна, по-близка до руския културен кръг, за което спомагат и фантасмагоричните (а също и в известен смисъл тактически) намерения, декларирани от Тодор Живков, за възможно присъединяване на България към СССР като шестнадесета съветска република. За западните правителства, техните разузнавателни служби, а и за влиятелната католическа църква Балканският полуостров остава в периферията на техните интереси – на тях им изглежда по-ефективна позицията, насърчаваща дисидентството в по-близката в културно и религиозно отношение Централна Европа, при това в страни, които неотдавна са преживели сблъсъка със съветските танкове – Източна Германия (1953 г.), Полша и Унгария (1956 г.), Чехословакия (1968 г.) и отново Полша, където през 1981 г. е обявено извънредно положение.[2]

Целта на настоящата монография е да представи цялостен поглед върху българската неофициална литература и да предложи литературноисторическа концепция, която би могла да послужи за по-нататъшни сравнителни изследвания в по-широк европейски контекст. Всъщност редица писатели, които са в центъра на нашето внимание, са слабо застъпени в българската литературна наука, включително и

[2] Както в Полша, Чехословакия, Унгария, Румъния и СССР западни книги и периодични издания се разпространяват по различни тайни програми на ЦРУ и в комунистическа България, но в значително по-слаба степен. Така например през втората половина на 1971 г. по конспиративни програми на американското правителство са разпространени общо 118 000 книги в пет целеви социалистически страни извън СССР. От тях на Полша се падат 37,7%, на Унгария – 21,3%, на Чехословакия – 19,5%, на Румъния – 16,2%, а на България – само 5,3% (Райш 2018: 116). Западната литература в България обикновено се доставя само на проверени лица или на държавни институции и само в редки случаи попада в частни ръце поради строгата пощенска цензура. Докато полските („Kultura“, „Tematy“, „Wiadomości“), чехословашките („Svědectví“, „České slovo“, „Naše snahy“) и унгарските („Új Látóhatár“, „Mérleg“, „Magyár Híradó“) емигрантски периодични издания се ползват с подкрепата на Комитета за свободна Европа, сред българските емигрантски издания подкрепа на тайните програми на ЦРУ вероятно са получавали вестниците „Свободна и независима България“, „Освобождение“, а вероятно и вестник „Младежка борба“, т.е. периодичните издания, свързани с Българския национален комитет (БНК) на Г. М. Димитров (Райш 2018: 98). – Б. а.

днес. Нашето внимание е насочено предимно към литературни текстове, създадени в условията на съществуването на провъзгласената през 1946 г. Народна република, но също така и към тези, които са писани в краткия период на междувластие, настъпило непосредствено след 9 септември 1944 г. с навлизането на Червената армия в страната. Надяваме се, че тази монография ще допринесе за обогатяването на литературноисторическата картина и за по-задълбоченото разбиране на историческата ситуация, в която се намира българската литература в продължение на почти две поколения.

Когато през 2016 г. по време на публичната защита на докторската ми дисертация за чешкия литературен ъндърграунд в Пловдивския университет, ми беше зададен въпрос за ситуацията в България, т.е. дали в рамките на българската неофициална литература е съществувала осъзната контракултурна среда, позовавайки се на мненията на българските учени, предположих, че подобно явление не е възникнало в социалистическа България. Настоящата монография е опит за ревизия на това прибързано твърдение.

Методология на изследването

Въпросът за методологията на изследването на неофициалните литератури в бившия Източен блок изисква на първо място да изясним понятието „неофициална литература“, както и критериите, спрямо които го дефинираме. Очевидно за тази цел би трябвало да се отчитат политически, идеологически, естетически и други причини, които го изключват от полето на официалната литература. В условията на държавен монопол върху издателския процес, който по правило съществува във всички социалистически страни от съветски тип, официално издаваната литература не трябва да оспорва по никакъв начин легитимността на системата и на социалистическия обществен ред. В случаите, когато тя все пак допусне това, се задействат онези механизми на властта, чиято цел е да елиминират нейната рецептивна функция. За съжаление на партийните „културтрегери“ и за радост на литературните историци извън, покрай или под повърхността на официалната литература, която служи като витрина на социализма, съществува и сфера на неофициалната литература.

В българския контекст разграничаваме три типа неофициална литература: 1) самиздатска литература; 2) литература, писана „за чекмеджето“; 3) конфискувана литература. Докато първите две групи не се нуждаят от подробни обяснения, третият тип на т.нар. конфискувана литература изисква някои уточняващи бележки. По правило това са текстове, които първо са официално публикувани, но веднага след това или в рамките на кратък период от време са конфискувани (де факто забранени), губейки по този начин официалния си статут. Тези мерки най-често са предприемани по инициатива на отговорните редактори или на други служители, участващи в ръководството на съответното издателство; в други случаи действията по конфискация са пряко ръководени от органите на Държавна сигурност, а в някои случаи са инициирани от високопоставени в партийната йерархия лица.

Настоящото изследване е изправено пред нелеката задача да селектира литературни текстове, които да са достатъчно представителни, за да играят ролята на достоен контрапункт на официалната литература, особено на онези публикувани произведения, ко-

ито, макар и с поетиката си да нарушават социалистическия литературен дискурс, са толерирани от режима и са твърдо установени в полето на официалния канон. С други думи, е необходимо от изданията на неофициалната литература да се отсеят онези текстове, чиято естетическа стойност е безспорна, но същевременно тяхното присъствие в официалната литература е възпрепятствано по различни извънлитературни причини. Има обаче и случаи, когато самите автори предпочитат да останат извън сферата на официалността и на доминиращия дискурс.

Основния набор от текстове в това отношение несъмнено предлага **самиздатът**. Въпреки че текстовият корпус на българския самиздат не е толкова обширен, колкото този на други национални литератури, самиздатът е важна изворова база поради своята неоспорима автентичност. От съществено значение е преди всичко концептуалното определение на понятието „самиздат“, тъй като понякога неговата формулировка е твърде непоследователна и без ясни граници. Така например Фридерике Кинд-Ковач и Джеси Лабов определят термина самиздат чрез принципа на елиминиране на определени характеристики. Според тяхното схващане „текст (писмен или визуален), одобрен от официалните органи на дадена държава [...], не може да се счита за самиздат“ (Кинд-Ковач, Лабов 2013: 3). Оттук следва, че самиздатски е онзи текст, който не е одобрен от официалните органи на държавата, т.е. от редакциите на държавните издателства или от цензурните институции, ако такива съществуват. Това съответства на руския термин „неподцензурная литература“, т.е. литература, която не подлежи на цензура и се произвежда и разпространява по неофициални канали. Според Х. Г. Скилинг самиздат е „самостоятелно разпространение на нецензурирано произведение без посредничеството на издателство и без разрешението на официален орган“ (Скилинг 1989: 3). Въпреки че не конкретизира какъв тираж има предвид, когато употребява понятието„разпространение“ („distribution“), авторът със сигурност има предвид повече от един екземпляр, още повече че отбелязва използването на „ръчно разпространявани машинописни копия“ (пак там: 6). В горепосочените определения следователно не се отчита като критерий броят на копията. Ръкописът на даден литературен текст може да бъде създаден (без знанието на цензурата) и разпространен (например сред приятели) и в един екземпляр.

Може ли подобен текст да се счита за самиздат? Михал Пршибан смята, че машинописният самиздат трябва да отговаря на условието за отпечатване на поне един екземпляр чрез копиране (най-често посредством индигова хартия), като обикновено се произвеждат от шест до дванадесет екземпляра (Пршибан 2018: 16 – 45). Направеното от Пршибан уточнение е основателно, тъй като наличието на поне шест екземпляра предполага определено намерение (макар и минимално) за разпространение на съответния текст. Така създаденият неофициален текст е очевидно предназначен не само да бъде съхранен, но и разпространен, тоест да достигне до определен брой читатели. Разпространеният по този начин текст е трябвало да бъде четен, интерпретиран, дискутиран, а при необходимост – и допълнително копиран.

Друг вид литературни текстове, които отнасяме към категорията на неофициалната литература, са писаните **„за чекмеджето“**[3]. Най-общо казано, това са непубликувани ръкописи или машинописи на литературни произведения, които техните автори съзнателно не са предоставяли на казионните издателства, опасявайки се от евентуални санкции, или просто защото са съзнавали тяхната непубликуемост при съществуващите обществено-политически условия. Тези текстове не са били копирани и разпространявани, поради което не могат да се определят за самиздат. Към този тип текстове, се отнасят и тези, които са били отхвърлени от цензурата и не са били официално публикувани по времето на социализма. Редица текстове „от чекмеджетата“ виждат бял свят едва след падането на режима през 1989 г. Тук обаче възниква проблемът за тяхната автентичност. Дали в новите политически условия публикуваният текст е запазил първоначалния си вид, в който е бил създаден? За редица произведения този въпрос остава открит поради липсата на изворови материали (т.е. на оригинални ръкописи или машинописи) – в тези случаи трябва да се разчита на разкази на очевидци или на свидетелства на самите автори, а също и на вторична литература. Автентичността на такъв тип литературни произведения не подлежи на никакво съмнение, в случай че техните

[3] В руския език най-често се използва идиомът „писать в стол“, докато в английските текстове се среща буквалният превод „write into the drawer“ или спорадично – терминът „drawer literature“. В българския език във връзка с този вид литература през последните години се утвърди идиомът „литература от/за чекмеджето“. – Б. а.

автори са завършили житейския си път преди падането на режима през 1989 г. и не са могли да адаптират оригиналните си ръкописи към новите условия на парламентарната демокрация и да изфабрикуват свои „дисидентски“ заслуги със задна дата.

Третият вид текстове, които класифицираме като неофициална литература, се отнасят към категорията на **забранената, конфискуваната или компрометираната по друг начин литература**. Към тази група се отнасят текстове, които са официално публикувани, но след последвалата политическа стагнация тиражът е конфискуван, унищожен или заключен на определени места. Този литературноисторически феномен е добре познат в чешката и словашката литература особено през периода 1968 – 1972 г., когато редица вече публикувани литературни произведения са унищожени. В България списъкът с конфискувани, унищожени или заключени в специални помещения книги не е толкова обширен, колкото в периода на зараждащата се нормализация в Чехословакия, но такива „забранени“ текстове е имало немалко. При някои от тези случаи решенията за забрана, наложени ex post, са взимани спонтанно въз основа на доноси, препоръки или просто от лична антипатия.

Остава да посочим накратко кои видове текстове няма да бъдат включени в нашето изследване. На първо място това е литературата, издавана в чужбина (главно по политически причини), по-конкретно – в страна, принадлежаща на геополитическия Запад, където българските емигранти най-често са търсили убежище. Става въпрос за т. нар. тамиздатска и емигрантска литература. Една по-обща формулировка на тамиздат предлагат Кинд-Ковач и Лабов: „текст, публикуван в чужбина, който е или официално преиздаден самиздат, или се е появил за първи път на Запад“ (Кинд-Ковач, Лабов 2013: 3). В рускоезичната среда обаче на тамиздата се придава по-специфично значение – това понятие се разбира като текст (ръкописен или самиздатски), който се пренася по тайни канали на Запад, където се публикува, а след това част от тиража се връща нелегално в СССР, където се разпространява и копира (Северюхин 2003: 42). Това явление е присъщо и на чехословашкия контекст, но в България е маргинално[4]. В българския контекст към тамиздат се отнасят

[4] Пример за български тамиздат е парижкото издание на *Люти чушки* от Радой Ралин (Ралин 1983), което вероятно е стигнало до България по нелегален път. – Б. а.

предимно произведения, създадени (а някои и публикувани) в емиграция; в повечето случаи тези текстове се завръщат в България като гласов прочит в ефира на радио „Свободна Европа“ (RFE), „Би Би Си“, „Дойче веле“ и други западни радиостанции. Смятаме, че систематичното книгоразпространение на емигрантски издания не е характерно за България, но е много вероятно все пак да е съществувало. Следователно този тип текстове, независимо дали ги наричаме тамиздат, или емигрантска литература, не са обект на изследване в настоящата монография, макар че някои от тях са особено значими (например есетата на Георги Марков). С изключение на отделни статии и студии тамиздът остава недостатъчно проучена област, за която все още липсва цялостно изследване.

Това, което обединява различните типове неофициална литература, е конфронтацията срещу доминиращия идеологически узус, срещу общоприетото, насърчаваното и толерираното. Така в рамките на литературата паралелно съществуват различни пластове, които си взаимодействат. Съвкупността от критерии, спрямо които неофициалната литература се разграничава, тук ще бъде мислена като абстрактна структура, която ще наречем **дискурсивно поле на социализма**[5]. В структурно отношение тази съвкупност се състои от поредица от дискурсивни практики, които заедно конструират определена доктрина. С оглед на нейното дефиниране приемаме становището на Мишел Фуко, според когото тя се отличава с тенденцията към разпространение посредством публикуване на един и същ набор от дискурси, очертавайки по този начин кръга от свои последователи. Съществена характеристика на такъв тип доктрина е сходната стилистика на нейните представители, изключваща всякакъв друг тип публично изказване (Фуко 2006: 27). Няма съмнение, че такъв дискурс, който според Фуко не допуска външни участници, може да представлява както научна, религиозна, философска, така и идеологическа доктрина. Дискурсивното поле на социализма е точно от този порядък, като една от най-важните му платформи е национализираната социалистическа култура през периода 1944 – 1989 г., тоест официалната литера-

[5] Когато употребяваме понятието „социализъм“ или неговите производни, имаме предвид социализъм от съветски тип, който се формира след болшевишката революция в Русия и се разпространява в други страни, попаднали след Втората световна война под съветско влияние. – Б. а.

тура, която е под изключителния контрол на структурите на режима. Въпреки че предмет на нашето изследване ще бъде нейната дискурсивна противоположност – неофициалната литература, смятаме за необходимо поне в общи щрихи да очертаем полето на социалистическата култура (включително литературата) и нейните дискурсивни практики, за да разберем причините за съществуването на неофициална литература и за изразената чрез нея контрапозиция спрямо господстващата марксистко-ленинска интерпретация на света, която е силно пропагандирана в НРБ от 1948 до 1989 г. Ключово в този контекст несъмнено е явлението социалистически реализъм. Генезисът на социалистическия реализъм в отделните национални култури е разглеждан от редица изследователи: в Чехия – от Владимир Мацура (Мацура 1992) и Даниела Ходрова (Ходрова 1979), в Русия – от Борис Гройс (Гройс 2010), а в България – от Пламен Дойнов. От решаващо значение ще бъде разбирането за социалистическия реализъм като референтна съвкупност от отправни точки, спрямо които ще се дефинират всички дискурсивни алтернативи. Сложността на тази задача произтича от това, че всяко дискурсивно поле се характеризира със значителна динамика – то се променя във времето, тъй като в него проникват нови дискурси, а други изчезват. В случая с политическото и идеологическото развитие на българския социализъм това важи с пълна сила особено като имаме предвид появилите се през 60-те години на XX век и придобили висок интензитет патриотични и националистически тенденции. Дефинирайки дискурсивното поле на официалната литература, бихме постигнали по-ясно идентифициране и интерпретиране на неговите алтернативи. Тези дискурсивни алтернативи могат да бъдат различно профилирани: от откровено политически до естетически, от национално обвързани до контракултурни, т.е. до такива, чието радикално оспорване на системата ще отиде отвъд конвенционалната идеологическа конфронтация между леви и десни и ще постави под въпрос самата основа на съвременното технократско общество. Целта на настоящото изследване е да осмисли тези алтернативи, да ги систематизира и да ги контекстуализира съобразно със ситуацията в другите страни от бившия Източен блок.

Връзката между езика и властта може би никога не е била толкова очевидна, колкото по време на възхода на тоталитарните ре-

жими през XX век и създаването на техните средства за масова информация. Както в ежедневната употреба, така и в радио- и телевизионни предавания или в написан текст езикът се превръща в основен инструмент на пропагандата. Това има предвид Норман Феърклаф, когато говори за технологизация на дискурса в смисъл на подчиняване и адаптиране на езиковата употреба съобразно с икономически, политически и институционални цели (Феърклаф 1997: 260). Българската неофициална литература като относително маргинално явление задължително трябва да се разглежда във взаимодействието ѝ с доминиращия социалистическия дискурс, който е първопричина за нейното съществуване и се развива успоредно с нея. Официалната литература не само е подхранвана от този доминиращ през периода 1948 – 1989 г. дискурс, но и сама го създава; тя е едновременно негово следствие и причина. Този въпрос в теоретичен план разглежда Норман Феърклаф в книгата си *Език и власт* (*Language and Power*, 1989). За анализ на дискурсивните полета, разположени от двете страни на въображаемата скала, но с акцент върху феномена на неофициалната литература като материализирана проява на репресирани алтернативи, най-подходящ изглежда предложеният от него критически дискурсивен анализ.

Въпреки че този метод се използва в социалните науки, най-вече в социологията, социалната антропология и политологията, не виждаме сериозна причина някои от неговите подходи да не бъдат поне частично прилагани и към литературната история. В чешката литературна история концептът на дискурсивността бива интегриран предимно в изследванията върху литературата на XIX в., където отделните течения и школи се разбират като конкуриращи се и взаимно изключващи се дискурси (класицизъм, романтизъм, бидермайер и др.), което позволява изграждането на модели на синоптични карти (Туречек 2018: 30 – 35). Литературоведският анализ на дискурса дава възможност да се разглежда литературният текст „преди всичко като продукт на социални и политически условия, както и на евентуални промени. По този начин вниманието е насочено [...] към контекста, а литературоведските анализатори на дискурса се интересуват повече от „идеологическата“, отколкото от естетическата функция“ (Шнайдерова 2015: 56). В условията на тоталитарен режим обаче естетическият и идеологическият

компонент са в тясна взаимовръзка: естетически неприемливото е идеологически остракирано.

Феърклаф разграничава три типа критически дискурсивен анализ: 1) дескрипция (description), 2) интерпретация (interpretation), 3) експликация (explanation). При дескрипцията текстът като проекция на дискурсивни практики се разглежда с оглед на неговите формални аспекти: лексика, синтаксис, граматика. Интерпретацията, напротив, се стреми да осветли какво и как се продуцира и разкрива чрез текстовете. Интерпретацията на литературен (или друг вид) текст изглежда ненадеждна, в случай че изследва паралелна (неофициална, алтернативна) култура, без да я поставя в по-широк контекст (без да определя връзката ѝ с официалната култура). Именно в този случай Феърклаф въвежда експликацията: „Експликацията е начин дискурсът да се разглежда като част от процеса на социалните конфликти в кадъра на властовите отношения“ (Феърклаф 1989: 163). Този аспект на критическия дискурсивен анализ очевидно има ключова роля при прочита на самиздат, на текстовете от „чекмеджетата“ или на забранените книги от българската литература.

В епохата на социализма проблемите на литературата се поставят на партийни събрания и писателски конгреси, които провеждат решенията, взети на най-високите етажи на политическия апарат, а нерядко директно в Политбюро. Често тонът на литературното развитие се задава само от прищявката на всесилния диктатор и от неговия вкус, което важи с пълна сила за българската ситуация по отношение на литературнокритическите амбиции на Вълко Червенков и Тодор Живков. Проучването на литературни текстове, създадени в едно исторически отдалечено време и в рамките на дискурсивни практики, които в културно и идеологическо отношение са различни в сравнение с тези от двадесетте години на XXI век, предполага прилагането на херменевтичен подход. Литературните произведения ще трябва да бъдат осмислени с оглед на съответстващия им исторически контекст и тъй като често става дума за текстове на почти неизвестни автори, критическите наблюдения ще бъдат съпроводени с кратки биографични бележки.

Постигането на обективна интерпретация на литературния текст би трябвало да отчита също така читателската рецепция. Смятаме, че профилът на потенциалния читател може значително

да определи характера на литературното произведение в неговите вербални, синтактични и семантични аспекти. Така например стремежът към постигане на по-широка публичност неизбежно отвежда съответния автор към конвенционалните дискурсивни полета, тъй като се очаква редакторският поглед да приложи цензурен подход. С друго съзнание би написал своето стихотворение член на ъндърграунд общността, чиито читатели са единствено негови съмишленици.

Още по-очевидно отклонение от херметически затворения литературен дискурс се наблюдава при песенната поезия, изпълнявана от рок групи през осемдесетте години, когато възприемането е комплексно обусловено от съчетаването на текст, музика и разкрепостената атмосфера на рок концерта. Четенето и възприемането на литературния текст също се проектират през призмата на тогавашните читателски нагласи. Изминалите три десетилетия от падането на социализма от съветски тип в Централна и Източна Европа представляват времева дистанция, често обсъждана от литературоведи и историци, която обаче създава предпоставки за неадекватно разбиране. Както отбелязва Роман Ингарден, „не толкова самото произведение, колкото актуалните условия, при които се чете, са от значение“ (Ингарден 1989: 332). Едно и също литературно произведение може да бъде разбирано по различен начин, тъй като читателското възприемане е постоянно променяща се величина и създава различни конкретизации (пак там). Например, произведение, което е било забранено по времето на социализма, може да придобие особена апокрифна аура, която невинаги съответства на реалната му естетическа стойност.

Неофициалната литература като съвкупност от различни алтернативни дискурси по своята същност не би могла да бъде заплаха за тоталитарния режим. Едва ли едно политически ангажирано стихотворение би могло да подтикне към въоръжена „контрареволюция“. Опасността от съществуването на неофициална литература произтича от това, че тя нарушава чистотата и внимателно изградената имиджова доминация на основния дискурс, като по този начин профанизира неговото сакрално съдържание и форма и нарушава процеса на конструирането на символика, която посредством повторението на едни и същи постулати и формули придобива характер на магически ритуал.

Доминиращия набор от словесни прояви в дискурсивно поле на социализма ще сведем до понятието „социалистически дискурс“ по аналогия с терминологията на редица изследователи, които в своите проучвания на феномените на италианския и испанския фашизъм или на немския националсоциализъм използват термините „фашистки дискурс“ или „дискурс на националсоциализма“ (Феърклаф 1997: 267). През последните години фашистките дискурси станаха обект на особен научен интерес поради радикализацията на европейската крайна десница: използват се понятия като „британски фашистки дискурс“ (Ричардсън 2013: 181 – 202) или „френски фашистки дискурс“ (Бозами 2013: 163 – 180).

От гледна точка на литературознанието е от ключово значение да се изследва как и с каква интензивност тези политически и идеологически дискурси се проявяват в литературата особено в случаите, когато придобиват доминираща и дори държавотворна роля, пример за което е нацистка Германия. Няма съмнение, че нацисткият или националсоциалистическият дискурс напълно завладява немската литература в периода 1933 – 1945 г. – той не само я формира, но същевременно самият той е формиран от нея. Официалната литература се превръща в инструмент на идеологическата пропаганда и в манифестация на нацисткия светоглед (вж. напр. Аткинс 2010). По същия начин литературата попада под влиянието на идеологията и в Съветския съюз, а по-късно и в неговите геополитически сателити, където наложеният от властта идеологически дискурс също придобива държавотворна функция. Паралелно с укрепването на съветската власт възникна социокултурният феномен, наречен „съветски дискурс“ или „пролетарски дискурс“. В предговора към колективния сборник *Тоталитаризъм и литературен дискурс* (*Totalitarianism and Literary Discourse*) Ирма Ратиани формулира неговите алтернативи и бинарни опозиции, които се проявяват като антисъветски дискурс – най-ярък негов израз тя вижда в модернизма и авангарда (Ратиани 2012: XI – XIX). По отношение на несъветските социалистически литератури смятаме за уместно да заменим понятието „съветски дискурс“ със „социалистически дискурс“, чиито многобройни алтернативи се явяват израз на антисоциалистическия дискурс.

В контекста на българската неофициална литература ще проследим основно два типа алтернативни парадигми, които в най-висока степен нарушават доминиращия социалистически дискурс.

Въпреки че и двата алтернативни дискурса се проявяват с различна интензивност и през различни периоди както в официалната, така и в неофициалната литература, в настоящото изследване ще се фокусираме основно върху самиздата и литературата, писана „за чекмеджето“. Четенето и възприемането на тези произведения имат подчертано апокрифен характер. Подобно на Чехословакия, Полша и СССР официалното и неофициалното поле в областта на културата се преплитат и в българския контекст, което налага разглежданият феномен да се специфицира по-детайлно. Зоната, в която се преплитат, представлява полуофициално културно пространство, известно в чешкия контекст като „сива зона“ и особено характерно за българската култура през 70-те и 80-те години. През този период комунистическият режим постепенно губи сила и решимост да потиска чрез репресивния си апарат алтернативните дискурси и техните литературни проявления, като вместо това в определени случаи избира да ги толерира.

Алтернативните възгледи за света, противопоставящи се на доминиращия социалистически дискурс, чиито конкретни проявления могат да се обобщят като социалистически реализъм, бихме разделили на две основни групи, присъщи и на други социалистически страни от съветски тип. Макар общата за тях конфронтационна позиция спрямо официалния дискурс да ги сближава, всяка от тях се основава на различна аксиология. В първия случай става въпрос за **дисидентския дискурс**, който представлява политически ангажирано отрицание на тогавашната власт. Този дискурс се стреми в крайна сметка да премахне режима или поне съществено да го модифицира, подчертавайки неговия пълен провал като политически проект. За дисидентския дискурс източник на творческа енергия и морална сила са преди всичко репресиите, провеждани от страна на комунистическия режим срещу „инакомислещите“. От края на 60-те години този дискурс започва да придобива в България силно изразена проевропейска (либерална) ориентация. Предпоставките за това се съдържат както в политическото размразяване по време на десталинизацията, така и в проникването на либерални идеи чрез западни радиостанции и западна литература. Този дискурс по същество се стреми да замени съществуващия голям наратив на марксизма-ленинизма с друг голям наратив, който в конкретния момент изглежда по-функционален – западния либе-

ризъм. Най-силният аргумент за неговата легитимация ще бъде защитата на човешките права. Този модерен по своята същност подход ще се проявява в литературата чрез акцентиране върху свободата на личността, индивидуалността, просперитета, етиката и истината, както и чрез отхвърляне на всякаква демагогия, на догматичното придържане към действащите доктрини, на репресивните прийоми на властта.

Втората значима опозиция срещу властващия ред е **контракултурният дискурс**, който кога по-явно, кога по-скрито се противопоставя включително и на дисидентството, което приема за друга форма на авторитарния дискурс. За разлика от чешкия ъндърграунд, който дори е манифестно представен, контракултурната среда на българския ъндърграунд не се противопоставя толкова явно на „елитния дисидентски кръг“ особено като се има предвид, че той възниква едва към края на 80-те години. Противопоставянето е по-скоро прикрито и се осъществява в плана на естетиката. Като носител на контракултурни идеи българският ъндърграунд е предимно аполитичен и черпи вдъхновение от традициите на авангардизма, стремейки се да шокира мнозинството чрез специфична естетика и вулгаризация на езика. Контракултурният дискурс като опозиция на утвърдените модели се проявява в българския контекст не само в литературата, но и в изобразителното изкуство и пърформанса, хепънинга, в субкултурите на рок музиката. Радикалността на неговите изразни форми деконструира големите наративи и разрушава техните установени и общоприети форми. Естетическият и аксиологическият бунт е насочен не само срещу метанаратива на марксизма-ленинизма, но до известна степен се противопоставя и на неговия идеологически контрапункт – западния либерализъм. С отхвърлянето на всички авторитарни дискурсивни практики този контракултурен дискурс постепенно започва да проявява някои безспорни признаци на постмодернизъм.

БЪЛГАРСКАТА НЕОФИЦИАЛНА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ЛИТЕРАТУРНАТА НАУКА

Както вече беше посочено, терминът „българска неофициална литература“ обединява литературни текстове, създавани като самиздат, писани „за чекмеджетата“ или такива, които, въпреки че са първоначално официално публикувани, впоследствие се оказват идеологически неприемливи и биват лишени от разпространение или дори унищожавани. Към тази широкообхватна и многоаспектна проблематика българската литературна наука проявява твърде спорадичен интерес, който не е довел до цялостно изследване на темата. Показателно е, че на фона на слабо застъпената в учебниците за средните училища тема за българската неофициална литература отпреди 1989 г., христоматията по литература за 12. клас *Забранени писатели* дава поне частична представа за състоянието на литературата от времето на предишния режим, но без да дефинира по-цялостна оценка на това явление. Същинското начало на литературоведското проучване на тази проблематика поставя сборникът от конференцията *Антитоталитарната литература*[6] (Чернокожев, Кунчев, Сугарев, съст. 2009б), който се оказва и единственото към онзи момент издание на тази тема. Проблемите на неофициалната литература изследва и Пламен Дойнов в своите монографии *Алтернативният канон: Поетите* (Дойнов 2012) и *Литература на случаите. От „Тютюн“ до „Хайка за вълци“. Казуси в литературното поле на НРБ* (Дойнов 2017). Във втората монография Дойнов включва в своето изследователско поле и конфискуваната литература на автори като Иван Динков, Радой Ралин и Блага Димитрова. През 2011 г. излиза неговата книга *Инкриминираният Иван Динков*, в която разсъждава върху съдбата на конфискуваната и унищожена стихосбирка *На юг от живота* на Иван Динков. Съществуват и редица литературноисторически монографии, посветени на отделни автори, които преди 1989 г. по политически и идеологически причини са в немилост: *Яна Язова: проклятието на дарбата* (2007) от Петър Величков, *Асен Христофоров:*

[6] Конференция „Антитоталитарната литература: преодоляване на тоталитарен манталитет“, София, 26 – 27 март 2009 г. – Б. а.

от Лондон до Мацакурци през Белене (2011) от Николай Аретов, *Да излезеш от сянката. Непубликувани произведения на Златка Чолакова и Олга Чавова* (2016) под съставителството на Нурие Муратова, Кристина Попова и Жоржета Назърска. През първите десетилетия след падането на комунистическия режим подчертан научен интерес е проявен към Светлозар Димитров (с псевдоним Змей Горянин), на когото е посветен юбилейният том *Змей Горянин – Непознатият* (2015) под редакцията на Теодора Евтимова както и книгата на Атанас Колев *Змей Горянин: летопис, живот и творчество (1905 – 1958 – 2017)* (2018). В Нов български университет под редакцията на Пламен Дойнов е създадена поредицата *Личности*, посветена на автори, които по различни причини изпадат в немилост, като Константин Павлов, Борис Христов, Николай Кънчев и др. (вж. Дойнов 2008, 2009в, 2013г). Тук е моментът да отбележим и сборника, посветен на поета Георги Рупчев – *Владетелят на чудото* (2008), който излиза под съставителството на Валентина Рупчева и Пенка Ватова.

В България все още липсва монография, която да представя пообстойно историята на самиздата. Досега на българския самиздат са посветени само отделни статии, сред които по-специално внимание заслужават *Нежните крилца на българския самиздат* (1990) и *Българският самиздат* (2005) на Александър Кьосев, *Българският самиздат* (1995) на Блага Димитрова, *Един самиздат на Змей Горянин* (2015) на Анита Коларова. На българския самиздат е посветена и статията на чешкия българист Владимир Кршиж *За типологията на българския литературен самиздат* (*K typologii bulharského literárního samizdatu* (Кршиж 1992). Специално внимаиие заслуава и публицистичната статия на Татяна Ваксберг *Самиздат по български: „Глас“ и „Мост“ през 1989 г.* (2018). Самиздатът като независим издателски канал е във фокуса на студията на Пламен Дойнов *Тайната публичност на самиздатския архив: Изданията на Веселин Тачев от 1963/1966* (Дойнов 2016в). Безспорна литературноисторическа стойност има и мемоарният очерк на Цветан С. Тодоров за студентския самиздат във Великотърновския университет *Самиздатски неволи в университета. Из „Моите срещи с Държавна сигурност“* (Тодоров б. д.), а също отделни статии в периодичния печат, представящи казанлъшкото самиздатско списание „Кула“ от 1981 г., като например тази на

Цветан Павлов *Списание „Кула“ – фениксът на казанлъшките творци* (2018). На неофициалната литература в Казанлък е посветена и студията на Момчил Методиев *Случаят на отец Петър Василковски* (2018), публикувана в сп. „Християнство и култура“, в която този въпрос е разгледан във връзка с популяризирането чрез самиздат на забранени руски автори, като А. Солженицин, Н. Бердяев, Д. Мережковски.

След падането на комунистическия режим са публикувани редица монографии и статии за най-младите поети от 80-те години, които често са били на границата между официалната и неофициалната литература. Сред монографиите нека спомена книгата на Антоанета Алипиева *Българска лирика: „забутаното“ поколение от 80-те години на XX век* (2016). На поетите от 80-те години е посветена и книгата на Розалия Ликова *Поезия на седемдесетте и осемдесетте години* (1994). От културологична гледна точка е приносна и книгата на Миглена Николчина *Изгубените еднорози на революцията* (2012), в която авторката разглежда неформалните полуофициални изяви на младите български интелектуалци през 80-те години на XX век. На така нареченото „забутано поколение“ от 80-те години на XX в. са посветени и редица отделни статии и изследвания: *Забутаното поколение* (1994) на Миглена Николчина, статиите на Пламен Антов *Езоповските езици на 80-те: дълбока и „турпистична“ образност* (2009а) и *Младата поезия на 80-те между Запада и Изтока* (2016), където Антов разглежда битническите корени и източнофилософските мотиви в поезията на Г. Рупчев, Е. Сугарев, Вл. Левчев и други млади поети. Културата на 80-те години на XX век присъства и в съставената от Румен Янев и Емил Братанов книга *Цветя от края на 80-те: BG Рок (История/ Поезия)*, посветена на песенната поезия и на рок поезията – налице е ценно свидетелство за развитието и същността на българската рок музика като съществена част от неофициалната култура (Янев, Братанов 2014).

След 1989 г. се появяват редица литературноисторически монографии, статии и студии, посветени на съдбата и творчеството на писатели и журналисти, осъдени от Народния съд през 1945 г., или на автори, преследвани от режима. В този контекст заслужава да се спомене например книгата на Кичка Пешева *Наказани таланти* (1993), книгата на Цвета Трифонова *Писатели и досиета*

(2004), статията на Гергана Начева *Мемоаристиката като политическа история (Книгата на Христо Бръзицов „3000 нощи в затвора“)* (Начева 2012). Мемоарната и дневниковата литература, писана „за чекмеджето“, изследват и други автори, като Евелина Белчева в статията *„Тетрадките“ на професор Петър Динеков – Културна история в личности, образи, сюжети* (2010) и турската българистка и бивша дисидентка Зейнеп Зафер в студията за дисидентството сред българските турци *Литература за чекмеджето (Мемоарите на дисидента Ахмет Шериф Шерефли)* (2010). Тук е мястото да спомена и интернет антологията *Заключени слова* (2007), подготвена от Борислав Скочев в сътрудничество с бившия легионер, политически затворник, поет и прозаик Дянко Марков. Освен образци на лагеристка и затворническа лирика антологията съдържа ценна и непубликувана биографична информация за авторите, като по този начин представя репресиите, насочени срещу противниците на комунистическия режим. След 1989 г. славистът и бивш политически затворник Ганчо Савов също се занимава с въпроса за преследването на политически неудобни интелектуалци (вж. напр. Савов 1998, 2019).

Съществува и сравнително богата литература, посветена на най-известния дисидент и писател в изгнание – Георги Марков. Заслужава да бъде откроена книгата на Цвета Трифонова *Георги Марков. Да пишеш, за да можеш да умреш* (2012), както и *Убийте Скитник* (2005) на Христо Христов, фокусирана върху обстоятелствата, свързани с убийството на писателя. Ценни наблюдения върху драмите на Марков предлага монографията на Инна Пелева *Георги Марков. Снимки с познати* (2017), както и статията на Зиновия Янкова *Бележки за пиесите на Георги Марков* (2018). Специален брой на списание „Homo bohemicus“ от 1994 г. е посветен на въпроса за отношението на българските интелектуалци към Пражката пролет. Сред включените в броя текстове е и студията на Величко Тодоров *Български предобрази и образи, подобия и безподобия на Пражката пролет* (Светославов 1994).

Изследователският обект на настоящата монография включва наред с поезията и прозата, принадлежащи към българската неофициална литература, и драматургични текстове, чиито театрални постановки по време на предишния режим са били по идеологически или политически причини възпрепятствани, както и такива,

които не са имали никакви аспирации да бъдат поставяни на сцена и са били публикувани в самиздат. Върху политическите перипетии и трудната съдба на тези пиеси се спира Ана Топалджикова в своята книга *Разриви и нови посоки: Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те* (2009). Забранените драматургични текстове е тема и на статията на Венета Дойчева *Нови пиеси в нова ситуация* (2011). По повод на една драма на Стефан Гечев, писана „за чекмеджето“, Ванда Смоховска-Петрова предлага литературноисторическо проучване върху развитието на българската драма в контекста на комунистическата идеология в статията си за *Една дълбоко българска драма: За пиесата „Процесът по изчезването на тялото на Исус Назарянина“ от Стефан Гечев* (2000). На историческите пиеси на Гечев е посветена и статията на Мариета Иванова-Гиргинова *Голготата на аза в пиесите на Стефан Гечев* (2002). Цензурните намеси при публикуването на идеологически язвителната сатира *Образ и подобие* от иначе всепризнатия писател Йордан Радичков коментира Инна Пелева в статията си *Когато цензурата падне – последици и поуки (шест казуса)* (2017). Подобен проблем е разгледан и в текста, посветен на спряната постановка на пиесата на Иван Теофилов *Поетът и планината* и публикуван в театралното списание „Гестус“ (Аноним 2003). Случаят със свалената пиеса на Иван Теофилов е разглеждан и от Георги Господинов и Мариета Иванова-Гиргинова в книгата *Поетът и планината*. *Пътни бележки в две части. Пиесата и нейната история* (Господинов, Иванова-Гиргинова 2023). Към специализираната научна литература, посветена на неофициалните български драматургични текстове, се отнася и книгата на полската българистка Гражина Шват-Гълъбова *Haeresis bulgarica в българското културно съзнание на XIX и XX век* (2010). Взаимоотношенията на българския театър и комунистическата идеология и власт е тема и на книгата на Румяна Николова *Модел на функциониране на българския театър в периода от 1956 г. до края на 60-те години* (2018). Налага се да отбележим, че в България все още липсва поамбициозен театрологичен проект, който да очертае развитието на неофициалните забранени антитоталитарни драми; впрочем такава е ситуацията и с литературата, и с киното. Засега има само една монография, посветена на антитоталитарните парадигми в изобразителното изкуство – *Форми на съпротива* (2016) на Краси-

мир Илиев. Българската култура през разглеждания период е тема на книгата на полската изследователка Целина Юда *Под знака на НРБ: Българската култура и литература в капана на идеологията* (2006), както и *Българският случай: култура, власт, интелигенция 1944 – 1989 г.* (2015) и *Специфика на българското „дисидентство“* (2005) на Наталия Христова. Важни в това отношение са и мемоарните книги на видния емигрант Атанас Славов *С точността на прилепи* (1992) и *Българска литература на размразяването* (1994). Сравнителен поглед върху неофициалната българска и чешка литература предлага бохемистката Анжелина Пенчева в своята статия, публикувана на чешки (Пенчева 2002). Срещат се също и статии, тематично насочени към отделни автори, чието творчество получава достъп до официалната литература едва след падането на комунистическия режим.

От 90-те години на XX в. редица учени в България започват интензивно да проучват тоталитарния режим и неговите репресивни, контролни и цензурни структури в областта на културата. С въпроса за функционирането на цензурните механизми се занимава най-вече Весела Чичовска, авторка на студията *Главлит 1952 – 1956: Изграждане на единна цензурна система в България* (Чичовска 2013). Издателската държавна политика и механизмите на тоталитарния контрол в епохата на НРБ са разгледани от Людмил Георгиев в книгата *Организация на издателския процес. История и съвременни аспекти на издателската дейност в България XIX – XX век* (1994). Темата за неофициалната литература е тясно свързана и с литературата, пропагандирана от комунистическата партия и съответстваща на нейното ключово направление – социалистическия реализъм. През последните години българският вариант на соцреализма е проучван най-интензивно от Пламен Дойнов и представлява изследователският фокус на книгата му *Българският соцреализъм 1956, 1968, 1989: норма и криза в литературата и културата на НРБ* (Дойнов 2011а). Важен теоретичен текст, който разглежда проблема за периодизацията, развойните етапи на социалистическия реализъм и неговите литературни алтернативи в България, представлява неговата студия *Социалистическият реализъм в литературата и културата на НРБ и неговите проблематични алтернативи* (2009б). На образа на Вожда в контекста на българ-

ския социалистически реализъм Валери Стефанов посвещава своята студия *Вождът (иконата, възхвалата, плачът)* (2003).

Посочените по-важни публикации по темата със сигурност не изчерпват изследванията върху неофициалната българска литература, но добре илюстрират концептуализацията на този тип литература като „антитоталитарна“ или „алтернативна“. В техния обсег обаче присъстват и произведения, които са били официално издавани. Подходът, който предлагаме, е различен, тъй като игнорира произведенията, публикувани в държавни издателства – обект на нашето изследване ще бъдат единствено текстовете, разпространявани в самиздатски копия, или такива, които стават обект на рестрикции непосредствено след появата си. По никакъв начин не се опитваме да конструираме нов „антикомунистически“ литературен канон, нито твърдим, че текстовете, които сме привлекли в настоящото изследване, са естетически „по-добри“ от официално публикуваните (в много случаи това не е така): основният критерий при техния подбор е неофициалният характер на литературното им битие.

Отхвърлени автори, творили преди 9 септември

Държавният преврат от 9 септември 1944 г. далеч не е първият в модерната история на България. Навлизането на съветската армия и поемането на властта от Отечествения фронт през септември 1944 г. са съпроводени в първите дни и седмици с неконтролирано насилие. Хора, свързани с прогерманския царски режим, стават мишена на новите властимащи, както и на новосформирани самозвани групировки. Жертви на така наречения „червен терор“ стават редица интелектуалци, проявили активна политическа позиция.

При неясни обстоятелства е убит известният журналист Данаил Крапчев. Заради антикомунистическите си възгледи жертва на терора става и литературният критик, публицист и член на ВМРО Йордан Бадев. Заради карикатури на Сталин е убит без съд художникът и карикатуристът Райко Алексиев. Само месец след 9 септември трагична съдба сполетява популярния писател и хуморист Борис Руменов (с псевдоним Борю Зевзека) – в нощта на 10 октомври 1944 г. той е изведен от своя дом и хладнокръвно разстрелян. Един от предполагаемите негови убийци е комунистическият поет и писател Станислав Вихров. Причината за убийството вероятно е лична вендета, но извършителите не понасят никакво наказание (Пешева 1993: 20). При неизяснени обстоятелства през декември 1945 г. изчезва и вероятно е убит поетът и драматургът Димитър Бабев. Подобна съдба сполетява и талантливия писател Ненчо Илиев (с псевдоним Сириус) – автор на романи, разкази и фейлетони. В очите на властта неговото провинение се състои в това, че е бил близък на царското семейство и е писал биографични книги за цар Борис III и неговия род: след като е подложен на изтезания, е изпратен в един от новопостроените лагери за принудителен труд, откъдето не се завръща – вероятно е убит още през 1944 г. (Пешева 1993: 37). Жертва на своеволно революционно насилие става и младият поет Константин Гиндев, автор на две патриотични поетични книги – убит е непосредствено след 9 септември 1944 г.

Мнозина са осъдени още през първите месеци след преврата от специално създадения Народен съд (а тези, които не доживяват до

съда, получават присъда посмъртно), който заседава през 1944 – 1945 г. Сред осъдените на смърт са интелектуалци, заемали министерски постове в правителствата преди 9 септември: професор Борис Йоцов – литературен историк, защитил докторска степен в Карловия университет в Прага, Димитър Шишманов – писател и политик, както и авторът на военна проза Тодор Кожухаров[7]. Десетки други изтърпяват своите дългогодишни присъди в затвори и трудови лагери. След Деветосептемврийския преврат тези, които отказват да се адаптират към новите политически условия, се самоизолират, приемайки съдбата на вътрешни емигранти, но някои от поддръжниците на царския режим са сурово репресирани от новата власт. **Димитър Талев** е арестуван по обвинения във „великобългарски шовинизъм“ [8] и по-късно за няколко месеца е интерниран в така наречените трудово-възпитателни общежития, тоест трудови лагери в Свети Врач (днешния град Сандански), Росица и Дупница. След освобождаването му през август 1945 г. Талев отново е арестуван и през октомври 1947 г. по повод на официалното посещение на Йосип Броз Тито в България отново е изпратен в трудовите лагери „Богданов дол“ и „Куциян“ (Трифонова 2004: 14 – 15). През периода 1948 – 1952 г. той живее в принудително изгнание в град

[7] Кожухаров е обвинен от Народния съд за това, че в периода между двете световни войни е бил поддръжник на крайно десните политически кръгове. Той е един от основателите на Народен сговор – политическата организация, изиграла ключова роля в държавния преврат от 9 юни 1923 г. От 1926 до 1944 г. е директор на нейния печатен орган – консервативния вестник „Слово“, който според комунистите е фашистко периодично издание, разпространяващо антикомунистическа и антисъветска пропаганда. – Б. а.

[8] Публицистиката на Талев от междувоенния период е силно ангажирана с актуалните политически проблеми и пледира за присъединяването на Македония към България. В края на Втората световна война подобно становище е в пряко противоречие с официалната политика на Коминтерна, който предначертава анексирането на Македония към Югославия, признаването на македонците за самостоятелна нация и бъдещото присъединяване на така наречената Пиринска Македония, която е българска територия, към Югославската народна република Македония. Поради своята сервилност към Москва българските комунисти дори започват „македонизация“ на Пиринска Македония. Повратният момент настъпва едва след разрива между Тито и Сталин, когато ходът на събитията поема в обратна посока и в тази нова ситуация пробългарската и антиюгославска ориентация на Талев по македонския въпрос се оказва полезна за комунистическия режим. – Б. а.

Луковит, където създава романа *Илинден* – третата част от известната му историческа тетралогия, която по-късно, след като се променя официалната политическа позиция на България към Македония и авторът е политически реабилитиран, се превръща в едно от ключовите произведения на българската следвоенна проза.

През 1962 г. частична реабилитация получава и значимата писателка **Фани Попова-Мутафова**, въпреки че обвиненията срещу нея и съпруга ѝ Чавдар Мутафов по повод на тяхната дейност по време на войната и непосредствено след нейния край звучат доста заплашително. През 30-те и първата половина на 40-те години талантливото ѝ перо служи на каузата на българския национализъм. В нейната публицистика се забелязва нескрито възхищение от германския нацизъм, а някои от неговите аксиоми тя се опитва да приложи към българската национална кауза: всичко трябва да бъде подчинено на осъществяването на националната мечта. Ето защо не буди изненада фактът, че в статиите си тя дава израз на антисръбския шовинизъм, антисемитизма и фантасмагоричните расови теории, според които е било необходимо да се сложи веднъж завинаги край на теориите за славянския етногенезис на съвременните българи и да се наложи становището за техния хунски (неславянски) произход, а това е теза, която по-лесно би могла да се впише в расовите теории на новите съюзници на българската нация – унгарските националисти и германските нацисти. Заедно със съпруга си Чавдар Мутафов тя симпатизира на крайнодесните и пронацистки организации „Българска орда“ и „Съюз на българските национални легиони“ (Трифонова 2004: 245) и „Съюз на ратниците за напредъка на българщината“. След като властта е завзета от Отечествения фронт, заради политическите си възгледи писателката е осъдена на седем години затвор, но след помалко от година през септември 1945 г. е освободена. След това за дълго време е остракирана от българската литература и е поставена под постоянно наблюдение от органите на ДС. След като получава през 60-те години на XX век частична реабилитация, някои от по-ранните ѝ произведения, като историческите романи *Дъщерята на Калояна* (1962) и *Солунският чудотворец* (1969), са преиздадени, но след значителна идеологическа ревизия.

Подобна съдба след 9 септември има и **Чавдар Мутафов**, забележителен писател и автор на експерименталната проза *Дилетант* (1926), но и германофил. След като комунистите идват на

власт, той понася последствията на своите политически увлечения – арести, разпити, трудови лагери, забрана за публикуване и постоянно наблюдение от страна на службите. Мутафов е арестуван на 10 ноември 1944 г. и след петмесечни мъчения е изпратен за половин година в лагера в Дупница. Не е известно през този крайно тежък за него период да е бил творчески активен – умира почти забравен през 1958 г.

В политическа немилост след 9 септември изпада и изтъкнатият критик и редактор на „буржоазното“ списание „Златорог“ **Владимир Василев**. Той е трябвало да отговаря пред новата власт за своите пристрастия към царския режим – подложен е на разпити от службите за сигурност и макар да не е изправен пред Народния съд и да не попада в затвора, името му фигурира в списъка на изключените от Съюза на българските писатели (СБП). В секретни документи на ДС Василев е обявен за знаков представител на фашисткия литературен фронт и за приближен на Йордан Бадев и дори на Александър Цанков. По-късно е частично реабилитиран и благодарение на застъпничеството на влиятелните си приятели Никола Фурнаджиев и Христо Радевски той отново е приет за член на СБП, което му позволява да работи като коректор в издателството[9] на Съюза и да публикува критически статии и изследвания (Трифонова 2004: 35 – 71). Въпреки че през 40-те и 50-те години на XX век Вл. Василев е маргинализиран и изтласкан в периферията на литературния живот, той усилено търси възможности за творческа изява. Особен интерес представляват приятелските му контакти през периода 1952 – 1958 г. с неофициалния „ловешки литературен кръжок“[10], за чиято дейност свидетелстват предимно архивите на ДС.

[9] Издателството на Съюза на българските писатели – „Български писател“, е открито през 1947 г. – Б. а.

[10] Това е приятелска група от литературни ентусиасти, сред които се открояват имената на Васил Вишневин, Димитър Лепавцов и Тодор Еврев. Освен че поддържа с тях приятелски контакти и богата кореспонденция, Василев редактира и техни литературни опити – романа *Сафина* и стихосбирките *Тираните, Кервани, Кръстопът* и *Между животните* на Васил Вишневин, както и произведения на Димитър Лепавцов, сред които е стихосбирката му *Шопен* (Трифонова 2004: 55 – 58). – Б. а.

Редица писатели, като Яна Язова, Стилиян Чилингиров, Змей Горянин, Константин Константинов и отчасти Асен Христофоров, въпреки враждебното отношение на новия режим към тях продължават да развиват литературна дейност, но някои от тях, например Трифон Кунев, който е хвърлен в затвора, заплащат висока цена. Сред тях има писатели, които категорично отказват да се приспособят към новата власт, докато други правят компромиси (Олга Чавова, Асен Христофоров[11]).

Наред с творчеството, създавано въпреки тежките политически репресии и заключвано „в чекмеджетата“, към следвоенната българска литература принадлежат и произведенията на политически затворници. На лагеристката и затворническата литература ще посветим самостоятелна глава в нашата работа, а тук само ще спомена някои от нейните най-известни автори: Йосиф Петров, Йордан Ковачев, Стефан Стамов, Петко Огойски, Дянко Марков и Христо Бръзицов.

Емблематично произведение от този период, създадено „за чекмеджето“, е поемата на **Стилиян Чилингиров** *Император и диктатор*, която отразява събитията след преврата от 9 септември: дейността на Народния съд, национализацията и кампанията за парламентарните избори през декември 1949 г. Следователно стихотворението е създадено най-вероятно в периода между август 1947 г. и декември 1949 г. (Цветков 2009: 283). Действието в поемата се основава върху диалога между два призрака. Първият от тях е на императора, който се профилира като небесен дух, създавайки алюзия за цар Борис III. Вторият е земен дух и постепенно придобива чертите на диктатор, поразително напомнящ на комунистическия лидер Георги Димитров – той води царя из завладяната от него страна, горд от властващата безгранична автокрация. Заедно те посещават последователно уличен митинг, Академията на науките, парламента и съда, а в края на поемата са описани механизмите на тоталитарния апарат, на които се държи политичес-

[11] След като бива освободен от лагера в Белене, Христофоров публикува под псевдонима Асен Доспейски повестта *Боен път*, която излиза през 1955 г. в съавторство със Станислав Вихров. След време Христофоров се отнася към това произведение с нескрито пренебрежение, определяйки го за неизбежен компромис с политическата власт (Аретов 2011: 148 – 149). – Б. а.

ката власт. Важен акцент е поставен върху хода на парламентарните избори и фалшификацията на техния резултат, като очевидно са визирани тези от декември 1949 г., когато управляваният от комунистите ОФ печели 97,66% от общия брой гласове вероятно благодарение на задкулисното преброяване на гласовете:

В самото бюро пък е друго тържество,
там работят сега отбрани алхимици:
Обръщат нулите в десетки и стотици –
Химически процес от друго естество –
догдето нищото обърнат го на злато:
Победа изборна, печалба в резултата.

(Цит. по Цветков 2009: 286)

Поемата на Стилиян Чилингиров е от онези текстове на неофициалната следвоенна литература, които открито заявяват своята опозиционна насоченост и смело се обявяват срещу установените практики на властта. Нещо повече, архивният фонд на писателя в Националния литературен музей съхранява и други негови текстове (стихотворения, разкази, поеми), които са крайно критични към процесите в българското общество след Деветосептемврийския преврат и потвърждават „протестния“ характер на следвоенното творчество на Чилингиров (Цветков 2009: 282). По-специално внимание заслужава романът *Несретник* (писан 1944 – 1945 г.), който е издаден едва през 2006 г. и все още очаква своя задълбочен критикоаналитичен прочит.

Автор, чието творчество е трябвало да бъде обречено на забрава по политически причини и който намира убежище в духовните пространства на вътрешната емиграция, е **Светлозар Димитров**, известен с псевдонима Змей Горянин. След събитията от септември 1944 г. подобно на редица други писатели от стария режим, той е класифициран като фашистки писател, а публикуваните преди това негови текстове веднага са включени в черния списък на забранените произведения. Народният съд го осъжда на една година затвор за това, че по време на царския режим за кратко е изпълнявал функциите на цензор. Докато е в затвора, пише стихотворения, епиграми, афоризми и други кратки стихотворни текстове, които са записани в миниатюрна по обем тетрадка от десет страници. Заглавието фигурира на вътрешната страна на обложката,

а това показва, че действително е написана в затвора: *Афоризми, мъдрости и глупотевини от Змей Горянин – политзатворник. Централен софийски затвор, октомври 1945 г.* (Трифонова 2005: б. стр.). Сравнително богатият архивен фонд на Змей Горянин в Националния литературен музей в София включва стотици ръкописни листове с грижливо номерирани епиграми. Под редакцията на Вихрен Чернокожев част от тях се издадени през 2000 г. със заглавие *Епиграми.*

Затворническата тема е водеща и в прозата на Змей Горянин. Архивният фонд на писателя включва редица непубликувани ръкописи от следвоенния период, когато той изпада в политическа немилост. Сред тях е и големият автобиографичен проект *Червеният хотел*, част от който, например главата *Скици и ескизи*, е написана, докато авторът излежава присъдата си в Централния софийски затвор. Архивният фонд съдържа и есеистичния текст *Две думи* от 10 февруари 1946 г. – в него авторът запознава читателя с намеренията си да създаде роман с главен герой Венцеслав Галушкин, който е трябвало да въплъти трагичната съдба на т.нар. трето (междувоенно) поколение на българската интелигенция. За съжаление, ръкописът на самия роман *Превъплъщенията на Венцеслав Галушкин* остава незавършен, но въпреки това неговата литературноисторическа стойност е неоспорима (Зографова 2016: 16). За илюстрация ще приведем цитат от романа, който може да бъде разбиран и като политическа изповед, и като субективизиран израз на чувството за колективна вина, породено от червения терор, масовите арести и репресии след влизането на Червената армия в България. Патриотично-националистическото звучене на авторския ръкопис е в духа на характерния за междувоенна България дискурс:

> Точно така бе решено за нас: не сме фашист и прогерманист, ордени нямаме, в легации не сме ходили, на Хитлер не сме изпращали поздравителна телеграма за Нова година и с Бекерле сме се виждали само на паради: той – като официално лице, а ние – като публика; не сме шовинист, защото не сме имали претенции над сръбската столица Белград, макар средновековното ѝ име да е било Alba Bulgarica, впрочем, по въпроса за шовинизма самият съд се беше забъркал.
>
> (Цит. по Зографова 2016: 16 – 17)

Към непубликуваната проза на Змей Горянин, съхранена в архивния фонд на писателя, принадлежи и *Мартеница*, както и малка тетрадка, съдържаща ръкописите на общо четири разказа – *Пенелопа от остров Тасос, Свобода, Пирин* и *Белчо*, вероятно също писани по време на затворническия престой, както е отбелязано на обложката на тетрадката: *Змей Горянин през юлий – октомврий 1945 година, когато беше политически затворник* (Трифонова 2005: б. стр.). Дори във време на сътресения и общ хаос, когато повечето интелектуалци търсят своето място в новопоявилия се свят на народнодемократичната държава, Змей Горянин остава верен на идеалите на традиционната патриархална и православна парадигма на междувоенна България. Православието продължава да играе за него важна роля и след установяване на комунистическия режим. Принципната християнска ориентация на автора се потвърждава от силната му духовна връзка с два български православни манастира, в които след излизането си от затвора прекарва много време в медитация и размисъл. Впрочем именно в манастирите „Седемте престола“ край Своге и в Бачковския манастир край Асеновград е създадена значителна част от неговото (не само) литературно творчество. За отношението му към православната църква свидетелстват десетки стихотворения, отпечатани в християнските вестници „Църковен вестник“ и „Духовна култура“. Официалните му публикации обаче не могат да бъдат подписвани с псевдонима Змей Горянин, а с гражданското име Светлозар Димитров или с други псевдоними (Балевски 2009: 6). Освен стихосбирката *Майчина вяра*, чието първо официално издание е подготвено от Васил Балевски през 2003 г., през 50-те години са създадени и други ръкописни стихосбирки с подчертано християнска насоченост.

Според Балевски това е преди всичко поетичният цикъл *Православие*, който е написан в Бачковския манастир през 1954 г., както и стихосбирката *Пред празника*, а в известен смисъл и поетичният цикъл *Нощ и ден* от 1955 г. Както е посочено на корицата на машинописния самиздат, събраните стихотворения са създадени през периода от 1945 до 1955 г., но в него са включени и някои по-стари текстове. Четиридесетте стихотворения на книгата *Нощ и ден* са разделени на три цикъла: *Нощ и ден, Ненужна лирика* и *Войнишки дневник*. Именно последният посочен раздел съдържа

по-стари стихотворения от времето на Втората световна война, които, тематизирайки любовта, героизма и смъртта на фона на военната катастрофа, са изпълнени с антивоенен патос и носталгия по родината (Коларова 2015: 181). Книгата вероятно е илюстрирана от самия автор и представлява миниатюрно самиздатско (или библиофилско) издание, което по-скоро е имало за цел да съхрани сътворената поезия. И други ръкописи от архива на Змей Горянин се отличават с подобна прецизна изработка. Библиофилската пристрастеност и изключителната си религиозност писателят проявява и при написването на историята на Бачковския манастир, върху която работи 19 месеца: от март 1954 г. до септември 1955 г. Хрониката на Бачковския манастир е уникален жанров и стилистичен синтез на агиографската и фолклорната традиция. Тук авторът съчетава архаичния език на изворовите исторически документи и стила на модерната историография (Трифонова 2005: б. стр.).

След установяването на комунистическата власт подобна съдба сполетява и **Асен Христофоров** – икономист, възпитаник на престижните чуждестранни училища Робърт колеж в Истанбул и на британското London School of Economics, преводач от английски език и талантлив писател. Една от причините за репресите, насочени срещу този виден интелектуалец, е може би неговата статия от 1946 г. *Стабилизацията на лева*, която представлява критичен анализ на икономическите последици от присъствието на съветските окупационни войски в следвоенна България. През 1947 г. по политически причини Асен Христофоров е изключен от университета, където чете лекции по икономика (Аретов 2011: 59), а на 16 юни 1951 г. авторът на популярната книга *Скици из Лондон* (1945; 1947) е арестуван от ДС. Обвинен е в шпионаж в полза на британските тайни служби и е изпратен в концентрационния лагер в Белене, откъдето е освободен едва през септември 1952 г. (Аврамов 2010: 10). След тези тежки изпитания Христофоров прибягва до известен компромис с режима и през 50-те и 60-те години публикува няколко прозаически произведения и пътеписа, а през 1958 г. – романа на селска тематика *Мацакурци*. Наред с това обаче той създава и текстове, които по разбираеми причини остават само в ръкопис – в тях авторът се завръща към своите мъчителни преживявания, причинени от новата власт. Лагеристката тематика откриваме например в *Пожелай ми безсъние* и *Кратка справка*. Пси-

хологическите травми, свързани със страха от репресиите в началото на 50-те години, са пресъздадени в разказа *Г-н Кандид от Говедарци*. Не всички от непубликуваните разкази имат антитоталитарна насоченост – такъв е случаят например с аполитичния разказ *Хлапак*, посветен на ежедневието на българското село. Забележителен текст е пародийната хроника *Последните мацакурци*, която влиза в своеобразен интертекстуален диалог с официално публикуваните *Мацакурци*. Подобен пародиен характер има и друго произведение, писано „за чекмеджето“ – незавършеният роман *Хуниада (съвременна хроника) на А. г. Х.*, чийто сюжет отвежда към годините на войната и ясно заявява критичната позиция на автора по отношение на авторитарния царизъм. От планираните последни глави са останали само техните заглавия, насочващи към събитията след септември 1944 г. (Аретов 2011: 186 – 203).

Ако Асен Христофоров започва писателската си дейност фактически едва през 1945 г., то забележителният писател и преводач **Константин Константинов** става известен в литературните среди още през междувоенния период. Непосредствено след септември 1944 г., когато новото правителство, доминирано от комунистите, все още не е предприело ликвидиране на опозиционните сили, Константинов дори е назначен за председател на Съюза на българските писатели (1945 – 1946) на мястото на Трифон Кунев. През този кратък относително спокоен период, преди да настъпи радикалната съветизацията на България, Константинов успява да публикува мемоарите си *Птица над пожарищата* (1946), пресъздаващи ужасите от бомбардировките над София. През същата година авторът решава да преиздаде по-ранния си роман *Кръв*, посветен на събитията от 1923 и 1925 г., която става повод за последвалото остракиране на писателя. Тогавашната литературна критика обвинява автора в неправдиво изграждане на образите на комунистите и в „некоректно“ отношение към революционните стремления, което налива вода в мелницата на реакционните сили (Душкова 2011: б. стр.). Принуден да се оттегли за известно време от активна писателска дейност, той се посвещава на превода. Завръщането му в официалната българска литература става едва през 1959 г., когато публикува първия том от монументалния си мемоарен проект *Път през годините.* Предметът на настоящата монография обаче има отношение главно към непубликуваното (апокрифно) продълже-

ние на тази книга, създадено по времето на социализма, но официално публикувано едва през 2011 г. със заглавие *Път през годините: неиздадени спомени.*

Много по-тежка съдба сполетява поета, фейлетониста, автора на хумористични разкази и за кратко председател на Съюза на българските писатели **Трифон Кунев**. През първата половина на века той създава поезия, близка до символистичната традиция на българската литература: *Песни* (1905), *Хризантеми* (1907) и *Зарници* (1926), но наред с това той проявява и сатиричния си талант в два цикъла хумористични разкази: *Конско евангелие за народняците* (1910) и *Весели злополучия* (1919). След Втората световна война той обаче се изявява предимно като политик и застъпник на опозиционния БЗНС „Никола Петков“, но продължава да създава и сатири, този път насочени против комунистическата власт. През 1945 – 1946 г. под негова редакция в партийния вестник „Народно земеделско знаме“ излиза сатиричната рубрика *Ситни, дребни... като камилчета*, в която той включва своите антикомунистически фейлетони. В тях авторът протестира най-вече срещу ограничената свобода на словото, срещу нарушеното право на лична собственост, срещу политическото насилие, идеологизацията на културата и образованието, срещу съветизацията на българското общество (Христова 2015: 76 – 77). През 1946 г. Трифон Кунев все пак успява да публикува в самостоятелно книжно издание своите фейлетони под същото заглавие. „Тази книга е принос към борбата на българския народ за свобода и документ за съпротивителното движение в днешна България.“ (пак там: 80) Вероятно тази публикация е една от основните причини за неговото арестуване в края на 1947 г. и за осъждането му на пет години затвор. Поради тежкото му здравословно състояние е освободен от затвора през 1951 г. и умира в София три години по-късно – през февруари 1954 г.

Златка Чолакова също дебютира още в междувоенния период, но независимо че е по-скоро с леви убеждения, трудно се адаптира към новите политически условия след 9 септември. Книгата ѝ от 1942 г. *Свободата на Македония* е възприета от комунистическия режим като проява на великобългарски шовинизъм и е включена в списъците на забранената литература. Въпреки че се опитва да приспособи литературното си творчество към новия социалистически дискурс и през 1953 г. публикува роман *Кадрие*, в

който изцяло в духа на социалистическия патос изобразява променения облик на родопското село, тя все пак не се ползва с особено доверие в Съюза на писателите (Муратова, Попова, Назърска 2016: 138). Неохотното отношение към нейното творчество от страна на официалните издателства става причина за нейния отказ от публична литературна изява. Вероятно първият ѝ текст, писан „за чекмеджето", е един недовършен пътепис, озаглавен *Лебедовата песен или „За наш'те ли си или за ваш'те?"*. Той представлява дневникови записки от пътуване до Франция и Белгия, където авторката посещава изложението Expo '58. Силно политизираният пътепис е замислен като свидетелство за живота на Запад посредством съпоставяне на живота на работниците в двете части на двуполюсно разделения свят: в сравнение с кейнсианския Запад социализмът от съветски тип се оказва значително по-неблагонадежден, включително и поради ограничените свободи, наложени от комунистическия режим:

> Все пак аз бях тука, далече от Черното море и виждах, и усещах, както тукашните хора усещат волността и вятъра. […] Вятърът ме блъскаше тъй, че нямаше къде да се закрепя. Правех усилия, задържах се и се смеех от радост. Да си на брега на Северното море, след като години подред си живял при условия, които съвсем разрушават твоите навици и твоя копнеж по свобода и волност. И за миг ти пак ги имаш.
>
> (цит. по Муратова, Попова, Назърска 2016: 229 – 230)

Ключов мотив в *Лебедова песен* са авторовите впечатления от жизнения стандарт на белгийските работници:

> [...] около мене все бяха цялата работна ръка на страната, но тъй облечени, тъй чисти, толкова спокойствие лъха от лицата им, такава увереност в себе си, в бъдещето си, в очакванията, които стават по предвиждане, а не по странни и най-неочаквани капризи!
>
> (пак там: 225)

Влизайки в ролята на обективен наблюдател, авторката напразно се опитва да открие признаци на експлоатация на белгийския пролетариат, но ако забелязва все пак наличието на лоши социални условия, тя ги свързва предимно с имигрантите независимо дали са политически, или икономически. Един от ключовите образи на този социално ангажиран пътепис е интервюто с продавач на билети в музей, който, след като научава в какви условия живеят и работят българските работници при социализма, безапелационно

заявява: „Че какъв смисъл има да се прави революция, когато за работниците ще стане толкова зле?“ (пак там: 214).

Политическата ангажираност на текста, основана на съпоставката в социалния статус на работническата класа в двете полюсни системи – на социализма и на капитализма, атакува социализма от съветски тип, придавайки на произведението характер на антикомунистически памфлет. В този смисъл съвсем обяснимо авторката е отбелязала на ръкописа: „Да се публикува след смъртта ми!“ (цит. по Муратова, Попова, Назърска 2016: 160). Непубликуваният архив на Златка Чолакова съдържа също хумористични разкази и други миниатюри в проза, някои от които са вдъхновени от страстта ѝ към пътуванията. От чешка (и словашка) гледна точка представлява изключителен интерес хумористичният ѝ разказ *Каквото си постелеш, на това ще си легнеш!* от началото на 70-те години, който е отзвук на събитията в Чехословакия от август 1968 г. и изразява позиция, неприемлива за тогавашната официална българска литература. В него група български туристи стават обект на враждебно отношение и отмъщение от страна на местното население поради участието на България в операция „Дунав“[12].

Зл. Чолакова е авторка и на сатирични драми, за което свидетелства запазеният ръкопис на пиесата *Републиканци по убеждения, но… миш-маш*, в която участват реални политически и културни дейци. Произведението вероятно датира от началото на 70-те години и в него намират отзвук събития от българската история на XX век, включително насилствената колективизация на българското село. Естествените аргументи срещу колективното земеделие се сблъскват с плакатната агресивност на комунистическата пропаганда. Въпреки че образите на селяните са в известен смисъл окарикатурени посредством преекспонираната употреба на шопския диалект, техните простовато изречени аргументи звучат много по-убедително в сравнение с реторически отработената комунистическа стилистика. Нещо повече, естествената неподправеност на селяните поражда поразителна асоциация с афишираната простоватост на диктатора Тодор Живков, който също присъства като персонаж в пиесата и за когото се знае, че самият той

[12] Разказът е публикуван в чешки превод в сп. „Роден глас“ (год. XLIX, 2020, бр. 4). – Б. а.

е родом от шопския край. Сцената, в която Живков се появява като представител на интелигенцията на Конгреса на културата в София, го представя в комична светлина. Тук се осмива добре известната амбиция на българския диктатор да коментира художественото творчество, културата и най-вече литературата. В речта си пред културните дейци Живков казва:

> Има ли конгрес, събрание, изказвания в София или в цялата страна, и аз да не взема участие с моите изказвания по всички въпроси и специално по културните? Аз винаги вземам участие в тях с моите вдъхновени слова. За мен се говори по целия свят.
>
> (цит. по Муратова, Попова, Назърска 2016: 266)

Освен добре познатите културни амбиции на българския диктатор пиесата разкрива далеч по-сериозни социални проблеми: страха от репресии, доносничеството, предателството и сервилността на висшите представители на властта, които се подготвят за предстоящите политически промени. Пиесата има своеобразна футурологична развръзка, в която авторката успява макар и в общи линии да предвиди падането на комунистическия режим.

От 70-те години на миналия век датират редица разкази, пътеписи и дори ръкопис на романа *Златният кафез на Икеда*, който е вдъхновен от посещението на авторката в Япония. Запазен е в ръкопис и пътеписът *Японска одисея или писма от Япония* за пътуването ѝ на изложението в Осака. Сред непубликуваните ѝ произведения е и пътеписът *Индийски образи (Впечатления от Индия)*, написан през 1974 г., когато посещава Азия, както и продължението на пътепис от пътуването ѝ до Съветския съюз, озаглавен *По копринения път*. Внимание заслужават и разказите на Златка Чолакова, които реагират на повратностите, предизвикани от комунистическата диктатура – сред тях се откроява разказът *Налъмите пеят*, чието действие се развива в Централния софийски затвор по време на Народния съд и пресъздава храбростта на съдения земеделски депутат Петко Стойков Балкански. Други разкази тематизират наложените реформи в българското село. В разказа *Мъртви души* основни мотиви са колективизацията, национализацията и насилието над някогашните кулаци. Сътресенията от средата на 40-те години на XX век отразява и разказът *Одая* –действието се развива в едно мюсюлманско село, където консервативният свят

на исляма се сблъсква с новите порядки на социализма. Всички тези текстове на Златка Чолакова остават непубликувани по време на комунистическия режим. В повечето случаи това са произведения, които не биха имали шанс да преодолеят редакционната цензура на официалните издателства, но авторката дори не прави опит да ги публикува.

След 9 септември 1944 г. репресиите засягат не само т.нар. „бивши хора“, в чиято категория влизат писателите, свързани с царския режим, но и тези, които подкрепят опозицията – особено земеделците от БЗНС „Никола Петков“ и социалдемократите. Абсурдната логика на сталинистките практики води дотам, че в редица случаи по-тежка се оказва съдбата на левите земеделци и социалдемократите, отколкото на писателите, пропагандирали в миналото нацистките идеи и различни расистки теории. В Белене тридесет и шестгодишният Цвети Иванов[13] – земеделец, журналист и автор на проза за деца, намира смъртта си, след като лагерният лекар отказва да му окаже медицинска помощ (Трифонова 2004: 223). Йордан Ковачев, пловдивски адвокат, писател, пацифист и един от пионерите на вегетарианството в България, също прекарва дълги години в комунистическите лагери – той е обвинен в това, че като адвокат в инсценирания процес защитава лидера на земеделската опозиция Никола Петков.

От друга страна, редица „бивши хора“ успяват да избегнат жестоката съдба с цената на унизителна самокритика, доносничество и сътрудничество с ДС, както и на други недостойни прояви, налагани от комунистическия режим. Подобен е случаят със Славчо Красински, бивш комунист и надежден пролетарски поет, който обаче през 30-те години преминава на страната на „фашистките реакционери“ и пише статии, разобличаващи комунистическото движение. През 1933 г. той се жени за дъщерята на генерал Зафиров и дори негов кум на сватбата е „кървавият професор“ Александър Цанков. След 9 септември Красински не се поколебава да направи нов политически завой и макар че също лежи в затвора и е въдворяван в няколко комунистически лагера, приема да сътрудничи на ДС, с което осигурява своето освобождаване през октом-

[13] Цвети Иванов е автор на разказите за деца *Злополучните ловци* (1938) и *Златотърсачи* (1938). – Б. а.

ври 1945 г. През 50-те години на XX век дори му е позволено да работи в културната сфера на новия режим и той става драматург на няколко театъра и написва няколко пиеси.

Някои интелектуалци успяват да се спасят от желязната хватка на властта благодарение на застъпничеството на влиятелни личности. Професор Михаил Арнаудов е обвинен от Народния съд в т.нар великобългарски шовинизъм и в служба на царския режим и е осъден на доживотен затвор от Народния съд, но благодарение на застъпничеството на съветския българист Николай С. Державин и на пряката намеса на Георги Димитров той е помилван и му е разрешено да продължи научната си дейност в Академията на науките (Гечева 2000: 20). През първите години на народнодемократичната власт десетки писатели изпадат в творческа и социална изолация – такава е например съдбата на поета Атанас Далчев и на литературоведа Александър Балабанов. Писателите, които отказват да се адаптират към новия ред и новоналожения социалистически реализъм, биват маргинализирани, а вследствие на това те често се обръщат към сферата на художествения превод.

Лагеристката и затворническата литература като свидетелство за репресиите на комунистическия режим

След установяване на комунистическата власт съвсем очаквано официалната литература се обръща към темата за репресиите по време на царския режим и за антифашистката борба. Идеологизираната след 1944 г. литература има за задача постоянно да доказва и да напомня, че благодарение на своите най-добри синове и дъщери – героичните партизани, членовете на нелегални комунистически организации и саботьори – българският народ успява да победи фашизма и неговата експлоататорска капиталистическа система с помощта на съветските освободители. Фашистките затвори, лагерите за интерниране на противници на царския режим и еврейските трудови лагери например се оказват подходящи топоси за литературни произведения, вдъхновени от новата комунистическа митология. След ада на фашистката тъмница, която за новата официална литература се явява пространствен символ на гибелта на най-големите мъченици на комунистическата партия и на българския народ, какъвто е разстреляният поет Никола Вапцаров, е трябвало да настъпи раят на социалистическия начин на живот. Идеализираната визия за земния рай обаче не е адресирана до всички членове на обществото: тези, които са свързани със стария режим, царски офицери, свещеници, анархисти, легионери, ратници, социалдемократи, земеделци от двете крила на БЗНС (николапетковисти и гичевисти), „кулаци“, горяни, предполагаеми „титоисти“ и други „врагове на народа“ са интернирани в лагерите за принудителен труд „Белене“, „Росица“, „Куциян“, „Богданов дол“ и други (Вачков 2009: 120). Българската лагеристка и затворническа литература, разказваща за комунистическите репресии, включва поезия и проза, както и есеистични, мемоарни и епистоларни текстове. В българския контекст лагеристката и затворническата литература се характеризира със значителен хронологичен диапазон, който съответства на етапите на комунистическия режим (1944 – 1989). Темата за комунистическите лагери и затвори в България е застъпена преди всичко от неофициалната литература. Въпреки че т. нар. размразяване по времето на Хрушчов позволява например официално да бъде публикувана повестта на Солжени-

цин *Един ден на Иван Денисович*, при това не само в СССР, но и в други съветски сателити, включително в България, където бива легитимиран (макар и в известни граници) общественият дебат за ужасите на сталинистките лагери, всъщност се оказва невъзможно да бъде официално издавана литература, отразяваща същото това явление в България[14]. Десталинизацията на България не преминава определени граници, тъй като лагерите за принудителен труд запазват своята репресивна роля и в постсталинистка България на Живков: при тези обстоятелства лагеристката тема остава да битува като публична тайна. След българското издание на романа *Един ден на Иван Денисович* наскоро освободени затворници проявяват желание да споделят с четящата публика преживяното в лагера, но литературните им амбиции не срещат подкрепа от страна на редакторите в държавните издателства (Донев 2013: 198). Във връзка с това Георги Марков в книгата с есета *Задочни репортажи за България* (1990) пише:

> Има нещо вярно в думите на един от моите познати идеологически полковници, който през 1968 година ми каза: „Съветските другари извършиха глупост. Ние на тяхно място никога не бихме допуснали да се появят Пастернак и Солженицин, а камо ли да пишат и да печатат!“
>
> (Марков 1990: 352)

Темата за затворите и лагерите става официално достъпна в печатни издания едва след падането на комунистическия режим през ноември 1989 г. От текстологична гледна точка често е проблематично да се определи със сигурност доколко публикуваните текстове съответстват на оригиналните ръкописи или машинописи, които обикновено са били тайно укривани (понякога дори буквално погребвани) от авторите им или от техните роднини. Пример за такава литературна ексхумация е стихосбирката на Йосиф Петров *Вик от каторгата*. Широкият спектър на тази литература, написана в затвора или за затвора, включва значителен брой литературни текстове с различна естетическа стойност – от чисто ама-

[14] След като Брежнев поема управлението на СССР, темата за сталинистките лагери отново е изтласкана извън полето на официалната литература. Така например, публикацията през 1975 г. на страниците на сп. „Септември“, пресъздаваща спомените на петима българи, преминали през съветския ГУЛАГ, предизвиква силно недоволство в редиците на комунистическата партия. Авторът на текста – Георги Божинов, е уволнен и дълго време остава безработен. – Б. а.

тьорски литературни опити с по-скоро терапевтична за автора стойност до впечатляващо автентични свидетелства за човешката съдба, попаднала в зъбчатите колела на тоталитарната машина. С изключение на Змей Горянин, Олга Чавова, Йосиф Петров, Йордан Ковачев и др. повечето автори са без литературен опит и за тях писането има по-скоро терапевтична цел. Всички те са водени преди всичко от потребността от споделяне на преживяното не само с близките хора, но и с бъдещите поколения, като по този начин оставят ценни свидетелства за психологията на затворника. Мнозинството от тези затворнически текстове са стихотворения, но се срещат също есета (например есетата на Иван Дичев от началото на 70-те години на XX век), епистоларни произведения (например на турския дисидент Юмер Осман Ерендорук), художествена проза (например в затвора е написан романът *Чест* на Георги Заркин). Въпреки че от литературна гледна точка романът на Заркин е по-скоро посредствен, той е важен документ за несъкрушимостта на човешкия дух, за което свидетелстват и неговите протестни писма, адресирани до Тодор Живков и до началника на затвора в Стара Загора. Началото на историята на българската лагеристка и затворническа литература се поставя през 1944 и 1945 г., когато затворите и трудовите лагери се изпълват с осъдени от процесите на Народния съд и с други „упадъчни елементи".

Един от първите политически затворници сред поетите е **Иван Дичев** (1921 – 2002), който е арестуван през октомври 1944 г. и е осъден на доживотен затвор от Народния съд за участие във военните действия на българската армия в окупираната от нея сръбска област Поморавие. През 1950 г. е помилван и до пенсионирането си работи като общ работник. Пише поезия, есета, статии и превежда от немски език, но официалното публикуване на творбите на Дичев става възможно едва след 1989 г. Избрани негови стихотворения и есета излизат едва през 1999 г. в сборника *Мъст и печал*. Друга жертва на репресиите на комунистическия режим е военният пилот **Дянко Марков** (1922 – 2022), осъден в процеса срещу легионерите през 1948 г. След освобождаването си през 1952 г. Марков се издържа като строителен работник, миньор, стругар и член на оркестър. Дянко Марков успява да публикува поезията си, част от която е писана зад решетките, едва след падането на комунистическия режим (*Заключени слова*, 1992). Ръкописът на неговия ро-

ман, останал „в чекмеджето“ – *Пътищата са затворени*, е от 1957 г., но е публикуван едва през 1994 г. (Скочев 2009: 268).

Освен Дянко Марков друг легионер, който развива литературна дейност и също е репресиран от комунистическата власт, е **Васил Зафиров**. Едва навършил двадесет години, той е интерниран през 1946 г. в трудовия лагер „Росица“ като симпатизант на крайнодесния Съюз на българските национални легиони. След като е освободен, за кратко учи медицина, но през 1949 г. в хода на следващата вълна от чистки в българските университети са му отнети студентските права. Това не променя неговата политическа позиция и на 3 март 1953 г., два дни преди смъртта на Сталин, заедно с други анархист от групата на Георги Константинов прави опит да взриви статуята на Сталин на входа на Парка на свободата (днес Борисова градина) в София. Следва съдебен процес, в който В. Зафиров е осъден на 14 години затвор като съучастник. Стихотворението му *Полейте гробовете*, написано в Белене през 1956 г., звучи като панихида за жертвите на комунистическите лагери в България и бива четено на ежегодния събор, провеждан в тяхна памет на остров Персин. Литературно свидетелство за страданията на затворниците е и поезията на **Иван Хаджииванов**, който като член на младежката легионерска организация е осъден през 1945 г. от Народния съд в Горна Оряховица на пет години лишаване от свобода. Скоро след освобождаването си Хаджииванов отново е арестуван и интерниран в Белене, откъдето е освободен през август 1953 г. Стихотворенията му на лагеристка тематика са публикувани едва след 1989 г. в периодичния печат (Скочев 2009: 269).

През 40-те и 50-те години на XX век българските анархисти също стават мишена на тоталитарния режим. Един от тези, които оставят поетическо свидетелство за лагера в Белене, е **Илия Кехайов** (1925 – 1997), осъден през 1951 г. на дванадесет години затвор. Неговото стихотворение *И свободата* от 1953/1954 г. често е рецитирано от затворниците в лагера за принудителен труд от политическите мъченици на дунавския остров Персин:

Ако на земята
любят свободата
сто човека само –
с тях ще бъда!

Ако зарад нея
борят се, живеят
десет души само –
с тях ще бъда аз!

Ако ли един
неин верен син
жертва се за нея –
тоз ще бъда аз!

(Цит. по Скочев 2007: б. стр.)

Друг литературен бунтар, който е свързан с анархисткото движение, е **Кръстьо Хаджииванов** (1929 – 1952). Поетът с неспокоен дух оставя в краткия си живот значителен брой стихотворения, поеми и дори един незавършен роман. През 1944 г. като млад идеалист той се присъединява към партизанския отряд на Яне Сандански, действащ в Пиринска Македония. След войната Хаджииванов започва все по-често да манифестира своето негативно отношение към новата власт, очевидно повлиян от анархизма по онова време. След като завършва гимназия, той е изпратен като политически неблагонадежден „трудовак“ в урановите мини в Бухово. Хаджииванов дезертира от задължителната си военна служба (не се връща от отпуск) и известно време живее в нелегалност при сестра си. През 1952 г. е застрелян на българо-гръцката граница при опит да избяга от страната (Динчев 2005: 370). От това време е неговото анархистично стихотворение *Свободно що живее*:

Не искам аз да съм богат,
злато, пари да имам,
че те товар са и тежат,
аз скръб от тях ще взимам.

Не искам аз в живота свой
да спя и да гуляя,
ще ми дотегне скоро той
и с гняв ще се покая.

Не искам кукла аз в ръце
да съм на други хора,
че куклата е без сърце,
без срам и без умора.

Не искам властник аз жесток
да съм, да управлявам,
та хорските сърца в дълбок
протест да угнетявам.

О, искам аз да съм човек,
свободно що живее,
едничка тя във моя век
не ще ми дотегнее.
Свободата!...

Това е най-велик въпрос –
и той светът люлее,
че истински щастлив е този,
свободно що живее!

(Хаджииванов 2006: 159)

Освен бившите офицери и симпатизанти на Съюза на българските национални легиони, както и ултралевите анархисти, червеният терор след септември 1944 г. преследва и политически активните членове на ОФ, преминали в опозиция през 1945 г. – особено тези, които подкрепят традиционно силната българска земеделска партия БЗНС и които след насилственото ликвидиране на БЗНС и изпълнението на смъртната присъда на земеделския лидер Никола Петков, разстрелян през септември 1947 г., развиват активна антиправителствена дейност. Освен споменатия Йосиф Петров литературни творби създават Атанас Мочуров, Коста Георгиев-Босяк, Пенко Керемидчиев, Герчо Джамбазов, Страхил Планинец[15], Стефан Попстефанов, Петко Огойски и Стефан Стамов, а с БЗНС е свързан и по-възрастният от тях Йордан Ковачев.

Като противник на комунистическия режим и един от организаторите на конспиративната Селска армия на свободата, **Стефан Стамов** (1920 – 1995) е осъден през 1948 г. на десет години затвор (Скочев 2009: 275). Поезията си той създава най-вече в затворите в Русе, Кюстендил и по-късно по време на принудителното интерниране в с. Арбит край Добрич, но е издадена за първи път през 1991 г. под

[15] Истинското му име е Страхил Марков Тодоров (1930). През 1981 г. Страхил Планинец емигрира на Запад, където живее първо в Париж, после – в Западна Германия. – Б. а.

заглавие *Окована младост*. Друг поддръжник на БЗНС, който заплаща висока цена за политическите си убеждения, е **Стефан Попстефанов**. След ликвидирането на опозиционната БЗНС през 1947 г. той първо е изпратен в трудовия концентрационен лагер „Куциян“, а покъсно е осъден на десет години в инсцениран политически процес срещу членовете на Селската армия на свободата (Скочев 2009: 266). След като излиза през 1954 г. от затвора, Попстефанов сътрудничи за кратко на официалния седмичник „Литературен фронт“, но е преместен в Бургас като кореспондент със задачата да пише очерци за герои на социалистическия труд. **Коста Георгиев-Босяк** също е мишена на комунистическите репресии. Като член на Земеделския младежки съюз, разпуснат след ликвидирането на БЗНС „Никола Петков“ през 1947 г., и като автор на антикомунистически стихотворения, Георгиев-Босяк е осъден и изпратен през 1958 г. в „Белене“. В лагера продължава да пише поезия, която бива публикувана едва през 1991 г. в антологията *Гласове от мрака*. *Затворническа и лагеристка поезия.* Нечовешките мъки на лагеристите са поетично пресъздадени и от **Герчо Джамбазов**, който през 1950 г. е осъден на осем години за конспиративна дейност, организирана от опозиционния БЗНС (Къдринов 2013: 123). Друг поет, изповядващ същите политически възгледи, е **Пенко Керемидчиев**. След като е арестуван през 1949 г., той е осъден на доживотен затвор, но е освободен след десет мъчителни години. Поетичното творчество на този доста плодовит автор достига до читателите едва след падането на режима, когато последователно излизат стихосбирките му *Откраднато слънце* (1994), *Разпятие* (1998) а *Видения* (2006). В антологията *Гласове от мрака*, представяща поезията на лагеристите, са включени и стихотворения на **Атанас Райков**, които разкриват лишенията и страха от несигурното бъдеще на политическите мъченици:

Целта беше ясна – да бъдем избити
с куршуми, с колове, с ритници в гърдите.

„Гадове“, „шпиони“ или пък „фашисти“
викаха ни нагло мерзавците садисти.

(Къдринов 2013: 12)

Несъмнено най-значимият поет от редиците на опозиционния БЗНС е **Йосиф Петров**. За разлика от споменатите по-горе свои съ-

мишленици, преди да попадне в затвора, той има богата публикационна дейност, а освен това е арестуван чак през 1956 г. във връзка с унгарските събития. През годините, предхождащи неговия най-мрачен житейски период, той създава поезия на селска тематика (*Родна земя*, 1939, *Оранжева земя*, 1947), но също и комедията в три действия *Чорапът се разплита* (1948). В сферата на поезията интерес представлява и сатиричната поема *Безсмъртният* от 1946 г., която е сред най-популярните текстове, разпространявани в средите на антикомунистическата интелигенция. Йосиф Петров прекарва три години в лагера край Белене и от този период са редица стихотворения от цикъла *Вик от каторгата*, които виждат бял свят едва през 1993 г. Според собствените му думи съчинените стихотворения той съхранява в паметта си и след освобождаването си през 1959 г. ги събира, подвързва с подръчни средства и заравя в земята на сигурно място за цели тридесет години (Петров 1993: 7).

Пловдивският поет, прозаик и преводач **Йордан Ковачев** е юрист по образование. Като представител на БЗНС е избран за депутат в Шестото велико народно събрание през 1946 г. и става защитник на Никола Петков по време на изфабрикувания срещу него чудовищен процес. Непосредствено след екзекуцията на опозиционния лидер Йордан Ковачев изпада в немилост и за него започва дълга лагерна одисея: пътят му на мъченик преминава през „Куциян“ край Перник (1947 – 1948 г.), после в лагера в Белене, където лежи два пъти – първо от 1951 **до** 1952 г. и повторно от 1957 **до** 1958 г. след унгарските събития. Поезията на Ковачев, писана в лагерите, изразява болезнената раздяла с близките и пацифистките му убеждения по повод на важната за него тема за отричането на насилието във всичките му форми. В стихотворение от септември 1952 г., написано по време на Корейската война, четем:

Сам безумният човек
мрачните вражди разпаля,
сред враждебна жар и пек
сам живота си разваля.

Цели градове горят,
тътнат битки страховити,
гладните деца пищят
в кал до майките убити.

Тая глупава съдба
мрачните безумци хвалят
и за кървава борба
простите сърца разпалят.

(Ковачев 2005: 34)

Ковачев е автор и на историческата лирико-епическа поема, отвеждаща към времето на Древния Рим – *Овидий*, която обаче в контекста на своето време прави алюзии с тоталитарното общество и съдържа редица автобиографични черти. Ковачев създава и автобиографичен роман, писан „за чекмеджето“, *Така започна животът*[16].

Пловдивският поет **Йордан Русков** подобно на Йордан Ковачев и Йосиф Петров също е известен в литературните среди още преди да бъде арестуван и пратен в затвора[17]. Неговият непокорен и свободолюбив дух е засвидетелстван в многообразните му творчески изяви, включително и в опита му през 1953 г. да издаде нелегален вестник „Свободно общество“, от който излизат два броя (Груев 2009а: 141). По време на унгарските събития през ноември 1956 г. той призовава българския народ да подкрепи антисъветската и антикомунистическата съпротива на унгарските въстаници в стихотворението си *Зов за свобода*, което подписва с фиктивното име Р. Друмев. Стихотворението заедно с придружаващия го агитационен текст е размножено на циклостил в десетки екземпляри и е изпратено на адресите на тридесет софийски писатели. В издирването на автора незабавно се включва ДС, като в разследването участват двадесет и шест агенти. Заподозрени в авторство на

[16] Този автобиографичен роман има интересна емигрантска история. Вероятно през втората половина на 70-те години на XX век ръкописът попада на Запад. Искър Шуманов, редакторът на списание „Свободна и независима България“, което излиза като орган на Българския национален комитет в Ню Йорк, решава да го публикува с продължение по четири страници във всеки брой, но среща несъгласието на някои членове на организацията, тъй като списанието излиза само три пъти годишно (Табаков 2008: 706). Не е известно каква точно част от романа все пак е публикувана. Романът е издаден в книжен вариант през 2022 г. от пловдивското издателство „Студио 18“. – Б. а.

[17] След Втората световна война Йордан Русков издава редица произведения за деца: *Звярът в бабиния двор* (1946), *Букви и книги* (1948), *Баба Костенурка и нейната хурка* (1954), *За работните е хляба* (1954), *Пъстро венче* (1956), *Нов приятел* (1959), а след дълго прекъсване вероятно по политически причини издава книгата *Небивалици* (1972). – Б. а.

инкриминирания антисъветски „памфлет“ са писатели като Димитър Талев, Васил Попов, Константин Константинов и по-късно емигриралият Цветан Марангозов. ДС успява да издири истинския автор едва след двегодишно усърдно разследване: Йордан Русков е арестуван през януари 1959 г. и осъден на седем години затвор (Скочев 2009: 272). По-късно присъдата е заменена с пет години, а Русков е окончателно освободен през 1962 г.

В тягостната самота на затворническата килия Русков създава интимна лирика, която е пропита с болката от принудителната раздяла с обичаните хора. Както поезията на други поети с подобна затворническа съдба и стиховете на Йордан Русков са изпълнени с екзистенциални размисли за безвъзвратно изгубената младост. Ето как лирическият субект на стихотворението без заглавие от 1960 г. се обръща към любимата си жена:

Когато вземеш раница на гръб
и тръгнеш по пътеките на Рила,
ще вземеш ли и нечий образ скъп,
във себе си от поглед чужд прикрила?

(Русков 1992: 37)

В затворническата лирика на Йордан Русков остават живи копнежът и надеждата за скорошно завръщане, но те са свързани и с опасения как „блудният син“ ще бъде приет отново от родния Пловдив. Това превръща лирическия герой от стихотворението *Когато се завърна* в чужденец и аутсайдер, насилствено откъснат от средата си.

Градът си има много синове
и блудните навярно той забравя.
Отдавна отшумяха мойте стъпки
от неговите улици и хълмове.
Чертите ми са малко променени,
и той навярно няма в тях да вникне –
във мислите и в чувствата зад тях.
Наместо дом хотел ще ми посочи
като на чужденец.

(Русков 1992: 39)

Психическите травми са пресъздадени посредством въздействащи метафори. В стихотворението *Падналото хвърчило* от 1960 г. дихотомията между свободата и затворническата орис е изразена

чрез образа на хвърчилото, заплетено в клоните на дървото в двора на затвора:

Ти, хвърчило, се откъсна
от едни ръце –
аз от цял народ откъснах
поглед и сърце…

Нещо тъжно, нещо мило
в двора налете –
скъсалото се хвърчило
на едно дете.

И по клоните на клена
то се закачи.
Като мене пей и стене,
ала не хвърчи…

(Русков 1992: 34)

Болезненото чувство на отхвърленост от света се оказва непреодолимо и то интонира и по-късните непубликувани текстове от 70-те години на XX век, когато Йордан Русков все още няма достъп до официалната литература заради клеймото, което носи на политически нелоялен автор. Мълчанието, на което е обречен като поет, обаче е само привидно – той продължава да пише своите стихове, които, макар без надежда да бъдат публикувани, намират своите читатели по нелегални канали. Поетиката на късната му лирика очертава профила на отхвърления от публичния живот интелектуалец, който осъзнава нарастващата бездна между него и обкръжаващата го среда:

Отдалечават се приятели от мен,
увлечени в химера – кариера.
И като в книга вятърът стъмен
затваря страниците:
съвест,
чест,
доверие…

(Русков 1992: 51)

Лирическият субект приема образа на просветлен мъдрец и на поет на нощта, като по този начин заявява своята непригодност и

неприспособимост към слънчевите дни на социализма. В противовес на щастливата тълпа той е обречен на самота и забрава, но приема съдбата си с достойнство:

Обречен дарствено на самота
и на забрава сънена обречен,
оставам буден. Слава, суета
на мойте нощни бдения не пречи.

(Русков 1992: 51)

В своите изповедни откровения поетът с дълбока тъга си прави равносметка, знаейки, че вероятно никога повече няма да получи литературно признание дори и като автор на литература за деца. След излизането му от затвора през 1962 г. над неговата личност и творчество тегне проклятие в продължение на почти тридесет години – до падането на режима през 1989 г. В цитираното по-горе стихотворение с ироничното заглавие *Оптимистично ноктюрно* (1979) поетът с мъдра смиреност приема съдбата си: „Отдавна вече сам не се теша / с надеждата Денят да ме целуне / с признание […]." (Русков 1992: 51). И все пак признание той успява да дочака, когато след настъпилата демократична промяна в политическия живот той бива не само издаван, но и отличаван с престижни награди.

От направения обзор следва, че литературата, писана както в затворите и лагерите, така и след освобождаването на авторите, предлага многообразие от поетически и стилови решения, но същевременно в нея ярко се открояват общи тенденции, мотиви и тематични ядра. Освен общия антикомунистически патос на тези текстове, който има своите биографични основания, тъй като всички тези автори са жертви на репресиите, съществуват и мотиви, които се появяват паралелно и независимо един от друг в целия „мъченически наратив" на българската неофициална литература. Един от доминиращите аспекти на този наратив с отчетлив идеологически характер представлява **антиазиатският дискурс** с директна антируска насоченост, чиито корени могат да бъдат открити още в Българското възраждане, но най-вече в българския междувоенен (германофилски) национализъм и антикомунизъм. Тази тенденция е особено характерна за членовете и симпатизантите на Съюза на българските национални легиони (например за Дянко Марков), но тя може да се открие и сред ляво ориентираните

земеделци (Йосиф Петров), а също и сред политически по-слабо ангажираните автори, като Иван Дичев.

В поезията (но също и в есетата) на тези автори комунизмът често се асоциира с предателството, тъй като се възприема като чужд, насилствено внесен елемент, като проява на насилие над националния суверенитет. В този контекст се активират национални митологеми, които при това често се базират на възрожденски наративи, отразяващи борбата против османското робство (символиката на Батак, Левски, еничарите). Азиатското иго на османците, от което България неотдавна се е освободила, е заменено от руското (съветското) иго. Новият обществен ред се възприема като яростна заплаха, идваща от Изток, която на свой ред превръща човека в развалина, захвърлена в ъгъла на мръсна килия. Такова е звученето в стихотворението на Дянко Марков *Скици със креда и credo* от 1949 г.:

[…] жив паметник на живата неправда,
жив паметник на източния бяс,
и в неговия вик –
безумен,
див,
ужасен,
отекват страшните слова: „СТРОИМ СОЦИАЛИЗМА
В НАШАТА СТРАНА!“

(Марков 1992: 45)

Затворническата лирика заклеймява местните комунисти като предатели и продажници – те са проводници на чужди антибългарски интереси и затова в поезията на Йосиф Петров жандарите и лагерните надзиратели неслучайно държат в ръце руски винтовки: „Има жандарми сурови, / с руски винтовки в ръце! / Има титани в окови / с българска свяст и сърце!“ (Петров 1993: 61). Често тези внушения са съпътствани от традиционна възрожденска символика. Такъв е случаят в стихотворението на същия поет *Легенда*, където лагерната стража и слугите на съветската власт са уподобени на османски еничари: „Зли конници – еничерчета – / ни свиха от четирите страни / и рукна дъжд от удари с приклади, / градушка от обиди и псувни!“ (Петров 1993: 28). Антикомунистическото съдържание на стихотворенията понякога се изразява с реторика,

препращаща към националната митологема на Априлското въстание, а лирическият субект сакрализира своето лагерно мъченичество чрез кодове, свързани с героиката на националноосвободителната борба:

Можех ли да гледам ням, бездушен,
мъката в човешките души
и да бъда като роб послушен
на аги, спахии и паши?

Можех ли, кажи ми, да остана
от народната борба далеч,
да не пратя гняв срещу султана,
срещу меча да не вдигна меч?

(Петров 1993: 71)

По аналогичен начин в творчеството на Иван Дичев управляващият режим е представен като насилствено установен ред, като пагубен исторически регрес, който връща българската нация отново под чуждо владичество. И тук упреците са насочени към националните предатели, продали родината си на чужда варварска сила. По силата на тази историческа асоциация лирическият субект в стиховете на Дичев се пита какъв е бил смисълът на принесените за освобождението от османското владичество жертви: „Защо тогава на дръвник дедите ни са / посичани от турски ятаган? / Защо и Левски на бесилото увисна, / защо ли бяха жертвите в Батак?“ (Дичев 1999: 26) Припомнянето на историческите травми от османското владичество не е единственият диахронен срез, в който рефлектира чувството за историческа несправедливост. Антируският мотив за чуждия завоевател придобива далеч по-мащабни внушения, когато например Дичев прави алюзия със завладяването на българската столица Преслав от киевския княз Светослав през 970 г. В своето стихотворение *Русия* от средата на 50-те години той пейоративно подчертава нейната източна, азиатска, скитска, неевропейска и варварска природа:

Ти си тъмна страна, ти си вечна народна каторга,
леден вятър от изток, що вее наред векове.
Ти си врящ инкубатор на диви, безчислени орди,
всеки път що нахлуват в Европа със огън и меч.

Ти си Азия, цялата: похот, жестокост и завист;
Азия с жълти, изострени скули и скитски очи,
дето помним с набезите хищнишки на Светослава
и за сетен път срещнахме пак в септемврийските дни.

Времената менят се, но ти си все тъй неизменна:
гдето стъпиш – тревата не никне и ужас цари,
а целта ти заветна е все: Заддунайска губерния,
безразлично дали Николай или Сталин във Кремъл седи.

(Дичев 1999: 44)

Ако за Дичев „ледениият вятър от изток“ прави директна метафорична асоциация с Русия, то при Йосиф Петров мотивът за студения вятър отново е в същия смислов регистър, но този път внушава атмосферата в наказателния лагер, където вилнее над сведените глави на мъчениците, маршируващи под дулата на картечниците през калните блата на дунавския остров Персин. Северният вятър на Йосиф Петров също идва отвъд Дунава, от земите на северноазиатските орди: „Севернякът злобно вее / и вещае зима зла.“ (Петров 1993: 64). Дискурсът придобива месианистко звучене, тъй като България, която се явява носител и пазител на европейските културни традиции, трябва да се изправи срещу набезите на кръвожадните варвари. В стихотворението *Робия* богатата и плодородна родна земя на поробените селяни контрастира на степното, азиатското, номадското:

О, в тебе има толкоз цвят и плод,
простори и поля необозрими
и плоден чернозем, и як народ,
и огнени лета, и люти зими!

Но чуждоземец зъл е налетял
връз теб със азиатска стръв и злоба
и блудни синове без капка жал
ти отредиха участта на роба!

(Петров 1993: 38)

Предателството на заблудените синове на българската нация (т.е. на комунистите) се явява следствие от вмешателството на чуждата деспотична сила („Затюрмиха ни български тирани, / слугари

на московския деспот“ – Петров 1993: 26). Образът на Съветския съюз като варварски нашественик, нахлул от изток, присъства и в стихотворенията, тематизиращи унгарските събития от 1956 г., които в контекста на целия „затворнически наратив“ служат за легитимиране на един консистентен антисъветски дискурс, който в редица стихотворения е съчетан с възторжена подкрепа на унгарската кауза.

Този характерен за затворническата поезия **проунгарски дискурс** е широко застъпен – той е присъщ както на жертвите на сталинистките репресии още в края на 40-те и началото на 50-те години (Стефан Стамов, Иван Дичев, Ангел Ников), така и на тези, които попадат зад решетките или в трудовите лагери поради изразена подкрепа на Унгарското въстание (Йосиф Петров, Йордан Русков). Унгарските събития служат за морален стимул и носят надежда за политическите противници на комунистическия режим във всички т.нар. народнодемократични страни. Българските литературни рефлексии обаче предлагат необичайно богат репертоар от текстове, които кога по-явно, кога по-скрито отразяват Унгарското въстание, но които остават заключени „в чекмеджетата“. Макар че преобладаващата част от тях са в областта на поезията, литературен отзвук предлага и прозата, например романът на Дянко Марков от 1957 г. *Пътищата са затворени*. От лирическите свидетелства могат да бъдат посочени *Будапеща* на Стефан Стамов, *Унгария – 1956 г.* на Иван Дичев, *Поздрав до унгарските въстаници* на Ангел Ников и споменатото по-горе стихотворение *Зов за свобода* на Йордан Русков. Идеологическите послания на тези стихотворения често оперират с дихотомията между западната културност и източния (в смисъл на азиатски, степен, скитски) варваризъм. Точно такъв е случаят с поетическото послание на Стефан Стамов, където инвазията на Изтока, символизирана от съветските танкове, осквернява един от центровете на старата европейска култура – Будапеща: „По твоите булеварди днес цари / просташката бруталност. / Но иде ден… / Ти пак ще се възправиш, Будапеща, / към изток впила остър взор / и в погледа ти свъсен / системата престъпна / ще види свойта безпощадна гибел!!!“ (Стамов 1991: 24). Лирическият субект на Иван Дичев възпява героичните усилия на унгарската нация, подчертавайки тяхното месианистко измерение, а в колективната саможертва в името на свободата вижда великия смисъл на изкуплението: „Един народ възкръсна от

безличието, / един народ се вдигна да измре / и в своя щурм, безпримерно епичен, / отхвърля, вижте, робския ярем“ (Дичев 1999: 52). Гневът на лирическия субект обаче е насочен не само срещу съветските окупатори, но и срещу лицемерния Запад, който остава безразличен към страданията на една европейска нация. Западноевропейските господа са представени като „фарисеи“, което отново препраща към новозаветната символика и нейната етична дихотомия между разпнатата жертва и коварните лицемери. Безучастието на Запада, изоставил цяла Източна Европа да страда под съветско иго, е разобличено патетично и безкомпромисно: „Не ни учудва вашата пасивност / пред тез злодейства, трогващи и камък! / – Не вий сами ли гнусните убийци / в страната му безсъвестно докарахте?“ (Дичев 1999: 52). Унгарските събития са вписани в по-широк източноевропейски контекст в стихосбирката на Йосиф Петров *Вик от каторгата* (1956 – 1959): „Прелива в братска Полша мъката набрана! / От златна Прага идват ропотни слова! / Поробена Унгария със бунт въстана! / В студени тръпки тръпне каменна Москва!“ (Петров 1993: 12)

Всъщност Йосиф Петров попада в лагера за принудителен труд в Белене в резултат на вълната от политически репресии, които се случват във връзка със събитията в Унгария. Макар че тези действия на българската ДС имат по-скоро превантивен характер, те са изключително мащабни и обхващат стотици и дори хиляди неблагонадеждни от гледна точка на режима лица. Именно по повод на Унгарското въстание лагерът „Белене“ е реактивиран, а редица други политически неудобни лица са принудително изселени в рамките на тази превантивна акция и дислоцирани по съветски образец в различни части на страната (Груев 2009а: 142). Всъщност, както ще видим по-нататък, подобен сценарий ще се повтори през 1968 г. във връзка със събитията на Пражката пролет, а след това и с т. нар. възродителен процес през 80-те години. Вълната от репресии през 1956 г. като по чудо не засяга пловдивския поет Йордан Русков, независимо че по повод на Унгарската революция написва забележителното си стихотворение *Зов за свобода*, което е откровен призив за антисъветски бунт („О, българино с честна кръв, с мъжествени гърди! / Макар и не в борбата пръв – последен не бъди! / [...] Народи, вдигайте се! Път на вяра и на слънце / сияй пред българи, поляци, чехи и румънци“) (Русков 1992: 14). В контекста на антикомунисти-

ческата литература личността на Йордан Русков е уникална с това, че той е единственият автор от кръга на осъдените писатели, който е бил кандидат за членство в Съюза на българските писатели, но преди всичко като автор на детски книги (Марков 1990: 353).

Както бе отбелязано, темата за унгарските събития присъства и в творчеството на **Ангел Ников**. В началото на 50-те години на XX век той е арестуван заедно с други млади идеалисти във връзка с организирането на нелегален отряд и опит за бягство в Гърция. По-късно един незначителен служебен конфликт води до превантивен арест във връзка с унгарските събития. Тези обстоятелства са достатъчна причина той да увековечи личните си преживявания през 1956 – 1957 г. в краткия поетически цикъл *Вик*, чийто ръкопис успява да укрие от органите на ДС в продължение на няколко десетилетия[18]. Стихотворенията са официално публикувани едва през 1991 г. със заглавие *Вик (тетрадката от 50-те години)*. Освен мотива за насилствената раздяла, която лирическият субект болезнено преживява в килиите за разпити на ДС, и за нескритият копнеж по избавление цикълът съдържа и бунтарския текст *Поздрав до унгарските въстаници*:

Не, не мога да дойда при вас!
Моят ден е запримчен в окови –
разпорежда се сталинска власт.

Поздравете от мене Петьофи!

Но съм с вас, па макар и затворен.
Ще разбием стените с главите си –
свободата е хлябът на хората.
Тя ни стиска ръце за братство.

Вие късате вече оковите…
В кръв се плиска и вашият ден.
[…]
Поздравете героя Петьофи!
Оставете в редиците място за мен.

(Ников 1990: 16)

[18] По-късно Ангел Ников си спомня, че през пролетта на 1980 г. е извадил от скривалището ръкописа на стихотворенията си и е направил няколко преписа, които след това е раздал на близки приятели (Ников 2003: 61). – Б. а.

През втората половина на 50-те години унгарската тема и свързаните с нея политически репресии намират отражение и в прозаически текстове, писани „за чекмеджето“. Ръкописът на споменатия по-горе роман на Дянко Марков *Пътищата са затворени* е завършен през 1957 г. Историята на двама приятели и съквартиранти – маргинализирания писател Жеков и неговия по-млад приятел, романтичния идеалист Боян, отразява сложната ситуация на българските интелектуалци в един свят на лицемерие и интриги, където дори най-интимните моменти са осквернени от политизацията на живота. Главните герои на романа са напълно безпомощни пред пипалата на морално покварената партийна номенклатура, служеща си със средствата на клиентелизма, кариеризма и циничното печалбарство.

В романа на Дянко Марков участват редица морално дискредитирани комунисти. Един от тях е Младен Стаевски, прокурор в Народния съд, който е натрупал огромно състояние, конфискувайки имуществото на подсъдимите. Представени са и културни дейци от театъра, в който Боян работи за кратко: първата цигулка Дрехаров, режисьорът Харитонов, актьорът колаборант Хлистов, а също и Смиля – приятелката на Боян, която му изневерява с високопоставени апаратчици в името на кариерното си израстване. Сюжетната завръзка и повратна точка на цялото повествование тук е Унгарското въстание, което е посрещнато с възторг от Боян и бившия политически затворник капитан Гаврил Станев, чрез чийто образ се осъществява връзката между актуалния политически момент и репресиите на сталинизма. Омразата на Станев към диктатурата на пролетариата обяснява и неговия ентусиазъм по отношение на Унгарското въстание.

След последвалия арест на двамата „унгарофили“ Боян е изпратен в лагера в Белене, а когато излиза оттам, вече се е превърнал във физическа развалина. Така го описва Жеков, който е своеобразно алтер его на автора:

> Наблюдавах го с особено съчувствие. И физически се бе променил твърде много. Бе отслабнал. А лицето му – почерняло и изсушено, изгубило младежкия вид.
>
> (Марков 1994: 154)

Двата варианта на репресивната политика на БКП, провеждани преди и след 1956 г., се разглеждат в произведението като скачени

съдове, а митологизираният концепт на Априлския пленум на ЦК на БКП е разбит на пух и прах. Така романът се превръща в идеологическа антитеза на живковската метафора за свежия априлски вятър в партийната политика. Пораженията върху човешката природа са най-ярко представени в романа при срещата на Жеков с капитан Станев, прекарал цели десет години в комунистическите затвори:

> […] изпитах към него особено съчувствие и жалост като към дете, което е паднало и се е наранило зле. Този човек бе прекарал десет години в затвора. Цялата му зряла младост бе протекла зад решетките и сега излизаше отново в живота с посивели коси и лице, прорязано от браздите на миналите дни. А какво ли бе останало от неговата душевност? „Скелет“ – определи сам той.
>
> (Марков 1994: 112)

Мотивът за изгубената младост присъства в творчеството на разглежданите писатели твърде често, тъй като има автобиографичен характер: Дянко Марков е арестуван на двадесет и шест години, Иван Дичев е осъден от Народния съд, когато е бил на двадесет и три, Стефан Стамов – на двадесет и осем, Стефан Попстефанов – на двадесет и пет, Йордан Русков – на тридесет и три. Изразеният в техните произведения гняв по обясними причини е насочен предимно срещу комунистическата власт, но в някои случаи те правят рекапитулация на авантюристичната политика и на царска България. В цикъла на Иван Дичев *Затворник* мотивът за пропиляната младост е асоцииран с безсмислието на войната: „[…] А бяхме двадесетгодишни / със жадни за живот очи / и колко много ни се искаше / безгрижни, волни да цъфтим!“ (Дичев 1999: 11). Макар да е осъден на доживотен затвор от Народния съд, поетът отправя обвинения и срещу бившия политически елит на царска България – и това не е случайно, тъй като той произхожда от социалните низини и е хвърлен във вртопа на войната не по своя воля, а от „голямата“ политика: „Но не! / – Глупаците в цилиндри / блокираха ни младостта / и лекомислено ни тикнаха / в една безсмислена борба!…“ (Дичев 1999: 11). Гневният патос срещу силните на деня се редува с мъчително вглеждане в неясните контури на собственото бъдеще, като в някои моменти чувството на несигурност се превръща в панически страх и тревога:

Ти отдавна си мъртъв за всички в света.
Нямаш близки и нямаш познати!
Вън животът тече в други русла,
нови връзки владеят съзнанието им.

Затова забрави ти мечтата безплодна
и копнежа болезнен по щастие!
– Свободата ще бъде за тебе, знай, ново,
по-жестоко от туй наказание!…

(Дичев 1999: 18)

Травматизмът се пренася от репресивната среда на затвора в цивилния живот, а съзнанието за незаличимото клеймо на низвергнатия от обществото поражда болезнено прозрение за невъзможността да бъде обичан. „И колчем се срещнем със тебе случайно, / извръщаш главата си ти настрани, / защото смущава те мойто познанство / и плахият укор във погледа ми“ (Дичев 1999: 32). Изгубената надежда за споделена любов засилва травмата от изгубената свобода, репресиите и невъзможното завръщане към нормалния живот, тъй като миналото и младостта остават погребани някъде зад бодливата тел на комунистическия затвор: „Студено греят светлините на неона / по улиците вечер на града. / Макар че туй е мимолетен спомен, / вървя и диря те като съдба! // Защо с приумиците си жестоки / тогаз животът с тебе ме среща, / когато пропастта е тъй дълбока / и толкоз… / безвъзвратна младостта?“ (Дичев 1999: 38). Носталгията, свързана с мотива за трудно изживяната и пропиляна младост, е принципно характерна за поезията на политическите затворници. Симптоматично в това отношение е и стихотворението на Стефан Попстефанов от 1948 г. *На двадесет и пет*, създадено между стените на Пазарджишкия затвор: „Една зловеща единочка / с легло от мокър гол цимент / карцира хоризонта. Точка – / едва на двадесет и пет“ (Попстефанов 1991: 27). Тук поетът говори от името на цяло едно поколение, което е жертва на сталинистките репресии, от името на едно трагично поколение млади идеалисти, независимо от това дали са земеделци, легионери, анархисти или войници, изпълняващи военния си дълг по време на войната: „Връхлитат с бяс, отвред напират, / разстрелват ме без жал и ред. / А колко трудно се умира / на двадесет и пет!“ (пак там). Стихотворението *Терзание* на друг политически затворник – Иван Хаджиива-

нов, е също дълбоко въздействащо. Докато излежава присъдата си в лагера в Белене, младата му съпруга умира от болест. Поетическата панихида, написана в Белене през 1951 г., е сърцераздирателна молба за прошка към любимата жена:

Горката, напразно си тъй ожидала
за топла утеха пред ранната смърт.
Утеха, с която би доживяла
щастливия ден на обратния път…

Прощавай, съпруго, горещо те моля,
че те отминах без сетно прости,
че те оставих в тежка неволя…
Прощавай, съпруго, прости ми, прости!…

(Цит. по Скочев 2009: 268 – 269)

Лагеристката и затворническата лирика представлява единственият илюзорен мост, на който осъденият мъченик може да срещне хората, които обича. Съзнанието за необратимост и безнадеждност присъства неотменно в целия затворнически наратив на българската неофициална литература. В поетическите изповеди на Стефан Стамов това чувство е засилено и от сполетялата го тежка болест – туберкулозата. В стихотворението *Затворник,* датирано през април 1950 г., лирическият субект, изгубил всякаква надежда за живот и предусетил близкия си край, отправя към славея своята прощална молба: „Чуй, мой волен бродник вечен, / ако минеш край дома, / ти кажи на мойта майка, / че наблизо е смъртта! // Да не чака да се върна / в родно село, бащин дом. / Във копнеж по свободата / в ранна младост съм паднал…“ (Стамов 1991: 27 – 28)

Затворническите мотиви ще продължат да присъстват в българската неофициална литература и през следващите десетилетия, тъй като политическите репресии не изчезват със смъртта на Сталин. Привидната либерализация в областта на културата не засяга подхода спрямо политическите опоненти, срещу които режимът на Живков действа с непоколебима твърдост. Ако през 60-те години на XX в. в България опозиционерите – истински или предполагаеми, се наказват с дълги присъди затвор (Димитър Пенчев, Георги Заркин), то през 70-те години в разгара на политическата стагнация на брежневизма борбата срещу идеологическата диверсия става още по-интензивна. Този въпрос предстои да бъде коментиран по-нататък.

Феноменът Яна Язова

В контекста на българската неофициална литература трудно би се намерил по-плодотворен автор от Яна Язова (1912 – 1974, псевдоним на Люба Ганчева Тодорова). През първия период на своето творчество (1930 – 1944 г.) тя е сред най-значимите представители на българската междувоенна литература в областта на поезията и прозата[19]. В междувоенните години Яна Язова сътрудничи главно на литературния вестник „Литературен глас“, където освен нейния близък приятел и покровител Александър Балабанов[20] публикуват редица значими фигури на българската междувоенна култура (Михаил Арнаудов, Кирил Кръстев), някои от които след събитията от 9 септември 1944 г. и идването на власт на ОФ са обвинени във фашизъм и великобългарски шовинизъм. За „буржоазната“ писателка Яна Язова няма място в контекста на новата соцреалистическа доктрина. От този момент нататък тя пише предимно „за чекмеджето“ и предлага свои текстове на официалните издателства само спорадично, но при това без успех (такъв е случаят през 1960 г., когато Язова предоставя на държавното издателство „Народна култура“ първата част от историческата трилогия *Балкани* – романа *Левски*).

Първото нейно прозаическо произведение от времето на комунистическия режим е историческият роман *Александър Македонски*. Написва го само за няколко месеца на 1944 г. (първият му вариант е завършен през август), но го преработва през годините неколкократно. Последните редакции на ръкописа вероятно датират от края на 60-те години, когато Язова прави опити да издаде всички свои непубликувани произведения. Романът обаче не получава достъп до издателствата, респективно до читателската аудитория (Величков 2007: 102). Язова продължава да работи в жанра на историческия роман и през следващите години, когато

[19] За нейната популярност свидетелства фактът, че тя е една от малкото български поетеси, които са познати в междувоенна Чехословакия. Язова дори пребивава за кратко в Прага през май и юни 1936 г. За повече информация относно престоя ѝ в Прага, както и за чешката и словашката рецепция на творчеството ѝ вж. Черни 2019. – Б. а.

[20] Проф. Александър Балабанов, както и писателят Елин Пелин, е сред онези интелектуалци, които поддържат близки отношения с царския двор. Той лично се е познавал с цар Борис III. - Б. а.

историята на българското националноосвободително движение се превръща в ключова тема.

Историческата трилогия *Балкани*, първоначално замислена под заглавието *Примери*, вероятно е писана през първата половина на 50-те години на XX в.[21] и включва романите *Левски, Бенковски* и *Шипка*, особено първите два, които са изключително обширни по съдържание и по този начин до голяма степен отговарят на т.нар. епическа вълна в следвоенния български роман. Въпреки това трилогията, макар да е наситена с патриотичен патос, е публикувана официално едва в периода на перестройката, когато последователно излизат и трите тома: *Левски* (1987), *Бенковски* (1988) и *Шипка* (1989). Симптоматично е, че книгите на един „буржоазен" автор са подготвени за издаване в един изключително кратък срок и при това получават безпрецедентен тираж именно по време на асимилаторската кампания срещу българските турци. Яна Язова се опитва да издаде романите си още през 60-те години, но когато предлага за публикуване ръкописа на романа си *Левски*, от редакцията на партийния вестник „Работническо дело" изискват тя публично да декларира лоялността си към управляващия комунистически режим, като напише стихотворение в прослава на Георги Димитров. Така по онова време пропада опитът ѝ да издаде романа за Васил Левски (Величков 2007: 106), въпреки че е разполагала с препоръките и положителните отзиви на литературни авторитети като Димитър Талев и Георги Томалевски. Първият вариант на романа *Левски* е завършен през 1955 г. Втората част на трилогията, публикувана през 1988 г. със заглавие *Бенковски*, вероятно е завършена през 1960 г., тъй като Талев и Томалевски я споменават в рецензиите си през същата година. Първоначално романът е озаглавен *Априлско въстание* (Величков 1988: 889). Ръкописът на последната част от трилогията – романът *Шипка*, е от 1959 г., а машинописният вариант на коригирания текст – от 1964 г. (Величков 1989а: 305). От литературноисторическа гледна точка трилогията

[21] Отделните ръкописи нямат ясна датировка. Друг непубликуван ръкопис – *Пътувания, срещи, разговори*, части от които са представени от Петър Величков (Величков 2007), съдържа пътеписа *Дряновски манастир*, датиран през октомври 1962 г. В него Язова споменава за своята трилогия с исторически романи: „Душевната самота, отчаянието, което ме кара от 10 години да не бързам никак с издаването на моите три книги *Примери*, отново ме облада" (Величков 2007: 126). – Б. а.

на Яна Язова е свидетелство за разцвета на българския исторически роман през 50-те и 60-те години на XX век. Новият патриотичен и националистически патос на официалната литература е предназначен да внушава настъпването на кулминационния момент на историческото развитие, което според предписанията на марксизма-ленинизма в български контекст неизбежно води не само до извоюване на социални свободи, но и до окончателна равносметка с миналото (например разрешаването на македонския въпрос в творчеството на Димитър Талев или темата за турското робство). Освен това от 60-те години става все по-актуална темата за помаците (българомохамеданите), в отговор на което през 1964 г. излиза първото издание на романа *Време разделно*, написан по политическа поръчка от Антон Дончев.

Националният патос и богатата литературна употреба на национални митологеми в творчеството на Язова обаче не са следствие от идеологическо съзвучие с дискурса на властта, както е при редица официални автори, а по-скоро се явяват продължение на традиционния патриотичен дискурс на междувоенна България, който комунистическият режим поддържа по време на политическото размразяване като част от „националния път“ към изграждане на социализма. Парадоксален обаче остава фактът, че макар Яна Язова да е сложена в редицата от т.нар. буржоазни или реакционни писатели, които са игнорирани от следвоенната официална литература, тъй като отказват да се съобразяват с нейните идеологически и политически директиви, трилогията ѝ *Балкани* в крайна сметка е употребена от режима с идеологическа цел и е публикувана едва в момента, когато официалната литература усилено търси начини да легитимира чрез пропаганда репресивната политика на Живковия режим спрямо българските турци.

По-специално втората и третата част на трилогията (*Бенковски* и *Шипка*) пресъздават с романтичен колорит и документална убедителност ужасните сцени на турските зверства по време на Априлското въстание и Руско-турската война от 1877 – 1878 г. Романовата епопея е наситена с канонизираната символика на националноосвободителните борби (Батак, Бузлуджа, Горния Метох край Калофер, боевете в прохода Шипка). Особено симптоматична е кулминацията на трилогията от романа *Шипка*, където победата на руските войски и българските опълченци в битката за стратегическия проход е сякаш метафизически легитимирана чрез лунното

затъмнение като знак за края на близо петстотингодишното владичество на турския полумесец над България. „Те [турците – Я. М.] не искаха да повярват, че мракът, който забулваше полумесеца, им сочи своето решение, сочи бъдещата им участ“ (Язова 1989: 254). Така трилогията *Балкани* остава непубликувана през 60-те и 70-те години по-скоро по политически и персонални причини, а не защото е идеологически неприемлива. Основната пречка пред официалното публикуване на тези исторически романи е личността на авторката, нейното досие и нежеланието ѝ да прави компромиси със съвестта си.

При тези обстоятелства очевидно Яна Язова не е можела да разчита на прием в държавните издателства, поради което още един неин роман – *Соленият залив*, остава „в чекмеджето“ и е публикуван за първи път едва през 2003 г. Сюжетът на този мащабен социален роман със силно изразени автобиографични елементи е хронологически ситуиран през 30-те и 40-те години на XX век и по този начин обхваща първите години на терора и репресиите, последвали непосредствено след влизането на Червената армия в България и установяването на правителството на ОФ. Романът е замислен като своеобразно продължение на историческата романова трилогия *Балкани*. Вероятно Язова започва да го пише през 60-те години на XX век, а текстът придобива окончателен вид едва през първата половина на следващото десетилетие (Величков 2003: 618). За разлика от аполитичната историческа трилогия *Соленият залив* е политически ангажиран особено във втората си част, озаглавена *Война*, където водещ е антикомунистическият дискурс. Изобразяването на психологията на масите, плебейската агресия и революционната ярост противостоят на наложените шаблони на социалистическия реализъм. Принципната разлика се откроява особено при изграждане на образите на комунистите: докато според догматиката на социалистическия реализъм този персонаж обикновено е схематичен и константен, в творчеството на Язова партийните апаратчици преминават през радикална метаморфоза и от първоначално будещи симпатия идеалисти, защитаващи правата на потиснатите, постепенно се превръщат в отмъстителни и кръвожадни злодеи (Анастасия) и безсърдечни функционери (директорът Александър). Някои бивши партизани и комунистически идеалисти (Русан Кондуктора) стават жертви на вътрешнопартийни

чистки и постепенно са изместени от верните изпълнители на партийните директиви. Освен това прилагателните „чужд“, „непознат“, „пришълец“ (Язова 2003: 517) често се използват при характеризиране на новите представители на властта, като по този начин се подчертава насилствено привнесеният отвън характер на комунистическата власт.

Наред с антикомунистическия етос отличителна черта на романа е доминацията на женски персонажи, като е подчертано тяхното морално превъзходство над мъжките персонажи – унизени нещастници (Атанас, Апостол), алкохолици (съпруга на Лена), неверници (съпруга на покойната Мария Тъкачката), тирани (Манол, търговецът Беро-Беро) и безгръбначни кариеристи (поетът Божидар). Феминизмът на *Соления залив* има за основа преди всичко еманципаторските женски движения от междувоенния период, с които Яна Язова е много близка. От това следва и пренебрежителното отношение към образа на бащата, който е сведен до минимум. В романа бащата на децата на Мария Тъкачката е някак си анонимен, безименен, странстващ моряк, както повечето мъже и бащи в крайморския град. Главата на семейството в романа е не друг, а майката на рода (Мария Тъкачката). Ето как е представена в деня на своето погребение:

> Никога техният дом не е видял такъв живот! Живот, събран около смъртта на тази, която бе създала къщата. Бе създала, Бог знае защо, и Атанас, но преди всички бе родила Фердинанд.
>
> (Язова 2003: 28)

Пълната анонимност на бащата е подчертана и от главната героиня на разказа – Катерина. Бащата на Катерина пристига вкъщи само като клиент на проституиращата ѝ майка, само като нежелан натрапник без име, само като Онзи. Женскостта обаче е видяна и като проклятие, което символично бива преодоляно в края на романа с раждането на внука на Катерина. Едва тогава е заличено клеймото, с което дребнобуржоазното общество дамгосва проституцията.

Социалнокритичното звучене на романа постепенно се засилва с установяването на новия народнодемократичен режим и измества на заден план феминистичния наратив. Настъпилата морална трансформация засяга не само персонажите на комунистите, но и на бившите капиталисти, какъвто е търговецът Беро-Беро. По отношение

на психологизма на героите обаче кохерентният иначе наратив на *Соленият залив* се пропуква – настъпват непредвидими обрати, двусмислици, нелогичен завършек. Независимо от мъжкия логоцентричен дискурс настъпва психологическа промяна и у Катерина, изразяваща се в някаква стихийна, първична спонтанност в нейното поведение, а това нарушава фалоцентричния стремеж към абсолютно назоваване и структуриране на явленията, който е релевантен на сложността и универсалността на западната метафизика.

Друг ключов персонаж в романа е Фердинанд, чийто прототип би могъл да бъде близкият приятел на авторката – проф. Александър Балабанов. В повествователната структура на романа Фердинанд е в ролята на всеобщо уважаван интелектуалец, който се ползва с благоразположението на висшите политически кръгове на царския режим – той се познава лично с цар Борис III, който в романа неколкократно е представян като спасител на българската нация, отдал живота си за „неутралитета“[22] на страната през Втората световна война:

> Фердинанд погледна с горест цар Борис и вдигна шапката си за сбогом. „Сякаш натовари цялата българска земя на гърба си!“ – помисли той. – „Това аз няма да забравя никога!“
>
> Цар Борис се обърна на малката вратичка и махна бързо с ръката си. Усмивката му беше нерадостна.
>
> Той отиваше при Хитлер винаги, когато трябваше да отклони някое негово желание или да осуети някой негов план.
>
> „Тежко ни, ако цар Борис не успее този път в Берхтесгаден! България ще бъде загубена, цар Борис загубен и Третото българско царство – погребано!“
>
> (Язова 2003: 386)

[22] Тук трябва да се отбележи, че подобно възвеличаване на положителната историческа роля на цар Борис III е преувеличено. Остава фактът, че България е на страната на Хитлеровата коалиция и участва в окупирането на части от победена Югославия и Гърция, което по-късно благоприятства макар и косвено разполагането на войските на Вермахта на Източния фронт срещу СССР. Царска България (и следователно пряко цар Борис) също носи част от отговорността за депортирането на евреите от окупираните от нея области. Освен това в края на 1941 г. България обявява война на Великобритания и САЩ. Романът *Соленият залив* следователно заявява политически пристрастия към авторитарния режим на цар Борис, което е в правото на неговата авторка така, както и ние имаме пълното право да поставяме под въпрос тази нейна позиция. – Б. а.

Освен със своите политически (процарски) възгледи образът на Фердинанд е интересен и като психологически портрет, в който женското начало преобладава над мъжкото. Тази характеристика се проявява преди всичко в силно развитата емпатия към заобикалящата го среда, в способността му да се вживява в житейските проблеми на другите, в желанието му да оказва помощ във всяка една ситуация. Тези негови качества се наблюдават във взаимоотношенията му с другите герои (Катерина, Атанас, Русан Кондуктора, Малката Мария). Друга проява на преобладаващия феминитет в психологията на героя е безразличното му пасивно отношение към надигащата се революционна вълна: въпреки че многократно е приканван да застане на страната на комунистическата власт, Фердинанд отказва. Маскулинният радикализъм и агресивност са пожертвани за сметка на консервативния и съхранителен рефлекс, присъщ на женската природа (Понешицки 2012: 31). Стремежът към еманципация на субекта освен това е присъщ на големите наративи, съответстващи на фалоцентричния дискурс, който в романа *Соленият залив* е заявен от революционно настроения пролетариат. Този дискурс има дълга традиция, бидейки дискурс на заплахата, жертвоготовността, чувството за несправедливост, защитата, борбата, равноправието, освобождението, т.е. дискурс, типичен за големите наративи за еманципацията на субекта (Матоноха 2008: 214). Женското начало в романа, при всички гореспоменати индикации, се дължи най-вече на манифестираната социална критика срещу патриархалното общество от междувоенния период и особено срещу комунистическия терор след 1944 г.

Червеният терор се явява ключов момент в сюжета, тъй като онагледява пренареждането на ролите в обществото, а това е проблем, който особено силно вълнува Яна Язова. Така например несправедливостта на Народния съд се проявява включително и в това, че превръща някогашните злодеи (особено Беро-Беро) в окаяни жертви. Като оставим настрана ирационалната романтична връзка между Катерина и Беро-Беро, в края на романа на повърхността излизат универсалните хуманистични ценности, състраданието и най-вече женската емпатия, свързана с архетипа на Богинята майка. Нейният дълъг инициационен път започва с момента, когато оставя дъщеря си на произвола на съдбата в желанието си тя да се утвърди в мъжкия свят на големия град, после се омъжва

за повърхностния амбициозен кариерист Бождар и накрая се влюбва в злодея Беро-Беро. След като изминава този дълъг път, Катерина се връща към архетипното си начало – тя става майка на сираците на жертвите от Червения терор и Народния съд, изпълнявайки завета на екзекутирания Фердинанд: „В мое име ти ще бъдеш добра към тези чужди деца, а когато те пораснат, споменът за теб ще ги прави добри към други хора“ (Язова 2003: 612). Всъщност мотивът за възпитанието на децата сираци в човечност ще бъде застъпен от Яна Язова и в последния ѝ незавършен текст *Как Мами учи децата си,* написан през 1970 – 1971 г. (Величков 2007: 138). Сложният живот на тази талантлива писателка завършва трагично. Язова умира в апартамента си през лятото на 1974 г. при обстоятелства, които все още не са изяснени, а издателските превратности на нейните произведения продължават и след смъртта ѝ. В машинациите на нейното литературно наследство участва и посмъртното издание на трилогията *Балкани,* предназначено за политическа употреба от страна на властта, на която всъщност тя отказва да служи. В тях изглежда е замесен и писателят Николай Хайтов, за когото се твърди, че неуспешно се е опитал да издаде под свое име ръкописа на роман ѝ за Васил Левски.

Дневникова и мемоарна литература

Дневникът, като жанр, присъщ на неофициалната литература преди 1989 г., е един от важните източници за изследване на идеологическите алтернативи в българския контекст. За разлика от официално публикуваните текстове с дневников, мемоарен и епистоларен характер, които по правило отговарят на политическите очаквания и поради това са били съобразявани с условията за публикуемост, за неофициалната литература не е характерна стилизацията, вследствие на което дневниковата литература като част от нея се отличава с необработена стилистика, но и с висока степен на автентичност. По презумпция се приема, че тя е нефикционална и представлява по-скоро протоколен запис, което ѝ придава стойност на изворов материал. Разбира се, не е изключена (дори е напълно допустима) възможността дневникът да бъде публикуван в един следващ момент в условията на променена политическа ситуация. В стремежа си да бъдат автентични, някои автори дори пренебрегват риска за собствената си сигурност. Например антикомунистическият етос на дневниковите есета на Илия Бешков крие за автора опасност от репресии, още повече че комунистическите затвори през 50-те години са пълни с хора, осъдени за далеч по-леки прояви на идеологическо несъгласие с режима. За антикомунистическите си, антисъветски и дори открито антируски есета Бешков лесно може да бъде обвинен и осъден. Това се случва с Йордан Русков, който в дневника си признава за плана си да емигрира – покъсно това ще бъде използвано от ДС. Жанрът на дневника има особена стойност в контекста на българската неофициална литература, тъй като поради липсата на времева дистанция спрямо описваните събития авторът предава непосредствените си мисли, без да ги ревизира или редактира – завръщане към написаното с цел повторното му преосмисляне, разбира се, не е изключено, но това се случва в един следващ етап (Бочкова 1989: 39). Дневникът eo ipso е автентично свидетелство за мисловния свят на писателя, като по този начин допълва картината на скритата, забранената, „другата“ литература.

По-голямата част от дневниковите записи, принадлежащи към неофициалната литература, е публикувана едва след 1989 г. Вниманието на литературните историци и на широката общественост

логично е насочено преди всичко към онези дневникови записи, които в по-голяма или по-малка степен разобличават тогавашното статукво, поради което техните автори са смятани от режима за враждебни елементи и са били следени с различна степен на интензивност от ДС (Илия Бешков, Йордан Вълчев). Други, като Чудомир и Борис Делчев, са свързани с официалните сфери на българската култура и при тях се проявява характерното при предишния режим „шизофренично“ битуване *във* и *извън* системата. Като източник на уникални свидетелства дневниковата литература е и своеобразна антитеза на пропагандното, тенденциозно изопачаване на действителността, присъщо на официалните комунистически парадигми. Много дневникови записи описват червения терор след 9 септември 1944 г., разказват за репресиите на режима срещу политическите му противници и за практиките на комунистическата Държавна сигурност, а тези на Илия Бешков и записките на Константин Павлов от 70-те години впечатляват с философско-поетичната си дълбочина.

Ако литературноисторическият преглед на най-важните дневници, писани от български интелектуалци по време на комунистическия режим, се придържа към хронологично възходящия ред, следва, че най-старият и най-обширен набор от дневникови записи са тези на видния литературен историк, критик и фолклорист **Петър Динеков**. Необичайно обемен, дневникът съдържа двеста деветдесет и осем архивни единици. Записките обхващат период от близо шестдесет години: Динеков води дневник от 1933 г. до смъртта си през 1992 г. (Белчева 2010: б. стр.), който представлява уникална хроника на българския социализъм. Например в един запис от късната вечер на 13 септември 1970 г. е запазен споменът за частен концерт на Булат Окуджава в апартамента на Блага Димитрова и Йордан Василев. Неофициалното апартаментно изпълнение на съветския бард се е състояло, след като съветското посолство е възпрепятствало провеждането на официално планирания концерт. Обективният тон на разказа в някои моменти е нарушен от емоционално обагрените нападки срещу конкретни представители на официалния културен живот. Динеков например не крие презрението си към всесилния председател на СБП Георги Джагаров. Дневниковата хроника разказва за реални личности, приятели и врагове на автора, колеги и познати и се превръща в своеобразен доку-

мент на епохата и социалнопсихологическа анамнеза на духовния живот на България по онова време (Белчева 2010: б. стр.).

През 30-те години на XX век възникват първите дневникови записи и на видния литературен критик **Борис Делчев**. Често цитиран от литературните историци, дневникът обхваща изключително дългия период 1939 – 1987 г. и съдържа общо 13 000 ръкописни страници, само малка част от които са публикувани в самостоятелна книга през 1995 г. През първите години след войната Борис Делчев е убеден комунист, но постепенно ентусиазмът му започва да изчезва. Повратен момент вероятно е престоят му във Франция (1949 – 1952), където служи като културно аташе. Делчев е един от онези български интелектуалци, които са критикувани в речта на Тодор Живков от 15 април 1963 г. Това „клеймо" ще съпътства Делчев през следващите години и ще доведе до постепенното му изтласкване от първите редици на официалната критика. Авторът все повече чувства потребност от интимността на споделеното общуване със своя дневник, за което свидетелства значителното увеличаване на записите след 1963 г. (Рандов 2009: 116).

Друг интересен литературноисторически документ е дневникът на казанлъшкия писател, хуморист и художник **Чудомир** (псевдоним на Димитър Христов Чорбаджийски). Той също определено не е бил дисидент. Популярният и обичан от режима автор води личен дневник в продължение на двадесет години – от 1947 г. до смъртта си през 1967 г., и оставя ценно свидетелство за сложните задкулисни отношения и за взаимоотношенията между лидерите на българската интелигенция през 50-те и 60-те години на XX век.

Далеч по-силен резонанс на политическата ситуация се съдържа в дневника на писателя **Йордан Вълчев**, изпратен в лагера за принудителен труд „Куциян" край Перник (1947 – 1949 г.). За този ранен период авторът разказва и в мемоарната си книга *Куциян*, публикувана през 1990 г. Понякога на Вълчев му разрешават да публикува свои разкази и да прояви публично своя писателски талант, който несъмнено доказват и дневниковите записки, наситени обаче с явен протест против режима. Издадени едва през 2004 г. със заглавие *Дневниците на писателя дисидент*, те представляват нецензурирани литературни изповеди, споменаващи в неблагоприятна светлина някои лица – писатели и български интелектуалци, които

иначе се радват на всеобщо уважение в контекста на българската литература.

Политическите репресии след 9 септември 1944 г. намират отражение и в дневниковите записи на **Олга Чавова**, писани отчасти в затвора и отчасти постфактум по време на принудителното ѝ интерниране. Ръкописът, известен с двойното заглавие *Килия 31/ Зад свободата*, е писан „за чекмеджето“ и както бе вече споменато, е свидетелство за репресиите на новия режим срещу представителите на старата царска България, обвинени от новия режим, че са сътрудничили на Гестапо или че са работили за германското посолство и за германски фирми, че са давали апартаменти под наем на германци или че са поддържали приятелски или интимни отношения с нацисти. В своя дневник Олга Чавова лаконично описва страданията и ежедневието на затворничките в първите месеци след идването на ОФ на власт. В крайна сметка авторката е освободена от Централния затвор през февруари 1945 г. след застъпничество на земеделския лидер Никола Петков, който две години покъсно сам ще стане жертва на комунистическия терор. Впоследствие тя е интернирана в Омуртаг и Варна. В първите следвоенни години сътрудничи на опозиционната преса („Изгрев“, „Земеделско знаме“), а след окончателното ликвидиране на опозицията и възхода на комунистическата диктатура Чавова се опитва да се адаптира към новия режим и дори изнася политически речи, но дори това се оказва недостатъчно, за да бъдат официално публикувани нейните книги. Така например ръкописът на романа *Таня* от 1955 г. остава „в чекмеджето“ на авторката (Муратова, Попова, Назърска 2016: 24). Книгата ѝ от 1937 г. *Скици, силуети и портрети* дори попада в списъците на т.нар. вредна литература. Освен ръкописа на *Килия 31/ Зад свободата*, чиято дневникова автентичност е нарушена от по-късните мемоарни „намеси“, авторката си води и пътни бележки. Един такъв ръкопис, завършен през март 1967 г., но останал „в чекмеджето“, е озаглавен *Из дневника на един музикант* и съдържа 304 машинописни страници (пак там).

Изключително висока стойност има дневникът на известния художник, карикатурист и журналист **Илия Бешков**. Както по време на царския режим, така и след септември 1944 г. Бешков е наблюдаван от българските тайни служби – в материалите на комунистическата ДС той обикновено е описван като реакционер, който обаче

„не се занимава с конспиративна дейност“ (Бешков 2015: 160). Поради огромната си популярност и също поради факта, че в предсептемврийския период открито се противопоставя с карикатурите си на фашизма и капитализма, той не се превръща в политическа мишена, въпреки че се застъпва за политиката на опозиционния БЗНС „Никола Петков“ и създава редица антикомунистически карикатури. Много от рисунките му например разобличават колективизацията от края на 40-те години. Бешков е един от първите, които разкриват феномена на зараждащата се червена буржоазия, а повечето му сатирични рисунки са спрени от цензурата. От запазеното досие на Илия Бешков става ясно, че известният карикатурист е знаел или поне е подозирал, че е под постоянно наблюдение от органите на ДС и че е необходимо съвсем малко, за да бъде подложен на репресии като реакционер или западен агент. Въпреки това през 1950 – 1951 г. художникът си води дневник, в който изповядва нескритата си враждебност към комунизма. Нещо повече, неговите политически коментари и пространни текстове в есеистичен стил изразяват открита антируска позиция, каквато познаваме от българската затворническа и лагеристка поезия на Иван Дичев, Йосиф Петров и Стефан Стамов. Декларираната от Бешков неприязън към статуквото е разбираема в контекста на следвоенна България; братът на Илия Бешков – Иван, като бивш министър на земеделието в правителството на Добри Божилов, е осъден на смърт от Народния съд и екзекутиран през февруари 1945 г. Но освен че проявява омраза към руските „освободители“, писателят се опитва да разбере руската душа – той откроява като нейна съдба потисничеството, което само до вчера е било провеждано от православието и самодържавието, а днес – от новото атеистично православие, което всъщност представлява болшевизмът: „Христос бе заменен със Сталин (досега успешно!). Иконите под ризите на мужика са заменени със Сталин, без да се е извършила някаква промяна в мозъка му“ (Бешков 2015: 57 – 58).

Бешков отбелязва, че новата идеология уверено се стреми към универсална валидност – тя е варварска атака срещу цивилизацията и той сравнява възхода на болшевизма с нашествията на азиатските орди на Чингис хан, Атила и Мохамед, които целят да унищожат християнска Европа. Бешков развенчава самия институционален гръбнак на комунистическия режим – партийната органи-

зация. За него професионалните революционери и партийните апаратчици са просто новата управляваща класа, която притежава средствата за производство и контролира работническата маса. В запис от есента на 1950 г. Бешков пише:

> Познавам лично всички комунистически водачи и деятели, мога да изброя имената им. Зная ги през целия им живот. Те са стотици и хиляди тук и в провинцията: съученици, колеги, познати, приятели и неприятели, дори лоши, умни и глупави, но всички си приличаха в едно – не работеха, не обичаха да работят.
>
> (Бешков 2015: 57 – 58)

В сферата на художественото творчество Бешков се възправя срещу социалистическия реализъм, тъй като тази доктрина е подчинена на политическите задачи на комунистическата партия, а това е неприемливо за всеки свободомислещ художник. Истинността в изкуството, както я разбират теоретиците на новото социалистическо изкуство, е в коренно противоречие с начина, по който Бешков възприема „истината“.

Централно място в неговото творчество заема темата за страданието. И ако социалистическият реализъм заменя измъчените лица с усмивките на пролетариата, означава ли това, че страданието не съществува в реалния живот на социализма? Изобразявайки действителността не такава, каквато е, а такава, каквато би трябвало да бъде и каквато ще бъде след окончателната победа на социализма (и в крайна сметка на комунизма), социалистическият реализъм остава абсолютно чужд и неприемлив за Бешков. В дневников запис от 1951 г. четем:

> Всичко, което носи белега и отпечатъка на страданието, е забранено днес: самата дума, горчивата усмивка, въздишката, сълзите, просяците, любовното страдание, утехата, милувката, състраданието, минорната гама в музиката, индивидуалността като състояние в картината, а в литературата и предимно в поезията всичко пее – трактори, колела, лопати, трансмисии и пушечни комини. [...] Затворниците, подсъдимите, обесените – всички са освободени от страданието.
>
> (Бешков 2015: 57 – 58)

Дневниковите есета на Бешков са свидетелство за вътрешната съпротива на българския интелектуалец през 50-те години на XX век срещу наложения деспотичен режим, но същевременно с ана-

литична аргументация изразяват принципната позиция на свободомислещата (не само творческа) интелигенция, защитаваща човешките права. И това е така, защото Илия Бешков е интелектуалец от европейска величина.

Към този тип неофициална литература се отнася и дневникът на **Змей Горянин**, писател и преводач, който е сред осъдените от Народния съд за дейността си преди септември 1944 г., а след излизането си от затвора е окончателно отхвърлен от обществения живот. Последните години от живота си Горянин прекарва в православния манастир „Седемте престола“ край град Своге, където е и погребан. Именно от последните месеци преди смъртта му през 1958 г. датират неговите дневникови фрагменти[23], съхранили последните му мигове, прекарани в духовното уединение на вътрешната му емиграция. С Българската православна църква са свързани и редица дневникови записки, водени от обикновени православни попове до най-високопоставени в църковната йерархия свещеници. През 2009 г. дневниковите записки на отец **Данаил Мусински** са издадени със заглавие *Дневник на един свещеник 1941 – 1962 г.* В тях намират отзвук отношенията на обикновените селяни към новосъздадените ТКЗС- та и към новите национални празници. Текстът е и своеобразен документ за отлива на вярващите от църквата поради страха от евентуални репресии от страна на режима. През 2018 г. посмъртно са публикувани и дневниците на **патриарх Кирил**[24], но дневникът, който включва записки от 1926 – 1971 г., подобно на дневника на Мусински е свързан предимно с църковни въпроси. Макар да нямат отношение към развитието на художествената литература, и двата „църковни дневника“ са интересно свидетелство за състоянието и вътрешния живот на православната църква, както и на нейните представители, които по времето на предишния режим винаги са били под строгия надзор на държавата и комунистическата партия. Може би затова и двамата автори не си позволяват откровено да критикуват държавната власт.

Важно свидетелство не само за преживяванията и превратностите в живота на един преследван от властта дисидент са днев-

[23] Дневниковите фрагменти на Змей Горянин са издадени в книгата *Завръщане* от 2016 г. – Б. а.

[24] Дневниците на патриарх Кирил излизат под редакцията на Живко Лефтеров и Момчил Методиев през 2018 г. със заглавие *Дневници.* – Б. а.

никовите записи на пловдивския писател **Йордан Русков**, който е един от малцината, реагирали срещу кървавото потушаване на Унгарското въстание от 1956 г. Авторът изразява своите тревожни размисли за свободата, споделя намеренията си да емигрира, но със съзнанието за несигурните перспективи на емигранта, който ще бъде принуден да остави съпругата си на произвола на тоталитарния режим: „Без З.! Така е тежко да помисля за това! И все пак… може би ще се наложи. Без любов е жестоко, но без свобода – безнадеждно, безсмислено“ (Русков 2001: б. стр.). Планираното бягство на Запад като екскурзия с кораб не се осъществява, тъй като молбата му за пътуване в чужбина е отхвърлена. Примката на тайните служби по това време все повече се затяга заради анонимно разпространяваните от Русков листовки в подкрепа на унгарските бунтовници. Круизният кораб отплава през юли 1958 г. до Истанбул, Атина, Неапол, Рим, Ница и Марсилия без Йордан Русков, който е арестуван през януари 1959 г. и осъден на първа инстанция на седем години затвор. Инкриминираният дневник е иззет от органите на ДС по време на обиск (пак там).

След 1989 г. са публикувани и фрагменти от дневника на известния поет **Александър Геров**. Освен коментари на културни и политически теми записките съдържат стихове и философски размисли. Въпреки че Геров е убеден комунист, той е разочарован от съвременните обществено-политически събития и от състоянието на българската култура през 60-те години на XX век. В бележките му личи отвращението на поета от опортюнистичното отношение на някои негови литературни колеги:

> Какви глупави стихове от Сергей Василев за България се печатат днес в „Работническо дело“. Колко жалко нещо е поетът, когато използва елементарния си стихоплетски дар за лични изгоди.
>
> (Геров 2009: 423)

Някои от записките са изпълнени с панически страх пред репресивния апарат на режима. Особено характерни са пасажите за ДС, чиито пипала се простират в живота и личния живот на всички граждани. В записа от 4 декември 1964 г. четем:

> […] фактически при социализма ДС управлява държавата и след XX, и след XXII конгрес, и винаги така ще бъде. Защо си правим илюзии. […] аз си мисля със страх, ако изляза отвън и ме залови някой от ДС

да ме разпитва. Този страх говори за общото състояние на духовете в България и доколкото е ликвидиран култът. Нищо не е ликвидирано от култа. И Павлето така го викали, да го питат кой му идва на гости. Отвратителен страхопъзльовски режим.

(Геров 2009: 424)

Геров е член на комунистическата партия и идеалист с леви убеждения, но в личния си дневник споделя, че няма съмнение относно истинския характер и същността на режима на Живков през 60-те години. До голяма степен неговите дневникови записи съответстват на парадигмата на т.нар. ляв авангард, чиято критика през 60-те години е насочена срещу арогантното консуматорство на партийния апарат. В запис от януари 1965 г. Геров пише:

Създава се вече и е създадена социалистическа експлоататорска класа – в това няма абсолютно никакво съмнение. И най-важното е, че не можеш да се бориш срещу тази класа. Ще те уволнят – ще намерят обяснения и аргументи. Ще те съкратят – пак ще намерят аргументи. […] Човекът стана жалка подметка.

(Геров 2009: 427)

В рамките на българската неофициална литература има и други дневници, свидетелстващи за вътрешната съпротива на писателите срещу доминиращия дискурс. Такъв е случаят с текста *Синият дневник* на поета и писателя от средите на българските турци **Ахмет Шериф Шерефли**. В своя дневник писателят, по-късно дисидент и един от най-видните представители на съпротивата срещу националистическата антитурска политика на БКП, изживява болезнено посегателствата срещу родния му език и национална идентичност (Зафер 2010: б. стр.). След падането на комунистическия режим са публикувани и други дневници, сред които е и дневникът на поета Христо Радевски *Разговор със себе си* (2000). Други дневници, писани преди 1989 г., остават непубликувани, като например пространните записки на видния художник Атанас Пацев, различни фрагменти от дневника на Стилиян Чилингиров и др. Някои дневници, писани „за чекмеджето“, са конфискувани по време на обиски. Такъв е случаят с дневниковите записки на турския писател и дисидент Мехмет Тюркер, който по време на т.нар. възродителен процес преминава през трудовите лагери „Белене“ и „Богданов дол“, през май 1989 г. е депортиран със семейството си във

Виена като политически неудобен, а по-късно се установява в Турция.

Наред с дневникова литература по времето на социализма са написани и редица мемоари, но те не са официално публикувани поради прекалено критичната си позиция, подкопаваща дискурсивното поле на режима по онова време. Това важи с особена сила за мемоарите на **Константин Константинов** *Път през годините. Неиздадени спомени*, написани през 60-те години на XX век, които са публикувани в книжен формат едва през 2011 г. Авторът – изтъкнат писател и бивш председател на Съюза на българските писатели в периода 1945 – 1946 г., се завръща в спомените си към периода непосредствено след 9 септември 1944 г., като не избягва да коментира червения терор и жестоката разправа на новия режим с действителни или набедени противници на народната власт. В контекста на антитоталитарния дискурс на неофициалната литература е важно да се отбележи, че освен срещу репресиите, провеждани от комунистите, гневът на писателя е насочен и срещу земеделските лидери на БЗНС и социалдемократите, участващи в началото в ОФ, които по-късно също стават жертви на комунистическите репресии. В споменатата мемоарна книга на Константинов четем:

> Мелницата на Народния съд вършеше усърдно своята работа, а в кабинета участваха социалисти и земеделци… Всеки ден изчезваха хора, вземаха се апартаменти, коли, покъщнина без закон, без каквато и да е наредба, а в същото време в „Свободен народ“ и в „Зеленото знаме“ Кр. Пастухов и Ник. Петков пишеха страстни статии за законността и волята на народа. А „Работническо дело“ сочеше волята на народа в озверелите тълпи пред Съдебната палата… Не беше ли това трагичен фарс, зловеща оргия, нещо апокалиптично, пред което стояхме безсилни като схванати и физически, и духом?
>
> (Константинов 2011: 121)

Като представител на предишната междувоенна литература и интелектуалец, който на младини е специализирал в Париж, Константинов трудно се примирява с реда, настъпил след идването на народната власт. В текста е заявена – понякога само с намеци, понякога съвсем открито – вътрешната съпротива на писателя срещу реалността на новия режим. В противовес на официално прокламирания дискурс, в рамките на който комунистическата пропа-

ганда създава мита за народното въстание на 9 септември, авторът заявява:

> […] „народно въстание“, което, ако не бе съветската армия, би могло да бъде смазано от два-три полка войска, ръководени от смели началници.
>
> (Константинов 2011: 109)

Другаде той открито говори за военната окупация и за терора, съпътствал навлизането на съветските войски. Антисъветското звучене е по-приглушено в мемоарите на Константинов в сравнение например с дневника на Илия Бешков, но въпреки това в някои пасажи се забелязва презрение към новия съветски човек, който претендира да бъде образец във всички сфери на човешката дейност. Така например Константинов си спомня за срещата си със съветския поет Алексей Сурков:

> Сурков беше сърдечен, много приказлив, простоват, дори съвсем примитивен човек, който сам признаваше това (само с първоначално образование, минал през цялата война като боец, без никаква култура): […] за нас българските интелектуалци беше първият образец на съветски писател. И тоя образец, уви, беше много по-долу от понятието за един среден литератор.
>
> (Константинов 2011: 147)

К. Константинов за кратко е бил директор на Радио София, което би могло да бъде компрометиращо петно в неговото досие в трудните времена след Девети, но той избягва политическите репресии. Такъв обаче не е случаят с колегите му Йордан Стубел и Панайот Чинков, осъдени от Народния съд.

Мемоарите на журналиста и радиокоментатор **Панайот Чинков** са публикувани едва през 2001 г. със заглавие *Сега ще чуете нашия коментатор*, но са написани по времето на социализма. Като журналист и коментатор, обслужващ царския режим, Чинков е осъден на доживотен затвор от Народния съд, освободен е през 1955 г., но на следващата година е арестуван отново във връзка с Унгарското въстание и е интерниран в „Белене“, откъдето излиза през 1959 г. След това Чинков е принуден да напусне София и да живее в изгнание в с. Драгичево, където през втората половина на 60-те години създава своите обширни мемоари. Те са разделени на две части, като съдбата на лагеристите и политическите затворници е тема на втория раздел, озаглавен *След девети*. Този текст

обхваща близо 200 страници и е ценен документ за тежкия живот в затворите и лагерите на комунистическа България, както и за психологията на затворника, който е изправен както срещу жестокостта на надзирателите, така и срещу вулгарната примитивност на криминалните престъпници:

> […] моето основно намерение, моята главна цел е да дам суров материал, градиво за психографията на българския политически затворник след 9 септември 1944 год. Затова аз се задоволявам да кажа тук минималното, което е необходимо да се каже, за да се види живата среда, да се почувства атмосферата на затвора изобщо.
>
> (Чинков 2001: 455)

Повествованието притежава литературни качества, умело преплитайки множество микроситуации, в които участват действителни личности. Същевременно в определени моменти авторът дава свобода на своите размисли, като си служи със средствата на есеистичната стилистика. Чинков не прибягва до езика на омразата, когато изразява отношението си към комунистическата власт, а разказва за всичко със значителна доза смирение, което може би е следствие от автоцензурата и страха от евентуални последствия.

Подобна тематика вълнува и друг осъден политически затворник – **Христо Бръзицов**, журналист, писател и директор на проправителствения вестник „Днес“, който е осъден на доживотен затвор от Народния съд заради участието си в прогерманската политика на царския режим. В лагера прекарва дълги девет години от своя живот. Книгата *3000 нощи в затвора*, представляваща в жанрово отношение хибрид между дневник и мемоарна литература, е издадена през 1991 г. Освен документална достоверност тази забележителна творба се отличава с философския си поглед към анатомията на затвора и затворническата психика. Повествованието съчетава разказ, философско есе и афоризми, като същевременно изобилства с богата фактология и документална точност (Начева 2012: 155). По темата за лишаването от свобода като психологически феномен е включен голям брой цитати и препратки към световната литература. Ръкописът *3000 нощи в затвора* е създаден между 1944 и 1952 г. и въпреки че по време на десталинизацията Бръзицов е реабилитиран, официалното публикуване на неговите дневникови записи и мемоари остава все така невъзможно.

Подобен характер имат епистоларните мемоари на **Стефан Танев** – журналист и главен редактор на процарския вестник „Утро“. Той също е осъден от Народния съд заради подкрепата си за прогерманската политика по време на Втората световна война. Текстът е публикуван през 1994 г. със заглавие *Отворени писма.* За разлика от Бръзицов Стефан Танев не получава реабилитация – той умира в затвора през 1952 г. Епистоларната форма на мемоарите внушава надеждата на автора, че те ще достигнат някой ден до читателите. В *Отворени писма*, адресирани предимно до съпругата му, авторът изгражда картината на междувоенна България, като слага акцент върху развитието на журналистиката, без да спестява и някои задкулисни истории от политическия живот. С потресаваща равносметка за настоящата ситуация и с предчувствие за неизбежния край звучат неговите думи:

> Докато дойде моят ред да бъда изправен пред Народния съд, минаха толкова много други преди мене. Минаха и заминаха за там, откъдето никога никой не се е върнал. Толкова много от всички ония, с които съм работил, общувал, споделял възгледи, спорил върху различията, каквито не е могло да няма и между нас. Изчезнал бе цял един свят, моят свят, познатият, близкият, за да бъде изместен от друг, непознат и чужд. За мене нямаше място в него.
>
> (Танев 1994: 150)

Ценни спомени оставя и **Стефан Бочев**, публицист и дипломат, който по време на политическата битка между Отечествения фронт и т.нар. демократична опозиция застава на страната на Никола Петков, за което заплаща с дългогодишен затвор. Като враг на народа той е осъден и изпратен най-напред в затвора, а оттам – в трудовите лагери „Богданов дол“ и „Белене“, поради което неговите мемоари, озаглавени *Белене. Сказание за концлагерна България*, са публикувани едва след падането на комунистическия режим. Те са написани както въз основа на възстановените по памет записки, които авторът тайно е водил по време на заточението си на остров Персин и които са изгубени при опита да бъдат изнесени от лагера, така и като спомени, написани ex post. Самият ръкопис, станал основа на първата официална публикация през 1990 г., почти сигурно е писан по времето на социализма.

През 1995 г. е публикуван първият том на *Записки за българските страдания 1944 – 1989*, чийто автор е дългогодишният политически затворник **Петко Огойски**. Наративът е изграден въз основа на бележки, записки и поетични изповеди, които са написани или зад стените на комунистическите затвори, или зад бодливата тел на трудовите лагери, включително на най-големия от тях на остров Персин край Белене. В предговора Петко Огойски пише:

> […] хиляди загинаха или умряха в ноктите на тиранията. ЗАТОВА НЕ С ПРАВОТО НА ОЧЕВИДЕЦ, А СЪС ЗАДЪЛЖЕНИЕТО НА ОЦЕЛЯЛ сега сядам да систематизирам в книга тези записвани, запаметявани, укривани, допълвани и уточнявани мои „записки“ в проза и стихове.
>
> (Огойски 1995: 8)

Литературно свидетелство за живота в лагера представляват и мемоарите на друг бивш политически затворник, писателя **Йордан Вълчев**. Неговите дневници и записки съдържат фрагменти, отразяващи въдворяването му в трудовия лагер „Куциян“ през 1947–1948 г., разпитите през 1949 г. и преживяванията му в затвора в Стара Загора през 1958 г. В тях Йордан Вълчев представя своята одисея като част от огромната логистична система от съдилища, затвори и лагери за принудителен труд:

> После за мене пак конвой – влак и спиране в горнооряховската гара. Един подземен кошер с хора. Едни отиват към концлагерите, други оттам – към затвори и съдилища. След три дни съставиха комплективен конвой и с него – аз. Към лагер? Не. В Мездра, пак една нощ. После София. Нови 20 дни без разпити, без храна, без къпане.
>
> (Вълчев 2004: 21)

Освен споменатите вече дневникови записки, които са публикувани през 2004 г. със заглавие *Записки на един писател дисидент*, Вълчев създава и мемоарната проза *Куциян*, писана през 1947 – 1949 г. По отношение на жанра този текст е между мемоарната повест и очерковия цикъл, като отделните елементи на повествованието са свързани посредством свидетелската позиция на разказвача. *Куциян* представлява калейдоскоп от човешки съдби, характери и преживявания: срещат се анархисти, представители на царския режим, арестувани комунисти („врагове с партиен билет“), опозиционни лидери, дори писатели като Димитър Талев и Владимир Свинтила. Ето как присъства в спомените на Йордан Вълчев

видният автор на исторически романи: „С нас вечеря и групата на фугинистите, а също групата, в която е Димитър Талев… На устните му ведно една тиха, разполагаща усмивка… Движенията му бяха мудни, уморени, беше болнав, трудно понасяше несгодите…“ (Вълчев 1994).

Едва след падането на режима става възможно да бъдат издадени и мемоарите на **Димитър Пешев**, един от „праведниците на света“[25], който през 1943 г. се обявява срещу плановете на тогавашния политически елит да депортира българските евреи в нацистките лагери за изтребление в окупирана Полша. Но дори тези безспорни заслуги на тогавашния заместник-председател на Народното събрание не го предпазват от предприетата кампания срещу „враговете на народа“ и Пешев е съден от Народния съд като бивш депутат, което бившият политик припомня в своите мемоари:

> Ние със страх и мъка дочаквахме края на всяко съдебно заседание следобед. Знаехме, че предстои на излизане, докато се качим на милиционерските арестантски коли, една сцена на демонстрация на хули, обиди, ритания, плювания от страна на тълпа, доведена специално за тази цел от разни райони на София. Ние от входа на Съдебната палата на ул. „Алабин“ до колите минавахме през една пътека между тълпата, която изливаше върху нас своята ярост, и се чувствахме спасени, когато се качим в колите под виковете и хулите на тълпата. Ако някога се случваше заседанието да свърши по-рано от времето, определено за пристигането на тълпата, ние трябваше да чакаме вътре в Съдебната палата, докато вън всичко бъде готово, за да се прояви така нареченото „обществено настроение“. Не знам кой точно ръководеше цялата тази срамна работа сред София, излагаща и страната като варварска, щом допуска подобни сцени срещу безпомощни, вързани хора, изправени уж да отговарят пред съд, и то по политически обвинения, които сега се счита, че може да се разглеждат съдебно, но които, каквото и да се прави и говори, в края на краищата окончателно ще се решат от друг съд, който сигурно ще бъде чужд на страстите, които сега бушуват със страшна сила в някои среди, съд, който ще решава обективно и спокойно – великият съд на историята. Този съд сега беше забравен и от онези, които винаги трябва да го помнят. Това е единственият съд, от който трябва да се

[25] „Праведник на света“ е звание, което държавата Израел дава на личности от нееврейски произход, които с риск за живота си са спасявали евреи от изтребление по време на фашисткия геноцид. – Б. пр.

боят политическите водачи, защото той завинаги може да опровергае всички съвременни присъди, взети при кипящи страсти, омраза, отмъщение и хулигански крясъци на тълпите.

(Пешев 2020: 280)

Пешев е осъден от Народния съд на петнадесет години затвор, но благодарение на застъпничеството на някои влиятелни евреи той е освободен от затвора след тринадесет месеца. Въпреки това, като „бивш човек“, бившият заместник-председател на парламента е окончателно отхвърлен от обществения живот, апартаментът му е конфискуван, забранено му е да упражнява адвокатската си професия и той прекарва остатъка от живота си в уединение.

Мемоари, които по политически причини не са допуснати до издателствата по време на социализма, оставят още бившият министър-председател **Константин Муравиев** (*Събития и хора*, 1992), трайчокостовистът **Стефан Богданов** (*Две смърти няма, а без една не може*, 1991), както и прекаралият години в съветския ГУЛАГ **Благой Попов**, чийто ръкопис е изнесен тайно на Запад и публикуван в няколко емигрантски издания (вж. Попов 1979, 1981). От България нелегално са изнесени и мемоарите на анархиста **Петър Манджуков**, а част от тях е публикувана през 1970 г. от българската анархистическа общност около парижкото списание „Наш път“ (Манджуков 1970)[26].

Авторите на мемоари, отразяващи тежката съдба на осъдените в комунистическите затвори и лагери за принудителен труд, не включват непременно само преки участници и очевидци. През 80-те години на XX в. темата е подета и от второ поколение автори, които свидетелстват за репресиите от 40-те и 50-те години само косвено, но не по-малко успешно. Често това са художествени произведения, но те в голяма степен се основават на спомените на очевидци. Автор на едно такова произведение е **Ванцети Василев**, син на анархиста Димитър Василев Стоянов, който, както стотици и хиляди други анархисти в България, е преследван от комунистическия режим и е изпратен в „Белене“. Ръкописът на романа *Семената на страха* е от 80-те години на XX век и авторът успява нелегално да премине българо-югославската граница през 1988 г. и

[26] След 1989 г. мемоарите на Манджуков са издавани два пъти (Манджуков 1993, 2013). – Б. а.

да го пренесе в Италия. Според собствените му думи той е работил върху ръкописа от 1983 до 1986 г[27]. Повествованието е структурирано в две сюжетни линии, които взаимно се преплитат. Първата от тях представя перипетиите на разказвача (алтер егото на автора), причинени от държавния и партийния апарат и от абсурдността на бюрократичната система на режима, основана на тормоз, класово-партийни характеристики, секретни досиета, изготвяни от Държавна сигурност, специални разрешения за пътуване и всякакви други аксиомиатични в условията на реалния социализъм ограничения. Втората сюжетна линия се връща към времето на най-жестоките политически репресии през 40-те и 50-те години на XX век. Образите на нещастниците в комунистическите лагери са български анархисти, които фигурират в разказа не с името си, а с фиктивен номер очевидно за да не бъде разкрита тяхната самоличност. От по-късните свидетелства на автора например става ясно, че концлагерист №1 е Александър Наков, концлагерист №3 е анархистът Никола Аршинков, №5 е кръстникът на автора Христо Колев, името на анархистката Цветана Джерманова е кодирано в текста под №7, а в наративния калейдоскоп са включени и спомените на бащата на автора. Разказът на Василев е много по-брутален например в сравнение с този на Панайот Чинков, който е крайно пестелив в описанието на физическите мъки на затворниците. Ванцети Василев обаче директно описва ужасяващи сцени като например следната:

> Вечерта вкарали лагериста в „Тел Авив“. Късно през нощта бараките били събудени от автоматен откос. А сутринта се разбрало, че бил убит карцираният – „при опит за бягство“. Лежал по очи в една падинка, близо до реката. Отстрани имало и стъпки, уж неговите, но никой не се съмнявал, че техният събрат по съдба е убит преднамерено.
>
> (Василев 2011: 49)

Двата наративни плана на повествованието се пресичат там, където повествователят се сблъсква с тежките последствия от политическите грехове на баща му. Стигмата, която той наследява от своите родители, става фундаментална причина за неговите несгоди[28].

---

[27] „Започнах да пиша *Семената на страха* през 1983 г. и я завърших през 1986 г.“ (Василев б. д.: б. стр.). – Б. а.

[28] Ванцети Василев не е единственият, който страда заради анархистичните убеждения на баща си. Бащата на писателя Милош Зяпков е също анархист, поради което

Той получава негативна класово-партийна характеристика заради анархистичното минало на баща си и това възпрепятства както неговото образование, така и намирането на работа. В определени моменти повествованието е направлявано от разказа на героя пред Генерала – офицер от Държавна сигурност. Срещите и разговорите с представители на Министерството на вътрешните работи имат ключова наративна роля и постепенно става ясно, че всички перипетии, свързани с ученето и намирането на работа, са резултат от намесата на ДС. Целта на нейния служител – Божилов, е да склони младия инженер и начинаещ изследовател да сътрудничи. Главният герой устоява на натиска:

> Не разбирам така нещата. Вие имате щатни и нещатни служби, цивилни и униформени, които да вършат това, което ми предлагате. Ако бях избрал Вашата професия – на драго сърце! Но аз съм избрал друга и услугите, които искахте и които искате и сега от мене, ще попречат на работата ми.
> (Василев 2011: 126)

Именно отказът да сътрудничи ще се окаже фатален. Светът на новия „по-съвършен“ обществен строй прилича на огромен лабиринт, който гъмжи от информатори, доносници и тайни полицаи, следващи всяка стъпка на главния герой. Държавната машина разполага с огромен апарат за наблюдение, който държи под контрол всеки един човек във всяка една негова житейска ситуация, и сътрудничеството с държавната власт изглежда единствената възможност за успешна кариера и за извличане на облаги. Ето защо много хора доброволно стават част от тази система, която няма нищо общо с пропагандираната от средствата за масова информация фасада на социализма. Протагонистът в *Семената на страха*, напротив, открито се самоопределя като „инакомислещ“ – а това вече е достатъчно основание произведението да не бъде публикувано до падането на комунизма.

през 1948 – 1950 г. е интерниран в лагера „Бобов дол“. Като син на „враг на народа“ Зяпков е под постоянното наблюдение на ДС. Неговите литературни творби, писани „за чекмеджето“, са публикувани едва след преждевременната му (и все още неизяснена) смърт през 1990 г.: *Не исках да съм просто жив* (1992) и *Събрани творби* (2000). – Б. а.

Мантинелите на политическото размразяване по времето на Хрушчов и контролираната десталинизация на българската култура през 60-те години

> Другарят Червенков се оказа човек властолюбив и амбициозен. Култът към Сталин му допадаше, той напълно се покриваше с неговите стремежи, поради което у нас, в нашата страна, с голяма упоритост и последователност се подражаваше на всичко, което се правеше за възвеличаване на Сталин, за да се издига култът към другаря Червенков.
>
> (Цит. по Алипиева 2010: б.стр.)

Цитираният откъс е от доклада на Тодор Живков, изнесен на пленума на ЦК на БКП през април 1956 г. След като Тодор Живков, първи секретар на ЦК на БКП (от 1954 г.), установява, че може да се ползва с пълната подкрепа на новото съветско ръководство, през април 1956 г. той предприема стъпки за по-нататъшно укрепване на позициите си в партийния и държавния апарат: обвинява Вълко Червенков във всички минали престъпления на сталинизма в България и го отстранява от поста министър-председател. Живков поема пълен контрол над Политбюро и се превръща в първия човек на партията и държавата. Априлският пленум на ЦК на БКП оттук нататък се приема за начало на нова епоха на политическо, икономическо и културно размразяване, на реформи, които трябва да доведат до по-голяма свобода във всички сфери на обществения живот, включително в културата – всъщност най-вече в културата, тъй като в политическата система на еднопартийно управление и централно планиране на икономиката няма да се промени абсолютно нищо. Културната десталинизация на България се осъществява в ясно очертани идеологически граници, критиката на култа към личността – също. Културното размразяване се извършва в духа на „умерения прогрес в рамките на закона“, а всяко политическо неподчинение продължава да се наказва строго. На практика се проявява амбивалентно отношение към сталинистките лагери от съветската епоха.

След публикуването на романа на Солженицин *Един ден на Иван Денисович* в съветското списание „Новый мир“ през 1962 г. и

след като той бива преведен в другите социалистически страни[29], в СССР сякаш се задава тенденция към либерализация в сферата на литературата и на културния живот като цяло. Политическите власти обаче скоро осъзнават, че по-нататъшната либерализация може да има сериозни политически последици за самото съществуване на социалистическите режими от съветски тип. Макар че създадената лагеристка проза е насочена преди всичко срещу сталинизма и характерния за него култ към личността, тя може да се чете и като критика на самата същност на съществуващия държавно-партиен апарат. За да се избегне този риск, съветският издателски експеримент не се толерира от дъщерните комунистически партии, поради което в другите страни от съветския блок не се допуска издаването на произведения на национална лагеристка тема. Почти всички мемоари и дневници, отразяващи българските лагери за принудителен труд, са публикувани едва след смяната на режима през 1989 г. В своите есета *Задочни репортажи за България*, писани в изгнание, Георги Марков си спомня:

> Никога до ден-днешен не бе позволено публикуването на какво да е описание, разказ или очерк на кой и да е от пуснатите затворени комунисти за изпитанията, през които бе преминал. Апокрифно из София вървяха някои описания, от които най-силно впечатление ми направиха непубликуваните спомени на Стефан Богданов.
>
> (Марков 1990: 109)[30]

В България табуирането на тази тема е обяснимо, тъй като българските лагери за принудителен труд продължават да съществуват с известни прекъсвания чак до падането на режима на Живков.

---

[29] В България романът на Солженицин излиза в превод на Венцел Райчев през 1963 г. – Б. а.

[30] Мемоарите на Стефан Богданов (1910 – 1986) са публикувани през 1991 г. (вж. Богданов 1991). Богданов е убеден комунист и високопоставен офицер от контраразузнаването (след 1944 г. дори е ръководител на българското контраразузнаване). През 1949 г. обаче е арестуван във връзка с вътрешнопартийните чистки като трайчокостовист и е осъден на петнадесет години затвор, като една година прекарва в „Белене“. След 1956 г. Богданов е реабилитиран, но от 70-те години на XX век отново влиза в конфликт с режима. През 1979 г. е обвинен, че е изнесъл на Запад ръкописа на мемоарите на Благой Попов, издадени в Париж от тамошните български емигранти (вж. Попов 1979, 1981), а Стефан Богданов умира в Саарбрюкен, Германия, през 1986 г. – Б. а.

Особено внимание заслужава създаването и съществуването на лагера край град Ловеч между 1959 и 1962 г. Според наличните материали на ДС той е бил предназначен предимно за т.нар. хулигани – млади хора, повлияни от западната мода, музика и танци. Освен „лентяи“ и „суинги“ обаче в лагера има и политически противници на режима, и обикновени престъпници – последните са били използвани от ръководството на лагера за издевателства и тормоз над политическите затворници (Христов 2015: б. стр.). Мерките срещу дългокосите и брадатите хулигани са одобрени от ЦК на БКП начело с Тодор Живков през 1959 г. и са мотивирани като борба със западната идеологическа диверсия, но тяхната истинска цел е да всяват страх сред широката общественост и да ѝ покажат, че Априлският пленум е просто една вътрешнопартийна рокада, която не води до промяна на режима. Командирът на лагера в Ловеч – Мирчо Спасов, описва действителния характер на кампанията срещу западната идеологическа диверсия по следния начин:

> Вярно и безспорно е, че враговете отвън и отвътре не могат в нашата страна нищо да направят, но защо да не се възползваме от техните намерения и закани, за да изгоним от София малко сволоч и т.н.
>
> (Цит. по Христов 2015: б. стр.)

Лагерът е закрит тихомълком през 1962 г., когато се появяват съобщения за жестоко отношение към затворниците и за десетки смъртни случаи.[31] Въпреки че началникът на лагера Мирчо Спасов е критикуван от Живков, впоследствие той получава поста заместник-министър на вътрешните работи. За зверствата и убийствата се мълчи, тъй като в началото на 60-те години на XX век всякаква публична информация за човешки жертви в лагерите за принудителен труд са немислими, още повече че новата управляваща номенклатура начело с Тодор Живков легитимира своята власт като реакция срещу сталинизма и миналите престъпления на комунизма. Докато в СССР Александър Солженицин подготвя за печат ръкопис на повестта *Един ден на Иван Денисович*, която ще бъде издадена в София година по-късно, в лагерите в България все още умират хора. По-

[31] Една от невинните жертви в лагера Слънчев бряг край Ловеч е и известният музикант, завършил консерваторията в Прага – Акександър Николов, познат като Сашо Сладура (1917 – 1961), джаз музикант, цигулар и софийски бохем. Той е бил арестуван и интерниран в лагера през 1961 и убит още през първите дни. – Б. а.

добни контрадикции се проявяват и в културната политика на БКП в края на 50-те и 60-те години на XX век.

След като през 1962 г. Живков заема поста министър-председател, съчетавайки го с поста на първи секретар на ЦК на БКП, той фактически придобива неограничена власт. Макар да заявява, че няма да влияе върху литературния живот, както е било при Вълко Червенков през 50-те години, и по този начин публично се отказва от ролята на вездесъщ литературен критик и водещ арбитър в областта на изкуството, водещ анализатор на филмовата продукция и т.н., той в същото време изисква културният фронт да бъде абсолютно лоялен към комунистическата партия. Децентрализацията на цензурните механизми чрез закриването на Главлита е имала за цел, от една страна, да отклони вниманието, а от друга – да прехвърли отговорността върху културно-политическите кадри, назначени в ръководствата на отделните издателства и редакции на вестници, списания и други периодични издания (Дойнов 2013а: 38), театри и пр., т.е. във всички сфери на културния фронт. Проблемните и идеологически некоректните литературни текстове, които по една или друга причина все пак виждат бял свят (било поради невнимание на редакторите, лични протекции или неправилна идеологическа преценка на отговорните кадри), се коментират на най-високо партийно ниво едва постфактум – понякога дори години по-късно. Причината за тази неоднозначност на политическата власт по отношение на литературата е липсата на ясни идеологически критерии, както и тяхната променливост във времето. С други думи, това, което е било допустимо вчера, би могло да се окаже извън идеологическите, естетическите или етичните норми днес или утре.

Това важи с двойна сила за т.нар. езоповски език на българската сатира, който преживява изключителен разцвет от началото на 60-те години на миналия век. Именно сатирата, чиято същност предполага смислово разночетене, алюзорност, игра на нивото на алегоричността, се оказва зависима преди всичко от зрителното поле на отговорните редактори, тъй като от техния прочит, интерпретация или свръхинтерпретация зависи съдбата на дадена творба. Свръхинтерпретацията често поражда лекомислени идеологически изводи и не обръща внимание на метафориката на изказа, чрез която по фин и ненатрапчив начин се дискредитира социализмът. Така в официалната литература нерядко се появяват

текстове, които разкриват сенчестите страни не само на близкото минало, но и на настоящето. Редица автори, дръзнали да внушат представа за репресивния характер на режима през 60-те години, трябва да понесат лична отговорност, какъвто е случаят например с Константин Павлов.

Българската официална литература от постсталинисткия период е вътрешно амбивалентна, каквато впрочем е и политиката на режима след Априлския пленум, и целият процес на десталинизация. Поетиката на официалната поезия, която остава вярна на комунистическата партия и нейната реформаторска линия, в своите теми, мотиви и образност продължава да следва патоса на социалистическото строителство от 50-те години с тази разлика, че вече се изгражда не Димитровград, а гордостта на Живков – металургичният гигант „Кремиковци“. Постепенно ще става все по-очевидно, че отхвърленият култ към личността не само се е запазил след Априлския пленум, но придобива качествено нови форми. На практика това означава, че Сталин е заменен на комунистическия иконостас от Ленин и Хрушчов, а Вълко Червенков – от Тодор Живков. Нова за политически ангажираната поезия е темата за настъпващия комунизъм, което според партийното ръководство предстои да се случи през 1980 г., както заявява Никита Хрушчов през есента на 1961 г., а веднага след него тази теза е възприета и от Тодор Живков. Интересен феномен представлява транспонирането на едни и същи идеи в различен идеологически контекст: така темата за настъпването на комунизма отключва мотиви, свързвани дотогава единствено с буржоазния начин на живот – например с консуматорския манталитет, чиито проявления обаче вече се проектират в социалистическия контекст (в българските литературноисторически изследвания това течение е определяно като ляв авангард). Социалната критика, изразена от леви позиции, обаче не може да надхвърли допустимите граници – в противен случай следват санкции, забрани за публикуване, изтегляне на пиеси от репертоара на театрите, изгаряне на цели тиражи на книги, а в някои случаи дори мащабни дискредитиращи кампании срещу конкретни разколници.

Новите обществено-политически перспективи изискват да се влее млада кръв в стагниращата поезия. Ентусиазмът, свързан с проекта за предстоящото встъпване в ерата на комунизма през 1980 г., се

проявява в началото на 60-те години като колективно творческо усилие, което продължава традициите на „производствената“ поетика, свързана в предходното десетилетие с темата за строителството на заводи, фабрики, пътища. Целеустремеността към утопичната 1980 г. трябва да изиграе ролята на митопоетичен рестарт след неуспешното начало и грубите идеологически грешки от първите години на сталинизма и червенковизма. Официални изразители на новия революционен ентусиазъм от младото поколение поети стават Любомир Левчев, Стефан Цанев, Димитър Методиев, Вътьо Раковски, Христо Черняев, Стефан Поптонев (Дойнов 2013а: 61). Някои от тях, след като през 50-те години на XX в. пеят оди за Сталин и Червенков, сега се заемат да възхвалят социалистическата конюнктура, ръководена от Тодор Живков. Наред с новата производствена поезия, в която особено се изявява Любомир Левчев, възпявайки строителството на Кремиковци (стихотворения като *Кремиковско начало*, 1960, *Колко струва билетът за Кремиковци*, 1961, *Първа доменна*, 1963), през този период се появяват също така теми и мотиви, които придобиват подчертано контракултурен характер. Левият авангард от първата половина на 60-те години, макар и да е имал амбицията да се впише в контекста на официалната литература, всъщност атакува формиращия се партиен естаблишмънт на реалния социализъм с неговия ляв радикализъм. По думите на Пламен Дойнов „комунистическият идеал се превръща в етико-поетическо оръжие срещу близкото минало и инертното настояще, осеяно с новоизпечени партийци кариеристи и социалистически консуматори“ (Дойнов 2013а: 61).

Социалната критика, насочена срещу червената буржоазия, еснафщината и партийния кариеризъм, ще присъства оттук насетне постоянно в официалната българска литература от първата половина на 60-те години до падането на режима на Живков. Така наречената малка правда ще се появява спорадично в произведенията на Стефан Цанев, Йордан Радичков, Станислав Стратиев, Георги Марков и други, но най-радикалните прояви на контракултурен патос идват от началото на 60-те години. Възроденатa възхвала на изконните комунистически идеали постепенно се обръща срещу самата същност на „стария“ режим, тъй като разкрива тяхната неприложимост, и поради това някои литературни текстове, пиеси и филми са спрени. Ключова в това отношение е концепцията за „двете правди“, тъй като визира пороците на „малката правда“ –

кариеризма, егоизма, кражбите, бюрократизма, шуробджанщината и други негативни явления на реалния социализъм, но в никакъв случай не допуска разколебаване в „голямата правда“, която самият Тодор Живков определя в речта си от 1967 г. като истината за непрестанно усъвършенстващия се социализъм (Живков 1973: 128). Подобно на социалистическия дискурс в епохата на култа към личността „голямата правда“ на живковизма очаква с ентусиазъм светлото бъдеще на комунизма. След идеологическото демонтиране на култа към личността режимът има нужда от нов мит, който да открие нови хоризонти и перспективи. Сталинисткият догматизъм може да е разобличен, но изграждането на безкласово общество продължава. Младото поколение, което следва тази ръководна посока, придава вече метафизично измерение на представите за истинския, чист, неподправен комунизъм. Тяхната идеалистична поетика често достига дори до есхатологични образни измерения.

Личността на Стефан Цанев се оказва емблематична сред т.нар. априлско поколение – текстовете му от този период са изпълнени с патетично изразена вяра в преодоляването на временния социалистически режим и постигането на комунизма. Такъв е случаят например със стихотворението *Вторият ден на комунизма* от сборника *Поезия* от 1962 г. Осъществяването на безкласовата утопия тук е изразена чрез някои елементи на християнската есхатология, но в поезията на Цанев окончателният съд на комунизма няма наказващ арбитър: всички буржоа сами осъзнават, че за тях няма място в новото комунистическо общество, и затова извършват доброволно масово самоубийство. Критиката на консуматизма, която се засилва в западните страни от 50-те години на XX в. и която е ключова характеристика на зараждащия се контракултурен дискурс на Запад, в българския контекст първоначално се проявява в официалната литература. Скоро обаче тя излиза извън контрол, тъй като именно задоволяването на материалните потребности на гражданите е основната цел на всички социалистически режими: „Твърдението на комунистите, че системата им ще сложи край на класовата борба, като премахне класите, е фикция, тъй като тяхната система почива върху принципа за неограниченото потребление като цел на живота“ (Фром 1996: 25). Наред с новия комунистически патос, който се изразява в отхвърляне на консу-

маторския начин на живот на социалистическата буржоазия, ключова тема в младата поезия от началото на 60-те години е моралната самоидентификация посредством универсални (но и разбира се, партийни) хуманни ценности. Обект на лирическа възхвала вече не е йерархично позиционираният лидер, както е преди Априлския пленум, а колективният образ на партията и народа. Новият комунистически човек е носител на качествено нови идеали, които все още са нереализирани в провизорната социалистическа действителност. Централни мотиви вече стават универсалната любов и всепроникващият хуманизъм.

Интересен феномен при посочените български писатели е тематизирането на свободната любов, която в диахронен план е продължение на старата революционна концепция, неуспешно приложена в болшевишка Русия, а в синхронен план представлява своеобразен български еквивалент на житейската философия на хипи движението. Пророческите визии за комунизма означават радикално разрушаване на старите буржоазни ценности, семейния морал, чувството за собственост, стереотипите в междуличностните отношения така, както е в производствената поезия от 50-те години. На сцената отново излизат мотивите за чистата детска душа и неопорочената от стария ред младост. Ето пример със стихотворението *На бъдещите хора* на Ваня Петкова:

Завиждам ви, завиждам ви безкрайно!
И знам, че много просто ще обичате,
и ще отпадне с всичките ни граници
лъжата, клюката и лекомислието.
И знам, че няма да се питате
„Обичаш ли ме? Колко? Ще ме чакаш ли?“
Като децата чисти ще се взимате
ръка в ръка. И ще вървите заедно.

(Цит. по Дойнов 2013а: 63)

По този начин след историческия провал на сталинизма идеологическият рестарт отупва от прахта характерните за социалистическия реализъм мотиви, познати от производствената поезия на предходното десетилетие. Ортодоксалната комунистическа аксиология освен това е освежена (по израза на Пламен Дойнов) със своеобразна хипи утопия (Дойнов 2013а: 63). Радикалната идеология на левия авангард,

който наистина поема ролята на художествен авангард, предназначен да осъществи комунистическия идеал, определя и характера на поетическия език, който излъчва жилав стоицизъм и висок борбен заряд. Младите поети, родени предимно през 30-те години на XX в., вече не могат да разчитат на темата за антифашистката съпротива от Втората световна война, но компенсират това посредством патетични антиимпериалистически послания, което през 1962 г. естествено се свързва с Карибската криза[32].

В подкрепа на кубинската кауза и на латиноамериканските революционни бригади на страниците на официалните партийни периодични издания „Работническо дело“, „Народна младеж“ и „Литературен фронт“ се появяват стихотворения като *Комендантът* на Пламен Цонев, *Островът на свободата* на Христо Черняев и *Опит за бягство от времето* на Стефан Цанев, от които пряко струи борбеният дух на революционния интернационализъм. Цанев участва и в колективно начинание в подкрепа на кубинската революция, в което се включват и Константин Павлов, и Любомир Левчев – поети, чиито житейски и творчески пътища скоро ще поемат в диаметрално противоположни посоки. Поетичният триптих, патетично озаглавен *Куба в сърцата ни*, дава израз на неподправената вяра в революционното бъдеще, която в контекста на Карибската криза е съпроводена едновременно с постапокалиптични видения и с визия за бъдещото единство на световния пролетариат (Дойнов 2013а: 72).

Докато младите поети в началото на 60-те години са погълнати от духа на времето и вярват, че след партийния пленум от април 1956 г. нищо не може да попречи на по-нататъшната либерализация на културния и политическия живот в страната, на сцената на ЦК на БКП предстои да се разиграе нова битка за власт, в която Тодор Живков отново ще има водеща роля: на 4 ноември 1962 г. Антон Югов е отстранен от поста министър-председател и Живков заема неговото място; Вълко Червенков е изключен от БКП и по този начин е неутрализиран; отстранени са и бившите служители на репресивните органи от 50-те години на XX век Руси Христо-

[32] Карибската криза е кулминационният момент от Студената война, когато в отговор на инсталирането на ядрени ракети на територията на Турция от страна на САЩ СССР прави същото на територията на Куба. – Б. пр.

зов, Георги Цанков, Георги Кумбилиев, Иван Райков, Апостол Колчев и Христо Баев. Всички те са принудени да направят публична самокритика и да декларират своята вярност към Тодор Живков и априлската линия на комунистическата партия, като в замяна им е разрешено да запазят някои от номенклатурните си привилегии. Така в края на 1962 г. Живков укрепва своята позиция на диктатор с неограничена власт, като съвместява постовете на генерален секретар на ЦК на БКП и министър-председател. В тази нова ситуация няма причина да се продължава с либерализацията на културния живот, който е започнал вече да излиза в известен смисъл извън рамките на партийната дисциплина. Основният тласък за обрата в културната политика обаче идва, както обикновено, от Москва, където на 1 декември 1962 г. в „Манежа“[33] се провежда скандална изложба на авангардни художници, която е критикувана лично от Хрушчов и веднага след това закрита. Събитието поставя началото на мащабна пропагандна кампания срещу формализма в съветското изкуство. Скандалът в „Манежа“ може да се определи като знак за края на хрушчовския етап на политическо и най-вече на културно размразяване. Директивата за по-нататъшното развитие на българската официална литература е предначертана в доклада на Тодор Живков *Комунистическата идейност – висш принцип на нашата литература и изкуство* от 15 април 1963 г., в който реториката на Хрушчов е пренесена в българска среда и който представлява българският еквивалент на речта на Хрушчов от 8 март (Дойнов 2013а: 335).

Събитията от пролетта на 1963 г. нанасят значителен идеологически удар върху развитието на българската официална литература, но процесите на либерализация от 60-те години са набрали известна инерция и продължават до есента на 1968 г., когато след военното потушаване на чехословашката „контрареволюция“ настъпва постепенно периодът на т. нар. нормализация.

Междувременно обаче еволюционните промени в българската поезия, проза и драма достигат точка, от която няма връщане назад. Консервативната селска лирика от началото на десетилетието

[33] Московският „Манеж“ е централна изложбена зала, построена още през 1817 г. След болшевишката революция е превърната в казарма, после – в гараж за автомобили, а през 1957 г. отново е възстановена като място за изложби и концерти. – Б. пр.

влиза в сериозна конкуренция с модернистичните тенденции на авторите от т.нар. априлско поколение – поети, за които модерността се изразява в прилагането на свободния стих и особено на ефектна, футуристично акордирана урбанистична поетика. Въз основа на високата степен на интелектуално проникновение в съчетание с неподправен субективен лиризъм се създава културноцентрична поезия, в която вече липсва пряко афиширано идеологическо съдържание и която се отличава с глобализираща универсалност посредством участието на културни реалии, научна терминология и космически визии. Възхищението от света на техниката вече не е концентрирано върху наивните и профанни аграрни символи или върху строителството на нови фабрики. Лирическият субект в поезията на априлското поколение обръща поглед към космическите висини и безграничните перспективи на цивилизационния прогрес. В противовес на съветската псевдонаука в лицето на Лисенко и Мичурин, възпявана през 50-те години на века, през 60-те години творческата мисъл се насочва към глобалните и универсалните кодове на човешката наука и култура, зададени от личности като Айнщайн, Бах, Бетовен и други (Антов 2009б: 177). Новата поетика на априлските поети сполучливо е описана от Пламен Антов:

> Силно нарцистичен, съсредоточен около един хипертрофиран и монументализиран лирически Аз, дързък и бунтарски, езикът – Цанев/Левчев/Башев по перфектен начин обслужва новия „имидж“ на Априлска България, ласкае егото на Властта, като борави с нейния лозунгов фонд (където младото, дръзкото, новото, взряното в Бъдещето, устременото към звездите, бунтарското са ключови идеологически концепти).
>
> (Антов 2009б: 181)

Така през втората половина на 60-те години поетиката на младите писатели, известни по-късно в литературния канон като „априлско поколение“ (Любомир Левчев, Стефан Цанев, Владимир Башев и др.), се отклонява от всичко, съдържащо се под етикета на социалистическия реализъм, в чиято програма е заложена борбата срещу модернистичния субективизъм като проява на западната буржоазна култура. В опозиция на модернистичната и урбанистично ориентирана поезия през този период се явява консервативната поетика на селската лирика, представена от Слав Христов Ка-

раславов, която благодарение на своята общодостъпна до широката аудитория простосърдечност и фолклорни мотиви далеч по-безпроблемно се вписва в социалистикореалистическия кодекс. Сковаността на архетипните образи обаче не може да се конкурира с динамиката на образната имагинативност на младото поколение поети – тази конфронтация между различните възгледи за това каква трябва да бъде съвременната поезия поражда и пародийното звучене на следните стихове на Караславов, визиращи новите звезди на официалната българска поезия:

И Бетховен
не тупах
по рамото,
и със Бах
аз не бях
другар.
А присядахме вечер
на сламата
със един
неизбръснат
гайдар.

(Цит. по Антов 2009б: 180)

През 60-те години на XX век ситуацията в областта на официалната проза е малко по-различна. Разведряването на културния климат и политическото размразяване благоприятства създаването на някои забележителни произведения. Наред с консервативните представители на социалистическия реализъм, като Георги Караславов, Стоян Цеков Даскалов, Камен Калчев, Георги Джагаров, с популярните автори на криминална и шпионска проза, като Павел Вежинов, Андрей Гуляшки и Богомил Райнов, както и с авторите на исторически романи (Емилиян Станев, Антон Дончев, Генчо Стоев, Вера Мутафчиева, Слав Хр. Караславов) през този период се заражда феноменът на митологичния модернизъм, или на митологичната проза (Антов 2009б: 183 – 184), по-късно означаван с термина магически реализъм. Този нов тип проза, в основата на която са вградени фолклорно-митологични архетипи, влиза в пряка естетическа опозиция с урбанистичния, технизиран, футурологичен патос на младите поети от „априлското поколение“. Игнорирайки официалните постулати за новите хоризонти на Живкова

България, писатели като Йордан Радичков и Васил Попов, се оказват принудени да декларират своята лоялност към режима, тъй като в противен случай т.нар. митологичен модернизъм би бил без особени затруднения идеологически оспорен. Шизофренната раздвоеност на писателя, който едновременно съвместява и автентичното си творческо лице, и образа на публична фигура, в крайна сметка ще се превърне в често срещано явление в официалната българска литература до падането на режима през 1989 г.

Шестдесетте години са белязани от продължаващата индустриализация и урбанизация на страната, а населението на столицата нараства с необичайно високи темпове през този период. Централизираната културна политика притиска писателите с изисквания за създаване на романи, отразяващи съвременния социалистически град и ежедневието на неговите жители, изпълнено и с радостни, и с трудни моменти. Именно на този жанр се възлага изключителна роля и отговорност. В този контекст се появяват романите *Пътища за никъде* на Богомил Райнов, *Двама в новия град* на Камен Калчев, *Бягството на Галатея* на Емил Манов, *Времето на героя* на Васил Попов или *Отклонение* на Блага Димитрова[34].

За разлика от т. нар. съвременен градски роман разказите, новелите и пиесите на Йордан Радичков от 60-те години тематизират закостенелите нрави в патриархалното българско село, където времето се разтваря в своеобразен циклизъм, следващ определени фолклорни принципи. Ако романът за динамично развиващия се модерен град винаги е здраво споен с конкретно време и пространство, с познание за миналото и настоящето и със стремеж да придаде на бъдещето определен визионерски облик, съответстващ на амбициозни проекти, то героите от имагинативните светове на Йордан Радичков имат само смътна представа за линейния континуум, като често го определят само чрез природните явления. В цикъла разкази *Барутен буквар* (1969) реалността се преплита със света на въображението (сънища, фантазни представи, образи от отвъдното), което става възможно благодарение на игнорирането на времепространствената каузалност чрез участие на неодуше-

[34] Романът *Пътища за никъде* е преведен на чешки от Лудмила Новакова през 1972 г., романът *Двама в новия град* – от Владимир Кршиж и е публикуван през 1989 г., а *Отклонение* излиза през 1971 г. в превод на Милош Войта. – Б. а.

вени персонажи. Освен това *Барутен буквар* отчетливо пародира комунистическия мит за партизанската антифашистка съпротива, при това в годината, когато се чества двадесет и петата годишнина от разгрома на прохитлеристкия царски режим. Развенчаването на старателно изградената партизанска митология косвено се отразява и върху пропагандно изтъкваните заслуги на самия Тодор Живков. Радичков осветлява по своеобразен начин темата за войната и във фантастичната новела *Привързаният балон*, чиято последвала екранизация през 1967 г. е забранена от властите и се озовава в хранилището за забранени филми[35]. Иносказателна проза Радичков създава и през 70-те и 80-те години (например новелите *Козел* и *Таралеж*). Освен него и друг талантлив автор – Васил Попов, също е привлечен от магическия реализъм (например *Времето на героя*) и когато по-късно написва съвременен роман на производствена тема, какъвто е случаят с *Низина* (1977), този опит се възприема по-скоро като целенасочено изградена пародия.

В българската социалистическа литература наред с модерната урбанистична линия през този период се развива и специфичен тип селска проза, свързана с имената на Николай Хайтов и Ивайло Петров. Поетиката на тези романи и разкази, макар също да интегрира фолклорни елементи, предпочита традиционната стилистика, позната от Йордан Йовков, Елин Пелин и Георги Караславов. Така например *Диви разкази* на Хайтов енергично отхвърлят модерността във всичките ѝ проявления, включително и нейната енвиронментална проблематика, от която впрочем зависи и прогресисткият аспект на комунистическия метанаратив. Традиционалната проза следователно косвено полемизира с официално пропагандирания идеологически дискурс. Ако приемем тезата на Пламен Антов, че „контрамодерният патос има определено антиидеологически характер, скрито опозиционен спрямо общия патос на комунистическата идеология, носеща основни черти на крайната, абсолютната, нестеснявана от никакви скрупули Модерност“

[35] Филмовата адаптация на режисьорката Бинка Желязкова *Привързаният балон* е забранен в България почти веднага след премиерата, но в чужбина той е приет много положително от критиката и публиката и е представен на редица големи фестивали, включително на фестивала в Карлови Вари, където получава възторжени отзиви. – Б. а.

(Антов 2009б: 184 – 185), би трябвало да припомним, че Николай Хайтов е сред най-протежираните от режима и влиятелни писатели. През 60-те години като главен редактор на списание „Родопи“ и застъпник на национализма той се включва в кампанията за асимилация на родопските помаци и става един от водещите идеолози на „възродителните процеси“, целящи асимилация на мюсюлманското население. Както вече беше посочено, скритият „антиидеологически характер“ на митологичния реализъм от 60-те години е компенсиран с пълно гражданско подчинение на писателите, чието творчество по някакъв начин се отклонява от социалистическия реализъм (като направление и метод). Тяхната политическа лоялност бива оповестявана в публични изявления, речи и идеологически статии в периодичния печат, което впрочем се отнася за почти всички официално публикувани автори, включително и за „непокорните“ поети от априлското поколение, и за авторите на висококачествена историческа проза. Допускайки известно художествено разнообразие в литературата, белязана със знака на социалистическия реализъм, комунистическият режим по този начин си осигурява алиби за своя широк институционален контрол върху културния живот. Въпреки че през 60-те години този идеологически контрол върху литературата е в известна степен пропусклив, се появяват редица автори, чието творчество не може да се вмести в идеологическите граници на контролираната десталинизация и поради това не е допуснато до полето на официалната литература. Някои от тях остават низвергнати в продължение на няколко години, но след това с благодарност се завръщат в нейното лоно, други емигрират, а трети предпочитат вътрешната емиграция, пишейки произведенията си „за чекмеджето“ или спорадично прибягвайки до самиздат. Докато някои поети се отказват от предишния радикализъм на левия авангард (емблематичен пример е Любомир Левчев), други се опитват да се задържат поне известно време на публичната литературна сцена, но стават жертва на дискредитиращи литературни кампании и са изключени от редиците на толерираните от властта бунтари (напр. Константин Павлов). Сред писателите, разкритикувани в доклада на Тодор Живков от 15 април 1963 г., има и такива, които за разлика от Л. Левчев отказват да направят унизителна самокритика. Един от тях е Атанас Славов – негови стихове са цитирани от Живков като пример на упадъчна поезия, която няма място в

социалистическата литература. В резултат на тази квалификация ръкописът на стихосбирката на Атанас Славов *Пролет 1962*, част от който е отпечатан във вестник „Литературни новини“, е отхвърлен от издателство „Български писател“.

Официалната критика обвинява Славов в демонстративна аполитичност, в безсмислени и алогични конструкции, изградени върху парадокси и апории, които нямат нищо общо с живота на трудовите хора, както и в прозаизация на стиха (Дойнов 2013а: 319 – 320). Разгръща се мащабна кампания в периодичния печат, а само няколко дни след речта на Живков се провежда партийно събрание в Института за литература на Академията на науките, на което от Славов се очаква да си направи самокритика и да се откаже от думите си, че „не възнамерява да бъде критикуван от хора, които нямат представа от поезия“. Впоследствие той губи работата си в Института за литература и е административно преквалифициран в изкуствовед и етнограф (Дойнов 2013а: 320 – 325). От своето художествено творчество Славов официално публикува научно-фантастична проза и детски книги, а идеологически компрометираните му стихотворения излизат в самостоятелно издание със заглавие *Стихотворения 1962. Порнографска поема 1968* едва през 1980 г. в Мюнхен. По това време Славов вече живее и работи в Съединените щати, където се установява за постоянно през 1976 г. Той става една от първите литературни жертви след априлската реч на Живков. Същото се случва и с по-малко известните русенски поети, групирани около Веселин Тачев. По-късно, в епохата на Брежнев, политическата стагнация в България ще се задълбочи още повече по отношение на много други автори, включително и на Константин Павлов. Така духът на епохата през 60-те години на XX век ще намери израз предимно в неофициалната литература, която ще се разпространява в тесни приятелски кръгове или ще е принудена да изчака своите първи контакти с читателите, когато настъпят политически по-благоприятни времена.

Контракултурни прояви в българската поезия през 60-те години

В годините на относително политическо спокойствие дори в официалната литература се допуска известна критичност спрямо някои социални недъзи. Левичарската реторика прониква от Запад посредством преводи на политически и социално ангажирана поезия, която трябва да бъде доказателство за провалите на капиталистическата система. Както и в други страни от Източния блок, от 60-те години и в България се долавят под различна форма и с различна интензивност откъслечни отгласи от западните контракултурни идеи.

За появата и утвърждаването на контракултурните парадигми в Живкова България има и обективни причини. През 60-те години навлиза ново поколение, което по различни причини изпитва потребност да се противопостави на доминиращия културен и социален дискурс, промотиран от по-старото поколение. Ако влиянието на западната рок музика, субкултурата на хипи движението и контракултурните парадигми е конфронтирано, изопачавано, идеологически приспособявано, а след това абсорбирано и трансформирано в приемливи от политическа гледна точка форми (например рок групата „Щурците“), то в рамките на неофициалните дискурсивни практики тези контракултурни парадигми имат много по-динамично проявление. В българския контекст следи от радикален ценностен бунт могат да се открият преди всичко в литературата, писана „за чекмеджето“, като например в ранните поетически творби на Русчо Тихов. Поетиката на тези стихотворения е белязана от дръзко бунтарство срещу установените порядки на модерното технократско общество, от радикални иконоборчески жестове, които опровергават легитимността не само на човешката култура, но и на цивилизацията като такава. Лирическият субект на тези стихотворения често призовава за завръщане към дивото, атавистичното, архетипното. Нека приведем пример със стихотворението *Дивашка молба* (1962):

Ела с мен в джунглата ми – дива,
дивашки в ритъма ѝ да се помолим.

Ела да видиш как кръвта пулсира,
навън и в тялото, и в плът, и в тлен,
и огън, болка и страдание,
и твои собствени, и чужди;
доволства, пренаситеност, излишество и глад.
Ти свириш на пиано, остави. Разкъсай нотите.
Рисуваш, остави.
Разкъсай белите платна ведно с надзорника.
Разкъсай чистото му слово и го изхвърли.
Ела с мен в джунглата ми дива,
дивашки знак там остави,
бий тъпаните до забрава,
не си ли по-добре сега, кажи?
Но не забравяй да пречупиш клонка пътешком,
за да си намериш обратно пътя.

(Тихов 2015: 50)

По същото време, когато се появяват стихотворенията на Русчо Тихов, в Русе група млади поети дават израз на своето младежко непокорство на страниците на няколко самиздатски книги. Поезията на Веселин Тачев, Йордан Трендафилов и Здравко Кисьов се отличава с по-ясно манифестирана контракултурна насоченост и социална ангажираност, с което привлича вниманието на бдителните стражи на социалистическия реализъм. Радикалната позиция на разгневените млади поети далеч надхвърля определените от партийната върхушка допустими граници на критично отношение към социалните недъзи – тяхна мишена стават червената буржоазия и новата управляваща класа, завладяна от консуматизъм, кариеризъм, клиентелизъм. Контракултурната парадигма тук се проявява в бунт срещу поколението на бащите, самоопределящи се като заслужили борци против фашизма и горди строители на светлите бъднини. Подобни атаки срещу легитимността на управляващия елит (а оттам и на системата) ще се повтарят периодично в българската литература до падането на режима през 1989 г. В тях могат да се разпознаят както идеите на западната контракултура, така и левичарските дискурси на следвоенния неомарксизъм, троцкизъм, маоизъм и анархизъм.

Левият радикализъм е важен, но не и единствен аспект на контракултурните нагласи в българската литература. Друго тяхно проявление представлява феноменът, който в изследванията върху

западната контракултура често е наричан „източен завой“. Става въпрос за търсене на нови пътища в духовното развитие, за екзистенциално бягство от традиционните конфесии в посока към далекоизточната религиозност. В рамките на неофициалната българска поезия този феномен е особено видим в стихотворенията „от чекмеджетата“ на Крум Ацев. Мотивите на източната религиозност се открояват в литературата на западната контракултура (Джак Керуак, Алън Гинзбърг, Гари Снайдър), както и в нейните варианти на изток от Желязната завеса (Егон Бонди, Марцел Стрико, Юрий Мамлеев). Поетиката на Крум Ацев също се отличава с подчертана медитативност и философско вглеждане във фундаментални въпроси на онтологията. Съзвучие с даоисткия светоглед се долавя например в стихотворението на Крум Ацев от 1966 г.: лирическият субект е потопен в абсолютна тишина и от брега на планинска река изпитва нетленно и безкрайно чувство на холистично единство:

От брега на реката
гледам
как в леката гола вода се плъзгат рибите.
Водата е дълга като поглед.
Усещам как прозрачнявам
и ставам дълъг[36]
дълъг безкрайност.
Трябва да мълча
и да мисля.

(Ацев 2016: 12)

Философските и религиозните влияния на далекоизточните традиции стават отличителни елементи на неофициалната или полуофициалната култура през 60-те години. Въпреки че будизмът, даоизмът, дзен, индуизмът и други традиции ще се налагат и дори институционализират все повече в сферата на официалната култура благодарение на спиритуалните тежнения на Людмила Живкова, те ще продължат да се свързват преди всичко с етоса, конфронтиращ системата. Бягството от материалистичния свят на социализма към духовни алтернативни ценности е стимулирано и от екзотеричната християнска религиозност на традиционното пра-

[36] Очевидната несъгласуваност по род е решение на самия автор и е в съзвучие с неговата склонност към употреба на неологизми („прозрачнявам“). – Б. пр.

вославие, успоредно с която съществуват различни езотерични школи и учения – особено дъновизмът. По времето на социализма учението на Петър Дънов се разпространява сред последователите му главно по самиздатски канали. Дъновистите разбират духовното освобождаване от материалистичните измерения на съвременната цивилизация като завръщане към природата и поради това организират своите срещи в Рила и Витоша, където чрез специални духовни упражнения се опитват да постигнат хармония с Бога, природата и вселената. Планината се превръща в място за духовна емиграция не само за дъновистите, но и за някои интелектуалци, за които тя се явява убежище от тоталитарния режим. Ако представителите на западната контракултура напускат съвременната цивилизация и отиват в планината в търсене на духовна хармония и творческо вдъхновение доброволно, както правят например битниците Гари Снайдър, Джак Керуак и други „дхарма бродяги“[37], то в социалистическа България това бягство често е принудително и е предизвикано от обществено-политическата ситуация.

Друга форма на битнически „вой“[38] предлага поезията на Георги Мицков, поет и преводач франкофон. Показателна за неговите непубликувани стихотворения от 1967 – 1968 г. е експонираната еротичност, която е сред отличителните белези, характерни за „духа на времето“ и за световната контракултура на 60-те години[39]. Новият тип естетика, основаваща се на разкрепостено оголване на емоциите, започва спорадично да прониква и в официално публикуваните текстове като контрапункт на дисциплинираната и пуритански целомъдрена естетика на 50-те години. Пример за това е смелата еротична поезия на Ваня Петкова в стихосбирката ѝ *Грешница*, издадена през есента на 1968 г. Иначе в българс-

[37] Тук авторът прави алюзия с героите от романа на Джак Керуак *Бродягите на Дхарма* (*The Dharma Bums*, 1958). В превод на Еленко Касалийски книгата излиза в България чак през 1998 г. – Б. пр.

[38] Алюзия със заглавието на култовата поема на Алън Гинзбърг *Вой* (*Howl,* 1956). – Б. пр.

[39] На поезията на Георги Мицков ще посветим отделна глава. Еротичната поетична образност тук не е самоцелна, а произтича от стремежа към автентичност и максимална откровеност, още повече че Мицков осъзнава невъзможността за официална публикация, тъй като е бивш политически затворник и е напълно маргинализиран. До широката читателска публика достигат по онова време единствено преводите му на световни поети. – Б. а.

кия контекст етосът на контракултурния бунт се проявява поскоро под формата на социално ангажирана лирика, изпълнена с морални сентенции и с все по-неудържима нетърпимост спрямо човека от тълпата, и подобно на западния първообраз се опитва да разкодира семиотичните модели на масовата култура. Много от поетичните текстове, декларирващи своята отчужденост от обкръжаващата действителност, далеч надхвърлят т.нар. малка правда, т.е. политически приемливата критика, която, макар и да има за цел да изобличи някои слабости на социализма, никога не прекрачва допустимата граница, тъй като няма правомощията да развенчава „голямата правда“ – комунистическия идеал. Ако бъде нарушена идеологическата граница и редакционно-цензурната инстанция допусне подобна публикация, следват бурни медийни кампании, чиято цел е да дискредитират нарушителя и да послужат за предупреждение на другите непокорни писатели. Подобни реакции обаче са ex post и тогава вече издадени книги с „неприемливи текстове“ се унищожават или изтеглят от книгоразпространителската мрежа и библиотеките. Такъв е случаят със стихосбирката *На юг от живота* (1967 г.) на Иван Динков.

За разлика от Р. Тихов, Кр. Ацев и Г. Мицков през 60-те години Иван Динков е вече утвърден автор, член на БКП. Целият тираж на книгата обаче е конфискуван и унищожен почти веднага след публикуването му и от него е запазен само един екземпляр. С какво книгата е разтревожила партийните културни стратези? На първо място, вероятно това е дързостта и гражданското неподчинение на автора. Иван Динков решава да заобиколи цензурния апарат на издателство „Народна младеж“ и да издаде книгата според първоначалния си замисъл. По време на печатането Динков убеждава печатарите в издателство „Партиздат“, където работи по това време, да върнат в набора на подготвяната книга сатиричното стихотворение *Чаплата на двадесетия век*, което първоначално е трябвало да отпадне от сборника (Дойнов 2011б: 21). *На юг от живота* обаче съдържа и други проблемни в идеологическо отношение текстове. На практика това е безпрецедентна стъпка, с която авторът пренебрегва редакционната политика и прави опит да прокара издаването на книгата си без цензурна намеса.

На юг от живота е концептуално замислена като политически ангажирано послание, в което е ясно заявена опозицията между

човека и властта, между лирическия аз (или колективното „ние“) и „те“. Жестът на отхвърляне не само е насочен срещу апарата, партията, държавата, но същевременно разкрива стерилното ежедневие на масовия човек – на покорния работник на социализма. Противопоставянето на „едноизмерния човек“, както го определя Херберт Маркузе през 1964 г., от комунистическо гледище задължително означава дистанциране от народните маси. Лирическият субект на Динков предпочита да се оттегли в уединението на кръчмата, в ъгъла на механата или в тъмнината на нощта, като се превръща в наблюдател на разиграванията край него спектакъл: рояка от трудещи се маси на път за и от работа, манифестациите, скандирането на лозунги. Той се поставя в ролята на аутсайдер, чувства се извън социума, който за него е като чуждо пространство, управлявано от „тях“. Във връзка с поетиката на тези стихотворения Пламен Дойнов отбелязва ясно заявената дихотомия между вътрешното, личното, от една страна, и външното, публичното, от друга (Дойнов 2011б: 30). Лирическата дистанция от технократската същност на външния свят често се превръща в открита омраза, за което свидетелства стихотворението *Позиция*:

Мразя ги – тия, църковно скромните.
Епос за мравки са техните спомени.
Хора са иначе –
с принципи,
с максими:
в профил – марсически,
а в анфас – Марксови.
Сутрин са пътници. Вечер са пътници.
Ходят на работа, вадят си кътници,
кътат парите си, пъплят по митинги,
[…].

(Цит по Дойнов 2011б: 76)

Противоположен на едноизмерния човек, на послушния чиновник и работник, на човека в служба на държавния и партийния апарат се явява аутсайдерът, поетът, честният човек, който трябва да се търси някъде в периферията на обществото, в профанизираната среда на софийската кръчма и в крайна сметка – в поезията. Именно поетът е пазител на честта, истината и източник на съпротива (Дойнов 2011б: 30) и неговото ценностно дистанциране

спрямо поетите от „аудиториите“ и „кабинетите“ означава същевременно и естетическо отхвърляне на официалната поезия, която през първата половина на 60-те години, следвайки съветския модел, завладява публичното пространство на българската поезия. Само на поета аутсайдер, който няма нищо за губене, е съдено да назовава нещата с истинските им имена:

няма истини
    без вяра.
Викаш тогава с мъжки уста
срещу ония
    истини чужди,
дадени в равенство с вечността,
зорко охранявани
    от служби.

(Цит. по Дойнов 2011б: 81)

Очевидно стихосбирката на Иван Динков *На юг от живота* значително се отклонява от това, което в контекста на политическото размразяване все още може да се приема за конструктивна социална критика. Тук обаче поетът атакува „голямата правда“, а това няма как да не се третира като идеологическа диверсия или най-малкото като проява на злонамереност, песимизъм и нихилизъм, а това са идеологически етикети, които според партийните догматици са уместни само за капиталистическото, но не и за социалистическото общество. Точно както западната контракултура се разграничава от политическия естаблишмънт и „едноизмерния човек“, превърнал се в масово явление в контекста на следвоенния икономически просперитет, така и младите хора в страните на изток от Желязната завеса започват да се противопоставят на държавния апарат и на масовия човек на социализма от 60-те години на миналия век. В контекста на българската литература тази тенденция ще се насочи и срещу консуматорския начин на живот на червената буржоазия. Както ще видим малко по-нататък, в творчеството на младите поети от Русе контракултурната парадигма придобива предимно поколенческо измерение. Екзистенциалното отчуждение на младите хора ще доведе до появата на литературния самиздат, т.е. на независим канал за комуникация, който ще играе ролята на естетическа и ценностна алтернатива на официалната българска литература.

Праволинейна инерция от Русчо Тихов

Русчо Тихов (1947 – 2017) е една от ключовите фигури в българския контракултурен бунт през 60-те години на XX век. С авангардния си художествен език той може да бъде определен като изключително явление в контекста на неофициалната българска литература. В случая понятието неофициален, т.е. официално непубликуван, може да бъде семантично разширено до понятието за непубликуемост, тъй като поетиката на Русчо Тихов е извън социокултурните стандарти не само на тогавашната социалистическа култура, но и на литература изобщо. Избрани стихотворения от ранната поезия на Русчо Тихов са публикувани за първи път в България едва през 2015 г. (*Някога*, 1962 – 1966), а експерименталната му проза *Праволинейна инерция*, написана през 1967 – 1968 г. и публикувана за първи път през 2010 г., е уникално литературно явление, което се сблъсква с редица рецепционни и интерпретационни трудности. Характерът на поставените въпроси изисква да се отчита социокултурният контекст от втората половина на 60-те години както в диахронна, така и в синхронна перспектива. Не може да се пренебрегне нито относително по-либералната атмосфера в годините преди военното потушаване на Пражката пролет, нито общият контракултурен дух на времето, проникнал по различни канали в социалистическа България. Поетиката на прозата *Праволинейна инерция* не бива да бъде разглеждана само в рамките на конкретния литературен текст: нейните характеристики изглеждат далеч по-функционални, ако се осмислят с оглед на отделните културни и контракултурни дискурси.

Първото впечатление от прозаическия експеримент на Тихов е за фрагментаризиран, хаотичен, структурно нелогичен конгломерат от хетерогенни образи без участието на обединяваща сюжетна линия. Сюрреалистичният поток на поетичното въображение, изпълнен с математически и физически категории, е ирационална плетеница от спомени, образи, фантазии и факти. Текстът се самоопределя като вътрешно автентично свидетелство и субективна изповед на човек, чиито чувства в много отношения наподобяват тези на младото следвоенно поколение в западните страни. Нонконформизмът на Тихов намира отражение както във формата,

така и в съдържанието. *Праволинейна инерция* е структурирана в пет небалансирани по обем глави, които са номерирани само с нули (комбинации от нули), а към цифровата част е добавена и вербална: *0 Инерция, 00 Лирическа част, 000 Фалическа част, 0000 Риторическа част, 00000 Визионерска част*. Сюрреалистичната екзалтирана изразност на Тихов стои извън установената конвенция на българската литература, тя се характеризира с технизирани[40], сциентично интонирани езикови средства и привлича вниманието с поразителната си синтактична некохерентност, която обаче в крайна сметка се оказва естетически функционална. Юлия Кръстева, която познава Русчо Тихов от френския му престой, коментира лингвистичния аспект на прозата в писмо до автора по следния начин:

> […] нашият [български – б.а.] език започва от „нула“ и ако иска да е на равнището на века, трябва да руши от най-високото. „Трагична участ“ може би, но и единствената теоретически и политически (да не кажа „морално“) възможна. Така че нека родната реч да е изнасилена (деепричастия, сег. причастия, несвършващи фрази и пр.) […].
> (Тихов 2010: 138 – 139)

Официалната критика от онова време със сигурност щеше да обвини автора в позьорски формализъм, липса на съдържателност, нулев потенциал на посланието, нездрав индивидуализъм и пълно откъсване от реалността на социалистическия живот и неговите велики градивни идеали. Опасността от доминиране на формата над съдържанието е отбелязана и от Юлия Кръстева в цитираното погоре писмо. Но наистина ли поетът е омаловажил съдържателната страна на текста?

Един от ключовите мотиви на *Праволинейна инерция* е **алиенацията**. Отчуждението, липсата на сигурност, ограниченията, наложени над човешкото битие, неустойчивият характер на въображението, фрагментарността, хаотичността – всичко това предизвиква у героя екзистенциална тревога и чувство за тотална социална маргинализация и дори патология. Запазвайки аз-формата, той приема различни роли, а когато не е в ролята на любовник по време на сексуален акт или на садистичен убиец по време на извършването

[40]Технизираната стилистика на Тихов в някои отношения напомня на авангардния език на Чавдар Мутафов в неговия „декоративен“ роман *Дилетант* от 1926 г. – Б. а.

на най-тежкото престъпление, се уподобява на клоун, скитник, изгнаник, на проституиращ мъж, принуден да продава младото си тяло, както се случва още в първата глава, озаглавена *0 Инерция*. Скитайки по улиците, той уринира, плюе, хвърля камъни, ръмжи като животно. Социалното аутсайдерство и нарушаването на обществено приетите норми очевидно са предназначени да постигнат експресивно изображение на непокорната младост.

> Уринирам, ексхибиционирам, ръмжа гневно, вргаляйки се в разпечатания амбалаж, почиствам и вадя боклуците от влагалището ѝ и продължавам с преплетени от панталоните крака, вкопчен изсмукващ, препъващ се с разбито лице, хвърлящ камъни, плюещ, празнещ се в бавната вода, преминаваща под краката ми, единствен продукт, вложение зарегистриращо покачващата ми се стойност, това, което е в процес на протичане, и по портите просех милостиня, продавайки тялото, задника, органа си, лицето за порция храна […].
>
> (Тихов 2010: 14 – 15)

Екзалтираното пътуване на героя през метафорично изградения фикционален свят рязко е прекъснато във втората глава на книгата (*00 Лирическа част*). Предишната хаотичност и вулгарност са заменени от овладяна чак до степен на свенлива прецизност дескрипция на пейзажа. Геометрично точното описание на ябълковата градина е в пълен контраст с предходния безпорядък. Литературният образ е изграден картинно по начин, който пародира изчерпателните описания, познати от големите епически произведения на реализма. Следва образът на града, който илюстрира научно-техническия прогрес, но е населен с фантастични сюрреалистични образи. Така се създава удачна алюзия с научно-техническото социално инженерство на тоталитарните режими и същевременно е постигната тяхната антиутопична визия. Мотивът за индустриалното развитие и научно усъвършенстваното производство за високотехническата образованост на човешкия вид е познат още от романа на Олдъс Хъксли *Прекрасният нов свят* (*Brave New World,* 1932). Героят на Тихов е интенционално изграден в парадигмата на постхуманизма, т.е. като комбинация от биологични и изкуствени елементи, която го разграничава от природата на реално човешко същество.

Там умират по много наведнъж и се раждат хиляди. Всички, отглеждани по научен метод, излизат на конвейри през отворите. Облечени в златисти дрехи, дъхът на техниката се чувства в бученето на синтетичните метални и пластмасови крила […].

(Тихов 2010: 42)

Отчужденатa от обществото личност принадлежи към най-ниските социални слоеве и е представена в стилизирания образ на повествователя като persona non grata. В това отношение в поезията на Тихов могат да се открият редица метафори на алиенацията. Такава например е метафората за съществуването като пътуване в нощен влак: пътят на човешкото битие е въобразен като железопътен коловоз, който дори да е устремен нагоре, винаги неизбежно е осеян с човешки екскременти: „[…] лайна, оставяни по пътя, описван от мене, наслагващи се от поредното ми преминаване през същите координати […]“ (Тихов 2010: 96). Чувството на екзистенциална безнадеждност произтича и от това, че човек е в плен на биологичните принципи на съществуването, които предопределят безсмислено повтарящата се цикличност и стереотипите на ежедневието. През погледа на литературното алтер его на Тихов, който отхвърля конвенционалната рационалност, се внушава идеята, че модерната технокрация е усмирителна риза и затворническа килия на антропоцентричния логос.

Налице е впечатляващ **бунт на ирационалността**, която сякаш единствена е в състояние да се изправи срещу тоталитаризма на съвременното общество. Във втора глава този бунт намира израз в образа на технологизирания град с неговото рационализирано масово производство на нови хора. Тук важно място заема изображението освен на ябълковата градина още и на червената къща и футуристичния град. На платното има старец, а до главата му зее малка дупка към безкрайността, излъчваща светлина:

Тук стои висок старец, подпрял се на бастун. До главата му във въздуха има малка дупка, която е безкрайна. Съвсем непринудено поставена. От нея излиза бяла светлина, която е по-хубава от цветовете. Слънцето свети както винаги, без да се вижда, освен светлината му, която е нищо в сравнение със светлината на малката дупка. Старецът се усмихва доброжелателно. Никой не го забелязва.

(Тихов 2010: 43)

Мотивът за светлината, струяща от малката дупка със сила, поголяма от тази на слънцето, и статичната фигура на добродушния старец, който не е забелязван от никого, изграждат архетипен модел, който се конфронтира с този на съвременната цивилизация. Докато полицията в града издирва злосторници, гангстери, „нарушители на реда“ и забива в тила им отровни жила, докато останалите се приспособяват, отмъщават си взаимно, доносничат един за друг, старецът в буколическа поза просто стои неподвижно с усмивка на лице...

Прави впечатление времепространствената неустановеност на антисоциалните елементи, които при това нямат ясна идеологическа ориентация. Ако саботьорите и тези, които са извън системата, напомнят за реалностите на социализма от съветски тип, то гангстерите, от друга страна, отпращат към престъпния контингент на капиталистическия Запад. И в двата случая те са преследвани от страна на вездесъщата политическа власт. Всичко се наблюдава статично от добронамерения старец, чийто атрибут е лъчистата безкрайна светлина – той не се намесва в случващото се, не го коментира и представлява по-скоро своеобразна импликация на деистичните принципи на божествената субстанция. Присъствието му по-скоро внушава наличието на възможен изход от рационалния алгоритъм на съвременната цивилизация. Главният герой често стои на границата между рационалността и ирационалността, намирайки се някъде между „скачените съдове“ на Бретон – между сънища и реалност, онирично пространство и въображение:

> Самият аз се питам откъде започва истината и откъде измислицата… Едно силно желание ме преследва – да си затворя очите и да се откажа изцяло от логическата поредица на моите мисли, сформиращи протеклите събития, но едно перверзно чувство ме кара да постоянствам и да бъда логичен до завършека на предприетото от мене еднопосочно задвижване.
>
> (Тихов 2010: 111)

В определени моменти обаче ирационалната имагинативност взема връх, сякаш разказвачът се отъждествява с универсалната реалност на божествената същност на битието, с пантеистичната цялостност на всесъществуващото, превръща се в индуистки Брахман, във всеобхватна божествена категория, която пребъдва във

времето и пространството и безпрепятствено се въплъщава в същността на нещата:

> […] в желанието си да не се повтарям, бях постигнал за известно време живота на мълчалив минерал, хамелеон, приемащ окраската на околната среда. Обездушено светещо дърво, пън, храст, част от терен, парче от небе или облак.
>
> (Тихов 2010: 96)

В контекста на българската поезия от края на 60-те години подобна алюзивна имагинативност, напомняща далекоизточните философски традиции, присъства и в текстовете на Крум Ацев, но много по-мащабни са нейните проявления в творчеството на по-младото поколение от 70-те и 80-те години. Философски акордираната поетика е присъща въобще за Русчо Тихов, но поради своята фрагментарност и непоследователност съзнателно се отказва от по-дълбока концептуалност. С отличителните за поетическия му изказ дръзка непримиримост, радикален нонконформизъм и провокативна естетика тя кореспондира с някои от принципите на междувоенния авангардизъм. Дадаистичният бунт срещу логиката и предсказуемостта, сюрреалистичното разколебаване на рационалността и особено първосигналното автоматично писане, освободено от всякакви ограничителни филтри („[…] изхвърлям [се] периодически върху белия лист, поставен пред мен“ – Тихов 2010: 87) – въобще цялостната пристрастеност на авангарда към естетизация на грозното и към антиконвенционалните модели на поведение е по забележителен начин възродена точно в момента, когато зараждащата се червена буржоазия компрометира аксиологически и идеологически реалния социализъм. В тази ситуация радикалният индивидуализъм на главният герой стига до откровени **контракултурни жестове**, проявяващи се чрез ефектна еротична метафорика, което е особено видно в трета глава, озаглавена *000 Фалическа част*. Тук доминиращ е потокът на съзнанието, който варира между описателни сцени на сексуален акт, забулен от нестандартни метафори, и различни асоциации, които извикват ту спомени за детското трескаво въображение, ту впечатления от посещения на художествени галерии. За нас не е от значение доколко текстът, който е написан по време на пребиваването на автора като студент във Франция, е повлиян от тамошната среда или от творчеството

на авторите около авангардното списание „Tel Quel“. Не е от значение и въпросът доколко художествените търсения на Тихов съответстват на контракултурните тенденции на бунтарските следвоенни поколения. За нас е важно, че прозаическото произведение *Праволинейна инерция* е радикален жест не само по отношение на формата и езиковите похвати, но и по отношение на съдържанието и структурата. Преди всичко то може да се чете като свидетелство за екзистенциалната ситуация на един млад човек, бунтуващ се не само срещу предходните поколения, но най-вече срещу консервативния „дребнобуржоазен“ морал, който от двете страни на Желязната завеса се различава твърде слабо по отношение на конвенциите и ценностната система. При Тихов надделява бунтът срещу колективистичните принципи, които по онова време се налагат предимно в социалистическата действителност. Четвъртата глава, озаглавена *0000 Риторическа част*, има предимно изповеден характер и в нея повествователят от една нетипична за него авторефлексивна позиция се обръща директно към читателите:

> Аз пея, за да се харесвам. Аз искам да изпея всичко, което тежи на сърцето ми. Ние всички си приличаме като две пълноводни капки вода. Задъхвам се в своята обезличаваща пренаситеност. Листовете хартия изхвърлят пламъци както самобръсначката, включена в мрежата на далекопроводите. Изписвайки вежди, аз избождам очи. В изреченията ми са скрити русалките, привличащи с песента си глухите гребци на Одисей. Прокрадват се и се отъждествяват с въжетата и восъка в ушите им. Аз съм дивакът, попаднал на свобода, който надава победоносни викове.
>
> (Тихов 2010: 107)

„Дивакът“ отново влиза в ролята на аутсайдер: „Глупав младеж, откъснал се от своята среда, аз се мятам безсилен сред звездите, станал техен пленник и упоен от песните им“ (Тихов 2010: 110). В своята афиширана самота той влиза в неизбежен конфликт с колективистичните принципи, насърчавани от дискурса на властта, и се обявява против машинарията на младежките организации и централизираните творчески съюзи. В стремежа си да шокира политически лоялната част от обществото, Тихов естетизира социално неприемливите форми на поведение – например чрез споменатото вече спорадично превъплъщаване на повествователя в патологични образи. Главният герой не се колебае да отмъсти на

старата съседка, задето доносничи, с показно брутално действие – изнасилва „виновницата“ и след това я хвърля в канализацията. И всичко това се случва пред трагикомично безучастните погледи на минувачите – тяхната ежедневна летаргия е внезапно прекъсната и те изпадат в толкова силна атавистична възбуда, че не могат да реагират адекватно, камо ли да предотвратят насилието. След жестоката разправа с жертвата следва лукавото оправдание на героя:

> „Какъв срам и колко съм щастлива“ – беше последният ѝ вик, преди да отворя уличната канализация и преди минувачите, които стояха възбудени на разстояние, да чуят този неприятен звук от бълбукане и приповдигане, съпроводен с трясъка на тежката чугунена плоча, затваряща наново зиналия отвор.
>
> (Тихов 2010: 54)

Със своята екзалтирана образност *Праволинейна инерция* остава извън естетическите рамки не само на официалната, но и на неофициалната литература: трудно би могло да се открие по онова време толкова радикален текст[41]. В текста са преплетени дръзки прокламации, надаващи атавистичен вой срещу всичко, което би могло да се окаже в опозиция на солипсистичното съзнание на повествователския аз. В четвърта глава тази стилизация е засилена от радикалната автомитизация и поетическия егодеизъм, който осъзнава невъзможността за автентична комуникация – няма език, на който да изрази своите послания, нито има някой, който да ги възприеме. Сякаш поетът приема образа на някаква надредна субстанция, за която не съществува нито екзистенциална, нито времепространствена, нито дори езикова опорна точка:

> Разположен сред езиците, не можещ да говориш нито един от тях, моята епоха искаше да познае своя поет, изправил се гордо на така наречената ничия земя, обетован в преходното величие на своята слава. Моите стихове вече цяла вечност доказват безсилието си, затегнати в черупките на словесните си и писмени форми.
>
> (Тихов 2010: 124)

---

[41] Подобна брутална образност е присъща на „сърдитото“ поколение, което я използва, за да хиперболизира своето светоусещане – например в тогавашната неоавангардна кинематография (*В. Р.: Мистериите на организма, Темрок*), когато след 1968 г. агресията се измества от майските барикади в полето на художествеността. – Б. а.

На други места обаче солипсистичното самосъзнание на героя се оказва уязвено от боязън и несигурност, произтичащи от позицията му на аутсайдер. В тези случаи творческият акт изглежда по-скоро като терапевтичен процес на пречистване, предназначен както за самия автор, така и за реципиента, който е подчертано колективен и се идентифицира с онази част от обществото, подложена на психосоциален стрес. Отправеният към обществото апел е радикален и е съизмерим с този на британските „сърдити млади хора“, на американското бийт поколение и на контракултурата от 60-те години на XX век.

> Не всеки има дарбата да бъде поет, но и аз като поетите бих искал да произнеса някои слова. Отровата е в моето тяло и в моята мисъл, ако нямах надеждата да я очистя, бих ли могъл да живея? […] Серум, серум с общи усилия трябва да произведем против някои други болести, които ходят по хората и им слагат пръстове в колелата на историята.
>
> (Тихов 2010: 117)

Запазените текстове на Русчо Тихов са особено значими, тъй като свидетелстват за начина, по който духът на контракултурния бунт от 60-те години прониква по различни канали и в социалистическа България. Прозата *Праволинейна инерция* се явява естетическо продължение на по-ранните произведения на Русчо Тихов от първата половина на 60-те години, писани „за чекмеджето“. Авторът си спомня за времето, когато създава това свое произведение, следното:

> След като „приключих“ с този текст, се разболях и от страх престанах да пиша. Реших, че да „чувстваш“ и „мислиш“ е абнормално състояние, което вреди на здравето. Останалата част от живота ми премина като професия в пълен конформизъм […].
>
> (Тихов 2010: 135)

Със своята безкомпромисност, езиков и съдържателен нонконформизъм поетиката на тази експериментална проза е своеобразно отражение на духовната ситуация на времето. Макар че текстът е завършен в атмосферата на разбунтувала се Франция и може би под известно влияние на френската традиция на авангардизма, той е и своеобразен литературен разказ за българската контракултурна ситуация, която ентусиазирано, макар спорадично, а понякога и не дотам адекватно усвоява някои от тенденциите на неоавангарда, разбиран от тогавашните социалистически културтрегери като из-

куство, което е изродено, индивидуалистично, буржоазно, формалистично и следователно по същество – несоциалистическо.

Всички отгласи на западните ценности (включително и контракултурните) са не само безкомпромисно политизирани, но понякога и криминализирани в Живкова България като проява на идеологическа диверсия. Режимът с право се опасява, че западният контракултурен бунт (колкото и ляв и антикапиталистически да е в своята основа) е насочен срещу същите ценности, които с течение на времето се налагат (преминавайки през метаморфозите на реалния социализъм) в страните на изток от Желязната завеса. Всяко левичарство, което се разминава със съветския път към социализма, се приема за вреден ревизионизъм; но докато например с югославския или китайския ревизионизъм се търси диалог, анархистичната левица на западната контракултура се разглежда като най-дегенерирала форма на хулиганство и като неприемлива от гледна точка на комунистическия морал и на ценностната система на червената буржоазия.

Поетическо вероизповедание и раждането на русенския самиздат

За литературна прелюдия към т.нар. русенски самиздат може да се приеме организирането на полуофициални литературни четения (полуофициални в смисъл, че програмата не е била предварително съгласувана с висшестоящи културни дейци, а отпечатването на рекламните брошури, т.нар. програмки, не е преминало през стандартните цензурни процедури). Като имаме предвид, че литературните дейности по онова време се провеждат под егидата на официални институции (в случая с русенските поети най-често под егидата на Клуба на културните дейци), можем да определим този етап, който хронологически предшества самиздатските дейности от 1963 – 1966 г., като своеобразна сива зона. Самото съдържание на тези полусамиздатски „програмки“ често е умишлено насочено срещу официалните конвенции и в редица случаи открито манифестира контракултурни позиции. Красноречив пример в това отношение е брошурата *Поетическо вероизповедание*, съпътстваща литературното четене на 1 декември 1962 г. Въпреки че включва откъс от речта на председателя на СБП Камен Калчев, изнесена на VIII конгрес на БКП, която е трябвало да послужи като идеологическо алиби на събитието, впоследствие тя става обект на остра критика от страна на официалните институции.

Декемврийското литературно четене се провежда в аудитория на ВИММЕСС (Висш институт по машиностроене, механизация и електрификация на селското стопанство) в Русе. Книжката в обем от двадесет и две страници съдържа уводен текст на Здравко Кисьов и откъси от стихотворения на Веселин Тачев, Георги Черняков, Димитър Горсов, Димитър Вятовски, Димитър Бобев, Здравко Кисьов, Иван Цанев, Йордан Георгиев, Тодор Копаранов и Христо Владимиров (Дойнов 2015: 9). Наличието на генетична връзка между *Поетическо вероизповедание* и по-късните самиздатски сборници, създадени от Веселин Тачев, се потвърждава от факта, че петима от авторите, участвали в споменатото литературно четене в аудиторията на ВИММЕСС, публикуват по-късно свои стихотворения в самиздатската поредица на Тачев. Каква би могла да бъде причината за идеологическата атака срещу литературната

инициатива на младите русенски поети, които при това са много предпазливи и избягват преки нападки срещу режима? Пламен Дойнов е прав, когато казва, че причината е преди всичко в декларираната самоидентификация на младите бунтари, които наричат себе си „сърдити млади хора“ и по този начин извикват асоциация с популярното название на поколението от 50-те години във Великобритания (Дойнов 2015: 10).

Всяка проява на младежки бунт на Запад предизвиква голям интерес сред българските интелектуалци (и особено сред най-младото поколение) от 60-те години нататък. Макар че антисоциалните тенденции на младите писатели на Запад често са етикетирани в българската среда като обикновен беззъб нихилизъм, те все пак са били възприемани по-скоро положително в рамките на официалния дискурс, тъй като са можели да бъдат представяни като изразители на бунта срещу капиталистическия естаблишмънт. През 60-те години феномена на отчуждението на младите хора на Запад проучва основно Цветан Стоянов (за британските сърдити млади хора вж. студията му *Аутсайдери и бегълци*[42]), който има основна заслуга и като преводач на романите на Джон Брейн *Стая на върха* (*Room at the Top*, 1957, бълг. изд. със заглавие *Път към висшето общество*, 1964) и *Живот на върха* (*Life at the Top*, 1962, бълг. изд. *Живот във висшето общество*, 1965). От това подчертано ляво ориентирано литературно течение, критикуващо консуматорското общество, консервативния морал и социалните конвенции, в България бива представен и романът на Кингсли Еймис *Щастливецът Джим* (*Lucky Jim*, 1954), преведен на български от Владимир Мусаков през 1961 г., но преди появата на *Поетическо вероизповедание*. Подобно на британските „сърдити млади хора“ (да си припомним манифестните текстове и есетата в антологията *Декларация* (*Declaration*, 1957), чийто съставител е Том Машлер), книжката *Поетическо вероизповедание* също съдържа текст, който трябва да се разбира като своеобразен манифест на поколенията. Негов автор е Здравко Кисьов. Основната разлика между левичарския идеализъм на Запад и този в комунистическа България се състои в това, че докато Джон Озбърн, Джон Брейн и Кингсли Еймис насочват гнева си срещу уп-

[42] Студията е включена в: Цветан Стоянов. *Избрано и непубликувано*. София, Париж: Жорж Неф, 1994. – Б. а.

равляващите елити на британското общество, българските комсомолци в духа на т.нар. ляв авангард удовлетворяват призива на партията за повече младежки ентусиазъм, от който новата живковска номенклатура отчаяно се нуждае, за да изгради нов имидж след новата вълна на постсталинистки дезилюзии. Затова не е изненадващо, че авторите на брошурата *Поетическо вероизповедание* по същество се идентифицират със заветите на VIII конгрес на БКП, който по съветски образец си поставя за цел встъпването в ерата на комунизма най-късно до 1980 г. Ето цитат от уводния текст на Кисьов:

> Защото ти влагаш цялата си страст, целия си младежки темперамент за отстояване на нашите чисти позиции, за нашия нов морал, комунистическа нравственост и принципи.[…] Нашето място е там – в първите редици на големия фронт, който разкри пред нас Осмият конгрес на нашата славна БКП.
>
> (Цит. по Дойнов 2015: 10)

В същото време обаче Кисьов и неговите съмишленици макар и индиректно дават израз на възмущението си от състоянието на тогавашното социалистическо общество. От техните текстове ясно се вижда разграничителната линия между колективния субект (ние) и обекта на възмущение и критично отношение (вие, те). Именно срещу онези „те“ е насочен техният гняв, произтичащ от радикалните позиции на левия авангард на българската поезия от 60-те години, което не остава незабелязано от отговорните лица на партийното ръководство. На 1 декември в аудиторията на ВИММЕСС в Русе младите бунтари заявяват: „Колко е хубаво да бъдеш сърдит! […] Колко е трудно да бъдеш сърдит! […] Колко е важно да бъдеш сърдит!“ (Цит по Марков 2016: 174), а в онези дни в московския „Манеж“ Никита Сергеевич Хрушчов посещава изложбата на авангардни художници под надслов „Нова реалност“, която впоследствие е отменена от властите, което по-късно символично се възприема като край на културното и политическото размразяване. Новото вледеняване с различна степен на интензивност настъпва в повечето съветски сателити, включително и в може би най-лоялния от тях – Народна република България. В края на 1962 г. ентусиазмът на русенските поети достига наистина забележителен мащаб. В книгата си *С точността на прилепи* (1992) Атанас Славов си спомня как по онова време на русенската гара група младежи раздава екземпляри от книжката *По-*

етическо вероизповедание на българска културна делегация, пътуваща с влак през Русе за Съветския съюз. По това време младите поети вероятно не си дават сметка, че освен позитивно настроени делегати, като Атанас Славов или Цветан Стоянов, във влака има и апаратчици, които определено не подкрепят подобна спонтанна акция, а освен това не знаят за скандала в московския „Манеж“ и за последиците, които той ще произведе включително в България.

Вечерите на поезията, организирани от младите русенски поети, по принцип не се различават от новия съветски феномен на публично четене на поезия. През първата половина на 60-те години център на тези литературни събития е преди всичко Софийският университет, където студентите могат да присъстват на рецитали на изгряващите по онова време звезди на българската литература, както свидетелства Светлозар Игов (Велкова-Гайдаржиева 2017: 105). Не само в СССР, но и в България в началото на 60-те години тези акции носят етоса на литературния бунт и протичат в атмосфера на нескрит младежки идеализъм. В СССР митът за естрадната поезия се свързва по онова време с Политехническия музей в Москва, чиято зала се превръща в място за изява на популярните поети декламатори Евтушенко, Вознесенски и Рождественски. По време на политическото размразяване феноменът на публичните четения на поезия се разраства във връзка с все по-голямата популярност на Евтушенко сред младите български поети, като Любомир Левчев, Стефан Цанев и дори Константин Павлов. Към тази инициатива на младите „бунтари“ обаче културният и политическият апарат на Живковия режим се отнася с подчертана резервираност. Пряк конфликт възниква, когато едно такова „алтернативно“ четене, планирано за 30 октомври 1962 г. в залата на ВИТИЗ в София, съвпада с официално партийно събитие, предназначено да почете решенията на VIII конгрес на БКП[43]. По настояване на Съюза на писателите литературното четене е отменено. Следващото четене на Л. Левчев, Ст. Цанев и К.

[43] „На 30 октомври в Народния театър се провежда литературна вечер в чест на VIII конгрес на БКП, събрала „повече от хиляда почитатели“, „салонът бе изпълнен до последното място“. Говорят Камен Калчев и Димитър Методиев. Четат стихове Веселин Ханчев, Никола Фурнаджиев, Павел Матев, Божидар Божилов, Иван Бурин, Людмил Стоянов, малко по-младите Георги Джагаров, Петър Незнакомов и Иван Давидков, а от младите *априлци* – Владимир Башев и Слав Хр. Караславов“ (Дойнов 2013б: 10). – Б. а.

Павлов се провежда едва на 26 ноември. Литературният критик Борис Делчев, който е сред присъстващите, отбеляза в дневника си: „На литературно четене. Четат „разгневените млади мъже“ Стефан Цанев, Константин Павлов и Любомир Левчев. Младежта ръкопляска. Обективно – отпор срещу ретроградите“ (цит. по Дойнов 2013б: 10). Показателно е, че Делчев директно нарича участниците в това литературно четене „разгневени младежи“, което е буквален превод на английското „Angry Young Men“. Триото Левчев, Цанев и Павлов на практика ще се разпадне в годините на политическа стагнация, настъпила след речта на Живков през април 1963 г., и всеки от тях ще тръгне по свой път: Любомир Левчев ще стане доайен на официалната литература, Константин Павлов постепенно ще бъде изтласкан от официалното поле на българската литература, а след фиаското на сборника *Стихове* от 1965 г. ще изпадне в дълго мълчание.

Случаят с русенските поети в много отношения е сходен с този в София. Бунтът на Веселин Тачев, Иван Цанев, Здравко Кисьов, Йордан Трендафилов и др. срещу идеологическия патернализъм на културния и политическия апарат се проявява като естетически и аксиологически радикализъм. Каква точно е конкретната причина за мащабната медийна кампания, подета срещу „сърдитите млади поети“ на Русе в началото на 1963 г.? Както бе споменато по-горе, на първо място това е демонстрираната категоричност, с която младите автори решават да се разграничат от статуквото. Освен критика на недъзите на социалистическото настояще те правят опит за самостоятелно писане, издаване и разпространение на литература (Дойнов 2016б: 205). Официалното издаване на малките брошури от по няколко страници под егидата на Комсомола спомага да се избегне зоркото око на цензурата. На 4 февруари 1963 г. на страниците на вестник „Пулс“, създаден през 1963 г. като приложение на комсомолския вестник „Народна младеж“, се появява статия на Григор Марков, озаглавена *Манифест и реализация*, в която някои от стихотворенията, публикувани на страниците на *Поетическо вероизповедание*, са подложени на идеологическа критика. Освен това на извънредно заседание на Окръжния комитет на БКП в Русе, проведено на 27 май, секретарят на Окръжния комитет на БКП Петко Йорданов изнася доклад изцяло в духа на априлската реч на Живков за незадоволителното състояние

на творческата младеж, за пагубното влияние, което оказва Западът върху нея, за буржоазните тенденции в литературата и изкуството. Русенските поети са обвинени в аполитичност, в неизпълнение на обществените задължения, в бохемство, бунтарство, в липса на пропагандираните „светли идеали“ (вж. Дойнов 2016а: 181). С други думи, според партийните културтрегери буржоазните отживелици и другите недъзи на реалния социализъм трябва да бъдат критикувани с оптимистична усмивка на лицето и с истински комунистически ентусиазъм. „Малката правда“ (забелязаните недостатъци) трябва винаги да бъде съпътствана от „голямата правда“ (изграждането на социализма). Младите автори трябва да не се поддават на песимизма и да се откажат от чувството на отчуждение от обществото, което могат да си позволят само техните западни връстници, принудени да живеят в заробилата ги капиталистическа система. Ето откъс от доклада на П. Йорданов:

> Песимистични, упадъчни настроения, чужди на нашето героично време, има и в някои стихотворения на Здравко Кисьов, Веселин Тачев, Димитър Вятовски и др. […] Бягството от живота и отстъплението от социалистическия реализъм у някои поети се проявява и в подбора на незначителни, периферни, нищожни откъм обществената си значимост сюжети, теми и герои. […] Отказът от голямата тема, от героя на социалистическо и комунистическо строителство е бягство от изискването за партийност и народност, в никакъв случай не е аполитичност, особено в нашето силно време на остра идеологическа борба между двата свята.
>
> (Цит. по Дойнов 2016а: 185)

Младите поети изпадат в незавидна ситуация. Нещо повече, Веселин Тачев има личен опит с репресивните структури на режима, когато в края на 1961 г. след донос за „фашисткото“ минало на баща му отпреди 1944 г. той е временно отстранен от длъжността главен редактор на информационния бюлетин на Окръжния комитет на ДКМС в Русе и „преместен на друга работа“ (Дойнов 2016а: 93). Всичко това се случва в една сравнително по-спокойна атмосфера на политическо размразяване и никой не би могъл да предположи как се развият събитията след доклада на Живков, изнесен на срещата на Политбюро с културните дейци на 15 април 1963 г. Участниците в русенските поетични вечери, особено тези, които са публикували в инкриминираната книжка *Поетическо ве-*

роизповедание, решават да се покаят. На 6 май (т.е. преди публикацията на П. Йорданов) на страниците на в. „Пулс“ е публикувано отворено самокритично писмо[44], под което стоят имената на редица поети, сред които на Веселин Тачев, Димитър Вятовски, Здравко Кисьов и Иван Цанев, т.е. тези, чиито стихове по-късно ще се появят в самиздатските издания на Тачев в Щръклево. В писмото подписалите го автори приемат тезата на официалната критика, че стиховете им не са достатъчно близки до народа, не изразяват ясна позиция, а излъчват прекален естетизъм:

> Във ВИМЕСС излязохме с доста претенциозна поетическа програма, нарекохме се дори „сърдити млади хора“. Четохме и стихове, които смятахме за воюващи, дръзки, с оригинално виждане. Но тъкмо тези стихове бяха приети хладно. Ние разбрахме: нашият патос беше искрен, но обобщенията са били пресилени, неточни, поетическите ни истини не достигнаха до сърцата на хората.
>
> (Цит. по Дойнов 2016а: 178 – 179)

Тази самокритика, наложена от обстоятелствата, е унизителна за младите бунтари, които осъзнават, че прекалената пристрастеност към левичарския идеализъм и радикализъм е неприемлива за консервативната партийна върхушка. Именно по това време обаче се ражда идеята за самостоятелно публикуване на малки тиражи с поезия (най-често в три екземпляра), предназначени за най-близкия приятелски кръг. Машинописните копия или се разпространяват от ръка на ръка, или остават заключени „в чекмеджето“ като свидетелство и автентична изповед за епохата. Нежеланието на тези млади поети да станат част от новата вълна на производствената поезия, да тематизират индустриалното строителство от епохата на Живков и да се възхищават ентусиазирано на модернизацията на социалистическата си родина, взема връх. Особено симптоматично тук е презрителното им отношение към новия мит за социалистическото строителство, въплътен по онова време от металургичния гигант „Кремиковци“. Ето какво казва Иван Цанев в писмо до Веселин Тачев, публикувано в самиздатския сборник *Съчинения* от 1964 г.:

---

[44] Отвореното писмо носи показателното заглавие *Почувствахме голямото сърце на Партията*. – Б. а.

> Въпреки всичко, аз гледам оптимистично на бъдещето, продължавам да гладувам, да отсъствам от лекции и да не пиша стихове за „Кремиковци“. Важното е, че не го изживявам дълбоко, с изключение на глада. (Цанев 2014: 72)

На Цанев не му остава друго, освен на обвиненията в песимизъм да отговори със сарказъм. Показното отхвърляне на производствените митологеми е в явен контрапункт с новата поетика на редица амбициозни автори, опитващи се да угодят на соцреалистическия мейнстрийм и да изпълняват партийно-идеологическите поръчки. Фактът, че писмата на Цанев са включени в самиздатския сборник *Съчинения*, говори за осъзнатата потребност от съхраняване на автентични свидетелства за социалната маргинализация на поета аутсайдер. Полуофициалните четения в Русе и неговата околност в началото на 60-те години представляват прелюдия към самиздатската дейност на Веселин Тачев от 1963 – 1966 г. Случаят с *Поетическо вероизповедание* само потвърждава, че за да останеш на официалната платформа, означава да се подчиниш на тоталитарните употреби и патерналистичните практики на социалистическия дискурс. На това място ще си позволим да се позовем на съветския контекст, като оперативно отъждествим съветските поети от 60-те години с българските, за които от средата на 70-те години етикетът „априлско поколение“ ще се наложи и ще се превърне в символ на официалната партийна линия. В началото на 60-те години обаче тяхната поетика все още излъчва определен граждански и естетически бунт. Непокорството, изразявано върху платформа, принадлежаща на официалните структури, обаче е предварително обречено, както отбелязва Дмитрий Шушарин:

> Беше възможно да се противопоставим на тоталитаризма не отвътре (както се опитваха да направят писателите през 60-те години), а само като се намираме извън неговите норми и структури, извън цялата му парадигма, т.е. като се намираме в друга координатна система, в друг контекст. (Ермаченко 2002: 178)

С други думи, всяка контракултурна опозиция, проявяваща се в рамките на официалните, мажоритарните или мейнстрийм културни структури, губи своя протестен заряд. Първоначалният естетически бунт или не оставя следи, или бива изкусно абсорбиран и пропагандно експлоатиран (при социализма) и комерсиализиран (при капитализма). Това може да се наблюдава в случая както със съветските

„шестдесетници“, така и със западната контракултура на шейсетте години. В условията на тоталитаризъм самиздатът е не само възможност да се избегне цензурата, но и радикален жест, който ознаменува скъсване със структурите на тоталитарния естаблишмънт. В този аспект русенският самиздат се явява уникално явление в контекста на българската литература от 60-те години на XX век.

Определянето на неофициалната издателска дейност на Веселин Тачев директно като русенски самиздат всъщност не е съвсем точно, тъй като мястото на нейното възникване не е пристанищният град Русе, а близкото село Щръклево, където през 1963 – 1966 г. са публикувани девет самиздатски сборника, редактирани от Веселин Тачев. Въпреки това, като се има предвид, че всички автори са неразривно свързани с дунавския град и околностите му, названието „русенски самиздат“ има своите основания. Книжките представляват подвързани копия, направени на пишеща машина, а тиражът обикновено е до три екземпляра. Техни автори са Веселин Тачев (*Стихотворения* и *40 капки черна кръв*), Йордан Трендафилов (*Необмислени мисли*), Иван Цанев (*Писма*), Здравко Кисьов (*Монолози*), Димитър Вятовски (*Повик*), Димитър Горсов (*Признание*), Менча Соколова (*Морето е голямо*) и Владимир Попов (*Вечерта над нас*). Поетиката на Веселин Тачев изглежда особено репрезентативна, тъй като неговата поезия е в най-голям обем (Тачев е издал два поетически сборника в самиздат) – тя ще бъде разгледана в отделна глава.

Наред с Тачев друга значима фигура в русенския самиздат е младият **Иван Цанев** След официалното издание на неговата стихосбирка *Седмица* през 1968 г. поезията му ще бъде причислена към т.нар. тиха лирика, т.е. поезия, която стои в периферията на официалната литература. Подобно на други млади русенски поети Иван Цанев за първи път привлича вниманието през декември 1962 г. на литературното четене в аудиторията на ВИММЕСС като участник в брошурата *Поетическо вероизповедание*. Именно тук е отпечатано стихотворението му *Приказка за живота*, което е една от основните причини за атаката срещу младите поети от страна на официалната социалистическа критика. Именно това стихотворение на Цанев заедно със стиховете на Здравко Кисьов е цитирано в пълния си текст в разобличителния доклад на Петко Йорданов. Стихотворението *Приказка за живота* е включено в самиздатс-

ката книжка *Съчинения*, публикувана в Щръклево в три машинописни екземпляра през 1964 г. Ранната поезия на Иван Цанев изцяло се вписва в контекста на „сърдитите млади хора“ от 60-те години. Чувството на отчуждение и екзистенциална безнадеждност като отражение на емоционалния свят на младото поколение е неприемливо за официалната литература, поради което поетиката на Цанев предизвиква разочарование у партийните кадри. Стихотворението *Приказка за живота* принципно противоречи на старателно изграждания от социалистическия реализъм образ на новоизграденото щастливо общество.

Живей навярно нашата присъда
в сигнал на влак,
във писък на трамвай,
след който безразлично ще ни бъде
дали ще е септември,
или май.
А ние се усмихваме и правим
от всеки миг
едно стихотворение
и всеки Друг
доиме като крава
в очакване да пусне настроение.

Ще продадем последната си риза,
за да отложим
с някой ден смъртта.
Ако не се отровим с оптимизъм,
ще надживеем
края на света.

(Цанев 2016: 91)

„Отровността“ на оптимизма развенчава визията за щастливото бъдеще на комунизма. Естетическият бунт на лирическия субект на Цанев пародира семиозиса на комунистическата символика. Смъртта под колелата на влака или трамвая само скъсява времето пред и без това неизбежния край, като внушава усещането за екзистенциална обреченост и безнадеждност. Лирическият герой остава безразличен дори към неприкосновените символи на комунистическата идеология („след което ще ни е безразлично / дали

ще е септември, / или май“), като в същото време опровергава оптимистичния възглас на Гео Милев „Септември ще бъде май“. Мисълта за края на живота обезсмисля символиката на комунизма и я превръща в обикновен идеологически фетиш, в изкуствена фасада и карикатурна издънка на действителния живот на отделния човек, който противно на комунистическия патос, прокламиращ бъдещия рай на земята, не вижда нищо друго пред себе си освен неизбежната смърт.

Екзистенциалната отчужденост на лирическия аз присъства и в няколко други стихотворения на Цанев (*Хамлет, Монолог за Росинант*), в които доминира субективната монологичност. Особено *Монолог на Росинант* изгражда въздействаща метафорика на душевното състояние посредством идентификацията на героя със стария кон, който трябва да понася донкихотовските капризи на властимащите. В края на стихотворението обаче той претърпява есенциална трансформация и придобива антропоморфни черти, а в изказването му ясно се долавят автобиографични елементи: „Чудно ли ви е, / че още живея – / гладен, обиждан, гонен и мамен? / Подир толкоз уроци сурови / избягвам срещи / с деца и поети / и от хората разочарован, / търся приятели между конете“ (Цанев 2014: 75). Пренебрегването на комсомолския оптимизъм и партийната ангажираност, така характерни (и всъщност задължителни) за официалните поети от времето на постсталинисткото размразяване, се забелязва и в отношението на поета към социалистическия реализъм, който, макар и постепенно да се изпразва откъм съдържание, все още продължава да функционира като водещо художествено направление и творчески метод, т.е. като пропагандно средство, чиято цел е да изгражда идеализирания образ на социалистическия човек и на обществото като цяло. В писмо до Веселин Тачев от 24 юни 1963 г. Цанев коментира въздействието, което оставя у него прочитът на романа на Емануил Казакевич *Пролет на Одер*: „[...] не е голям, но е свеж и със социалистическия реализъм гаргара си прави“ (цит. по Дойнов 2014: 113).

Вече споменахме за нежеланието на Иван Цанев и на други русенски поети да пишат оди, възпяващи социалистическото строителство. В комунистическата символика на 60-те години водещо място заема металургичният комплекс „Кремиковци“. Стоманолеярният завод е трябвало да бъде утвърден като знак на интензив-

ната модернизация и индустриализация на страната. Наблюдава се обаче тенденция към дискредитиране на кремиковската идеологема, вследствие на която митологизираният символ на социалистическата икономика е принизен чрез юкстапозиция с профанното („кремиковските проститутки“). Подобни творчески похвати използва и Веселин Тачев в стихотворението *Нерви* от сборника *40 капки черна кръв*, а по-късно и писателят Филип Дахилов в романа си *Хроника на жестоките дни*. Последователно прилаганите от Цанев и Тачев реалистически подходи водят на първо място до разобличаване на обективната реалност на реалния социализъм, а на второ място делегитимират социалистическия реализъм като априори нереалистичен. Стихотворението на Цанев *София, София, хей!* от 1963 г. е крайно показателно:

Всеки град има своя история
и летописци, умрели от глад…

Шопският акцент на бар „Астория“
е цялата истина за този град.

В сърцето на София победоносно влизам
с мръсно бельо, но пречистен и нов,
завещал русенския си песимизъм
на Веско Тачев и Здравко Кисьов.

Родни шеги и „советские шутки“
уча ревностно и гледам как
нубийски негри
и кремиковски проститутки
пият в „България“ френски коняк.

Група студенти по философия
изживяват носталгията си
по тлъстия крак
на миналогодишната мис София
и понякога се спомнят за Маркс.
[…]
Алжирски вълци във Мерцедеси
галантно разголват блестящи зъби
пред евентуалните си метреси,
които вероятно не отиват за гъби…

Съвестно ли е разказал, кажете,
своята приказка Шарл Перо?

Хиляди правдоподобни сюжети
чакат едно иронично перо.

(Цанев 2014: 68 – 69)

Този път поетът влиза в ролята на летописец, гладен и изтерзан демиург, който се разминава с прокламираното благоденствие на реалния социализъм, афиширано в разгулния живот на столицата. Стихотворението несъмнено има автобиографични черти: за житейските трудности по време на студентските си години в столицата поетът споделя в писма до Веселин Тачев и други приятели в Русе. Самоиронията му произтича от това, че сам се ситуира в периферията на обществото като аутсайдер. Обективната действителност е отразена в творчеството на Цанев също толкова критично, колкото ще бъде по-късно в есетата на Георги Марков, писани в емиграция, *Задочни репортажи за България*. Иронията в *Поетическо вероизповедание* допълнително разкрива по какъв начин рефлектира в тази поезия сблъсъкът с партийния апарат. За постигане на този ефект е приложен принципът на съпоставяне на качествено несъизмерими твърдения – например, в случая, когато група студенти по философия изпитват носталгия по дебелия крак на миналогодишната Мис София, сещайки се понякога и за Маркс. Ранните стихотворения на Цанев (особено самиздатските), както се вижда, открито манифестират своята конфронтация спрямо партийните изисквания и представляват автентично свидетелство за колизиите на част от младото поколение, родено в годините на войната, което обаче за разлика от западните си връстници няма право на отчуждение и гняв, както заявява в своя доклад Петко Йорданов:

> […] когато на Запад някои млади творци демонстративно се наричат „сърдити“, то тяхната позиция има обществено оправдание, доколкото тя се явява своеобразен бунт срещу неправдите на угнетяващата буржоазна действителност. Но какво обществено оправдание може да има в условията на нашия социалистически строй такава поза? Кому и за какво те се сърдят?
>
> (Цит. по Дойнов 2016а: 183)

Друг поет, чиято поетика успешно се вписва в цялостния контракултурен дискурс на „сърдитите млади хора“ в Русе, е **Йордан Трендафилов** (1940). Той започва да публикува стихове още като гимназист в комсомолското средношколско списание „Родна реч“, а по-късно като студент по право в Софийския университет – във вестник „Народна младеж“. През лятото на 1963 г. Тачев издава неговата стихосбирка *Необмислени мисли*. Освен любовни стихотворения, впечатляваща пейзажна лирика и стихотворения на социално ангажирана тематика (като например проституцията, която е често срещан мотив в контекста на русенския самиздат) сборникът съдържа и нихилистично интонирани стихотворения. В тях лирическият герой заявява своето отвращение от света и живота – това не е светът, в който иска да живее, и той се чувства произволно и безнадеждно захвърлен в него:

Когато се родил
светът
погледнал въпросително
и креснал:
„Нема нищо интересно,
о т в р а т и т е л н о…“
И взел да плаче.
А бил само
четирисекундно
пеленаче…

(Трендафилов 2016: 43)

Внимание заслужава и поетическият манифест *Без заглавие*, написан в духа на поколенческата самоидентификация на колективния субект, който се разграничава от враждебната среда на политическата действителност. Именно съзнанието за колективна взаимност е симптоматично за русенските поети – то е важно, за да засили легитимността и тежестта на радикалния словесен жест и на изразената позиция. За поетиката на всеки един от тези поети от решаващо значение е именно това съзнание за споделена общност, формирало се още по времето на поетичните четения и публикуването на брошури, което след идеологическата контраатака на консервативните елементи на местния партиен апарат ще премине от сивата зона на регионалните младежки организации в изцяло неофициалната сфера на самиздата. Идеологическият

сблъсък със структурите на режима оставя незаличими следи в художествения свят на мнозина поети, които не само че не се отклоняват от дотогавашната си дикция, но още по-решително се противопоставят на статуквото. Отчетливи автобиографични мотиви могат да се открият в *Обобщително стихотворение*, където е налице алюзия за литературното аутодафе на групата на 27 май 1962 г.: „И после / намръщени, / пияни от трезвеност, / се връщахме / без настроение… // И нощта ни поглъщаше / в мастилената си бездна / като несполучливи / обобщения...“ (Трендафилов 2016: 60). Стихотворението *Няма заглавие* представлява също реакция на публичния скандал с книжката *Поетическо вероизповедание* – в него е заявена нескритата гордост и удовлетворението от това, че всички те са „гонени“ и „клеймени“ като „смутители на реда“:

Ние сме гонени
от комсомолски събрания,
сурово клеймени
с обществено мнение.
Ние извършихме толкова
славни деяния,
че нямаме просто
сравнение…
[…]
Добър вечер,
сърдити компании!
Аз съм вашето
мъртво вълнение.
Аз съм вашето
западно влияние.

Аз съм вашето
настроение,
вашата логика
и вашата близка раздяла…

(Трендафилов 2016: 76 – 77)

Колективният субект, който влиза в конфронтация с обществено-политическата система в началото на 60-те години, когато творчески съзрява поколението, родено в годините на войната, е характерен и за поетиката на **Здравко Кисьов**. Стихотворението *Обръщение* от машинописния сборник *Монолози* е написано в декларативен дух и с рето-

ричен патос. Гневът на лирическия субект тук е насочен преди всичко срещу ежедневието на новата социалистическа буржоазия. Критиката на консуматорския манталитет присъства въобще в гражданската лирика от началото на 60-те години, включително и в официално издадените сборници. Емблематичният „бунтар“ Стефан Цанев също е предизвиквал реакцията на социалистическата литературна критика, но неговата антиконсуматорска позиция все пак е в духа на Осмия конгрес, тъй като е съчетана с романтично взиране в утопичния свят на комунизма. Ориентирането на лирическата ситуация далече по вертикалата на времето разсейва декларирания радикализъм. При Кисьов обаче поляризацията на ценностите се характеризира с подчертана синхронност, придаваща на изказа на стихотворението актуален противообществен заряд. Обвиненията си той отправя към новата управляваща класа, чийто образ не се различава много от схематичното представяне на старата дореволюционна буржоазия, напротив, поразително прилича на нея. На двата полюса отново са ясно очертаните колективни субекти (ние/вие), като мултиплицираният лирическия субект влиза в ролята на обвинител, който е убеден в легитимността на своите аргументи. На въображаемата подсъдима скамейка седи колективният образ на новия социалистически буржоа, представител на партийната номенклатура, който по-късно, по време на бурните събития от 1968 г., ще бъде наречен червена буржоазия от полските и югославските студенти в съответните страни (czerwona burżuazja или crvena buržoazija[45]). Стихотворението на Кисьов е свидетелство за социалното отчуждение на еманципиращото се младо поколение, а това според Пламен Дойнов е израз на нравствен максимализъм и антиконсумеризъм, чрез който е прокарана както историческа, така и поколенческа граница между субектите „ние“ и „вие“. Поставяйки ясна демаркационна линия, най-младото поколение търси своята морална легитимност (Дойнов 2015: 10). Манифестното стихотворение на Кисьов *Обръщение* е толкова знаменателно за поетиката на русенските поети, че си позволяваме да го цитираме без съкращения:

[45] Терминът „червена буржоазия“ е добре познат в българския контекст още от 1950 г., когато Илия Бешков рисува карикатура, озаглавена *Червената буржоазия* (Илиев 2016: 54). – Б. а.

ОБРЪЩЕНИЕ

Нас животът сурово по лицата ни бие,
затова няма да станете вие никога ние.

Вие, които закнижавате свойте прозорци,
да не ви избеляват лете пердетата,
Вие, които си поръчвате цветни калъфи,
да не ви мърсим при сядане канапетата,
Вие, които си купувате телефони бели,
подходящи на цвета на ръцете ви,
Вие, които си купувате кресла с облегалки високи,
да са здрава опора за гърбовете ви,
Вие, които облепвате стаите си с тапети,
да умъртвяват живота, който иде отвън през
стената,
Вие, които продавате съвестта си
и своето убеждение,
Вие, които не знаете цената
на нощното бдение,
Вие, които добре помните
цвета и формата на парите,
но забравяте какво се крие
на едно зърно под корите.
Вие, които притежавате ключове,
отварящи сърцата на непристъпни дами,
Вие, които знаете думи,
откриващи съкровищата на много сезами,
Вие, които се обръщате при разговор
със оглед на хората с „Вие“, –
зная, че вашата мисъл винаги
някаква корист крие.
Вие, които спускате плътно
на прозорците всички щори,
да не чува от съседите никой
какво всеки от вас говори,
Вие, които за своите слова
тъй старателно се боите,
да не разкрият пред някого неочаквано
картите ви и боите.
Вие, които запушвате ушите си,
когато часовникът бие,

Вие, които при разговор
винаги казвате: „НИЕ“…

Но нас животът сурово по лицата ни бие,
затова няма да станете вие никога ние.

(Кисьов 2016: 103 – 104)

Заявената от Кисьов поколенческа и социална дихотомия излъчва неговото съзнание за собствената му изключителност и за моралното му превъзходство над елитите, които контролират държавния и партийния апарат, а оттам – и цялото общество. В контекста на 60-те години това чувство за различност задължително носи политически смисъл. На пръв поглед политическият аспект на така заявената самоувереност би могъл да бъде омаловажен и възприет като обикновен показен жест на вечно недоволната младост, но на втори план става ясно, че този тип лирическа проява е израз на ултралевичарски идеализъм, разпространяван в различни страни и континенти и наситен с контракултурно съдържание. Следователно тези аспекти на поетиката на русенските поети трябва да се разглеждат в по-широкия контекст на цялостната атмосфера на 60-те години. В частност Тачев, Трендафилов, Цанев и Кисьов могат да бъдат определени като поети на непокорството, заредено с безспорен контракултурен потенциал. Това, разбира се, не се ограничава само в ареала на русенската провинция, а е присъщо и на софийските литературни среди по онова време (особено студентските), които все още се носят на вълната на десталинизацията, без да осъзнават, че постепенно започва процес на повторно затягане на режима, наричан по-късно брежневизъм или дори неосталинизъм.

Поезията на русенските поети решителното се противопоставя срещу новосформираната управляваща класа, чието съществуване дискредитира прокламираната от самата нея идея за безкласово общество, и демаскира истината за несъвместимостта на грижливо провежданата включително и от соцреалистическата литература пропаганда с делничната действителност на реалния социализъм. Ако например в Титова Югославия критиката на червената буржоазия идва предимно от редиците на бившите партийни лидери (особено под перото на Милован Джилас) и едва по-късно е масово

възприета от разбунтувалите се през 1968 г. студенти, то в България контракултурното течение като че ли е свързано предимно със студентските среди и с младите социално ангажирани интелектуалци. Особено интересни изглеждат началните редове на стихотворението на Кисьов: „Но нас животът сурово по лицата ни бие, / затова няма да станете вие никога ние“. Тази експресивна метафора е позната от бийт поколението в САЩ. Чувството на отчуждение е без съмнение присъщо до голяма степен за младото поколение и от двете страни на Желязната завеса особено когато е израз на огромната разлика между контролираната от държавата пропагандна машина, служеща си със средствата за масова информация и с рекламата, от една страна, и мрачната реалност, в която властва повсеместният страх от предстоящ ядрен конфликт.

Противоречието по оста ние/вие е както синхронно (обществено), така и диахронно, т.е. поколенческо, историческо. Лирическият субект прекрачва границата на социалната си принадлежност, здраво закотвена в актуалното времепространство: неговото „сега и тук“ придобива по-глобални измерения и се пренася в плана на универсалните аксиологични категории: по този начин ценностната йерархия на едната група се оказва диаметрално противоположна на ценностната система на другата, откъдето следва, че културата на едната е в пряка опозиция на контракултурата на другата, и обратно. Ерих Фром характеризира този феномен като противоречие и вечен раздор между принципите „да имаш“ и „да бъдеш“. Ако се съди по стихотворенията от самиздатските машинописни сборници на Веселин Тачев, Йордан Трендафилов, Иван Цанев и Здравко Кисьов, обект на презрение в българския контракултурен контекст през първата половина на 60-те години е новата социалистическа буржоазия, представлявана от управляващата класа и която чрез партийния апарат фактически се разпорежда със средствата за производство – така под прикритието на комунистическата идеология, тя се превръща в новия експлоататор и потребител на материални блага.

Следователно антиконсуматорският патос на русенските поети е съзвучен с този на неофициалната литература в други страни от Източния блок, особено в Съветския съюз и Чехословакия. По-специално подобни мотиви могат да се открият в лириката на московската Лианозовска школа (например при Евгений Кропивницки)

или в пространното литературно творчество на Егон Бонди, при когото обективната реалност на социализма се сблъсква с различни течения на марксизма (започва с троцкизъм и завършва с маоизъм). Ултралевият заряд на русенския самиздат постепенно отслабва от момента, когато някои от неговите представители спорадично се включат в официалните (литературни и нелитературни) структури на режима на Живков. С годините се наблюдава известно „помъдряване“ и преминаване към по-умерени и дори консервативни позиции. Така например Иван Цанев по-късно ще бъде причислен към т.нар. тиха лирика на официалната българска поезия, която ще бъде диаметрално противоположна спрямо поезията на априлското поколение, а освен това ще се наложи като талантлив автор на детска литература, а Здравко Кисьов ще започне да публикува своята поезия в официални издателства и да превежда поезия и проза от полски, литовски, латвийски и естонски език. През 1970 г. Кисьов дори ще бъде приет за член на Съюза на българските писатели. Веселин Тачев също ще има официално издадени книги, но това са единствено *Стихове* (1964), биографичната повест за Павел Киряков *Малолетния* (1980), писана в съавторство с Добри Жотев и публикувана в „Партиздат“, и публицистичната книга *Спасяването на храма* (1986). Освен това Тачев ще се занимава предимно с регионална краеведска дейност, а от 1981 г. ще оглави литературния музей „Светлоструй“ в Щръклево. През декември 1991 г. Веселин Тачев слага край на живота си.

Поезията на Веселин Тачев

В контекста на русенския самиздат от първата половина на 60-те години Веселин Тачев (1941 – 1991) е несъмнено емблематичната и в много отношения ключова фигура, откроваща се както с организационната и редакционната си дейност, така и с поезията си. Стихотворенията от самиздатския сборник *40 капки черна кръв* от 1963 г. огласяват симптоматичния за русенския самиздатски кръг радикален бунт срещу всички принципи и идеи, наложени от официалните естетически стандарти на постсталинисткия период. Двадесет и две годишният Веселин Тачев е бил съвсем наясно, че неговата поезия е непубликуема, поради което не изпраща стихосбирката си в нито едно държавно издателство. Провокативният характер на *40 капки черна кръв* се състои не само в открито заявената позиция срещу социалистическата буржоазия, нарастващия консумеризъм и конформизма, което впрочем е характерно и за други автори от този кръг, но и в безпрецедентната радикална индивидуалност. Така например в стихотворенията си Тачев тематизира самоубийството като върховен акт на солипсистично удоволствие, стига до показна еротизация и не се притеснява да изважда на показ табуираните прегрешения на обществото, провокирайки по този начин привидно целомъдрения хабитус на социалистическия конформизъм.

Както вече бе отбелязано, антиконсуматорският патос не е чужд и на официалните поети от новосформиралото се априлско поколение. В творчеството на Стефан Цанев и Любомир Левчев обаче този проблем се разглежда по-скоро като буржоазна реликва от старите времена и обикновено се допълва от визионерски ентусиазъм за предстоящото постигане на комунизма, от възторжено приветстване на социалистическото строителство (изграждането на „Кремиковци“), от удивление пред техническия прогрес и мащабите на комунистическия интернационализъм. Така например младите политически ангажирани идеалисти от левия авангард изразяват своята подкрепа за революционната борба на кубинския народ. В творчеството на Тачев обаче подобен патос е невъзможен: за него консуматорството и социалистическият конформизъм не са реликва от старите времена и преходно явление на реалния

социализъм, а са неизменен status quo, повсеместен маразъм, метафорично представен посредством образа на опашката от чакащи клиенти пред магазина в стихотворението *Предзнаменование*:

Момиченцето
едва се държеше на крака.
То стоеше
някъде по средата на опашката
и гледаше пред себе си
в широкия задник,
изпъстрен с разноцветни цветя.

(Тачев 2016: 16)

Образът на момиченцето е въплъщение на девалвиралия реален социализъм. Строителният патос и прокламираното благоденствие на социалистическия човек тук се сблъскват с реалната картина на сивото и скучно ежедневие. Всъщност в стихотворението е изобразена пристрастеността на масовия човек към формулирания от Фром принцип на ѝмането. Подобни комични образи на социалистическия псевдоконсумеризъм могат да бъдат открити например в романа *Опашка* (*Очередь*, 1983) на съветския ъндърграунд писател Владимир Сорокин. Редица стихотворения на Тачев от сборника *40 капки черна кръв* пресъздават поведението на човека от тълпата, неговия бездуховен стремеж да задоволи биологичните си потребности. Лирическият субект на стихотворението *Интимно* увещава своята любима да не се подчинява на конформизма, да не се поддава на материалното в живота и на черно-белите предразсъдъци за добро и зло. В този смисъл стихотворението изразява бунт не само срещу социалистическия конформизъм и пусналото корени в съвременния живот консуматорство, проявяващо се в жаждата за апартаменти, коли и телевизори, но и срещу универсалните измерения на това явление, което се дължи на унаследената патриархална еснафщина. Декларативното отхвърляне от страна на лирическия субект на тесногръдието във всичките му проявления поражда идиличната идея за живот извън планетата Земя – някъде в съзвездието „Ловджийски кучета“. Чувството на отчужденост от света е съвсем закономерно за младия поет, който на двадесетгодишна възраст е изключен от комсомола заради „фашисткото“ минало на баща си и на когото не е позволено да продължи следва-

нето си. Нека да цитираме тук откъс от споменатото стихотворение *Интимно*:

Какво щели да кажат хората?…
Да казват каквото си щат!
[…]
Но ти още не си се отърсила
от предразсъдъците на своята прабаба…
Къщичка,
дечурлига,
топло огнище,
шарена хурка,
чер котарак,
гърненце с боб…
Не ли? Тогава:
двустаен апартамент,
досаден вундеркинд,
„Избрани романи“,
фотьойли,
телевизор,
трапеза с потайно оригващи се гости…!
Мерси!

(Тачев 2016: 30)

Освен антиконсумеризма, който е често срещан мотив в неофициалната литература, особено в тази на ъндърграунда в т.нар. Източен блок, е очевидна и играта на Тачев с предметните реалии на социалистическия човек. Подобни поетически техники познаваме от тоталния реализъм на Егон Бонди и Иво Водседялек от началото на 50-те години на XX век. Според полския бохемист Лешек Енгелкинг поезията на тоталния реализъм е лишена от метафорика, поанта и всякакво морализаторство (Енгелкинг 2001: 99). Подобни тенденции се наблюдават и в поезията на Тачев, където също е редуцирана употребата на метафори – поетът често предпочита описателността, както и използването на контрасти и смислови противоречия, стигащи до абсурд (Дойнов 2016а: 81).

Поетичната деконструкция на идеологическите аксиоми и на комунистическите митологеми е най-ясно изразена в седемнадесетото стихотворение от цикъла, озаглавено *Нерви*, където сакралните символи на българския комунистически метанаратив са майсторски из-

ведени така, че финалът на стихотворението да постигне комичен и абсурдистки ефект. Подобен тип юкстапозиция, при който привидно неприкосновени митологеми са поставени в общ ред с профанния свят на всекидневието, е познат не само от чешкия тотален реализъм и т. нар. „конфузна“ поезия[46], но до известна степен и от гротескната образност на руския соцарт от 70-те и 80-те години на XX век. Именно буквализираното реалистично описание и снижената метафоричност се оказват в състояние семиотично да деконструират зрелищността на управляващата идеология:

Фирмите
на магазините
шокират със ефектността си.
Особено
хотел „Република“
или бирарията „Петолъчка“;
да не говорим
за сладкарница „България“.
Ами какво ще кажете
например,
ако се случи
от книжарница „Вапцаров“
да се отбиете в хлебарница
„Освобождение“?!
Там, където е магазинът на слепите…

(Тачев 2016: 25)

По подобен начин в краткото стихотворение *Неравнодушие* е представена атмосферата по време на честванията на някакъв юбилей, възвеличаващ героизма на народа. Тържествената церемония е нарушена от непристойно мъжко поведение, проявено към една дама в тълпата: „Светеха факли / и пееха: „Жив е той, жив е…“ / В тъмното – писък: / „Нахалник, / тъй ли тачиш паметта на героите?…“ (Тачев 2016: 19).

В стихотворенията на Тачев от сборника *40 капки черна кръв* няма забранени теми, поради което присъстват недопустими за официалната литература мотиви, отразяващи обществени пороци,

[46] Чешкото понятие trapná poezie, което буквално означава „смущаваща поезия“, е заглавие на книга на Иво Водседялек – един от основните представители на ъндърграунда в бивша Чехословакия. – Б. пр.

каквато е проституцията и темата за „леките жени“, а това е повод за пореден път поетът да разобличи лицемерието на Живковия социализъм[47]. Още в уводното стихотворение на самиздатската стихосбирка – *Така ли е?*, поетът се опълчва срещу лицемерието в обществото и срещу усилията да бъде замаскиран разривът между прокламираните морални максими на социалистическия човек и истинската реалност. Това всъщност е и начин социалистическият реализъм да бъде обвинен в нереалистичност, а заедно с това да бъде разобличен идеологическият фалш. Поетическото послание към младите идеалисти е отправено с надежда те да осъзнаят ценностното противоречие между пропагандата и субективно видяното и преживяното:

Клиентът трябва да се съблазни,
учтиво да се поклони,
да се усмихне
и да пошепне тихичко цената.
Какво ще стане,
ако някой дръзко
разпори пищните коприни
и най-безсрамно каже:
– Ето, тази! –
Нали ще протестира обществото?…

(Тачев 2016: 10)

Съвременните контракултурни парадигми могат да бъдат разчетени и в стихотворението *Защо искам да стана атентатор на леки коли*, където антиконсумеризмът този път е насочен срещу един от универсалните символи на зараждащото се следвоенно

[47] Когато през 1966 г. цензурата забранява филма на Ирина Акташева и Христо Писков *Понеделник сутрин*, в който главната героиня Тони определено не отговаря на представите за социалистически морал, Тодор Живков заявява, че в Народна република България няма такива момичета. Реалността обаче е много по-различна и чистотата на социалистическия морал е накърнена не само от разхайтеното поведение на младежта, но дори и от едно явление, което би трябвало да се предполага, че е несъвместимо със социализма – проституцията. За това споменава и Георги Марков в своите *Задочни репортажи*, цитирайки един полковник: „Официално – казва той – в страната няма проституция, защото в социалистическа страна не може да има проституция. Ние имаме момичета с неморално поведение, които оказват лошо влияние и в някои случаи разстройват живота на гражданите“ (Марков 1990: 242).

консуматорско общество – автомобила. Изобразеният гъмжащ рояк от автомобили като символен знак на механизираната динамика на технократската цивилизация в съчетание с експресивните сцени на страх и нескрита омраза към ръмжащите двигатели градира в радикалния жест на „сърдития млад човек“, който според Пламен Дойнов извършва *мислено* анархистично-терористичен акт (Дойнов 2016а: 90). Технофобията в стиховете на Тачев диаметрално разграничава неговата поетика от тази на априлските поети с техния футурологичен и технофилски ентусиазъм. Взряна в бъдещето, лириката на официалните писатели всъщност отразява производствения устрем на 60-те и 70-те години. Поезията на Тачев обаче коренно се различава от творчеството на априлските поети не само по своя „песимизъм и черногледство“, но и по показната си (не)ангажираност с идеите на революционния интернационализъм в контекста на Карибската криза от 1962 г. Докато в стиховете на младите поети като Стефан Цанев буквално блика крайно афектирана декларативност (да си припомним превзетия възглас на Цанев „Ако трябват доброволци за Куба – / запишете ме пръв!“), то пет години по-младият Веселин Тачев се отнася към кубинската криза с иронична насмешка и най-вече с нескрит страх, който незабавно произвежда мрачни постапокалиптични видения.

Официалната позиция по отношение на Карибската криза е пародирана и в стихотворението *Резонанс – Октомври 1962*, където лирическият говорител заявява решението си да отиде на фронта и да се бори с оръжие в ръка срещу световния реакционизъм, но романтичната солидарност с международния пролетариат бързо изчезва: „Една вечер / болният ми мозък реши: / „Утре сутринта заминавам на фронта“ (Тачев 2016: 46). Пресиленият ентусиазъм е развенчан, като по този начин Тачев влиза в косвен интертекстуален диалог с официалната поезия, афишираща своя интербригадирски синдром, казано с думите на Пламен Дойнов. Кубинските мотиви са изключително често срещано явление по страниците на българския периодичен печат в края на 1962 г. и отразяват революционния идеализъм на изгряващите звезди на априлската поезия.[48]

[48] Освен цитираното стихотворение на Стефан Цанев *Опит за бягство от времето* примери за кубинската тема в българската „априлска“ поезия са стихотворенията *Комендантът* на Пламен Цонев, *Остров на свободата* на Христо Чер-

За разлика от гореспоменатите официално публикувани „кубински“ оди, пародията на Тачев е „отпечатана“ в самиздат, при това в миниатюрен тираж. От този факт следва, че декларираната самоидентификация на лирическия герой с комунистическата партия несъмнено носи пародийно звучене: „Аз не можех да си представя „фронта“ / и затова си представях Куба. / Кой знае защо / изпратих такъв адрес на майка си, / а на отделна бланка написах: / „Моля да ме смятате за член на БКП.“ / После се заех усърдно да изучавам есперанто“ (Тачев 2016: 46). Хиперболична е и алюзията с есперанто, възродено по време на десталинизацията с идеята да се превърне в общ език на международните прогресивни сили. Пародийната игра постепенно се заменя с апокалиптични видения: страхът от ядрената катастрофа, която през октомври 1962 г. е само на крачка, има отчетливо присъствие в творчеството на редица източноевропейски неофициални писатели[49], както и на контракултурно ориентираните поети в западните страни[50].

няев и най-вече ангажираният поетичен триптих на триото млади радикали Ст. Цанев, К. Павлов и Л. Левчев, озаглавен *Куба в сърцата ни* (Дойнов 2013а: 73). – Б. а.

[49] Да припомним отново поетиката на Лианозовската школа, където антиконсумеризмът е преплетен с мотива за ядрения апокалипсис. Показателна в това отношение е поезията на Игор Холин, представител на съветския ъндърграунд: „Война / Из-за говна / Термоядерный шквал / Бушевал / Четыре / Года / Где-то в живых / Осталась / Бледная спирохета […].“ (Холин 1999: б. стр.). Егон Бонди също често използва антиядрени мотиви в стихотворенията и прозата си в контекста на Студената война, като например в *Стихотворение с рефрен* (*Báseň s refrénem*) от 1957 г., където лирическият текст е изграден върху ужасяващия контраст между майчинската любов и звучащата в рефрена заплаха за ядрена катастрофа и робство: „Když nás naše matky nosily / pod osrdím láskou rozkošatělým jak strom / tu v břiše chránily nás od pohrom / a jedly citrony a ani pivo nepily // Ještě víc atomových pum! / Víc otročiny a dření / Ať nezbude už nic než chlastat rum! / Je tohle svět do něhož jsme měli být porozeni?“ (Бонди 2014: 632). – Б. а.

[50] Както ъндърграунд поетите от страните на съветския блок, така и западната контракултура от 50-те и 60-те години изразява подобно светоусещане, породено от ядрената опасност. Джеф Нътъл, една от ключовите фигури на британската независима литературна сцена, е на мнение, че докато писателите от XIX в. е трябвало да се справят с краха на християнството и елинизма, то неговите съвременници е трябвало да се изправят директно пред края на човечеството (Нътъл 1970: 160). След Втората световна война новосформиралата се британска контракултура застава на ясно изразени пацифистки позиции, отхвърляйки насилието и изразявайки страха от ядрен конфликт. На такива позиции са „сърдитите млади хора“ като Джон Озбърн и Алън Силитоу, които дори публично подкрепят

Ако на Запад чувството на отчуждение на фона на смъртната опасност се изразява главно като гняв срещу капиталистическата система и нейния агресивен милитаризъм, то на изток от Желязната завеса страхът от ядрен апокалипсис се проявява по два начина: 1) официалната позиция следва политическата и идеологическата презумпция, че само западните империалисти действат като подпалвачи на войни, или 2) неофициалната литература изчиства идеологическия баласт и подчертава трагизма на отделната личност, изложена на неограничения произвол на властимащите. Подобно на анархистите от движението „Прово“, които демонстративно приравняват Линдън Б. Джонсън[51] и Алексей Косигин[52], интелектуалците нонконформисти на изток от Желязната завеса изразяват своето отношение към Студената война в съзвучие със стиха на Игор Холин: „Война / Из-за говна“. В стихотворението *Резонанс – октомври 1962* Веселин Тачев изоставя първоначалната си пародийна дистанцираност, за да изгради смъртоносни онирични светове, пълни с ужасяващи образи на атомни гъби и на големи брадати маймуни, вероятно предзнаменуващи следващия стадий на човешката еволюция – този на homo (post)apocalypticus:

И неочаквано съм заспал.
Сънувах атомни гъби
и големи брадати маймуни,
които се зъбеха насреща ми.
Сънувах майка си.

британската кампания за ядрено разоръжаване (Уиърт 1988: 244), също и радикалните анархисти от холандското движение „Прово“, които през 60-те години, по собствените им думи, не желаят по никакъв начин да участват в управлението на болното западно общество: „Да работиш и да се изкачваш по социалната стълбица, и в двата случая означава да участваш в бъдещото атомно унищожение, да сътрудничиш на властите и на тяхната стратегическа пропаганда – телевизията. Предполагаме, че нито президентът Джонсън, нито г-н Косигин ще ни изслушат, но ние сме достатъчно свободни, за да правим това, което искаме“ (Нътъл 1970: 179). В западните страни повсеместният страх от ядрената опасност е публично дебатиран. – Б. а.

[51] Линдън Б. Джонсън е президент на САЩ от 1963 до 1969 г. – Б. пр.

[52] Алексей Косигин е председател на Съвета на министрите на СССР (т.е. министър-председател или премиер) от 1964 до 1980 г. – Б. пр.

Тя събираше с метла и лопата
пепелта от двора
в кутия от карамел „Му“.
Вероятно е искала да ме погребе,
за да има над какво да плаче.

(Тачев 2016: 46)

За разлика от борбената тоналност на Егон Бонди и от ироничната хиперболизация и преднамерената вулгаризация, характерни за представителите на съветската Лианозовска школа, постапокалиптичното въображение на Тачев изразява дълбоко лични състояния и отразява вътрешните онирични пространства на лирическия герой. След образите на ядрени експлозии сънуващото око на поета вижда прага на родния дом, където майката събира с метлата заедно с пепелта от къщата и пепелта, в която се е превърнал синът ѝ. Така Тачев поставя една срещу друга войнстващата патетика (като тази на Цанев) и смъртоносната реалност. Основание за съпоставка с поетиката на Лианозовската школа предлага и стихотворението на Тачев *На дънту*, чието заглавие закачливо пародира класическата за социалистическия реализъм драма на Горки *На дъното*. Макар препратката към пиесата на Горки да изглежда чисто случайна, тя разширява интерпретативната перспектива. В стихотворението езикът на Тачев е фонетично адаптиран към пиянската дикция и може би и към специфичния диалект на Североизточна България.

На дънту

Да му ударим пу ино,
па после още пу ино,
па после още пу ино,
те туй ша ни устани!
Приятел, каръй да върн,
нъл знайш – се тъй си и било,
ил дет му викът ората:
„Съмни, мръкни – дай боже ляп!?“

(Тачев 2016: 13)

Мизерията, съпътстваща хората от дъното на социума, е често срещан мотив в Лианозовската школа – единственият лек срещу болката и стереотипите на тежкия делничен живот е бутилката

водка или самогон. В поезията на Тачев алкохолният делириум също присъства, но не като бягство от проблемите, а като средство за по-дълбоко вникване в безнадеждността на човешкото съществуване. Принизяването на поетическия изказ и свеждането му до лишено от смисъл пиянско бълнуване обаче има много по-дълбок семантичен обсег. Екзистенциалната безизходност е проекция на безсмислието на света и неговата циклична повторяемост („нъл знайш – се тъй си и било“): духът страда, защото е попаднал в преходната обвивка на човешкото тяло, което някак си по невнимание се е озовало на сметището на земния живот, и човекът няма друг избор, освен да се подчини на непредотвратимото всевластие на битийните закони („Съмни, мръкни – дай боже ляп!?“).

И други поетически текстове на Тачев проблематизират човешката екзистенция и злощастната неизбежност на нейния край. В стихотворението *Баба, която преде* необратимостта на онтичната линейност е въплътена в образ, изтъкан от самота и безполезност. Преденето може да се прочете и като метафора за безсмислието и празнотата на човешкия живот: „Бавно тече / ненужната нишка, / както текат / ненужните спомени… / Слепи остатъци от надежда, / че преждата / може да потрябва на някого. – / Преждата / или тя – / съхнещо сиво петно / до дебелия зид!“ (Тачев 2016: 15).

В контекста на българската неофициална поезия от 60-те години. стихосбирката *40 капки черна кръв* е пример за автохтонна поетика с подчертано изповеден характер. Образът на четиридесетте капки черна кръв кореспондира с астралната и религиозната символика на числата и обвързва представата за художественото творчество с болката и страданието, чрез които се постига духовно очищение:

Да изцедиш от себе си
завинаги
40 капки
черна кръв!…
40 черни
като чума капки!
Кажете,
подвиг ли е,
или престъпление?!

(Тачев 2016: 9)

Изразът „да изцедиш от себе си“ не означава терапевтично кръвопускане, а разбиране за творческото откровение като мъченичество по собствена воля. Лирическият субект се идентифицира със страдалеца и изкупителя: стихотворенията са метафорично представени като капки кръв или кървава пот и по този начин осъществяват асоциация с новозаветната сцена на молитвената агония на Иисус Христос в Гетсиманската градина: „И понеже се намираше във вътрешна борба, молеше се по-усърдно, а потта Му беше като кървави капки, падащи на земята“[53] (Лука 22: 44). Но при Тачев кръвта е черна, тъй като внушава болка и безнадеждност, още повече че е метафорично свързана с черната смърт (чумата). За Тачев творчеството е духовна потребност от себеизразяване, свидетелстващо за вътрешните състояния на поета аутсайдер, който се възприема като изкупител на първородния грях.

Творческият процес е реакция срещу фрустрацията на личността, изтласкана в социалната периферия, но заедно с това предвещава да се превърне в акт на съвършено отмъщение, който за Тачев представлява демонстративното самоубийство. Лирическият субект на стихотворението *Отмъщение* гледа отвисоко на себе си и на развитието на събитията, след като си е прерязал вените. Самодоволната усмивка на лицето му изразява солипсистичната същност на цялата сцена: „После – / голямото погребение, / сърдитите лица / на родителите / и приятелите, / тревожните шушукания / по кюшетата, / тъжният пламък / в погледите на любимите. // Носят ме на ръце… // Аз съжалявам всички / и самодоволно се усмихвам“ (Тачев 2016: 44). Суицидният акт се явява феноменализация на радикалната субективност, а самодоволната усмивка – солипсистична гримаса. Подобен краен субективизъм присъства и във феноменологично акордираното стихотворение *Скалата и Аз*, където светът на обективната реалност е онтично обусловен от субективния аз:

Бяхме сами.
Аз и скалата.
Скалата живееше.
Тя имаше цвят,
форма,
строеж
и място в пространството.

[53] Цитатите от Библията са по Синодалното издание. – Б. пр.

Ако умра,
и тя ще умре.
Ще загуби своя цвят,
своята форма,
своя строеж
и своето място в пространството.

Скалата
и аз.

(Тачев 2016: 42)

Философските стихотворения допълват пъстрата мозайка от мотиви в цялата стихосбирка *40 капки черна кръв*, която по своята структура представлява цялостен и вътрешно консистентен поетически проект. Именно това я прави различна в сравнение с другите издания на русенския самиздат. От пародиране на социалистическия делник през семиотичната игра с комунистическата символика до интимно преживяната екзистенциална криза – всичко това превръща поетическия дневник на Веселин Тачев в забележително явление на неофициалната българска литература.

Литературни антитези на производствения роман (*Хроника на жестоките дни* и *Покривът*)

В българската литература има редица текстове, чиято поетика по различни начини и в различна степен нарушава установените от официално пропагандирания дискурс норми включително и на един от жанровите стълбове на социалистическия реализъм – производствения роман. Докато някои автори избират пътя на пародията на социалистическия реализъм, какъвто е например случаят с романа на Васил Попов *Низината*, други създават антитеза на производствения наратив и в крайна сметка стигат до тотално делегитимиране на целия социалистически дискурс. Автор на може би най-радикалния от тези текстове е **Филип Дахилов**, псевдоним на Цветан Тодоров (*1933)...[54] По думите на автора ръкописът на ключовия му роман *Хроника на жестоките дни* е написан през 1968 г. Друг непубликуван текст, конфронтиращ дискурса на социализма, е романът *Покривът* на Георги Марков (1929 – 1978), завършен през 1964 г. и впоследствие отхвърлен от издателство „Народна младеж“. Тъй като *Хроника на жестоките дни* на Дахилов представлява антитеза на соцреалистическия производствен роман, а и с оглед на тогавашната политическа обстановка, е напълно обяснимо защо авторът дори не предлага за публикация своя роман в нито едно издателство. Действието се развива в тягостната атмосфера на Кремиковския металургичен комбинат, а мрачната му поетика го превръща в уникално явление в контекста на следвоенната българска литература.

През 60-те и 70-те години топосът на „Кремиковци“ заедно с други индустриални колоси на социализма е широко използван код в официалната българска литература. От патоса на новото строител-

[54] От телефонен разговор с Филип Дахилов научаваме, че в младежките си години той се е провинил, като заедно с други активисти е разлепвал листовки в подкрепа на лидера на БЗНС Никола Петков. Оттогава клеймото „враг на народа“ неотменно присъства в кадровите оценки на Дахилов. Авторът работи четири години в металургичния комбинат „Кремиковци“. И тъкмо топосът на този стоманен гигант става централен в неговия роман *Хроника на жестоките дни*. Ръкописът на романа *Отец Лаврентий* също датира от 60-те или 70-те години. – Б. а.

ство се възползват литераторите, за да изразят своята лоялност към режима. Сред тях са Любомир Левчев и Нейко Велчев, които охотно го приемат и прилагат според лозунга „Повече сред народа, по-близо до живота“. Именно през 60-те години висшият ешелон на партийния апарат изисква мащабно разгръщане на съвременната тема в литературата. На този фон *Хроника на жестоките дни* на Дахилов се откроява със своята гротескно нихилистична поетика. Ентусиазмът на новото социалистическо строителство в романа е напълно омаловажен, при това посредством гордостта на тоталитарната власт – „Кремиковци“, който е представен като злокобен концентрационен лагер, социалистически „Бухенвалд“, чиито обитатели, очаквайки смъртта като избавление от този ад, се отдават на алкохолизъм и блудство. Нравственият разпад в „Бухенвалд“ е всеобщ и засяга както палачите, така и жертвите, които нямат нищо общо с представата за освободения пролетариат, а по-скоро приличат на изроди, чието поведение е в пълно противоречие с пропагандирания социалистически морал.

Главните герои са алкохолици, леки жени, саботьори, пропаднали артисти и дори убийци. Галерията от образи принадлежи на онова социално дъно, познато от романите на Юрий Мамлеев, където гротескни човешки фигури водят странния си живот някъде в околностите на Москва (романът *Шатуны*) или в обезлюдената периферия на града (романът *Блуждающее время*). В някои отношения *Хроника на жестоките дни* се доближава до характерната за съветския литературен ъндърграунд естетика на патологичното: романът на Дахилов осцилира между декадентската гримаса на романите на Мамлеев и трагикомичната безцеремонност и умишлена некултивираност на т.нар. барачна[55] лирика, създавана през 50-те и 60-те години на XX век. Дахилов обаче не се поддава нито на метафизичния делириум на Юрий Мамлеев, нито на наивистичната дързост на Лианозовската школа (например на Игор Холин).

[55] Названието на поезията, създавана от Лианозовската школа, като „барачна“ (барачная) идва от руската дума за комунално жилище. Този тип жилища са били предназначени за работническата класа и са предлагали лоши битови условия за съвместно съжителство. – Б. пр.

Хроника на жестоките дни е разказ за безперспективната циркулация на живота на работническата класа, за пленничеството на човека в гърлото на индустриалната хидра, чиито мегафони постоянно скандират лозунги за свободата на човека и на човешкия труд. В романа човекът е поробено от системата същество, което неизбежно губи битката си с индустриалното чудовище. Повествователят се превръща в летописец на болката и страданието, които приемат както физически форми (наранявания, обезобразяващи човешкото тяло, ракови болести), така и форми на духовна и нравствена деформация, които не е в състояние да избегне дори православното духовенство. Така Дахилов влиза в същностно противоречие с принципите на социалистическия реализъм и на съветския производствен роман, който постулира труда като полезен и благотворен за човека. *Хроника на жестоките дни* на Дахилов се доближава по-скоро до концепцията на западния пролетарски роман, който по аполитичен и фаталистичен начин представя работническия колектив като жертва на социалната експлоатация. Хората не се интересуват от резултатите на своя труд – дори нещо повече, те се отнасят към целия производствен процес като към нещо враждебно, причиняващо аварии и злополуки (Ходрова 1979: 124 – 125). Светът на „Кремиковци“ на Дахилов е стилизиран като индустриален ад, като инфернално пространство, където индивидът е прокълнат на вечни мъки.

В мрачния свят на Дахилов няма място за любов и милосърдие. Душната атмосфера на промишления гигант е пропита с омраза, подлост и някаква естествена за човешката природа жажда за отмъщение. Именно отмъщението се явява един от основните мотиви в романа: затворникът в кулата (името му е Балдуин[56]) излежава присъда, тъй като е убил любовника на невярната си съпруга, игуменката насочва оръжие срещу представителите на политическата власт заради унижението, на което подлагат църквата, а художникът Николай, който след трудова злополука постепенно губи зрението си, непрекъснато мисли за отмъщение. Проява на отмъщение е и саботажът на спътника на разказвача – Миле, който

[56] Името на героя създава алюзия с историческата личност на императора Балдуин I Константинополски, който, след като изгубва битката край Адрианопол през 1205 г. срещу цар Калоян, е затворен в една от кулите на царския дворец във Велико Търново. – Б. а.

умишлено подпалва фабриката: „Ако пожарът не избухне, ще запаля себе си, ако Николайчо не отмъсти за едното око, ще загуби и другото. Отмъщение и възкресение!“ (Дахилов 1994: 51). Повествователят, който приема ролята и на персонаж, си отмъщава на мафията, както е наречена комунистическата власт, за репресиите срещу него и близките му, отмъщава си жестоко, безскрупулно, като извършва дори вероломни убийства. Фактът, че разказвачът действа като алтер его, което е неколкократно подчертано в текста, допълнително засилва впечатлението за политическата позиция на автора. В предговора към първото издание на романа от 1994 г. Георги Мишев пише за авторовият ръкопис следното:

> Преди повече от две десетилетия той ми даде да прочета ръкописа на „Хроника на жестоките дни“. Спомням си, че след като я прочетох, го посъветвах да я изгори. Читателят сам ще се убеди, че с подобна книга в ония „жестоки дни“ нищо добро не очакваше нейния автор.
>
> (Мишев 1994: 3)

Фикционалният свят на Дахилов е лишен от ценности – липсват дори и най-малките признаци на състрадание; това е адът, в който не прониква нито един лъч светлина и в който човекът е превърнат в бездушно автоматизирано същество. Стоманолеярният завод потъва в мрак не само в буквален, но и в преносен смисъл – духовния упадък е тотален и повсеместен. Всички идеали на хуманизма, върху които се крепи комунистическият антропоцентризъм, са ревизирани със саркастична насмешка – зад красивата фасада на парадните думи всъщност се крие голата истина за унижения и смазан човек, от когото се очаква да строи светлото бъдеще.

> Съветвах жените в общежитието да не раждат повече деца, като че ли някой можеше да нареди на земята да не ражда повече плевели.
>
> (Дахилов 1994: 30)

Образът на човешкото падение, причинено от индустриалния Молох, е пресъздаден по забележителен начин, когато слепият спътник на разказвача – депресираният художник Николай, описва картината, която иска да нарисува – една монументална живописна композиция, озаглавена *Мадоната на нашето време*:

> […] ще я рисувам гола и опушена, с провиснали цицки на мрачния фон на коксовите батерии, загубена сред корпуси и трясък и ще на-

река картината си „Мадоната на моето време“. Тя ще бъде мадона без младенец, разсипана от аборти, мъжки ръце и тежък труд в пещера като вътрешност на цех, пълен с прах, пушек и отровна миризма на сяра, а ние с тъмните очила и широкополите шапки ще бъдем пастирите. Под сводовете от арматура и тръби, над ложето, в което не реве Божият Син, ще се разкайваме за нейното безплодие, ще се кланяме пред сквернатa ѝ плът, на черното петно между бедрата ѝ, от което всички сме търсели забрава и наслада, а сме намирали само умора. И от тази картина трябва да лъха святост.

(Дахилов 1994: 44)

Деформацията на един от ключовите християнски символи разкрива провала на всички възможни опорни точки на човешкото съществуване и в същото време е знакова за авторовата естетика на грозното, от чиито позиции Дахилов изгражда образа на съвременния апокалиптичен свят. Тук грозотата не фигурира просто като някаква нова концепция за красота, какъвто е случаят с междувоенния авангардизъм; естетизацията на грозното е начин да се изрази отношение към обективната реалност, която новата вълна на социалистическия реализъм в контекста на официозната литература изобразява по напълно неправдоподобен начин, следвайки измислени и несъответстващи на реалния живот фабулни схеми. При Дахилов естетизацията на грозното се проявява включително и в онези сцени, в които все още са доловими следи на човечност – епизодичните моменти на съпричастност обаче са представени не като проява на емпатия, а са карикатурно вулгаризирани, какъвто е случаят с попа, влачещ на гърба си един пиян:

Пиян до козирката на оръфания си каскет, в общежитието ме чакаше Миле. На площадката боксуваха камиони, псуваха шофьори. Бог да е на помощ на тия хора от хаоса! Подхвърлих на кучето парче хляб и то изчезна зад камарите. В мътните локви се оглеждаха лампите. Попът, още не забравил християнското правило, че на изпадналия в беда се помага, мъкнеше на гърба си един пиян, два пъти по-голям от него. Подире им гръмко се смееше тълпата от кръчмата.

(Дахилов 1994: 54)

Индустриалната среда на „Кремиковци“ е завладяна от хаос, разруха, насилие, алкохолизъм и блудство, на които се поддава дори игуменката на близкия манастир. Металургичният комплекс прилича на потискащ постапокалиптичен пейзаж, в който, след

като е ликвидирана традиционната духовна връзка на човека със земята и природата, се възцаряват мрачен безпорядък и всепроникваща омраза: „Свикнах да мразя и без омраза съм като Миле без мастиката си. Почти не минава ден без кражби и милиция“ (Дахилов 1994: 55). През погледа на Дахилов социалистическият дискурс, манифестиран в официалните текстове за технизирания свят на стоманодобивния завод, се сблъсква със стария екоцентричен ред. Енвиронменталният аспект на проблемите в съвременния свят е релевантен с кризата в традиционните устои, а цената, която плаща човекът за това, е бавната и мъчителна смърт. Иманентна за прозата на Дахилов е и един особен тип поетика, която познаваме от текстовете на чешкия и съветския ъндърграунд. Заедно с разказвача читателят се спуска в хтоничните пространства на социалния ъндърграунд – бил той работнически, криминален, естетически или аксиологически. Това слизане в мрачното подземие на живота познаваме много добре от текстовете на чешкия ъндърграунд: освен от прозата на Егон Бонди, също и от самиздатската проза *Медорчето* (*Medorek*[57], 1985) на Петър Плацак и от тамиздатския роман *...и ще става все по-зле* (*...a bude hůř*, 1985) на Ян Пелц.

При Плацак подземното протранство представлява вертепът „Гроб“, в който се събират гангстери и престъпници: за да влезе, човек, трябва да пропълзи, но не през вратата, а през своеобразен капак. Образът на заведение с лоша репутация е ключов и в романа на Пелц *...и ще става все по-зле* – в гостилницата „У Боучку“ главният герой Олин търси компанията на социални аутсайдери, бездомници, престъпници и дори убийци. В контекста на българската неофициална литература подобен топос откриваме в новелата *Сляпото куче* на Борис Христов, който ще бъде разгледан по-подробно в съответната глава. И тук главните герои не са благопристойни социалистически граждани, а маргинали, скитници, хулигани, просяци, дребни престъпници, травестити и най-различни несретници, които се събират в „Стария вагон“ – долнопробна кръчма в периферията на града.

В романа на Дахилов тази безименна „бърлога“, която се намира край работническо общежитие, е място, което си има своя genius loci и свои собствени закони, различни от обществените.

[57] Заглавието е по името на главния герой Карел Медор в умалителна форма. – Б. а.

Посоката надолу тук не е буквална, както в *Медорчето*, а по-скоро е зададена от идеята за въображаемо „спускане“, наситено с богата символика и отвеждащо чак до езическото минало на българската история. Социалното гето, което се събира в бардака, се управлява от суровите закони на хан Крум Страшни, които впрочем в своето време са гарантирали неприкосновеността на личната собственост и са наказвали доносниците. Хановият законник в романа на Дахилов е ревизиран само по отношение на алкохолизма и блудството, които се явяват единствените забавления за измъчените хора.

> […] ония като мен и Миле дойдоха първоначално да строим завода, а след това да работим в него. Бяхме нещо като туземци. Тежко на оня, който вдигнеше ръка на стар работник! Най-често тия стълкновения ставаха в кръчмата. Имаме и няколко убийства. Крадците наказваме по законите на Крум Страшни. Само пияните не наказваме по неговите закони. Някои наричат нашето общежитие още и Долината на евтината любов.
>
> (Дахилов 1994: 67)

Тоталитарният дискурс тук не е заменен от дискурса на идеалистичния хуманизъм, а е ефектно конфронтиран от нов дискурс, често пъти аморален, долнопробен, шокиращ, чиито представители до такава степен презират ценностите на масовото общество, че дори могат да стигнат до убийство. Така *Хроника на жестоките дни* със своята провокативна ъндърграунд поетика и бунтарски етос дръзко се противопоставя на пропагандирания образ на порядъчното социалистическо общество. Подобно на чешката проза от второто поколение на ъндърграунд литературата, към която принадлежат *...и ще става все по-зле* и *Медорчето*, а донякъде и някои други прозаически ъндърграунд произведения от страните от бившия Източен блок, *Хроника на жестоките дни* има ясно изразена антитоталитарна насоченост. Алтер егото на Дахилов обаче има своите специфики: главният герой тук не е бунтарски настроен младеж, който става обект на специално внимание от страна на милицията и на Държавна сигурност, напротив, той избягва сблъсъците с властта. Желанието му за отмъщение обаче до такава степен го обсебва, че прераства в добре планирано ликвидиране на представителите на системата.

Хроника на жестоките дни не е единствената проза, която този малко известен български писател пише „за чекмеджето“. Ръкописът на *Отец Лаврентий* също е от 60-те или 70-те години, но е публикуван едва през 1998 г. Историята разказва за талантливия художник Николай, който е измамен от хитър търговец на произведения на изкуството и под въздействието и на други обстоятелства решава да убие измамника. Впоследствие той изоставя предишния си живот и се укрива в манастир под закрилата на тамошния игумен, който му е роднина. Манастирският свят е представен като тих оазис в страна, в която властват „антихристите“. През първите месеци обаче героят отива още по-далеч в желанието си да избяга от цивилизацията и заживява като отшелник в дебрите на планината – напълно се изолира от външния свят и приема доброволно абсолютната самота. Мотивът за средновековното отшелничество и сливането с дивата планинска природа е уникален в българската следвоенна литература, среща се може би само в „битническите“ стихотворения на Георги Мицков[58]. И двете прозаически произведения на Дахилов притежават специфична поетика, която ги отграничава от всичко останало, възникнало в контекста на българската неофициална литература от 60-те и 70-те години на XX век.

Ако своята антитеза на производствения роман Дахилов изгражда посредством мрачния и понякога дори хтоничен образ на социалистическото строителство, придавайки му апокалиптични черти, то в „производствения“ роман на **Георги Марков** е поставена под въпрос самата легитимност на социалистическата индустриализация чрез средствата на строго реалистичен репортажен стил и подчертано полифоничен психологизъм на героите. От текстологична гледна точка обаче не може да се говори за един текст, а за два различни варианта или дори за два отделни романа. Най-напред през 1964 г. Георги Марков завършва романа *Великият покрив*, но той е отхвърлен от издателство „Народна младеж“ (Трифонова 2007б: 318). Темата за срутването на голямата покривна конструкция на завод „Ленин“ край Перник той развива и

[58] Подобен мотив обаче познаваме например от англосаксонската литература, особено от творчеството на автори, свързани със западната контракултура, като Джак Керуак, Гари Снайдър и други автори от следвоенното бийт поколение. – Б. а.

във втория си роман – *Покривът*, който обаче е написан в емиграция след 1969 г. По принцип това са два различни романа на една и съща тема, като първият има амбицията да бъде официално публикуван, така че социалнокритичният му етос до голяма степен е в унисон с духа на времето, когато е бил създаден. От една страна, той се стреми да се вмести в приемливите граници на официалната литература, но в същото време драстично ги прекрачва – повече от очевидно е, че срутването на металургичен завод със сигурност не е сред темите, приемливи за социалистическия реализъм, тъй като неговата цел е да представя реалността не такава, каквато тя в действителност е, а такава, каквато би трябвало да изглежда според идеологията на марксизма-ленинизма. Романът *Великият покрив*, в който централен момент на сюжета е техническата повреда и последвалата я катастрофа при строежа на заводското хале, няма как да бъде публикуван в официозно издателство, още повече че процесът на либерализация в културната политика на държавата спира за известно време след 1963 г. поради културните сътресения в Съветския съюз.

За Георги Марков отхвърлянето на ръкописа е първият сериозен сблъсък с литературния естаблишмънт, а през следващите пет години предстоят нови сблъсъци с политическата власт по повод на пиесите *Аз бях той* и *Комунисти* – всичко това води автора до прозрението, че цензурата на режима и свободният творчески дух са две несъвместими крайности. Именно работата по поръчковата документална пиеса *Комунисти*, която е трябвало да бъде поставена през 1969 г. по случай двадесет и петата годишнина от победата на България над фашизма, но след генералната репетиция е забранена от съответните партийни органи, е важен момент за създаването на емигрантската версия на романа *Покривът*. Във връзка с работата си върху пиесата *Комунисти* авторът получава достъп през 1968 г. до секретните архиви на Министерството на вътрешните работи, където успява да се запознае не само с полицейските досиета на комунистите, разследвани по време на царския режим, но и с досиетата на онези партийни членове, които са били подложени на репресии по време на вътрешнопартийните чистки от края на 40-те и началото на 50-те години (Трифонова 2007б: 321 – 322). Първата версия на романа е писана още в България и ръкописът е отхвърлен от „Народна младеж“, но оконча-

телният вариант на текста е завършен в изгнание и е публикуван в България едва през 2007 г. със заглавие *Покривът*. Поради силно политизираното си съдържание това произведение може да бъде четено като белетризирано съответствие на *Задочни репортажи за България* или като част от едно по-широко дискурсивно поле, разкриващо практиките и механизмите на комунистическия режим, за което известният дисидент и емигрант в крайна сметка заплаща с живота си през 1978 г., когато вероятно става жертва на ликвидационна операция на българските тайни служби.

Романът *Покривът* е изграден върху две диахронно преплитащи се повествователни линии. Основната сюжетна линия се развива в края на 50-те години на XX век на строителната площадка на голям металургичен завод, където се случва голяма катастрофа – срутване на покривна конструкция, което причинява смъртта на десетки работници. Причината за катастрофата е ясна – техническа грешка, допусната поради прибързаното изпълнение на строителния план, като зад всичко стои отрицателният персонаж на Донков, фанатичен партиен функционер и бивш следовател от сталинистката ДС. Негов антипод е инженерът Мартин Димшин, реабилитирана жертва на вътрешнопартийните чистки, който пристига на обекта именно за да бъде близо до своя мъчител, бившия следовател и настоящ ръководител на строежа Донков. Психологическата мотивация за пристигането на Димшин остава неразгадана в целия сюжет. Значително място в романа е отделено на любовната афера между Димшин и бившата му годеница Надя, която пристига на строежа, за да поиска прошка за предателството, което е извършила спрямо годеника си, когато под натиск е дала фалшиви показания срещу него. Баналният любовен сюжет обаче има далеч по-сериозни послания. Първото от тях е свързано с мотива за предателството, но не като израз на страха от репресиите на тоталитарния апарат, а като проекция на национални митологеми: неслучайно Надя е потомка на поп Кръстьо – за когото се твърди, че е предал Васил Левски (тази версия е поддържана включително от Любен Каравелов, Захари Стоянов и Иван Вазов). Надя идва да изкупи не само собствения си грях, но и греха на баща си, извършил предателство спрямо колегите си – тя идва също така да изкупи веднъж завинаги греха на поп Кръстьо, предал Апостола на свободата и да пречисти своя род от клеймото на Юда, като се приобщи

към морално чистия образ на Мартин Димшин. Именно любовта е ключът към спасението, защото само тя може да победи демоничното в човешката природа, и както казва Цвета Трифонова, „любовта е единственият шанс на човека в тази духовна и национална драма“ (Трифонова 2007а: 31). Но силата на любовта има не само духовно измерение. Марков придава на физическата любов значение на символичен акт на пречистване от клеймото на Юда и разглежда зачатието като единствения възможен начин Надя да изкорени веднъж завинаги предателството от утробата на своя род. Сексуалната връзка на Надя с Мартин Димшин бележи качествено ново начало – ражда се надежда, прочистена от преживените исторически травми. Ако персонажът на Мартин Димшин е образ на нравствена непоквареност и човечност, то неговият антипод – бившият следовател и ръководител на строежа Донков, се явява въплъщение на антихуманното зло. Донков е коварен манипулатор, слуга на партийната идеология, сталинистки палач, за когото човешкият живот няма никаква стойност, ако не служи на комунистическата партия. А тя – партията, е някаква надиндивидуална метафизична категория, в чийто интерес е позволено всичко. Мартин Димшин се сблъсква с тоталитарната машина, която, за да постигне своята цел, не се спира пред нищо. За Донков и неговите слуги изграждането на социализма е онази крайна цел, която прави всички средства полезни.

Романът *Покривът* следователно представлява своеобразна антитеза на производствения роман, обслужващ пропагандната стратегия на комунистическия режим посредством измислици за възторжения ентусиазъм на социалистическия човек. Г. Марков обаче разгражда тази парадигма, за да стигне до пълното ѝ отрицание. В решаващия момент, когато е необходимо да рискуват собствения си живот, за да спасят скъпоструващите машини от очакваното срутване на останалата част от конструкцията, работниците отказват да участват в опасната акция. Интересът към развитие на социалистическата икономика, която привидно принадлежи на народа, отстъпва място на страха за собствения живот. Оказва се, че марксистката теза за отчуждението на човешкия труд, което според Маркс се дължи на частната собственост, е валидна както за капитализма, така и за социализма. Романът на Марков разкрива също така, че експлоатацията на работниците не е изчезнала при

социализма, а продължава да бъде прикрита зад лозунгите за освободения пролетариат. Предишната управляваща класа просто е заменена с друга класа от партийни функционери. Възгласът на един от работниците визира самата същност на национализираната икономика – неговите думи звучат като обвинение, насочено срещу партията, която в името на народа узурпира властта, богатството и безгранични привилегии:

> Аз наистина не знам какво представляват машините за народното стопанство! И не знам какво представлява народното стопанство! […] Не е наше! Но не знам на кого е. Защото ако беше мое или на кой да е тука, нямаше да падне покривът! Ясно ли ти е? Нямаше ние да блъскаме осемте часа, а разни лентяи да се разхождат около нас и да ни плямпат, че било полезно да се работи! Мене не ме е страх!
>
> (Марков 2007: 284)

Важен момент в развитието на действието е пристигането на министъра на мястото на трагедията, тъй като именно в тази сцена е представен контрастът между политическата власт и работниците. Министърът идва с черна лъскава лимузина и е посрещнат от нещастни, осакатени, премазани от скръб хора, чиито близки са открити мъртви на строителната площадка. Вместо здрав и горд пролетариат насъбралата се тълпа представлява символичен паноптикум на унизените и обезправени маси:

> Този народ, тези лица, оня рошавият там, с ниското чело, жената с петнистото лице и вкаменения поглед, и сгърбената бабка с уплашените недоумяващи очи, и възрастният селянин с кожуха, изгърбен за удари, и двамата червендалести здравеняци, които с ръцете си сигурно могат да изтръгнат железата на желязната врата, и тая хилава пъпчива жена с детето си, с отмалелите ръце и полуотворена уста, зинала към автомобила […].
>
> (Марков 2007: 289)

Георги Марков стъпва по много тънък лед, прекрачвайки границите на политически приемливото. И това не е идеологическа битка между „старата“ (Сталинска, Червенковска) и „новата“ (Хрушчовска, Живковска) концепция за социализма. Колкото и тази дихотомия да предполага значително напрежение в поетиката на романа, ключов момент е преди всичко нарушаването на социалистическия дискурс. Защото падането на покрива символизира

краха на цялата система, чиято легитимност е подкопана не от подривната дейност на кулаци, западни агенти или подпалвачи на войни, а от простите аргументи на обикновените работници. *Покривът* на Георги Марков и *Хроника на жестоките дни* на Дахилов изграждат фундаментална антитеза на официозната трактовка на темата за строителството и се нареждат сред репрезентативните текстове на българската неофициална литература.

Паметта за колективизацията в литературата, писана „за чекмеджето“

В контекста на българската културна памет принудителната колективизация на селското стопанство се превръща в травматично събитие, което обединява почти всички групи и колективи, настроени опозиционно срещу съветския комунизъм в следвоенния период. На насилственото обединяване на земеделските земи се противопоставят както националистите и монархистите, така и либералите и представителите на умерената левица (от социалдемократите до различните клонове на БЗНС); българските анархисти също се противопоставят на комунистическата аграрна политика и колективизацията. Ако се абстрахираме от строго политическите и идеологическите аргументи, срещу колективизацията застава най-вече селячеството, което по онова време представлява по-голямата част от българското общество. Травматичните последствия от насилственото прилагане на идеята за колективизация понякога остават в латентна форма, друг път изплуват на повърхността, а тяхната литературна проекция се наблюдава най-вече в областта на селската проза.

В количествено доминиращия поток на официозната литература дискурсивните вариации в трактовката на темата за колективизацията зависят от моментната политическа конюнктура. По принцип финансираната и контролирана от държавата литература трябва да формира „класово съзнание“ и заедно с други области на културата да функционира като витрина на пропагандираните марксистко-ленински дискурси. С течение на времето обаче границите на допустимото се променят и през 80-те години дори официозните писатели вече могат да си позволят сравнително висока степен на критичност. Дори в публичното пространство спорадично се появяват естетически и идеологически алтернативи, които с различна интензивност се противопоставят на някои идеологически крайности на управляващата държавна партия. Разбира се, надвишаването на мярата за допустима критичност бива санкционирано. Темата за колективизацията присъства и в неофициалната литература, но по-слабо. Независимо обаче от сравнително малкия брой произведения, става въп-

рос за стойностни литературни текстове[59]. Тази „нелегална“ част от българската проза, изобразяваща травмата от колективизацията, представлява предимно т.нар. литература от чекмеджето, т.е. ръкописи, които не са били официално публикувани преди 1989 г.

Както бе отбелязано, темата за колективизацията като едно от ключовите социално-икономически явления в съвременната българска история прониква и в официозната литература – в периода от 50-те до 80-те години на XX век тя е разработвана например от Андрей Гуляшки, Стоян Ц. Даскалов, Крум Велков и Георги Караславов. От 60-те години на XX в., но най-вече в периода на перестройката, се появяват прозаически произведения, критикуващи начина, по който е осъществена колективизацията в България: техни автори са Ивайло Петров (Петров 1961; Петров 1986), Асен Христофоров (Христофоров 1962), Тодор Ризников (Ризников 1965; Ризников 1979), Атанас Мочуров (Мочуров 1989). Неофициалната проза, интерпретираща темата за колективизацията, включва романи и повести на Филип Дахилов, Илия Николчин, отново на Тодор Ризников (инкриминираната втора част на романа *Ловецът на диви патици*) и Свилен Капсъзов и не е била обект на по-специален интерес в досегашната българска литературна история.

В неофициалната литература темата за колективизацията е представена и от по-малко известната писателка Златка Чолакова в нейни непубликувани текстове от различни жанрове с различна художествена стойност, например в сатиричната ѝ пиеса *Републиканци по убеждения, но... миш-маш* или в разказа *Мъртви души*, тематизиращи колективизацията, национализацията и политическото превъзпитание на бившите кулаци. Темата е застъпена и във

[59] Темата присъства и в емигрантската литература от времето на Студената война, създавана на български и публикувана най-вече в геополитическия Запад. Често тя се проявява като идеологически контрапункт на домашната литературна продукция, но остава затворена само в емигрантските среди и поради това не може да се радва на по-широка читателска аудитория и на по-голям литературнокритически интерес, което (в някои случаи) не може да не се отрази на качеството ѝ. Преводите на произведения на писатели емигранти на езиците на приемащите страни са сравнително ограничени и поради това българската емигрантска литература не постига същата популярност на Запад, както други национални литератури в аналогична ситуация. В българската емигрантска проза темата за колективизацията е пресъздадена от Николай Левков (Левков 1958), Тончо Карабулков (Българенски 1957; Българенски 1959) и Ирене Долска. – Б. а.

втората част на романа *Хроника на жестоките дни* (ркп. ок. 1968 г.) на Филип Дахилов, в която се разказва за завръщането на главния герой (своеобразно алтер его на автора) в родното му село, засегнато от злините на сталинизма, насилствената колективизация и свързаните с нея репресии.

Към категорията на официално непубликуваната проза, разработваща съответната тематика, принадлежи и втората част на романовата хроника *Ловецът на диви патици* на Тодор Ризников, предложена на варненското издателство през 1967 г. и препоръчана от повече или по-малко положителните рецензии на Кръстьо Куюмджиев и Генчо Стоев. Ризников подписва договор с издателството, според който ръкописът трябва да бъде финализиран до края на септември 1968 г., но идва 21 август и след военната инвазия на варшавските войски в Чехословакия, довела до потушаването на Пражката пролет, цензурата значително се активизира и редица подготвени за печат книги са спрени. Неблагоприятната атмосфера от края на 60-те години се отразява и върху романа на Ризников (Иванов 2015: 188). През ноември 1969 г. във варненското издателство се провежда специално заседание и от запазения протокол става ясно, че позицията по отношение на този роман е преосмислена и поради идеологическите му недостатъци той не може да бъде отпечатан. Тогавашният директор на издателството Стефан Николов коментира компрометиращия литературен текст, като изтъква, че в романа „има много груба политическа тенденция. Едно невярно тълкуване на политическия живот у нас“ (цит. по Иванов 2015: 190). Сред посочените недостатъци са авторовото отношение към горянското движение, към провежданата от държавата в първите следвоенни години македонизация на Пиринския край и разбира се, „неправдоподобниият“ образ на комунистите. Така съдбата на романа е предрешена – през май 1970 г. авторът е уведомен писмено за прекратяването на договора му с варненското издателство[60].

[60] Тодор Ризников обаче не се примирява с това решение и подава иск в съда (sic!). Делото действително стига до окръжния съд във Варна. Съдът се разпорежда да бъде направена експертиза: заключението на Тончо Жечев е в общи линии положително и не отчита никакви идеологически отклонения, но второто заключение, чийто автор е Иван Цветков, е откровено злонамерено: „В този вид нито авторът, нито нашето общество биха имали полза от издаването на романа. Напротив, с този негативен патос, с тази силно деформирана картина на епохата след

Четейки днес втората част на романа *Ловецът на диви патици* (излиза през 2012 г. в издателство „Славена“[61]), разбираме защо в тогавашната политическа ситуация нейното публикуване е било невъзможно. Образът на местните комунисти не е никак благовиден: Йовчо Кирев и Джогата са представени като мошеници със съмнително криминално минало. Техните противници, от друга страна, са селяни с достойнство и с характер, готови да защитават честта си докрай. Един от тях – уважаваният от всички Дели Илко, е пребит почти до смърт за това, че се противопоставя на новата власт и защитава честта на семейството си, и той е принуден да избяга от селото и да премине в нелегалност. По примера на антиосманските хайдути той се укрива в планината, а след това – в непроходимите гори на делтата на Камчия. Именно тук го открива главният герой Стоян, който също е принуден да се крие от новата власт. В планината Стоян среща друг горянин – Тане, който внася в сюжета темата за насилствената македонизация на Пиринска Македония през периода 1944 – 1948 г., а с това романът става идеологически още по-проблематичен. Тази тема е представена и чрез персонажа на Димитруш (прототип е историческата личност на войводата Димитър Занешев), който е изобразен от Ризников като „бандит“, действащ в Пиринска Македония, а за проведената от държавата македонизация е директно обвинена Българската комунистическа партия. Когато Димитруш се среща с Тане, чийто прототип е също историческа личност – войводата Тане Николов, той е уверен, че един български войвода не може да не вдигне оръжие срещу новата комунистическа власт.

> Защо ли? Защото си българин и български войвода! А според последното решение на ЦК на Българската комунистическа партия в Пиринско, както и оттатък Вардара, не живеят българи, а македонци!
>
> (Ризников 2012: 242)

Димитруш е представен в романа в тъмни краски, тъй като в пиринския край той ликвидира неудобните „бугараши“, особено местните учители, които според него са носители на „великобългарския

9.IX.1944 г. той може да окаже вредно влияние, отрицателно възпитателно въздействие върху читателя, особено върху неизкусения читател“ (Иванов 2015: 192). Ризников губи делото, а заедно с него – и договорения хонорар. – Б. а.

[61] В изданието от 2012 г. се посочва, че книгата е направена по ръкопис от август 1983 г., а това означава, че вероятно представлява преработка на по-ранната версия. – Б. а.

шовинизъм“. Комунистическата власт също участва активно в македонизацията: тя прогонва българските учители и на тяхно място кани учители от Скопие. Тогава младият Тане, другарят на Стоян, казва:

> Под предлог, че водят борба против великобългарския шовинизъм с помощта на държавния апарат и всички други обществено-политически организации, тук се водеше бясна борба против всичко българско, против българския народ, против българската култура!
>
> (Ризников 2012: 242)

В романа на Ризников за провежданата от държавата денационализация на Пиринска Македония през 1944 – 1948 г. е пряко обвинено ръководството на БКП начело с Георги Димитров, а в рамките на официозно толерирания дискурс от 70-те години на XX в. това е напълно недопустимо. Някои от героите са свързани и с насилственото християнизиране на мюсюлманското население в Родопите през 1912 – 1913 г. и постепенно става ясно, че поп Костадин, който в романа е отявлен поддръжник на национализма, също е участвал в тези кървави акции. Защитата на националистически каузи от страна на героите е съчетано с остра критика на политиката на БКП по националния въпрос, провеждана в родопския и пиринския край след 1944 г. Следователно решението им да се вдигнат на борба срещу комунистическото правителство е двойно мотивирано – те се възпротивяват както на колективизацията, така и на денационализацията на населението в Пиринска Македония.

Монументалната романова хроника на Ризников изгражда безпрецедентна в контекста на българската следвоенна литература картина на горянското движение, като разкрива причините и основанията на отделни групи и личности да поведат въоръжена борба срещу режима. Сред горяните в романа на Ризников има бивши царски офицери, млади земеделци[62], ратници[63] и дори анархисти.

---

[62] Членовете на опозиционния Земеделски младежки съюз – младежкия клон на БЗНС, са верни последователи на земеделския лидер Никола Петков, осъден на смърт от Народния съд. Към т.нар. николапетковисти се присъединяват и обикновени селяни, които отхвърлят колективизацията и създаването на колхози по съветски модел. – Б. а.

[63] Съюзът на ратниците за напредъка на българщината е групировка на крайната десница, основана през 1936 г., която черпи вдъхновение от германския национал-социализъм и се противопоставя на либералната демокрация, комунизма, плуто-

Главният герой – Стоян Демирславов, се присъединява към горяните, действащи в мочурищата на добруджанските реки. Нелегалната добруджанска революционна организация планира мащабно антикомунистическо въстание, но лидерът ѝ Стефан Дойков не среща подкрепа сред местните селяни. Хората не вярват, че въоръжената борба има смисъл, не искат да жертват живота на близките си. Възниква дилемата дали да се борят сами, или да чакат освобождение от западните сили. Постепенно надделява скептицизмът, отслабва и доверието в западните радиопредавания:

> Махни го това радио! Махни я тази „Свободна Европа“! Да върви по дяволите и „Гласът на Америка“. Наситихме се на приказките им. Че те на костенурка да бяха тръгнали, пак щяха да дойдат досега!
>
> (Ризников 2012: 381)

Плановете за подготовката на въстание в крайна сметка са разкрити и четата на добруджанските горяни се разпръсва, като на Стоян не му остава нищо друго, освен да избяга обратно към хълмовете на Сърт[64]. Там местните престъпници с партиен билет отново са на власт – Джогата и Къклицата[65] крадат добитък от ТКЗС-то, тайно го превозват на юг и го продават на трафиканти. Когато младият овчар Три пъти Гургул случайно разкрива престъпната им дейност, те го убиват, правейки да изглежда така, че убиецът е Дели Илко. В околните гори обаче се подвизават не само горяни и селяни, бягащи от репресиите на режима, но и обикновени мошеници и бандити. Изображението на комунистите също не е едно-

---

крацията, проявявайки силна склонност към антисемитизъм. Някои от членовете на организацията са заемали важни политически постове в държавата по време на Втората световна война: Петър Габровски (министър на вътрешните работи), Александър Белев (върховен комисар по еврейските въпроси), което обуславя активното им участие в антиеврейската политика на царска България (за по-подробно описание на организацията вж. напр. Поппетров 2008). Редица млади интелектуалци симпатизират на ратниците; сред авторите, представени в тази книга, са Змей Горянин, Фани Попова-Мутафова и изненадващо – Владимир Свинтила. – Б. а.

[64] Провадийско плато, познато сред местното население като Сърт. – Б. а.

[65] Ризников често дава на своите герои странни прякори, чиято семантика невинаги е лесна за разшифроване, но например къклица със значение на полски плевел образно съответства на отрицателния характер на героя, назован по този начин. Прякорът на овчаря Три пъти Гургул отвежда към уважавания старец Гургул, чиято престижна репутация младежът иска да достигне на всяка цена, и затова получава ироничния прякор Три пъти Гургул. – Б. а.

странчиво – сред тях има и благоразумни партийци като Зарезан или Замфиров, но те стават жертва на вътрешнопартийни чистки, чиито механизми се управляват от такива тъмни субекти като Джогата и себеподобните му. Така в романа се появява и изразът: „Докато има властници, ще има и джоги“ (Ризников 2012: 473), а това е своеобразен анархистичен израз на протест срещу универсалния характер на властта.

Към категорията на официално непубликуваната проза принадлежи и романът *Трусът* (2016) на Илия Николчин. От предговора към единственото издание на този роман от 2016 г. научаваме кога е създаден ръкописът:

> В бележка, която открихме в архива на баща ни, той твърди, че през 1975 година, когато завършва „Трусът“, той го предлага в едно-единствено издателство (не уточнява кое), което го отхвърля.
>
> (Николчина, М., Николчина, И. 2016: 5)

Каквито и да са причините романът да не бъде издаден, неговата поетика е новаторска благодарение на умелото функционализиране на традициите и диалектите на Северозападна България и на оригиналната трактовка на колективизацията чрез изграждане на гротескната визия на село Подгоре. Тук обществено-политическите катаклизми са представени по специфичен начин посредством природни метафори: селото е пострадало от земетресение, което е причинило гигантски процеп, отделящ къщата на най-богатия селянин от останалата част на селото. Оттук нататък динамиката на повествованието се определя от упоритите усилия на местното партийно ръководство да създаде ТКЗС. Върху отделните герои се провежда психологически натиск, на който те не са в състояние да устоят: хората са поставени в екзистенциално неразрешими ситуации и някои от тях стигат дори до опити за самоубийство. Други селяни отчаяно бягат с добитъка си в планината, защото не са в състояние да се противопоставят на комунистическите агитатори, но в крайна сметка осъзнават обречеността на действията си и се завръщат мръсни, брадясали и душевно сломени...

С развитието на сюжета събитията ескалират, докато накрая кулминират в бунт, чрез който селяните изразяват своя протест срещу заличаването на граничните между и обединяването на нивите. Има сцени, в които, доведени до крайно отчаяние, те лягат

пред тракторите и защитават земите си със собствените си тела. Бунтът ескалира, идват селяни и от съседните села и настъпва истински хаос – целият този разгневен народ нахлува в ТКЗС-то, за да си върне иззетия инвентар и добитък, което води до челен сблъсък с политическите власти. В своя необуздан порив хората проявяват и насилие, и алчност. Жените отиват в града, за да търсят справедливост от местните чиновници и командирите на армията. Автентичността на повествованието в романа се засилва от личността на повествователя, чиято роля в някои глави се поема от Кръстьо Бърбора, селски хроникьор, който с цветистия си местен диалект придава особен колорит на разказа. Научаваме и за съществуването на загадъчния Вълкан Стойков, наричан Вепъра, който е горянин, бунтар, а в негово лице местните селяни виждат морална опора в собствената им борба. Наред с това романът доказва абсурдността на насилствената колективизация – та нали колективното обработване на земята е заложено в традициите на българското село. На няколко места се споменава за задругите – земеделските комуни, организирани на родов принцип, които са били типични за българския Северозапад. При цялото това сюжетно напрежение накрая се стига до помирение: провинилите се комунисти са наказани, а на тяхно място са назначени по-умерени партийци. Подобна развръзка показва, че *Трусът* не се отклонява съществено от официозния постсталинистки дискурс, познат например от *Мъртво вълнение* на Ивайло Петров.

Непубликувано произведение, останало „в чекмеджето“, което също третира темата за колективизацията, е романът *Краят на потоците* на Свилен Капсъзов (1941 – 1992), публикуван през 1994 г.[66] Слуховете за протичащата колективизация достигат до изолираните планински райони отначало само откъслечно. За репресиите, свързани със създаването на ТКЗС-та в Родопите, научаваме от разказа на дядо Станой, когато негов приятел (селянин от плодородната Тракийска низина) идва при него, за да търси храна: „Да омачкаш, да смалиш тъй човека, дето дава хляба на страната, това Бог не ще

[66] Романът е издаден посмъртно: депутатът от Движението за права и свободи Свилен Капсъзов загива през септември 1992 г. в автомобилна катастрофа, която все още предизвиква в българското публично пространство някои въпроси без отговор и противоречиви мнения. – Б. а.

го забрави, рекох си. Господи, дали не правят тая акълсъзка работа хора, дето и аз ги храних по шумаците!“ (Капсъзов 1994: 105)

Опасността от колективизацията застига и самите планинци. Местното партийно ръководство принуждава двамата най-богати пастири – Пехливан и Станой Кехая, да се присъединят към кооператива. Пехливан умира от побоя в милицията, а синът му Векил е арестуван. На смъртния си одър Пехливан пита приятеля си: „Защо бе, Станое, защо с тебе хранихме шумкарите през войната!...“ (Капсъзов 1994: 105). В живота на селяните настъпват колосални социални сътресения, а Кехая и Векил, който междувременно е освободен от ареста, се опитват тактически да спечелят време: те доброволно дават голяма част от стадото си на колхоза, а другата част от овцете се опитват да продадат, където могат, но и това скоро е разкрито от милицията. Изпаднали в тотално отчаяние, решават да заколят останалата част от стадото, да разфасоват месото и да продадат кожите. Те обаче са заловени от местните власти и само благодарение на „антифашистката дейност“ по време на войната Кехая е пощаден. Другите членове на семейството обаче стават жертва на режима: синът на Кехая – Здравко, е арестуван и интерниран в Белене, приятелката му Елена умира в лагера, а внукът му Ясен по-късно е изключен от университета като „антисоциалистически елемент“, когато като начинаещ историк разкрива тъмното минало на партийните кадри в родния му край. Всичко това води Емилия, внучката на Кехая, до самоубийство, след като и тя е изключена от университета и е подложена на унижение по време на т.нар. възродителен процес.

В контекста на българската литература романът *Краят на потоците* е уникален с това, че пресъздава историческата травма от колективизацията не в плодородните равнини на българското село, а в пастирските райони на Родопите, където процесите на колективизация протичат малко по-късно (през втората половина на 50-те години) и поради това са пряко свързани с началото на управлението на Тодор Живков: в текста се говори директно за „априлския вятър“ и „априлския курс на партията“ (диктаторът е наречен в романа Далновидният). Нещо повече, ретроспективно пресъздаденият процес на колективизацията се допълва от темите за т.нар. възродителен процес, което допълнително засилва антитоталитарната насоченост на романа, обхващайки и 80-те години.

В края на този литературноисторически преглед бихме могли да обобщим **основните тематични ядра**, свързани с образа на 9 септември 1944 г. като ден на победата над фашизма и идването на ОФ на власт, с болшевизма като внесено отвън зло, с архетипния образ на отмъстителя, с литературния образ на горянина и с честата употреба на библейски алюзии. В разгледаните романи, писани „за чекмеджето“, **9 септември 1944 г.** е развенчан и демистифициран – това не е денят на „народната революция“, както е афиширан в пропагандния дискурс на властта, а началото на един мрачен период за българската история, когато на власт идват престъпници и жадни за власт кариеристи. Например в романа на Ризников именно Джогата взема правосъдието в свои ръце, за да постигне собствените си нечисти цели. По този начин положителният образ на „социалистическата революция“, лансиран в официозната литературна продукция на ортодоксалния социалистически реализъм, е опроверган, а символичната дата 9 септември придобива изцяло негативни конотации.

Революционните събития и последвалата съветизация на селото нанасят тежки травми: нахлува **злото, идващо отвън**, срещу което няма ефективна защита. В прозата за колективизацията от следвоенния период екстериорно онтично зло, проникващо в света на селската идилия, е свързано с възхода на комунистическата диктатура. В този контекст се очертава дихотомията между селския и градския свят. Важни топики в контекста на колективистичната проза са отмъщението, възмездието, а много често и кръвната вражда. Отмъщението за извършеното от новата политическа власт насилие е представено чрез **архетипния образ на отмъстителя** и типично българския (и балкански) образ на хайдутина. Заедно с историческите катаклизми в българското следвоенно общество се появява нов тип онтично зло.

В редица от разглежданите романи отмъщението е основният катализатор за динамиката на сюжета. Отмъщението се явява доминиращ и основен мотив в романа *Хроника на жестоките дни* на Филип Дахилов. Главният герой (нескритото алтер его на автора) се завръща в родното си село, разрушено от процесите на колективизацията, след години, прекарани принудително в ада на Кремиковския металургичен комбинат, и заедно с останалите селяни крои планове за ликвидиране на главния виновник, който в текста

е споменат само като Оня. Мишената на отмъщението е местен партиен функционер, който в миналото е участвал в политическите убийства на селяни – чрез неговата смърт жертвите на несправедливостта са отмъстени.

В романа на Тодор Ризников *Ловецът на диви патици* жертвите на колективизацията също търсят отмъщение. Младият селянин Стойчо Сербезов отмъщава на комуниста Кирев и подпалва къщата му. Отмъщението за сторените от политическата власт злини варира между внимателно планиране на убийство на представители на режима (Дахилов) и спонтанен акт на насилие, след който отмъстителят е принуден да премине в нелегалност и да се присъедини към горяните. В ролята на отмъстителя при Ризников се явява Дели Илко: първо той отмъщава на Кирев за издевателствата, свързани със забраната на традиционното варене на ракия и накърняването на семейната чест, после решава да отмъсти за убийството на Три пъти Гургул, но и в двата случая не успява. С отмъщението за убийството на пастира Три пъти Гургул накрая се залавят негови роднини и приятели, които в романа са представени като айнаджии[67] – диви и непокорни селяни, за които се носят предания: „Айнаджиите, тия подивели за кръвно отмъщение хора…“ (Ризников 2012: 486). Те залавят Джогата и се готвят да извършат традиционна хайдушка екзекуция под звуците на гайди и кавал. Екзекуцията се ръководи от стария хайдутин Гургул, но в последния момент айнаджиите решават да пощадят Джогата, тъй като осъзнават, че по този начин ще го превърнат в мъченик комунист. Прозорливият Серт Йордан предупреждава стария Гургул, че ако го убият, един ден родното им село може да бъде кръстено на името на Джогата: „И твоите, и моите внуци ще учат не за Джогата, а за геройски загиналия другар Ламбо П. Джогов, отдал живота си за построяването на светлото бъдеще…“ (Ризников 2012: 487 – 488).

В контекста на прозата, писана „за чекмеджето“, особен интерес представлява **темата за горяните** като своеобразен съвременен вариант на хайдутството. Преди 1989 г. тази тема има крайно спорадично и незначително присъствие в официално издаваната

[67] Според тълковния речник на турцизмите в българския език айнаджия означава човек, който прилага различни хитрини, за да не работи – с други думи, безделник, мързеливец (Кръстева 2003: 23). – Б. а.

литература. По принцип тя е табуирана и трудно може да си направи път в публичното пространство. Пропагандираният от партията дискурс не допуска тематизиране на въоръжената съпротива срещу режима. В първата част на романа *Ловецът на диви патици* (Ризников 1965; второ допълнено издание – 1979) за партизанското антикомунистическо движение се споменава само мимоходом (в романа се казва, че беглецът Стойчо Сербезов се е присъединил към горяните), а въоръжената съпротива стои сякаш на заден план, но самото ѝ предполагаемо съществуване има силно подривен ефект. Наративният план на втората част на романа на Ризников вече е изцяло доминиран от горянското движение и това става причина тя да не бъде официално публикувана. Тук Ризников изгражда пространна картина на антикомунистическата съпротива в Добруджа, като очертава проблемите и обхвата на горянското движение и пресъздава покъртителната трагедия на въоръжения отпор срещу властта, който от самото начало е обречен на неуспех. Наред с трагедията и безнадеждността обаче е подчертана и историческата роля на българските горяни – техният патриотизъм и готовност за саможертва в името на националните интереси уплътняват мотива за съпротивата срещу съветизацията на страната. Появява се и митът за Сан Стефано: някои от горяните, сред които Стефан Дойков, Тане Огойски и ратникът Аспарух Чинтов, са представени от Ризников като борци за единната и неделима българска нация, включваща и македонците, и родопските помаци, за чието насилствено „обезбългаряване“ в романа са обвинени комунистите. Феноменът на горянското движение е бегло загатнат и в прозаическото произведение на Илия Николчин *Трусът*, също писано само „за чекмеджето“.

В някои от непубликуваните текстове пагубното въздействие на съветизацията върху българското село е внушено и чрез **библейски алюзии**. В *Хроника на жестоките дни* на Дахилов например комунистите са представени като скакалци, което отпраща към *Изход*, когато Бог чува молитвата на Моисей и праща скакалци, за да накаже фараона и египтяните (Изход 10). По повод на насилствената колективизация местният поп казва: „Съдено било тази земя да умре от нашествието на скакалци! […] От деня на нашествието им търся костите на първите им жертви, на първите четирима, обет съм дал да ги въздигна в светци, ала и до ден днешен

не ги намерих, макар че съм преровил цялото землище“ (Дахилов 1994: 93). Православното християнство се появява с различна степен на интензивност като мощен дискурсивен контрапункт на марксизма-ленинизма и в други произведения, например в *Ловецът на диви патици* на Тодор Ризников.

От направените наблюдения се налага изводът, че в контекста на българската неофициална литература паметта за колективизацията на селското стопанство коренно се различава от тази, която манифестира официалната проза, създавана по същото време.

Театър без публика I

Амбивалентният характер на политическото размразяване, настъпило в България след 1956 г., се отразява и върху българския театър. Освен поезия, проза и сатирични текстове се създават и редица театрални текстове, които заради твърде критичния си тон са цензурирани, забранявани, изтегляни от репертоара на театрите, а техните автори, режисьори, актьори и цели театрални трупи стават мишена на дискредитиращи медийни кампании. Остри критически оценки са давани дори на автори, смятани за изразители и защитници на комунистическата идеология. Такъв е случаят с Орлин Василев и неговата твърде идеалистична драма *Заровено слънце* (1959), която още същата година е поставена от режисьора Леон Даниел в бургаския театър.

Между 1957 и 1960 г. Бургас става център на много иновативни тенденции, характерни за съвременния европейски театър, и те са свързани с имената на талантливи творци като Леон Даниел, Вили Цанков, Методи Андонов, Юлия Огнянова и др. Бургаската група е разформирована през 1960 г. по настояване на висшестоящи партийни функционери, а провинилите се режисьори е трябвало да намерят друга сцена за професионалните си изяви. Случаят с бургаския театър не е изолирано явление. Неудобните драматурзи и режисьори са принуждавани да сменят местоработата си за наказание и са преназначавани най-често в периферни театри. Някои по-малко известни драматурзи дори се озовават зад решетките (Илия Люцканов), а други решават да емигрират включително поради административни забрани на пиесите им (Георги Марков). Имало е и такива, които предвидливо са държали драматичните си произведения в чекмеджето и изобщо не са се опитвали да ги реализират на сцена (например Константин Павлов), а други са публикували политически провокативните си драми в самиздат. Такъв е случаят с драмата на Михаил Величков *Господи, помилуй* (1989), публикувана през 1989 г. от Едвин Сугарев в самиздатската поредица „Мост“ като самостоятелно книжно издание.

През 60-те години целокупната българска литература, включително драматургията и театърът, се развива в относително по-благоприятна политическа атмосфера в сравнение с 50-те години.

Културно-политическото размразяване след XX конгрес на КПСС внася усещане за по-голяма творческа свобода. Процесът на относителна либерализация продължава с леки колебания до 1968 г., когато заради събитията в Чехословакия се затяга политическият контрол, засилват се цензурните рестрикции и административните санкции срещу редица „политически некоректни“ драматургични произведения и техните театрални постановки. През 1962 г. например пиесата на Стефан Цанев *Истинският Ивайло* (1962) е изтеглена от репертоара, тъй като историческият ѝ сюжет съдържа твърде смели алюзии със съвременните политически събития.

През театралния сезон 1962/63 г. на сцената на Държавния сатиричен театър се поставя сатиричният спектакъл *Импровизация* (1962) на **Радой Ралин** и **Валери Петров**, но преди самата постановка принудително са съкратени онези сцени и скечове, които осмиват и омаловажават официалната априлска линия на БКП – например сцената, която прави намек за ограничеността и фалша на официално обявеното политическо размразяване след 1956 г. Дори и цензурните намеси обаче не предотвратяват изтеглянето на *Импровизация* от репертоара на Сатиричния театър – по стечение на обстоятелствата това се случва след критичната реч на Живков от 15 април 1963 г., с която новият диктатор цели да потисне проявите на творческа свобода в българската култура (Христова 2015: 252 – 253). Намесите на партийната власт в сферата на театъра продължават и през следващия театрален сезон.

Постановката на пиесата *Грешката на Авел* от **Емил Манов** също бива въвлечена в скандал. Авторът вече е бил критикуван за повестта си *Недостоверен случай* (1957) заради очевидните ѝ отклонения от метода на социалистическия реализъм, но театралният скандал около *Грешката на Авел* има далеч по-сериозни последици. Постановката на Димитровградския народен театър, режисирана от Асен Шопов, е гледана от самия Тодор Живков по време на софийското представление на Третия национален преглед на българската драма и театър през 1964 г. Когато диктаторът напуска театралния салон мигновено след края на представлението, на всички става ясно, че не е одобрил *Грешката на Авел*. След като организираната литературнокритическа кампания изсипва идеологически нападки и обвинения в отклонения от социалистическия реализъм, творците от Димитровградския театър отказват да си направят самокритика.

Последствията са драстични – този малък провинциален театър е закрит и става филиал на драматичния театър в Хасково.

Постановката е забранена по политически причини, а подобна съдба споделя и социалната драма *Поетът и планината* на пловдивския поет и драматург **Иван Теофилов**. Пиесата, режисирана от Леон Даниел, е включена в репертоара на Театъра на въоръжените сили (дн. театър „Българска армия“) в София за театралния сезон 1963/1964 г. Премиерата е на 9 януари 1964 г., но след седмото представление пиесата е свалена от програмата по идеологически причини (Аноним 2003: 133). Социалистическата критика изтъква като слабост невярното пресъздаване на действителността и неправилните идеологически и художествени позиции (Канушев 1964: 145). Официозната критика изисква да се следват идеологическите схеми на социалистическия реализъм и когато героят (поетът) отива в планината, там той трябва да се сближи с местните хора, с работниците, да опознае истината за реалния живот и да получи прозрение. В драмата обаче софийският бохем не стига до подобно идейно просветление. Работещите селяни не са обрисувани от Теофилов като ударници на труда, които сляпо следват каузата на светлото социалистическо бъдеще. Те са хора, които не само мислят, чувстват и се радват на дребните неща, но и страдат, изпитват болка, разочарование и скука от сивото ежедневие.

Отношението им към света и живота е изпълнено с поетично вдъхновение, а в края на пиесата зазвучава стихотворението *Ода на съществуващото*: „Слънце, ти, което светиш над нашия път, / обещаваме ти, / ние няма да те оставим голо, / ще те облечем в дрехата на нашите грижи, / трябва да си приличаме малко. / А на петнайсто и първо число, всеки месец, / когато е платката, […] / ще ти купуваме всеки път по едно захарно петле – / да се пръснеш от радост!“ (Теофилов 2003: 139). Всяка хипербола, метафора и проява на игриво или иронично отношение към действителността обаче дискредитира дискурса на авторитарната власт. Поетическият изказ се възприема от официозната критика като пародия, тъй като социалистическото строителство трябва да бъде разбирано преди всичко като бойно поле, на което се воюва в името на обществото, и поради това не бива да предизвиква усмивки. На страниците на в. „Народна култура“ Димитър Канушев се обявява категорично против авторовата визия за света: „[…] тази философия

няма нищо общо със социалистическия реализъм, с практиката на социалистическо строителство и с психиката на хората от народа, които строят и всекидневно изменят заобикалящия ни свят“ (цит. по Аноним 2003: 146). Разкритикувано е предпочитанието на субективното пред обективното, на индивидуализма пред колективизма – с други думи, пиесата се оказва в разрез с основната аксиома на социалистическия дискурс и това е причина тя да бъде свалена от сцената, което е поредното свидетелство за илюзорния характер на политическото размразяване след 1956 г. През следващите години Иван Теофилов ще се утвърди преди всичко като самобитен поет, чието слово възражда отминалите времена на древния Пловдив. След скандала с *Поетът и планината* режисьорът Леон Даниел ще продължи да води неравни битки с цензурата, а след забраната на постановката му *Хамлет* през 1965 г. ще бъде принуден да напусне Театъра на въоръжените сили и да потърси работа другаде.

Друг драматург, чиито пиеси също са атакувани, забранявани и изтегляни от репертоара на българските театри, е **Константин Илиев**. Най-напред това се случва с пиесата *Мъка по цветовете* – през 1964 г. е репетирана във Варненския драматичен театър под режисурата на Любен Гройс, но по-малко от три седмици преди насрочената премиера тя е забранена по нареждане на Комитета за култура[68]. Отговорните служители в областта на културата твърдо контролират ситуацията и всяко значително отклонение от нормите на социалистическия реализъм често е пресичано още в зародиш. Нещо повече, през 1967 г. е създаден Шести отдел на ДС за борба с идеологическата диверсия сред българската интелигенция. Театърът, на който е отреден специален статут в рамките на социалистическия културен фронт, също попада под зоркото око на властите. Друга пиеса на Константин Илиев, която предизвиква недоволството на отговорните служители и е забранена, е драмата *През октомври без теб*. Пиесата е включена в репертоара на Драматичния театър в Бургас през пролетта на 1968 г., но според автора планираната премиера е отменена заради политическите събития в Чехословакия. Поставена е на сцена през ноември 1974 г.

[68] От личната кореспонденция на автора с Константин Илиев. – Б. а.

в театъра в Плевен, но след няколко представления е свалена и от тази сцена след заповед на местния окръжен комитет на БКП.

През втората половина на 60-те години подобна съдба имат и протежирани от властта автори, сред които е и **Георги Марков**. Неговата пиеса *Да се провреш под дъгата* е поставена за първи път в театрите в Толбухин (тогавашното име на Добрич) и Пловдив през 1966 г., а година по-късно е включена и в репертоара на Театъра на въоръжените сили в София под режисурата на Асен Шопов. След тринадесет представления драмата *Да се провреш под дъгата* е свалена от програмата на театъра поради намесата на висшестоящи партийни кадри и повече не се появява на българските сцени (Янкова 2018: 670 – 671). За разлика от нея друга пиеса на Георги Марков – абсурдистката сатирична комедия *Аз бях той*, дори не стига до премиера, макар че в Сатиричния театър започва работа по нейната сценична реализация. За режисьор е определен Нейчо Попов, но всъщност на практика пиесата е режисирана от Методи Андонов (Марков 1990: 514). Веднага след първата генерална репетиция на 15 юни 1969 г. пиесата е спряна. По-късно в своите *Задочни репортажи* Георги Марков си спомня как на тази съдбоносна репетиция са присъствали значителен брой високопоставени партийни функционери и агенти на ДС: „В антракта към мене си проби път известен полковник от Държавна сигурност. „Абе – каза той – ти каква чешка пиеса си написал?“ (Марков 1990: 514). Намекът за „чешкия характер“ на тази абсурдистка комедия не е случаен – известно е, че писателят е бил поддръжник на реформаторското движение в Чехословакия по онова време, а абсурдните сюжетни ситуации, разобличаващи бюрократичната система, напомнят пиесите на Вацлав Хавел и на други чешки драматурзи, свързани с реформаторското движение. От пролетта на 1968 г. прилагателното „чешки“ става синоним на антипартийно, ревизионистично и контрареволюционно отношение към политическата система. Забраната на „чешката“ пиеса *Аз бях той* всъщност е последният сблъсък на Марков с българската цензура – още същия ден той заминава за Италия през Югославия, а по-късно се установява в Лондон.

По време на своя престой в Италия Марков се колебае дали да остане на Запад, или да се върне в България. Междувременно е забранена и следващата му пиеса, което улеснява неговия избор.

Документалната драма *Комунисти* е поръчана от ЦК на БКП и е включена в репертоара на софийския театър „Сълза и смях“. Режисьор отново е „размирникът“ Асен Шопов, а главната роля изпълнява тогавашният директор на театъра – актьорът Иван Кондов. Премиерата на *Комунисти* е трябвало да се състои на 19 септември 1969 г., което в крайна сметка не се случва, тъй като пиесата е извадена от програмата на театъра (Янкова 2018: 675). Иван Кондов е свален от поста директор, а самият драматург, който по това време пребивава при брат си в Италия, така и не се завръща в родината си.

Приятелят на Георги Марков – поетът и драматургът **Стефан Цанев**, също предизвиква негативната реакция на властта с пиесите, които създава през 60-те години. През 1962 г. историческата му драма *Истинският Ивайло* (1962) е забранена в Бургаския театър поради видимите алюзии със съвременната политическа ситуация – очевидно Цанев е възложил прекалено големи и неоправдани надежди на политическото размразяване, инициирано от Хрушчов. Идеологическите директиви, налагани в литературата, са ясно очертани и по отношение на допустимата интерпретация на историческото минало, поради което подобна съдба сполетява и историческата трагедия *Процесът срещу богомилите* (1968 – 1969). Сблъсъкът на духовното с властта кулминира в поантата, която придобива поразително въздействие в контекста на събитията от 1968 г. Насилственото ликвидиране на богомилството като опасна ерес, заплашваща управляващата каста, може да се разглежда като пряка алюзия с насилственото потушаване на реформаторските процеси в Чехословакия, поради което по политически причини театралната постановка се оказва по онова време невъзможна. Пиесата е поставена на сцена едва през 1978 г. във Варненския театър под режисурата на Андрей Калудов, но след елиминиране на актуалния политически пласт в интерпретацията на историческите събития. Стефан Цанев и Георги Марков създават в съавторство през 1969 г. историческата драма *Девет заседания за спасяването на България*, която представлява драматизация на личния дневник на Богдан Филов, но ръкописът на пиесата се разпространява сред приятели само в три екземпляра (Шишкова 1994: 217), от които, за съжаление, не е оцелял нито един. Според думите

на Ст. Цанев неговият личен екземпляр вероятно е бил конфискуван по време на домашен обиск.

Настъпилата културно-политическа стагнация след събитията в Чехословакия засяга и родения в Бургас писател **Недялко Йорданов**. Неговата пиеса *Ние сме на 25* отново е режисирана от Асен Шопов. След като Тодор Живков демонстративно напуска представлението на бургаската трупа, която на 19 юни 1969 г. гостува в Народния театър в София в рамките на Националния преглед на българската драма и театър, следва унищожителна критика в медиите по адрес на *Ние сме на 25*, а след това – и административни санкции. Авторът на пиесата и други участници в постановката са уволнени. В пиесата си Н. Йорданов разкрива скептицизма и отчуждението на най-младото поколение, което все повече се разграничава от застаряващата партийна номенклатура, чийто „буржоазен" начин на живот няма нищо общо с идеалите на комунизма. По време на представлението младежите са показно облечени според последните тенденции на западната мода (Христова 2015: 265) и независимо че са изразители на левичарски идеали, не отговарят на номенклатурните идеологически критерии. По стечение на обстоятелствата Тодор Живков току-що се е върнал от Москва с инструкции от Брежнев и не би могъл да оцени пиесата по друг начин освен като идеологическа диверсия.

Споменатите театрални текстове не са единствените случаи, които свидетелстват за цензурните практики на държавната и партийната власт. Има и такива, които остават скрити в чекмеджетата чак до падането на комунистическия режим през 1989 г. Такъв е случаят с пиесите на поета, драматурга и сценариста **Константин Павлов** – enfant terrible на българската литература, който е подложен на издателско ембарго от 1965 г. до 1983 г., когато излиза ретроспективната му стихосбирка *Стари неща*. Константин Павлов става една от жертвите на кадровите чистки след 1968 г. и почти седем години е подложен на социална изолация. Именно през 1968 и 1969 г. Павлов пише забележителни драматургични текстове, чиято поетика обаче не им дава шанс за официално представяне. Това са пиесите *Птици* (1968), *Бунт в неделя* (1968), *Древна трагедия* (1969) и *Стари неща* (1969). Вероятно по същото време е възникнала и пиесата *Персифедрон*.

Алегоричната драма *Птици* е предхождана от сценарий за едноименен анимационен филм от 1966 г. Сюжетът е изграден върху спора между „белите“ и „черните“ птици, чиито аргументи се основават на колективните представи за символиката на белия или черния цвят. Това стадно чувство някак естествено поражда съпротива срещу всичко, което е различно, и потребност да се води борба с всяка другост. В разгара на битката птиците изгубват единствения си отличителен знак, който представлява лента за глава с бяло или черно перо, а това води до загуба на идентичността им – птиците са ужасени, тъй като никоя от тях вече не знае коя е всъщност.

Действието на драмата *Бунт в неделя* се развива в свят със строг полицейски режим. Функционирането на държавата е прецизно програмирано до минута, а всяко отклонение от нормата се възприема от пазителя на системата като заплаха за реда. Героите носят едно и също име – Алфонс, и представляват унифицирана покорна маса, изцяло подчинена на пазителя на системата – Главния Алфонс, който не само наказва провинилите се, но е и техен довереник, т.е. нещо като йезуитски изповедник. Веднъж седмично обединеният колектив на алфонсите има право да се разбунтува. Бунтът обаче се организира от Главния Алфонс и придобива по-скоро формата на ритуал – един вид неделен бунт-изповед, когато човек трябва да изповяда греховете, които е извършил, и да даде воля на натрупания гняв. В пиесата се появява и фигурата на Жената Символ, която олицетворява многократно пребиваната Свобода. Тя има право да се появява само в нощта на събота срещу неделя в интервала от полунощ до 5:30 ч. и преди да започне поредният неделен бунт на алфонсите, тя трябва отново да изчезне. Бунтът е съпроводен с полицейско насилие, с побои, но това не пречи на алфонсите да изпадат в своеобразен садомазохистичен екстаз и възторжено да възхваляват своите мъчители. По този начин бунтът се превръща в съвършен фарс, част от една добре контролирана система, която се основава на насилието. Темата за тираничното господство е централна и в драмата *Древна трагедия* – в нея варварският владетел Фретон поетапно екзекутира всичките си поданици. Мъченията и екзекуциите вече не изненадват никого, поданиците са станали безчувствени към болката и страданието и дори изпитват перверзно удоволствие, граничещо с патологично удоволствие от насилието. Мазохизъм има и в поведението на ал-

фонсите от пиесата *Бунт в неделя*, когато сами молят Главния Алфонс да ги накаже физически. В пиесата *Древна трагедия* обаче мотивът за мазохистичното удоволствие от физическото мъчение достига още по-силно въздействие, когато у един от героите – Жиг, то дори предизвиква сексуален екстаз.

Богато разгърнатата символика в драмите на Константин Павлов има за цел да провокира публиката: сюжетът, който се развива на сцената, трябва да въздейства не само върху интелектуалното, но най-вече върху емоционалното възприятие, да атакува подсъзнателния страх, да буди тревога и дори да стимулира потиснатите желания и фантазии. Тази игра със зрителя напомня на драматургичните практики на сюрреалистичния театър и до голяма степен кореспондира с концепцията на „театъра на жестокостта“ на Антонен Арто. Прозрачната алюзия с тоталитарния режим се проявява не само посредством подсъзнателните асоциации с фашизма и с ужасите на сталинизма, но и във факта, че алфонсите на Павлов са метафора на колективното робство, при което на доминираните маси им се внушава, че те са щастливи и свободни хора – техният периодичен ритуален бунт, режисиран от властта, им създава лъжливото усещане за свободна волеизява.

Друг драматург, чиито театрални текстове биват поставени на сцена едва след падането на комунистическия режим, е **Стефан Гечев**. Става дума преди всичко за библейската драма *Процес за изчезване тялото на Исус Назарянина, наречен Христос*, написана според някои изследователи вероятно през 1968 г. (Топалджикова 2009: 151), а според други текстът е отлежавал в архива на автора седемнадесет години (Иванова-Гиргинова 2002: 168), тъй като, ако се приеме, че първата постановка се е състояла през 1989 г., то би било възможно текстът да е бил създаден през 1972 г. Действието на философската драма е ситуирано в Йерусалим няколко дни след възкресението на Исус. Провежда се съдебен процес срещу неизвестен извършител, обвинен за изчезването на тялото на разпнатия. В крайна сметка привидно всемогъщият съдия сам се превръща в жертва, тъй като, търсейки справедливо решение, произнася присъда, която не е съобразена с императивите на Империята. В този момент на сцената се появява мистериозната фигура на Имперския наместник, който идва да поправи нанесените щети и да накаже виновните. Империята се превръща във висша метафи-

зична категория, на която трябва да се подчини всичко, включително справедливостта и истината, защото „Законът на Империята е висшият разум“. В контекста на политическата ситуация преди 1989 г. Империята може да бъде разбирана като партия, държавен апарат или междудържавен съюз (т.е. истинска империя), във всеки случай – като всепоглъщащ Молох, чиято воля е вездесъща. Всеки, който отказва да му се подчини, бива унищожен независимо дали е странстващ проповедник, съдия или богочовек. Всеки може да бъде ликвидиран в името на Империята, а участието на Имперския наместник поразително напомня на инсценираните съдебни процеси от края на 40-те и началото на 50-те години. Ще цитираме неговите думи, казани на Съдията, който някога е бил един от стълбовете на Империята, а сега става заплаха за нейната сигурност, тъй като си е позволил да действа самостоятелно:

> Не се ли възвеличаваш твърде много, приятелю? Кой си ти, та поемаш върху себе си задачата да спасяваш Империята? Кой ти е дал такова право? Ти беше поставен да я защитиш, макар че тя няма нужда от твоята защита, (кратко мълчание). Всъщност поставих те аз, за да ти дам възможност да защитиш и спасиш себе си. Ти не се възползва от този единствен случай.
>
> (Гечев 1999: б. стр.)

Имперският наместник, укорява дързостта на съдията, който отказва да посочи виновник за изчезването на тялото на Исус, но който също така отказва да признае чудотворното възкресение – следователно той не е достоен дори да бъде признат за враг на Империята. Защото дори врагът е потребен за Империята като нейна иманентна част: „Да беше избрал поне чудото! Тогава Империята щеше да знае, че си неин враг и щеше да те накаже с почтената смърт на достойните престъпници и ти щеше да бъдеш част от нея“ (пак там). Правдата, на която служи Съдията, се оказва несъвместима със Законите на Империята и той е осъден да бъде разпънат на кръст – присъда, която той приема с достойнство и смирение, тъй като вече е познал истината.

Съдбата на разгледаните пиеси потвърждава амбивалентния характер на размразяването през 60-те години: някои от тях макар и за кратко се появяват на театралната сцена, други оцеляват в чекмеджетата почти до падането на комунистическия режим. Когато

съответният драматург не е политически емигрант и не е бил съден за шпионаж, забраната визира само конкретни негови текстове, системата не го елиминира като творец, и дори му дава възможност да реабилитира репутацията си. Това двойствено отношение на официалната власт към провинилите се писатели, провеждащо политиката на „моркова и тоягата“, съществува и в областта на театъра. Когато обаче забраните за поставяне на спектакли зачестяват, какъвто е случаят с Георги Марков, драматурзите предпочитат доброволно да напуснат страната или да скрият своите текстове в чекмеджето (Константин Павлов, Стефан Гечев), изчаквайки по-благоприятни времена. Нещо повече, заради идеологическия си подтекст пиесите на Константин Павлов не биха могли да бъдат допуснати до публичната сцена след 1968 г. и съзнавайки това, той прави своя морален творчески избор, предпочитайки социалната изолация.

Константин Павлов: мит и реалност

По време на социалистическия режим от съветски тип литературата придобива особено привилегировано положение като важна част от т.нар. културен фронт. Социалистическият реализъм възлага на художествената литература да изобразява „типичното“ според идеологическите стандарти – именно в това се състои същността на социалистическия дискурс. Задачата на литературата е да се ангажира с конструирането на един нов свят, съответстващ на партийните директиви, а писателите са упълномощени да играят ролята на авангард в борбата за изграждането на комунизма. Както и в другите съветски сателити, така и в България моделът на социалистическия реализъм е наложен през втората половина на 40-те и първата половина на 50-те години. След като старите буржоазни писатели от времето на царския режим или тези, които се противопоставят на новата власт, напускат литературната сцена, техните места се заемат от млади инженери на човешките души. Сред първите ентусиазирани представители на строителната поезия – любим жанр на социалистическия реализъм, са Пеньо Пенев, Иван Радоев, Павел Матев, Климент Цачев, Станка Пенчева, Вътьо Раковски, Иван Давидков, Найден Вълчев и др.

През 40-те години на XX в. се появява поезия в прослава на комунистическите лидери, особено на Йосиф Сталин – едни от нейните представители са Богомил Райнов, Лиляна Стефанова, Божидар Божилов, Младен Исаев и младият гимназист Любомир Левчев. Докато някои поети са завладени от сталинисткия дух на времето, други, като застаряващата Елисавета Багряна, решават да обезсилят всякаква политическа опасност, дължаща се на „буржоазното им минало“, и си поставят за цел да се харесат на новия режим. Както в Чехословакия, а също и на други места в Централна и Източна Европа, комунистическият ентусиазъм от сталинистки тип през 50-те години не е чужд дори на автори, които в по-късните десетилетия ще станат дисиденти. Блага Димитрова например публикува своите *Стихове за вожда* през 1950 г. Радой Ралин също не крие възторга си от победата на комунизма и в писмо до Владимир Василев от 25 септември 1949 г. той изпраща приятелски поздрав от „нова, червена Прага“ на видния литерату-

рен критик, вече пенсиониран, който по онова време е следен от зоркото око на ДС (Йорданов 2016: б. стр.).

Освен да възхвалява политическите лидери и да изгражда социализма, на новия културен фронт се възлагат и други отговорни задачи. Мишена на политически ангажираната поезия са не само порядките, определяни за буржоазни отживелици, но и враговете на режима. Поезия, служеща на интересите на комунистическата партия, през петдесетте години създават предимно млади амбициозни поети, сред които е и деветнадесетгодишният тогава Константин Павлов (1933 – 2008), чиято ранна поезия е свързана със сатиричния вестник „Стършел“. През 1952 г. там е публикувано стихотворението *Забава*, в което младият поет атакува лекомислието и неосъзнатостта на връстниците си, както и тяхното увлечение по западната музика (вероятно има предвид джаза): „И просто ти идва да грабнеш тромпета / и в миг да го смачкаш на пита. / В България няма сега кабарета. / Да идат да свирят при Тито“ (Дойнов 2012: 63). Идеологизираната литература изисква от младите поети да застанат твърдо на позициите на официалната политика на БКП и застъпвайки принципите на партийността, идеологически да заклеймяват старите буржоазни пороци, кулаците и контрареволюционерите. Катализатор на литературните бури през 50-те години на XX век са събитията на международната сцена, преди всичко Унгарското въстание от есента на 1956 г.

Периодичната преса скоро е залята от образи на фашистките банди на Хорти[69], които убиват невинни работници и комунисти[70], и от карикатури на благородници, които с острите си нокти грабят от национализираната собственост, принадлежаща на унгарския народ. Образът на графа, по-конкретно на граф Естерхази[71], е типизиран образ в българската версия на социалистическия реализъм. Унгарската аристокрация е представена в регистъра на идеологическата пропаганда на режима като основен двигател на контрареволюционните сили. Този модел постепенно ще бъде възприет и от

[69] Миклош Хорти е унгарски профашистки адмирал, главнокомандващ на военните сили и в двете световни войни. Като поддръжник на Хитлер и на антисемитизма е отговорен за депортирането на унгарските евреи в лагерите на смъртта. – Б. пр.

[70] Такъв тип декларативно стихотворение е *Унгария* от Никола Фурнаджиев. – Б. а.

[71] Естерхази е стар аристократичен унгарски род. – Б. пр

редица политически ангажирани поети като Вътьо Раковски, Николай Соколов, Нино Николов и Константин Павлов. Стихотворението на К. Павлов *Сълзите на графа* е отпечатано на 9 ноември 1956 г. (Дойнов 2011а: 113) по времето, когато последните оцелели въстаници продължават да оказват упорита съпротива срещу съветските войски. Позицията на младия талантлив поет срещу „унгарската контрареволюция" трябва да се разглежда като следствие от информационния вакуум и от ефективните действия на мощната пропагандна машина, произвеждаща просъветския медиен дискурс. Първоначалната политическа лоялност на поета към режима само след няколко години ще отстъпи пред неговото прозрение за истинското лице на комунистическата власт и той постепенно ще напусне публичното пространство на българската литература. В началото на 60-те години на XX век Павлов е сред бунтарите на най-младото литературно поколение. Заедно с Любомир Левчев, Стефан Цанев и др. той е една от изгряващите звезди на новата поезия, вдъхновена от съветските публични поетически четения. През 1960 г. е публикуван първият самостоятелен сборник на Константин Павлов – *Сатири*. Консервативните кръгове на официозната критика не закъсняват със своята реакция: Васил Колевски ще упрекне поезията на Павлов за нейното „бохемско нихилистично отношение към действителността" (цит. по Дойнов 2012: 67). Като цяло обаче младите български поети, вдъхновени от Евтушенко и компания, ще се носят на вълната на политическото разведряване, но за крако – до 15 април 1963 г., когато речта на Живков, упрекваща културните дейци в буржоазни влияния, ще възпре процесите на либерализация на българската култура.

През първите години от управлението на Живков българската официозна литература се ангажира с разобличаването на култа към личността. Периодът, предшестващ Априлския пленум, е трябвало да бъде представен в литературата като време на безмерни ексцесии и изстъпления, но без да се накърнява комунистическата идеология и без да се отнасят негативните явления към настоящия момент. Писателите, които ясно могат да насочат гражданското си възмущение единствено към „култовщината", без да развенчават постсталинския режим, имат осигурен достъп до всички редакции. Но тези, които се осмеляват да отправят дори само намек за недъзите на тогавашната политическа ситуация и не се съобразяват с

цензурните ограничения, са игнорирани от публичните литературни среди, подлагани са на тормоз, а понякога дори са пращани в затвора. Константин Павлов влиза в първия си сериозен конфликт с редакционната цензура, след като през 1962 г. предава ръкописа на стихосбирката си *Спомен за страха* на издателство „Български писател“.

Първоначално изгледите за публикуване на книгата са обнадеждаващи, но по време на дълго продължилия редакционен процес настъпва обрат. В съзвучие с унищожителна критика на Никита Хрушчов през декември 1962 г. по повод на изложбата на абстрактно изкуство в московската галерия „Манеж“ и с подчертаното от него изискване за „висока идейност“ в съветската литература Тодор Живков изнася на 15 април 1963 г. еквивалентен в съдържателно отношение доклад, който поставя началото на още един период на политическа стагнация в областта на културата и изкуството. При тези обстоятелства *Спомен за страха* не може да бъде публикувана в този вид и от автора се очаква да преработи ръкописа съобразно идеологическите указания. Такива компромиси литературната номенклатура изисква и от други поети, но докато Л. Левчев все повече се адаптира към партийните директиви, Константин Павлов и Атанас Славов ще се отдалечат драстично от соцреалистическия модус. Константин Павлов наистина преработва ръкописа и в крайна сметка го издава през 1965 г. със заглавие *Стихове*, но се оказва, че това е пирова победа: от общо деветнадесет стихотворения тринадесет са били включени в отхвърления ръкопис от 1962 г. (Дойнов 2010: 11), а новите стихотворения и поеми свидетелстват за променена поетика. Ако отхвърленият ръкопис *Спомен за страха* все още се характеризира с отчетлива политическа ангажираност, присъща на левия авангард, то сборникът *Стихове* демонстративно скъсва с тази линия и прибягва до специфичен начин на изразяване, който по своята същност противоречи на всичко, което е било предпочитано, утвърждавано и насърчавано в българската следвоенна поезия. Налице е коренна промяна на дискурса, която засвидетелства отказа на К. Павлов както от дидактичната, така и от социалната функция на поезията, т.е. от доктрината на социалистическия реализъм. В редица текстове е налице краен субективизъм на лирическия говорител (стихотворението *Декларация*), който при това се чувства като преследвана жертва. Лирическият Аз е аутсайдер и често съдържа

автобиографични черти на persona non grata, както е в стихотворението *Прекрасното в поезията или жертва на декоративни рибки*:

Моите стихове никой не ги печати.
Никой не ги чете.
Те са опасни –
будят долни инстинкти,
развращават духа.
[…]
Особено са вредни за деца.
И възрастни.
Напуснаха ме всичките приятели.
Разлюбиха ме всичките момичета.
Една вдовица каза, че съм демоничен тип.

(Павлов 1993: 26)

Константин Павлов приема образа на прокълнат поет с ясното съзнание, че създава стихове, които противоречат на добрия вкус на порядъчния гражданин и събуждат само неприлични, атавистични инстинкти, крайно противоречащи на социалистическия морал. Неприемлив за официозната литература е и образът на доносника, скрит в шкафа, тъй като доносниците и предателите нямат място в развития социализъм и би трябвало да останат в предходния сталинистки период. Самият Константин Павлов в крайна сметка е бил обект на постоянно наблюдение от страна на ДС още от 60-те години на XX век и постепенно изпада във все по-голяма творческа и социална изолация. Неслучайно в досиетата на ДС той фигурира под кодовото име „Отшелник“. Самото издаване на книгата *Стихове* поражда подозрението, че е било предварително планирано не само от ръководството на издателството, но и от органите на ДС. Всъщност в сборника е поместена редакционна бележка, с която издателството се дистанцира от книгата – нейното издаване сякаш е трябвало да послужи само като претекст за публичното разобличаване на неудобния автор (Дойнов 2017: 145). Освен това разрасналата се медийна кампания срещу Константин Павлов е имала за цел да възпре други млади автори, които се опитват да разширят границите на допустимото и да променят представата за политически лоялно писане. Наистина в някои от стихотворенията лесно може да бъде разпозната алюзията с тоталитарния режим, но в старанието си да дискредитира поe-

зията на К. Павлов литературната критика прибягва и до политическа свръхинтерпретация. Аутсайдерството на лирическия субект се тълкува като бягство от колектива, като декларативно скъсване с общонародните социалистически ценности, като предателство и дори саботаж. Всъщност в стихотворението *Пасторално* лирическият аз отправя предизвикателен жест към „враговете“. Когато политизираната свръхинтерпретация заявява, че поетът приема за „враг“ колектива, мнозинството, масите, народа или органите за сигурност, действащи в името на народа, това не е нищо друго освен преднамерена атака, имаща за цел да заличи неговото име от литературния живот:

Нищо –
вместо пощенски гълъби
ще отглеждам змии.
Всичко се постига с добрина.
Казват, че змиите много се привързвали.
Ще ги пращам
за дребни услуги
в домовете на враговете ми.

(Павлов 1993: 31)

Възмущението на литературните критици е предизвикано и от стихотворението на Павлов *Българо-вавилонско стихотворение*, в което мотиви от националния фолклор са умело асоциирани с актуалната политическа ситуация и могат да бъдат прочетени като обвинение срещу всички идеологии и техните метафизични употреби. Мотивът за строежа на легендарния майстор Манол, който зазижда сянката на своята невеста, за да укрепи каменните стени, е метафора за строежа на социализма, където целта оправдава всички средства. Но при Павлов не става въпрос за зазиждането на сянката само на един човек – маразмът на жертвите тук придобива далеч по-универсален смисъл:

За да бъде вечна
и неразрушима,
в нейните основи ще зазидам –
сянката на моята жена,
сянката на твоята жена,
сенките на майките ни,
сенките на нашите деца…

Нужни са ми сенките на цялото човечество!

Майсторе,
ела да чиракуваш!

(Павлов 1993: 22)

Прочитът от страна на тогавашната литературна критика на стихосбирката на К. Павлов е изцяло политически („Под прикритието на поезията се извършва богохулство“), а стихотворенията често са определяни като „граждански безполезни“, „вредни“ и „социално безплодни“ (вж. Дойнов 2017: 152 – 155). По-късно, през 80-те години, поетиката на Павлов ще бъде възприета с ентусиазъм от младите поети от така нареченото „забутано поколение“, към което обикновено са отнасяни Георги Рупчев, Ани Илков, Владимир Левчев и др. Става дума за пристрастие към естетизацията на грозното, при което наяве излиза всичко, което дотогава е било скривано, потискано и смятано за неуместно в поетическото въображение, всичко, което принадлежи на атавистичните, инстинктивните сфери на несъзнаваното и което противоречи на общоприетия хабитус на социалистическия човек. Всъщност точно това има предвид и съвременната соцреалистическа критика. Нека цитираме откъс от рецензия на Максим Наимович, отпечатана в седмичника „Литературен фронт“ в началото на 1966 г: „Затварям книгата на Константин Павлов и сякаш остава у мен утайката на някаква лепнеща мръсотия. Непрекъснато съм се сблъсквал с едно неприятно естетизиране на мръсното, гадното, отвратителното […]“ (Наимович 1966: 2). Негативните оценки на официозната критика са давани най-често за стихотворението *Петима старци* заради неясния смисъл, нонсенса, естетизацията на грозното посредством образи, излъчващи болка и страдание: четиримата от тях се усмихват, а петият, който мълчи, се оказва мъртъв с устни, на които е „застинала / ненаказана отровна мъдрост“. В стихотворението се появява и герой, носещ белезите на алтер егото на автора (в третолична форма) – тридесет и две годишен мъж, който бавно прекосява площада и с ужас открива, че някой е откраднал тялото му: „Ах, къде ми е тялото! / Ах, върнете ми тялото!“ (Павлов 1993: 49). Непосредствената текстуална близост и синтактичният паралелизъм с одраната наживо лисица („Ах,

къде ми е кожата! / Ах, върнете ми кожата!“) постига невероятно силно образно внушение за накърненото право на екзистенциална сигурност и пълноценен живот. При появата на алтер егото на поета този път в аз-форма зазвучава характерната за поетиката на К. Павлов автоирония, която ще присъства и в непубликуваните му дневникови записки (*Записки 1970 – 1993*). В поемата *Петима старци* самоиронията се преплита със саркастичен намек за партийните повели към творците да създават изкуство, служещо на народа и на държавната власт, като условие за благ, спретнат и безгрижен живот:

Ето ме и мене –
чист и спрегнат,
млад и умен,
талантлив и честен,
гален от народната любов,
и от държавното доверие,
пътят ми е ясен,
вярна е посоката,
никога не ще се отклоня…

(Павлов 1993: 54)

Очевидно през 60-те години подобен поетически жест се възприема като политическа провокация, а по отношение на неоднозначната образност, предполагаща по принцип интерпертативни разночетения, литературната критика подхожда с удивително единомислие, виждайки в нея завръщане към модернистичния формализъм и естетизъм. Така например един от застъпниците на социалистическия реализъм – Стоян Илиев, огласява становището на тогавашната литературна критика за поемата по следния начин: „Петима старци“ се хареса в кръга на „преситените“, които макар и нищо да не разбират от нея, я аплодират само и само да минат за модерни. Аз имах глупостта да си блъскам главата да я разбера, но не успях“ (цит. по Дойнов 2012: 79 – 80). Очевидно е, че status quo не допуска съществуването на естетически алтернативи, които биха могли да подкопаят установения в официалната литература ред. След публикуването на *Стихове* името на Константин Павлов се обгръща с аурата на поет извън закона, дисидент, литературен изгнаник. От 1963 г. поетът става постоянен обект на наблюдение от страна на ДС и нейните сътрудници. Въпреки това той продължава да работи като редактор в издателство „Български писател“. През 1967 г. дори пред-

лага за публикация нов ръкопис със заглавие *Надпяване*, жанрово определен от автора като „пасквил“, но изданието не се осъществява вероятно поради подигравателния и политически некоректния тон на стиховете. Обемната лирико-епическа поема *Надпяване* е поетически експеримент с полифонична структура, основана на редуването на отделни изпълнители, които имат честта да изразят своите мисли и чувства пред публиката. В определени моменти се прокрадват внушения за несвобода, насилие и екзистенциално отчаяние, които се преплитат с елементи на пародия и фарс. Прокрадват се също така поетически образи, познати от други текстове на Константин Павлов. Тази интертекстуална игра представлява функционален екскурс отвъд самия текст. Сценичните изпълнения като организиращ наративен принцип на поемата отпращат към по-късната пиеса на Павлов *Бунт в неделя*, която изважда на показ съдбата на човека в репресивната държавна машина, а това допълнително засилва политическия пласт на художествения смисъл на *Надпяване*.

Една от ключовите фигури в този контекст може би е тази на наследника на херцогския трон, който е замерян с камъни от разгневения плебс заради аристократичния си произход. В декадентската фигура на благородния дон Хуан могат да бъдат разпознати някои автобиографични черти. Както в стихотворението *Пасторално* от сборника *Стихове* и тук лирическият субект се оттегля в провинцията – в село Курило, откъдето изпраща отровни змии на враговете си. Автостилизацията в образа на доброволен изгнаник прераства в края на стихотворението в стилизирана автомитологизация на непризнат гений и недооценен талант. Когато най-сетне самото алтер его на поета се появява на сцената под светлината на прожекторите, представлението е насилствено прекъснато от изкуствено предизвикан дъжд и публиката се разбягва на вси страни. При такъв злощастен финал на него не му остава нищо друго освен да изпадне в самосъжаление:

Ясно, всичко е ясно. Постоянно ставам
жертва на плиткоумни, но жестоки
заговори. Бездарни подлеци!
[…]
Всичко е ясно. Унищожиха ме. Всички се разбягаха.
Как да ги уверя сега, че съм един
оклеветен от подлеци голям талант.

(Павлов 2001: 42)

Чувството за низвергнатост се засилва и от невъзможността да постави на сцена своите пиеси *Птици* (1968), *Бунт в неделя* (1968), *Древна трагедия* (1969) и *Стари неща* (1969). Междувременно непокорният поет е сполетян от още една житейска криза, която е следствие от затягането на режима след събитията в Чехословакия през август 1968 г.: Константин Павлов е уволнен от издателство „Български писател“ и остава без работа в продължение на седем дълги години.

От 70-те години Константин Павлов пише стихотворения, без да се надява на официална публикация. Във времето на тотална социална маргинализация (продължила до 1975 г., когато му е разрешено да работи по един филм като сценарист) той създава и първите си дневникови записи, които съдържат размисли за същността на тоталитарния режим и коментари на политическите събития и на атмосферата в българското общество. „Убиват хора, а след това ги реабилитират. А? Как ви се струва? Ама няма дори помен на реабилитация, а ексхумация. Ама е само на тялото ексхумация, а не на духа. Реабилитирането е по-страшно от убийството, защото е разпродажба на трупа за нови (и по-гнусни) цели“ (Павлов 2017: 16). Поетът философ разсъждава върху екзистенциалните травми на личността, попаднала в механизмите на държавно-партийната машина, върху психологията на жертвата, която осъзнава външната си несвобода и се уповава единствено на вътрешната си свобода. Обективната реалност на външния свят за него е чисто зло, което придобива ирационални метафизични характеристики и се превръща в трансцендентна категория: „Когато едно зло властва прекалено дълго, започваме да го възприемаме ирационално – като сън, илюзия, мираж… Защитна реакция? Може би. Но това е нежният път към лудостта. Винаги съм смятал, че човек трябва да полудее мъничко, за да не полудее съвсем“ (Павлов 2017: 18). Значително място в *Записките* е отделено на мястото на интелектуалеца и твореца в едно общество, изцяло контролирано от политическата власт. Фактическият работодател в един тоталитарен режим в крайна сметка винаги е държавата, партията, системата – същата тази система, която, от една страна, поставя човека в екзистенциална зависимост, а от друга, се саморазправя с опонентите си чрез репресии, уволнение от работа, затвор, а понякога дори прибягва до физическо ликвидиране. Ето как

писателят коментира собственото си положение, след като през 1980 г. е частично реабилитиран и дори е приет за член на Съюза на българските писатели: „Ненавиждам изкуството (14.X.82 г., 13.34 ч.), а то ме храни. Като сантиментална курва“ (Павлов 2017: 19).

На други места в *Записките* самоироничната изповед е заменена с по-общи есеистични размисли, основани на проницателен психологически анализ. Рядко в контекста на българската неофициална литература могат да се открият дефинирани с такава метафорична находчивост и в същото време с кристална яснота и точност термини като социална мимикрия и колаборационизъм, както в *Записките* на Константин Павлов:

> […] мимикрията: „Аз не съм аз, аз съм само сухо клонче, аз съм буково листенце…“ Това е пасивна мимикрия. Активната – „с вълците вий като вълк“. Обаче – почваш да се вслушваш във воя си, харесваш се. После – по закона на корелативните изменения (промяната на един белег води до промяната на други белези) – пораства ти козината, опашка, зъби… И най-страшното, променя се нравът – ставаш по-коварен и по-жесток вълк от „нормалните“ вълци. Ето цената – започнал си с намерението да оцелееш, а самият вече си се превърнал в хищник. И – всичко това – „неусетно“…
>
> (Павлов 2017: 31)

В чекмеджето на Константин Павлов остават непубликувани редица стихотворения, писани преди 1989 г. Повечето от тях са от периода на стагнация по времето на Брежнев, който в историографията понякога малко пресилено се нарича неосталинизъм. Неслучайно именно сталинистките реминисценции са сред ключовите мотиви в поезията на Павлов от началото на 80-те години. Сякаш лирическият говорител на тези стихотворения съизмерва своето настояще с Червения терор от 40-те и 50-те години на XX в., чиято репресивна политическа кампания в някои отношения все пак е несравнимо по-жестока. Някои от стихотворенията на Павлов от началото на 80-те години на XX в. отново припомнят травмите на сталинизма и по този начин сякаш предвещават втората вълна на десталинизация по времето на Горбачов, която много слабо ще се отрази в сферата на официозната литература в България и ще се превърне в достояние преди всичко на самиздатската литература. Нека да цитираме едно от неозаглавените стихотворения на Константин Павлов от 1980 г:

Такова беше времето –
убивахме…

Кой прави времето?
Убийците…

Ура!
Да живее времето!

Ура!
Да живеят убийците!

(Павлов 1998: 13)

През същата година възникват и други стихотворения със силен политически заряд. За разлика от 60-те години на XX век, когато посредством находчива метафорика съзнателно се заличава директният изказ, стихотворенията от началото на 80-те години, писани „за чекмеджето“, често демонстративно се отказват от метафората. Отделните стихове се свеждат до ударната формула на констатации и факти, чиято семантика се крие единствено в цялостното им естетическо взаимодействие. Човекът с главно „Ч“ е притиснат в ъгъла, функционално сведен до просто средство, докато истинската цел е функционирането на Системата (отново с главно „С“) – максима, напомняща учението на Ясперс. С други думи, целта е метафизична категория, тя е единно цяло, монада, на която трябва да бъде подчинено всяко нещо, включително човешкият живот:

Правителствен лозунг:
Преди да нахраним Човека,
трябва да захраним Системата.
А Системата се храни с Човеци.

(Павлов 1998: 12)

Прокламираната от режима хуманност на марксизма-ленинизма с неговата афиширана загриженост за човека е конфронтирана с реалната практика на репресивния апарат. Любимата на комунистическата власт сентенция на Горки: „Човек – това звучи гордо!“ придобива саркастичен смисъл. В творчеството на Константин Павлов всички жалби, пролети над реабилитираните през постсталинисткия период жертви звучат нелепо, защото, докато старите жертви на сталинизма са патетично оплаквани, новите

жертви на живковизма гният в набързо изкопани гробове. Сълзите са предназначени само да осоляват изгорялата човешка плът, която ще бъде лакомо погълната от Системата: „Който има сълза – / нека пролее... / [...] / Да угаси болката... / [...] / Осолявайки трупчето...“ (Павлов 1998: 31). В стихотворенията от началото на 80-те години човекът в поезията на К. Павлов се превръща в храна на технократския Молох. Лирическият субект се вписва в ролята на очевидец, който същевременно споделя своя личен опит като жертва на системата. Често се срещат ужасяващи образи, внушаващи болезненото страдание на жертвата, като например миризмата на горяща плът:

Предраги читателю,
зная, че не ми вярваш –
но точно така Го видях:
беше превърнат в кебапче.
ЖИВО кебапче:
и скачаше върху скарата,
върху огъня –
скачаше, скачаше, скачаше
и пищеше:
„Мамо! Мамо! Мамо!“

(Павлов 1998: 29)

От 60-те години на XX в. митът за мъченика Константин Павлов се разнася в кулоарите на българската литература. Именно от този момент нататък ДС води досие на неудобния поет под кодовото име „Отшелник“, както прави това за стотици хиляди граждани на Народна република България преди 1989 г. Макар че покъсно Павлов се реализира като сценарист, а през 1983 г. издава ретроспективен сборник *Стари неща*, в който освен вече публикувани по-стари стихотворения са включени и някои нови, писани през периода на принудителното мълчание, по времето на социализма по-голямата част от творчеството му остава скрито „в чекмеджето“ на писателя. Поетиката на тези стихотворения се характеризира с ярък антитоталитарен патос, в който основна категория е злото във всичките му форми и конкретизации.

От втората половина на 60-те години злото като категория започва да придобива все по-универсални измерения в творчеството на Константин Павлов. Още в сборника *Стихове* от 1965 г., който

след премеждията със соцреалистическата критика се превръща в последната публикувана книга на Константин Павлов за цели осемнадесет години, се появява стихотворението *Алхимици*, където за първи път изплува тайнствената дума *Персифедрон*.

За да спазва ритъма на боя,
каруцарят пее следния речитатив:
„Този труден кон
не издава стон.
Ще го бия час,
ще го бия два,
но ще чуя аз
нужните слова.
Персифедрон!
Персифедрон!“

(Павлов 1993: 33)

Персифедрон е парола, чието произнасяне, ако не излиза от устата доброволно и със смирение, трябва да бъде наложено със сила. В други стихотворения то повдига духа или означава четирилистна детелина – символ на щастие и утеха в безкрайния цикъл на умиране, възкресяване и болка. Персифедрон е алфа и омега, трансцендентна категория, към която човекът с любовен копнеж е устремен в своята самота (стихотворението *Безкрайна поема*), но от която друг път бяга, обзет от екзистенциален страх. Вълшебната дума има безкрайно много семантични варианти. В стихотворението от 1967 г. *Още мъничко... още мъничко..* злото първоначално е без име, наричано е само ТО или ОНОВА, но в един следващ момент лирическият говорител признава, че е материализирал тази непозната тъмна сила, с която води безкрайна борба в думата Персифедрон:

Измислените думи много ми помагат.
Например – Персифедрон.
Всяко повторение донася ново съдържание.
Персифедрон – опашка на комета.
Персифедрон – убийство на древен грък.
Персифедрон – удар в слънчевото сплитане,
което от момента на удара е престанало да бъде
слънчево сплитане,
а е станало сплитане на влечуги.
Персифедрон, Персифедрон, Персифедрон…

Докато изчерпам всеки смисъл
и остане в устата ми вкус на метал.
В случая на бронз.
[…].

(Павлов 1993: 60 – 61)

Персифедрон следователно е един вид променлива неизвестна величина, която винаги води до един и същ резултат в безкрайния набор от уравнения на човешкото съществуване. Етимологията на неологизмите[72] в творчеството на Константин Павлов е безпредметна, тъй като те са кодове, които могат да бъдат дешифрирани само във взаимодействието им с други кодове. Смисълът на неологизмите, които сами по себе си не означават нищо (т.е. нямат лексикално значение), може да бъде частично разкодиран чрез интертекстуални екскурси в други литературни произведения на Константин Павлов, особено в пиесите му, написани през 1968 – 1969 г., когато кампанията срещу сатирата е в своя разгар. Особено благодатни за изследване на този аспект на поетиката на К. Павлов са драмите *Древна трагедия* и *Персифедрон*. В *Персифедрон* с това име е назован материализираният под формата на статуя образ на някакъв езически бог. Култът към Персифедрон служи на варварския владетел Фретон като религиозно алиби за безгранично насилие и терор. В пиесата, която Павлов вероятно започва да пише през 1968 г. (Курташева 2015: 13), тайнствената дума има функцията на магическа формула, която, макар и семантично безсъдържателна, е код за активизиране на масите. Думата има магическа сила в пиесата: тя е детонатор, чието произнасяне и повтаряне вкарва тълпите в транс. Повтарянето превръща Персифедрон в магическа формула, в метафизична категория, в името на която може да се извърши и най-ужасно зло. В пиесата Персифедрон е олицетворение на революцията, която поглъща собствените си деца, олицетворение на една безсъдържателна идеология. Персифедрон придобива различни форми – той може да внуши покора и пълно подчинение, а друг път да означава догма и религиозна категория. В контекста на тоталитарните идеологии на XX век обаче от решаващо значение е пълното

[72] Някои изследователи все пак правят опити за етимологичен анализ на неологизмите на Константин Павлов, особено на ключовата дума Персифедрон, която свободно преминава през редица негови текстове и действа като словесен код или дори като словесен детонатор (Курташева 2015: 13).

му десемантизиране, превръщащо го в лицеприятната маска на чистото зло.

Поезията и драмата са два скачени съда в творчеството на Константин Павлов. Мотивът за Персифедрон ще се появява спорадично в текстовете му и през 80-те години, например в стихотворението *Защо!* от 1981 г., където се срещат и някои герои от пиесата *Древна трагедия* или поне техен хибрид. Мотивите за стадността, колаборацията и фанатичната кръвожадност на масите ще присъстват неотменно в поезията на Павлов. Същото се отнася и за мотива за организирания и контролиран от властта бунт: в пиесата *Бунт в неделя*, изпълнявайки заповедите на Главния Алфонс, обединените маси регулярно (и ритуално) участват в своеобразна революция в рамките на закона. Всеки е призован да пристъпи в определен кръг в средата на площада и да признае престъпленията си (минали и хипотетични). Идентичен образ присъства и в стихотворението *Адаптация* от 1968 г:

Всеки в очертания си кръг ще крачи,
всеки кротки удари ще си самонанася.
И разнежени до самоубийство,
миналите престъпления ще си разказваме.

(Павлов 1993: 68)

Не ни ли напомня този образ за режисираната отгоре десталинизация на българското общество след 1956 г., когато някои от виновниците са принудени самокритично да признаят грешките си (нанасяйки си „кротки удари“)? В пиесата Главният Алфонс е едновременно любящ пастир и тиранин, който наказва с полицейската си палка и най-малкото неподчинение, но все пак допуска слабоволтов бунт, чрез който масите да се освободят от своята прекомерна и при това вредна за системата енергия. В стихотворението *Адаптация* положителният ефект от всеки такъв организиран от властта бунт е очевиден – той е като полезна терапия, която трябва да внесе успокоение и да прогони от съзнанието на унифицираните маси „неискрените“ и опасни мисли.

Шествието в кръг ще продължава
до момента,
до момента, в който всичките усетим,
че не са ни нужни вече думите
и че не мислим двойствено,
и че мислите не ни измъчват,
че са ни достатъчни две, три желания.

(Павлов 1993: 69)

Един от най-често срещаните мотиви в творчеството на Павлов е този за подчиняването на масите посредством манипулативната заплаха за дебнещия и брутално жесток колективен враг. В стихотворението *Дребните фанатици* (1989) лирическият аз отправя своето проклятие към обезумялата тълпа от кръвожадни фанатици, които сладострастно се смеят, когато той е горял на кладата. Себеполагането на героя на метаекзистециално ниво, т.е. отвъд живота, е екстатично, трансово изживяване на собствената смърт, а в *Безкрайна поема* мотивът за прераждането е десакрализиран и е сведен до мъчително повторение на живота като болка и проклятие, а не като духовно пречистване. В стихотворението *Жестоко плодородие* (1982) човешкото съществуване е метафорично представено като нафора за „милиардоглавата ламя“, а това преобръщане на религиозните символи дискредитира християнската вяра в човеколюбието като същина на метафизичната сила, която управлява света – дори напротив, тя се явява източник на колективно насилие. От смъртоносната опасност бягството е невъзможно – дори в непозната кръчма в непознат квартал (*Гръдна жаба*) лирическият герой заедно с един пиян старец са пребити от мъже с еднаква външност, които „не от майка бяха раждани, / а от някаква държавна институция“ (Павлов 1993: 77) – те са анонимни нечовеци и вместо имена имат серийни номера. Подобни мотиви са често срещани в стиховете на Константин Павлов и напомнят на антиутопиите на Оруел и Хъксли.

През 1983 г. по случай петдесетия си рожден поетът получава разрешение да издаде поетическа книга, в която включва предимно по-стари стихотворения. Извън стихосбирката *Стари неща* остават по-новите текстове, заключени в неговото чекмедже до падането на режима. При тези обстоятелства по времето на социализма Константин Павлов е познат на българската публика предимно като филмов сценарист. Въпреки това през 80-те години на XX век творчеството на този маргинализиран поет се превръща в основен естетически и етически генератор на нов тип поетика, която ще бъде развита от така нареченото „забутано поколение“ в посока, диаметрално противоположна на официозната комсомолска поезия и на морално дискредитираното поколение на т. нар. априлски поети, олицетворявано от председателя на Съюза на писателите Любомир Левчев.

Чешката следа: българският литературен отзвук на август 1968 и смъртта на Ян Палах[73]

Събитията в Чехословакия от август 1968 г. изиграват важна (и трябва да се добави – крайно негативна) роля за по-нататъшното развитие на българската литература и култура. Мнозина гледат на реформаторските усилия на чехословашките комунисти с неясна надежда и скрита симпатия, което обаче е в разрез с позицията на ЦК на БКП. Развитието на реформите в Чехословакия, започнали от началото на 1968 г., е повод за безпокойство на БКП. На 11 април 1968 г. Борис Делчев записва в дневника си: „За Чехословакия се говори, като че там е избухнала контрареволюция, за която са виновни пак нещастните интелектуалци“ (Делчев 1995: 113). В публичното пространство повечето интелектуалци се страхуват да подкрепят чехословашките реформатори. На конгреса на Съюза на българските писатели през май 1968 г. ръководството на Съюза реагира враждебно на изказването на чехословашкия делегат Петър Пуйман, който в изявлението си пред конгреса защитава провежданите в страната му реформи. Настъпилото брожение в литературните среди Делчев коментира в своя дневник по следния начин:

> В кулоарите се говори много настойчиво за изказването на чехословашкия представител Петър Пуйман, станало сутринта. За наивния и критически ентусиазъм. Не пролетарска диктатура, а пролетарска демокрация. Истинско народовластие, не избори – комедия. Народът да контролира правителството.
>
> (Делчев 1995: 115)

Недоверието на българската политика към разколниците в Чехословакия се проявява с пълна сила по време на IX Световен фестивал на младежта и студентите, който се провежда от 28 юли до 6 август 1968 г. в София и в други български градове. Службите на ДС и МВР с особена акуратност следят за опасността от проникване на зловредни идеологически влияния и за стриктното изпълнение на заповедта „да се изземе литературата им на границата още; щом се забележи такава литература да се получи от наши

[73] Ян Палах – чешки студент, който в знак на протест срещу нахлуването на войските на Варшавския договор в Прага се самозапалва. – Б. пр.

хора, да им се ограничат контактите извън фестивалната програма“ (Аноним 2016: 319). Дори повишената бдителност на ДС не успява да предотврати разпространението на копия и преводи на нежелания документ *Две хиляди думи*[74] по време на фестивала. Членовете на чехословашката делегация в София са под непрекъснато наблюдение, подслушване, обиски. Някои чехословашки граждани са спирани на границата, без да бъдат допускани да влязат в страната, а това се случва и с други чужденци, чийто външен вид и поведение не отговарят на изискванията на социалистическия морал. Строгият полицейски режим е коментиран и от поета Александър Геров, което Б. Делчев отбелязва в своя дневник: „Александър Геров е възмутен от „полицейщината“ около фестивала: „Не ми се живее. Ще ми се да заспя и да се събудя след петнадесет години“ (Делчев 1995: 116). Докато българските власти са враждебно настроени към чехословашките делегати, част от обществеността ги подкрепя, виждайки в чешките реформи надежда за собствената си страна. Подобно е мнението и на опозиционно настроената част от българската интелигенция, включително и на Георги Марков, който от този момент нататък започва да изпада във все по-голяма политическа изолация, довела до решението му да напусне страната през 1969 г. и да остане на Запад. В есето *Не се гаси туй, що не гасне (1.)* Марков, който по това време вече е в емиграция, пише: „През зимата, която Дубчек превърна в пролет, ние неколцина приятели, пишещи братя поискахме да се преселим от България в Чехословакия. В онези дни тя ни се виждаше най-привлекателната страна за живеене. Там ставаше нещо голямо“ (Марков 2006: 52).

Мнозина български писатели подкрепят реформаторските процеси в Чехословакия, за което заплащат висока цена: уволнение от работа, забрана за публикуване и всевъзможни ограничения. Военната инвазия в Чехословакия провокира открита съпротива сред някои от тях, решени да изразят несъгласието си с „братската помощ“ на окупационните войски. Христо Несторов, доцент в Историческия факултет, е наказан за това, че в своя лекция открито оп-

[74] *Две хиляди думи* (*Dva tisíce slov*, 6 юни 1968) е чешки манифест, адресиран към всички трудещи се в Чехословакия и призоваващ за тяхната подкрепа по отношение на новия реформаторски курс на държавната политика. – Б. пр.

ределя августовските събития като интервенция, и временно му е отнето правото да преподава (Скалова 2005: 72). При други последствията са още по-тежки – например философът Асен Игнатов е изключен от университета заради „ревизионистичните“ си идеи. Като политически неблагонадежден интелектуалец младият тогава литературовед и славист Светлозар Игов също трябва да напусне Софийския университет и е преназначен на поста редактор на седмичника „Литературен фронт“ (Велкова-Гайдаржиева 2017: 136)[75]. Вследствие на тези репресивни мерки някои студенти са изключени от университета (Димитър Бочев). Показателен е фактът, че някои от защитниците на Пражката пролет, като Д. Бочев и А. Игнатов, по-късно стават представителни фигури на българската емиграция. През октомври 1968 г. трима студенти – Едуард Генов, Александър Димитров и Валентин Радев, са арестувани и впоследствие осъдени за разпространение на листовки срещу военната инвазия в Чехословакия. Една от разпространените листовки гласи: „Вън войските на марионетката Живков от ЧССР!“ (Дойнов 2009а: 56). Освен фронтални сблъсъци с властта, които неизменно носят на участващите в тях тежки последици, в Софийския университет някои студенти организират и по-дискретни акции с провокативен характер. През декември 1968 г. Николай Близнаков, тогава осемнадесетгодишен студент по право, подготвя социологическа анкета, в която пита студентите какво мислят за събитията в Чехословакия. Този невинен въпрос е последван от други въпроси в анкетата:

13. Какво мислите за събитията в Чехословакия?
14. А за подкрепата, оказана от братските армии? Защо?

[75] Светлозар Игов е уволнен и от редакцията на седмичника „Литературен фронт“, а по-късно е назначен за редактор на „Съвременник“. През 1978 г. Пловдивският университет „Паисий Хилендарски“ му предлага да води лекции. Поради негативното отношение на най-високите етажи на партийния апарат през 1981 г. е отхвърлена неговата *История на българската литература*, чието книжно издание става възможно чак през 1990 г. Личната неприязън на Л. Левчев към него вероятно се дължи на стихотворенията на Игов, критикуващи влиятелния председател на СБП. През септември 1985 г. Игов е трябвало да постъпи на работа като преподавател в Карловия университет, но в последния момент българските власти не позволяват на него и на цялото му семейство да заминат за Чехословакия. През март 1986 г. той дори е арестуван, но е предсрочно освободен, което очевидно се дължи на намесата на влиятелни приятели от литературните среди. – Б. а.

15. Готови ли сте да изпълните всяка директива на ЦК на БКП или правителството независимо от нейния характер?

(Близнаков 1968: б. стр.)

Тази провокативна акция в крайна сметка няма никакви последици за автора на анкетата може би защото формално е била проведена под егидата на Комсомола. Резултатите показват, че събитията в Чехословакия са оказали силно въздействие върху някои млади хора и те открито заявяват своята позиция, без да се страхуват от последствията. След август 1968 г. в България са извършени чистки в областта на културата, особено в литературните среди – в редакциите на вестници и списания, радиото, телевизията и университетите. Режимът се възползва от ситуацията, за да нанесе идеологически удар срещу всякакви прояви на антипартийна опозиция в рамките на така наречения културен фронт. Емблематичен пример за този обрат в културната политика е мащабната кампания срещу сатирата и нейните видни представители, като Радой Ралин, Борис Димовски, Георги Тихолов и други сатирици, сред които впрочем формално и административно фигурира и поетът Константин Павлов, който от началото на 60-те години влиза в първите конфликти с културния естаблишмънт. През есента на 1968 г. за него започва период на издателско ембарго и на почти пълна обществена маргинализация: Павлов е уволнен от издателство „Български писател“ и остава безработен в продължение на много години. Симпатизантите на реформаторското движение в ЧССР са наказани post factum. Например Иван Добрев, член на Съюза на българските писатели, е наказан административно със задна дата през лятото на 1970 г. за активната си подкрепа на идеите на Пражката пролет от май 1968 г.: Добрев е изключен от БКП и от творческия съюз заради антисъветските и прочехословашките си позиции (Дойнов 2009а: 70).

Тягостната атмосфера след августовските събития влияе негативно върху културното развитие: книги, които са включени в издателските планове, остават непубликувани, а представленията на някои театрални пиеси са прекратени[76]. Така например е спряно

[76] През 1968 г. е изтеглена от репертоара например пиесата на Константин Илиев *През октомври без теб*, а година по-късно са забранени и пиесите на Георги Марков *Аз бях той* и *Комунисти*. – Б. а.

издаването на сатиричната книга на Иван Коларов *Хипотези*, която по-късно, през 1973 г., е публикувана в самиздат. Нормализацията на българската култура след чехословашките събития засяга и пловдивския поет Васил Урумов, който е принуден да напусне работата си в пловдивското радио и остава безработен в продължение на много години. Неблагоприятната политическа ситуация през есента на 1968 г. засяга и редица други поети, най-вече тези, които носят етикета „враг на народа“. Както след Унгарското въстание от 1956 г., така и след август 1968 г. политически неудобните хора са превантивно изселвани и принудително дислоцирани на определени адреси. Поетът и бивш политически затворник Стефан Стамов например е интерниран за пет години в Добруджа, а този биографичен момент става тема на редица негови стихотворения, писани „за чекмеджето“ (*Изпращане, Интерниран в Добруджа, Изселник*). Друг политически затворник – Георги Заркин, в писмо от 1 ноември пише до директора на затвора: „Ако трябва да вярвам, че Русия е освободител на България, то все едно да повярвам, че вълкът е тревопасен. От кого освободиха петте варшавски армии Чехословакия? Да! Наистина те я освободиха от Свободата“ (Заркин 2007: б. стр.). За своята смелост и непримиримост Заркин в крайна сметка получава най-тежкото наказание. През 1977 г. този журналист и поет е убит в затворническата си килия в Пазарджик при неясни обстоятелства. В условията на брежневската стагнация всички прояви на несъгласие с официалната политическа линия са безмилостно наказвани. Както вече беше споменато, това се прави дори със задна дата – всеки израз на подкрепа на Пражката пролет се добавя като утежняващо обстоятелство в биографията на обвиняемия. През май 1968 г. споменатият по-горе член на СБП Иван Добрев пише анонимно писмо до председателя на Съюза, в което изразява своя възторг от събитията в Чехословакия и твърди, че СССР се завръща към времето на Сталин и че БКП сляпо следва този погрешен курс. Жертва на репресиите, свързани с Пражката пролет, е и Георги Вълев, за когото друг политически затворник, Ганчо Савов, казва, че през 1978 г. е бил осъден на пет години не само за това, че се обявява против убийството на Георги Марков, но и за това, че не одобрява военната интервенция в Чехословакия и все по-тясното обвързване на България със СССР. Ганчо Савов си спомня, че Вълев дори пише писма до Централния

комитет на БКП (Савов 1998: 92 – 93). Васалната зависимост на България, която по време на Живковата епоха често е определяна за шестнадесетата република на СССР, предизвиква сред родолюбиво настроената интелигенция остро негодувание. През 1972 г. Борис Делчев записва в дневника си думите на своя приятел, поета Александър Геров, който се възмущавал от това, че руският език трябвало да се изучава още от първи клас на основното училище: „От навлизането в Чехословакия […] нямам спокойствие и съм намразил всичко съветско. Плаша се вече от собствените си мисли и настроения.“ (Делчев 1995: 219).

Новата културна политика на Живковия режим след 1968 г. води до сериозни последици за българската литература. Под ударите на официозната критика попадат и автори, които, без да изразяват директно мнението си за чехословашките събития, създават произведения, пораждащи алюзия за военното потушаване на Пражката пролет. Такъв е случаят с непубликуваната пиеса на Стефан Цанев *Процесът срещу богомилите* (1968 – 1969), чийто исторически сюжет може да бъде прочетен в контекста на съвременните политически събития – представена е на сцена чак през 1978 г., когато чехословашката кауза вече не е толкова актуална. В официозната периодика все пак се прокрадват някои публикации, иносказателно изразяващи солидарност с Пражката пролет. Така например в броя от 1 октомври 1968 г. на бургаския всекидневник „Черноморски фронт“ се появява стихотворението *Из лято 68* на бургаския поет Христо Фотев, което по-късно ще бъде включено в стихосбирката *Пристанище* (1969), но вече не с инкриминиращото заглавие *Из лято 68*, а с по-неутралното заглавие *Литургия за делфините*. Какви алюзии с августовската окупация създава това стихотворение, каква е същността на „езоповския език“ на българската литература от 60-те години на XX век и каква функция има алегоричната стилистика?

Централен мотив в изграждането на стихотворението *Из лято 68* е ловът на делфини, по време на който те са безмилостно избивани с демонична прецизност и техническа точност, на която е способен само съвременният човек. В своя анализ на стихотворението обаче Пламен Дойнов открива особености, които показват, че художествената идея се съдържа не в изображението на риболова, а представят стихотворението като палимпсест със зашифровано

политическо послание. Заобиколени от всички страни, в края на стихотворението делфините придобиват антропоморфни атрибути: те „викат“, „изричат окървавените си думи“, които обаче убийците „не разбират, не вярват в езика им“ и продължават да ги убиват, приемайки това за свой дълг, рутина, мисия (Дойнов 2012: 280 – 281). Образът за делфините, обкръжени от своите убийци, създава алюзия както с августовската окупация на Чехословакия, така и с мотива за комунизма като привнесена отвън чужда смъртоносна сила – мотив, познат от много произведения на българската неофициална литература, представящи комунизма за зло, нахлуло от Азия. Затова не е случайно, че избиването на делфините е семиотично свързано с Азия, която се асоциира с някаква вродена кръвожадност, варварство, деспотизъм – естественото им жизнено пространство е доминирано от бруталността на номадските орди:

И стадото в кълбото на смъртта си
се изхвърляше
с крилете си несъвършени – перките –
във въздуха,
във въздуха – завинаги ще ги запомня аз – на Азия,
в часа, когато ги заграждахме със мрежите.
(В убийството прилагахме най-точна технология.)
И толкова приличаше на работа убийството.
Строители – зидари на смъртта им –
ние стреляхме
в делфините...
[…]
Не знаехме ли ний, че стреляме в приятели?
Ний не разбирахме, не вярвахме в езика им. –
Те викаха.
Но те – как викаха – напразно са отправяли
към нас окървавените си думи, Капитане Мой.

(Фотев 1981: 22)

Може ли „разстрелът на приятели“ в контекста на събитията в Чехословакия през август 1968 г. да се тълкува по друг начин освен като алюзия за българското военно участие в операция „Дунав“, още повече че стихотворението е публикувано през октомври същата година? Началната дума на първия стих „помня“ придава на стихотворението статут на лично свидетелство и легитимира ав-

торовата позиция по отношение на извършеното престъпление – позиция, която е в противовес с официозния медийно-литературен дискурс в България, защитаващ инвазията на войските на Варшавския договор в Чехословакия. През 1969 г. излиза пропагандната книга *Войнишки писма*, съставена от Георги Георгиев, в която чрез епистоларните (и пропагандно пристрастни) свидетелства на български войници, изпратени в Чехословакия, е изразена подкрепа за политиката на ЦК на БКП и нейната намеса при потушаване на „контрареволюцията“[77]. Книгата има претенцията да представи „истинската“ гледна точка на очевидци – български войници, рискували живота си, за да спасят социализма в Чехословакия. Партийният периодичен печат по онова време започва да се пълни с оперативни пропагандни текстове от всякакъв вид. Страниците на вестниците „Литературен фронт“, „Отечествен фронт“, „Стършел“ и др. изобилстват от статии, есета, декларации и стихотворения, в които твърдо се отстоява античехословашката позиция на българската държава.

Палимпсестен прочит предполагат и други произведения, писани след 1968 г., като например научнофантастичният роман на Любен Дилов *Тежестта на скафандъра* (1969). Чешката преводачка Лудмила Новакова смята, че основната идея на романа е „недопустимостта на каквато и да е намеса в даден развой (романовата алюзия между намесата в развитието на друга планета и на друга страна)“, а това е основната причина романът на Дилов да не бъде издаден в чешки превод[78] (Новакова 1995: 49). Подобни мотиви, засягащи проблема за интервенцията в чуждото пространство, впрочем се срещат и в съвременното кино. Филмът на Рангел Вълчанов *Езоп*[79] е пуснат в кината в България едва след значителна

[77] Пламен Дойнов анализира публикуваните в книгата на Г. Георгиев писма и ги сравнява с действителни писма от различни семейни архиви. Заключението му е, че те вероятно са мистификации, чиято единствена цел е да служат за аргумент на официалния дискурс. За повече информация вж. Дойнов 2008б. – Б. а.

[78] Каквито и да са мотивите, които възпрепятстват чешкото издание на *Тежестта на скафандъра*, романът излиза в Чехословакия на словашки език през 1980 г. Изданието е на братиславското издателство „Tatran“ и е със заглавие *Bremeno skafandra* в превод на Владимир Жабкай. – Б. а.

[79] Във филма *Езоп* интервенционистките мотиви в сценария на филма предшестват самите събития в Чехословакия, тъй като е почти сигурно, че сценарият на Анжел Вагенщайн е написан преди августовската окупация. Остава въпросът до

цензурна намеса. За да могат повече от половин милион зрители да видят *Езоп* в българските кина през 1970 г., четиристотин метра лента е трябвало да бъдат изрязани при това без съгласието на авторите (Чернев 2003: 56). В публичното пространство на българската официална култура спорадично проникват редица политически алюзии, маскирани като исторически или научнофантастични сюжети. Иначе казано, след 1968 г. и особено през първите месеци на 1969 г. настъпва обща културна и политическа стагнация, която се отразява негативно върху живота и творчеството на редица автори. Известни симптоми на разкрепостяване на културния живот се забелязват към средата на 70-те години, но по-отчетливо се проявяват през втората половина на 80-те години след встъпването на Михаил Горбачов на поста генерален секретар на КПСС.

След 1968 г. официалната култура и литература е завладяна от пропагандирания антизападен дискурс. Идеологическата борба срещу буржоазните влияния се води във всички сфери на обществения живот, а западните влияния в музиката, модата и културата се квалифицират като антисоциалистическа, антинародна и антинационална диверсия. От 70-те години БКП насочва националистическия дискурс срещу правата на етническите и религиозните малцинства. Неслучайно именно тогава като израз на съпротива срещу асимилационните политики на властта се заражда турското дисидентско движение. Освен споменатите текстове, които реагират явно или завоалирано на чехословашките събития, се създават и такива, които остават скрити в писателските чекмеджета, но са категорични свидетелства за персоналната позиция на редица писатели. Валентин Радев, един от тримата арестувани студенти, изказали се срещу окупацията на СССР, е автор на стихотворенията *Аз чакам* и *Чудаци*. Особено първото стихотворение е своеобразна любовна изповед на фона на важни политически събития, които оказват неблагоприятно въздействие върху живота на един млад студент (Радев 1994).

каква степен окупацията се е отразила върху режисьорската интерпретация на сценария (или в неговите модификации) и в самото заснемане на филма. Това, което е сигурно, е, че възприемането на филма след август 1968 г. е било по-различно, отколкото при преди това. Показателен е фактът, че филмът *Езоп* фактически е забранен в Чехословакия.. – Б. а.

Сред водещите мотиви в неофициалната поезия, отразяваща чехословашките събития по онова време, е саможертвата на Ян Палах. В контекста на българската поезия има три стихотворения, посветени на трагичната съдба на чешкия студент. Тези стихотворения, писани „за чекмеджето“, са *Самоизгаряне* на Валери Петров, *Ян Палах* на Блага Димитрова и *Балада и за бензина* на Биньо Иванов. Стихотворението *Самоизгаряне* оцелява в чекмеджето на автора до падането на режима през 1989 г. Текстът е прочетен публично за първи път на 5 декември 1989 г. на първото свободно литературно четене в Софийския университет, а след това е публикуван в алманаха „Мост“. Стихотворението *Ян Палах* от 9 март 1969 г. също е отпечатано след падането на режима, като текстът е запазен в личния архив на чешките българисти Мария и Милош Войта. Оригиналният вариант на стихотворението *Балада и за бензина* според Пламен Дойнов се съхранява в частния архив на унгарския българист Дьорд Сонди (Дойнов 2011а: 243).

Всяко от трите стихотворения отразява трагичния акт на Палах по своеобразен начин, но в поетиката им могат да се посочат някои общи моменти. На първо място това е повтарящият се мотив за бензина, който при Биньо Иванов символизира пречистващ ритуал – той е инициираща субстанция, която единствена е в състояние да отмие напластената в душите мръсотия и горчивия привкус, който след август 1968 г. прониква в идеологията на социализма от съветски тип. Отъждествяването на лирическия говорител с Ян Палах има не само лична мотивация, тъй като чешкият студент се самозапалва на рождения ден на поета (16 януари), но придобива надиндивидуален, поколенчески смисъл: този самоубийствен акт означава край на надеждите, загуба на илюзиите, доброволен отказ от ролята да бъде „дете на прогреса“, „дете на утрешния ден“. Краят на 60-те години е и краят на надеждите за по-добър свят, краят на идеалите на хипи движението на световната контракултура, обезсилена от полицейската палка, погълната от масовата култура, комерсиализирана и превърната в евтина стока. Болезненото отрезвяване за един млад човек настъпва, когато в страна, окупирана от „братски армии“, се разнася от мегафоните един и същ наратив за прогреса и щастливото бъдеще. Лирическият субект в стихотворението на Биньо Иванов възнамерява да пречисти из основи самия себе си:

[…]
дете на Грим и на прогреса
дете на утрето – с бензин се мия аз,
събличам се най-грациозно и се извивам (сетне шеметно ще се извивам, но това е сетне),
изящното ми юношеско тяло плаче за художник. Стига
култове към миещите се розови жени, и ние бледите мъже се
мием.

(Иванов 2008: 9)[80]

Докато в стихотворението на Биньо Иванов бензинът има ритуална символика на изкуплението, в стихотворението на Валери Петров *Самоизгаряне* бензинът се превръща в убиец, в зловещ причинител на страданието. И независимо дали е произведен от съветски или либийски нефт, той е „наш“ продукт, за който всички ние и целият свят носим отговорност:

Ян Палах го няма, а у нас нито звук.
Ян Палах го няма, а ний сме си тук,
и бензинът е нашият, и го помниме ние
как във лъскава струя от сондата бие
и как с него по бузите се мажат със смях
Ванюша, Катюша, Алексей, Абдулах!

(Петров 1990: 1)

Формулата „бензинът е наш“ в цялостния тон на стихотворението звучи като болезнена равносметка за моралния контраст между нашето присъствие „тук“ и отсъствието на Ян Палах от този свят, между кикота на руснаци и араби край нефтените сонди и изгарящата болка от огъня. Бензинът, причиняващ страдание и смърт, се свързва в стихотворението на Валери Петров с колективното „ние“, а това е апел не само към съвестта на окупаторите, но и в по-общ план – към съвестта на всички, които сляпо са вярвали в идеалите на комунизма, а въплътени в съветския модел, те са се оказали толкова далече от действителността и толкова трансцендентни, колкото и смъртта на чешкия младеж: „Филми, книги,

[80] По всяка вероятност цитираната версия представлява оригиналният текст от 1969 г., който дълги години е бил съхраняван в личния архив на унгарския българист Дьорд Сонди. В по-късни варианти стихотворението е с променено заглавие и текст. – Б. а.

идеи, къде сте в живота? / Нима сте измислица на два Дон Кихота / и нищо, нищо от вас не остава освен това облаче от дим над Вълтава / и този вик „Свобода!“ едва чут, едва чут / в януарския въздух, синьо-розов от студ?“ (Петров 1990: 1). Чрез образа на двата Дон Кихота поетът очевидно визира Маркс и Енгелс, чието учение е метафорично представено като борба с вятърните мелници, като химера, семантично противостояща на дима от овъгленото човешко тяло.

Чувството за вина присъства и в стихотворението на Блага Димитрова, датирано на 9 март 1969 г., *Ян Палах* – смъртта на младежа е като факел, „забит на голо в съвестта“:

Един младеж от огън
все тича срещу мене
като главня, забита
на голо в съвестта.
Най-страшното е друго:
че няма да угасне
и няма да издъхне,
за да го разхлади
със своя студ смъртта.
А вечно ще гори.

(Цит. по Светославов 1994: 40)

Освен стихотворенията, отразяващи августовската окупация и смъртта на Ян Палах, има и прозаически текстове, в които тегне сянката на 68’. Разказът на Златка Чолакова *Каквото си постелеш, на това ще си легнеш!*, писан „за чекмеджето“, също отразява чехословашките събития, но с известна дистанция във времето. Разказът вероятно е от началото на 70-те години и отразява проблематичните чехословашко-български отношения след август 1968 г. Действието се развива в словашките Татри, където група български туристи отсяда. Споменът за августовската окупация обаче е все още жив и болезнен за местните хора, особено за управителя на хотела, както скоро установява „байганьовският“ персонаж на ръководителя на групата – Иван. Докато българите обядват в ресторанта, някой надрасква на колата им: „Върви си у дома, Иване.“ Сатиричният разказ, изпълнен с „байганьовски“ мотиви и хумористични епизоди, разбира се, не би могъл да бъде официално публикуван – и без това авторката решава да пише предимно само „за

чекмеджето“. За събитията в Чехословакия в официалната българска литература е допустим само един дискурс и той е в духа на разпространяваната съветска пропаганда за оказаната братска помощ пред заплахата от контрареволюция.

Сянката на августовската окупация и символиката на Пражката пролет ще присъстват в българския антитоталитарен дискурс до падането на режима през ноември 1989 г. По-късно подобна роля ще изиграе и *Харта 77*, която със своите искания за защита на човешките права ще окаже стимулиращо въздействие особено в края на 80-те години върху българските самиздатски и опозиционно ориентирани периодични издания. Така например на страниците на „Мост“ се появява интервю с Вацлав Хавел, взето от френския седмичник „Le Nouvel Observateur“ (Вацлав Хавел, *Театърът на несъгласието*). Мотиви, свързани с чешкото дисидентско движение, съдържа и стихотворението на Блага Димитрова от април 1989 г. *Пак подранила Пражка пролет*, в което известната поетеса изразява подкрепата си за чешкия драматург, който е бил по онова време в затвора[81]. Българският дисидент и писател в изгнание Георги Марков често коментира в своите есета реформисткия социализъм[82]. Докато за опозиционно настроената част от българските интелектуалци наследството на Пражката пролет ще представлява възможен път за реформиране на социализма, за управляващата партийна върхушка прилагателното „чешки“ ще означава заплаха за режима. След падането на комунизма за голяма част от българското общество 1968 г. ще породи своеобразна колективна вина заради проявената пасивност на нацията.

[81] Вацлав Хавел е арестуван за пореден път на 16 януари 1989 г. като организатор на серия от демонстрации в памет на Ян Палах. Осъден е на девет месеца затвор. – Б. пр.

[82] В превод на Владимир Кршиж есетата на Георги Марков са издадени през 1991 г. в чешкото издателство „Euroslavica“ (G. Markov. *Úvahy o československém jaru 1968*. Praha: Euroslavica, 1991). – Б. а.

Издателските перипетии на българската сатира (1968 – 1989)

Ако говорим за българската сатира от социалистическия период като за една от възможните платформи на дисидентската литература, е необходимо тутакси да добавим, че този въпрос е свързан с редица неясноти, непълноти и въпросителни. Проблемът се състои в това, че авторите участват в полето на официалната литература, а само отделни техни текстове и сатирични книги предизвикват неодобрението на тогавашната политическа власт и нейните структурни органи заради твърде критичното си съдържание. Това са или текстове, чието сатирично острие е трябвало да бъде притъпено от цензурата и пренасочено в приемливи от политическа гледна точка граници, или книги, които непосредствено след като са издадени, са изтеглени от мрежата за книгоразпространение. В това отношение заслужават внимание и ръкописите, които са потънали в чекмеджетата на редакциите на държавните издателства или са публикувани като самиздат.

Несъмнено най-известната сатирична книга в контекста на „забранената“ българска литература е сборникът с епиграми *Люти чушки* на **Радой Ралин** от 1968 г. с илюстрации от **Борис Димовски**. Издаден е през октомври 1968 г. в надстандартен тираж от 40 000 екземпляра (Дойнов 2017: 207 – 208). Още в края на същия месец е предприета мащабна акция от страна на държавните органи и изданието е изтеглено от мрежата за книгоразпространение. По този повод литературният критик Борис Делчев отбелязва в дневника си в края на октомври:

> И така, извършен е още един акт на средновековие. Великолепно ръководство на културата! Свобода от висш тип! Хубав класов подход! (Щях да кажа кастов.)
>
> (Цит. по Дойнов 2017: 214)

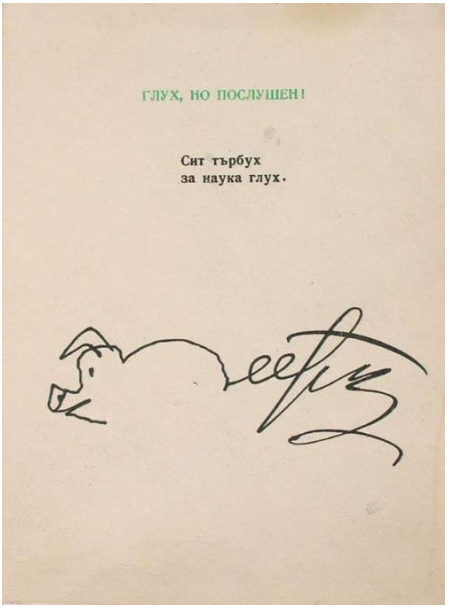
Един ден по-късно Делчев пише:

> Голям шум около изземването на „Люти чушки“. Оказва се, че всичко, което съдържа сбирката, е публикувано в периодичния печат. Очевидно мерките са продиктувани не само от текста. За нелитера-

турни причини подсказва и фактът, че има мръщене и за други книги от този вид.

(Пак там: 214)

Делчев с основание отбелязва, че проблемът не е в съдържанието на текста, тъй като повечето от епиграмите на Радой Ралин всъщност са направени въз основа на народни пословици, събрани от българския възрожденец Петко Р. Славейков. Отделните пословици са озаглавени по такъв начин, че придобиват актуално социалнокритично звучене. В творчеството на Ралин общочовешките недостатъци се свързват с конкретни ситуации от живота по времето на социализма, но без да се нарушават допустимите граници, указани още от началото на 60-те години. Проблемът следователно се крие по-скоро в илюстрациите на Борис Димовски, по-конкретно в тази към епиграмата, озаглавена „Глух, но послушен!“, в която текстът на баналната поговорка „Сит търбух / за наука глух“ (Ралин 1968: б. стр..) е придружен от снимка на прасе с опашка, завъртяна под формата на автограф, който прилича на подписа на Тодор Живков.



Инкриминираната епиграма на Радой Ралин и Борис Димовски от *Люти чушки* (1968)

По-вероятната версия обаче, която по-късно се потвърждава и от двамата автори, е, че подписът на инкриминираната епиграма не е този на първия секретар на ЦК на БКП и министър-председател на държавата, а „само“ на един от основните комунистически идеолози – академика и член на Политбюро Тодор Павлов (Дойнов 2017: 223). Срещу книгата и нейните автори веднага се надига медийна кампания, а в седмичника „Литературен фронт“ и в други официални издания се появяват разобличителни статии, които имат за цел принципно да очертаят неприкосновените идеологически граници. Според културните стратези на партията сатирата трябва да бъде преди всичко оръжие в ръцете на комунистическата партия. Нека цитираме откъс от редакционна статия в седмичника „Литературен фронт“ от 21 ноември 1968 г., носеща симптоматичното заглавие *Сатирата – партийно оръжие*. Неин автор е един от основните идеологически пазители на социалистическия реализъм – Богомил Райнов:

> Нашата партия има нужда от такава сатира, която вярно да разкрива и точно да оценява отрицателното в живота, която да бичува старото и реакционното, да разчиства пътя на прогреса, да воюва за партийната правда. Ние можем да признаем за наша сатира само такова изкуство, което се твори със съзнателната цел да служи за партийно оръжие в историческата битка, която водим за светлото бъдеще на човечеството. (Райнов 1968: б. стр.)

Статията на Райнов е насочена преди всичко срещу Радой Ралин, но в нея се споменават и други сатирици (напр. Георги Тихолов). Политизираната медийна кампания е пряко съпътствана от административни и дисциплинарни мерки. И двамата автори на *Люти чушки* са наказани за своето „черногледство“ с уволнение: Борис Димовски е принуден да напусне редакцията на сатиричния вестник „Стършел“, а Радой Ралин – редакторското си място в издателство „Български писател“. Уволненията засягат и други хора, свързани с издаването на *Люти чушки*: директора на издателство „Български художник“ Борис Ташев и редакторката на книгата Зина Брезинска. Властите обаче тактически се въздържат от пълно остракиране на двамата автори – Радой Ралин и Борис Димовски не са изключени от комунистическата партия, а получават само партийни порицания. Нещо повече, Радой Ралин е трябвало да продължи да бъде материално подпомаган, докато си намери „по-подходяща работа“ (Дойнов 2017: 217). Отличителна особеност на отношенията между културните дейци (често чле-

нове на БКП) и комунистическата власт в България е възможността за пряка кореспонденция лично с Тодор Живков. По повод на избухналия скандал двамата автори адресират писма до него, в които го уверяват, че свинската опашка не имитира неговия подпис и че става дума за недоразумение. В своя отговор до тях Живков отговаря напълно в духа на цитираната по-горе статия на Богомил Райнов:

> Поддържам творчеството на нашите сатирици. Но същевременно правя разлика между сатирата, стояща на партийни позиции, и сатира, очерняща социализма и нашата действителност, и особено когато тя не е дори сатира, а се превръща в проява на хулиганство, което си остава за сметка на морала и манталитета на тези, които са се принизили до нейното равнище.
>
> (Цит. по Дойнов 2017: 218)

Ако Живков нарича някои явления в българската сатира от онова време „хулиганство“, имайки предвид по всяка вероятност и *Люти чушки*, то в някои документи на Секретариата на ЦК на БКП се говори директно за идеологическа диверсия и за клевети по адрес на социалистическото управление на страната, които са пряко насочени срещу политиката на комунистическата партия. Нещо повече, в някои вътрешни доклади публикуването на книгата *Люти чушки* дори се свързва с актуалната ситуация в Чехословакия, тъй като не можело да бъде случайно съвпадение фактът, че инкриминираната „антипартийна книга“ излиза от печат точно по времето, когато „възродителният процес“ в Чехословашката комунистическа партия е в разгара си. В светлината на чехословашката „контрареволюция“ кампанията срещу безобидните на пръв поглед епиграми придобива съвсем ново измерение. За това свидетелства вътрешнопартийният документ *За някои недостатъци в областта на нашия хумор и сатира*, част от който съдържа обстойни кадрови характеристики на Радой Ралин и Борис Димовски:

> Книгата „Люти чушки“ е отпечатана в уникален за нейните мащаби тираж – 40 000 екземпляра! При това следва да се отбележи, че е пусната за производство в края на м. юни, т.е. когато все повече се надигаше контрареволюционната и ревизионистичната вълна в Чехословакия. […] С издаването на книгата „Люти чушки“ е осъществена една твърде нагла диверсия от страна на авторите благодарение на липсата на политическа бдителност в системата на някои звена от нашето книгоиздаване.
>
> (Цит. по Николо 2007: б. стр.)

Според този документ авторите са извършили „нагла диверсия“, и то, когато в братска Чехословакия „контрареволюционните“ елементи се опитват с всички сили и с подкрепата на западните „империалисти“ да разрушат социализма. Изглежда, че *Люти чушки* са били пикантни не толкова заради съдържанието си, а заради появата им в година, белязана с изключително политическо напрежение. От литературна гледна точка 1968-а е видимо амбивалентна за българския контекст: от една страна, тя бележи кулминацията на процеса на либерализация във всички сфери на културата, започнал още с Априлския пленум от 1956 г., а от друга – след военното потушаване на „социализма с човешко лице“ в Чехословакия политическият контрол в областта на културата се затяга особено след речта на Живков, произнесена на XVI конференция на софийския комсомол на 14 март 1969 г. Мащабната кампания в пресата срещу *Люти чушки* е само една от проявите на глобалните процеси и тенденции, които в българския контекст се определят с термина „пълзяща нормализация“ (Пенчева 2002: 104).

Няма съмнение, че идеологическата атака срещу българската сатира, предприета от режима на Живков през есента на 1968 г., е следствие от политическия курс на партията след военното потушаване на Пражката пролет. В духа на съветския брежневизъм става ясно, че няма да бъде допусната никаква критика на властта. След унищожаването на тиража на сборника *Люти чушки*[83] Радой Ралин се оттегля за известно време от полето на политическата сатира и се насочва към лириката и прозата, като продължава да публикува въпреки всички перипетии, съпътстващи новата му „дисидентска“ аура, но други сатирици са лишени от възможността да издават книгите си. Такъв е случаят със сатирика Георги Тихолов, чиято книга *Горчиви хапчета* от 1968 г. също е подложена на унищожителна критика и на практика се превръща в последната книга, публикувана от този по-малко известен по време на комунистическия режим автор. Литературният скандал с *Люти чушки* засяга и значимия сатирик и лирик Константин Павлов. Авторът на стихосбирките *Сатири* (1960) и *Стихове* (1965) след публикуването на

[83] Книжката *Люти чушки* се разпространява в самиздатски копия, а през 1983 г. е издадена в българското емигрантско издателство Пеев&Попов в Париж (Черножев 2009а: 155; Ралин 1983). – Б. а.

последната е осъден на литературно мълчание. Повод за неговото уволнение от издателство „Български писател“ и за отстраняването му от официалните сфери на българската литература е и скандалът около *Люти чушки* и ясно изразената позиция на Съюза на българските писатели, ръководен от един от главните стратези на Живковия режим в областта на културата Георги Джагаров (вж. Дойнов 2012: 61).

С издателски перипетии се сблъскват и други автори на изключително популярната по онова време сатира. Книгата на плевенския сатирик **Владимир Кирицов** – *Библейски отгласи* (1968 – 1969), е дадена за претопяване след намесата на ръководството на варненското издателство с аргумента, че вече издадената книга страда от идеологически слабости и би могла да предизвика смут в тогавашната международна политическа ситуация. Друг автор, чието творчество е също засегнато от кампанията срещу сатирата през есента на 1968 г., е **Иван Коларов**. Ръкописът на книгата му *Хипотези* от 1968 г. изчаква известно време в редакцията на издателство „Български писател“, получава положителна рецензия от поета Михаил Берберов и вече е одобрена за печат от отговорния редактор, който по това време е Радой Ралин, но заради скандала, който избухва с книгата *Люти чушки*, и заради последвалото уволнение на Радой Ралин издаването на *Хипотези* е спряно. Иван Коларов дочаква официалното публикуване на книгата едва през 1990 г. Този по-малко известен, но много интересен сатирик три пъти губи работата си по време на социалистическия режим: през 1965 г. е уволнен от редакцията на Радио София заради на пръв поглед безобидната епиграма, озаглавена *Pro domo sua*: „Ние действаме умно / и деловито: / заплатите повишаваме шумно, / а цените – скрито.“ През 1972 г. Коларов е принуден да напусне и редакцията на списание „Художествена самодейност“ заради друг афоризъм с политическо съдържание: „Докато не погледне на Изток, / нашият петел не кукурига.“[84]

През 1973 г. авторът публикува в самиздат сатиричните си и политически язвителни *Хипотези* в тираж от 100 екземпляра, което е впечатляващо за българските стандарти (Коларов 2001: 95).

[84] Двата цитата са по радиопредаването на БНР „Нощен хоризонт“, излъчено на 30 март 2019 г. – Б. а.

За тази самиздатска инициатива той е наказан отново (за трети път) през 1974 г. с уволнение, този път от Българската държавна телевизия, където междувременно е постъпил на работа. Впоследствие Иван Коларов е безработен в продължение на осем години. Той се оказва неблагонадежден, тъй като острието на неговата сатира е насочено директно към самата същност на режима на Живков и сервилното отношение на българската партийната политика към СССР. Подобно антисъветско послание се съдържа например в *Хипотеза за номерата* – тук освен технократската несвобода в стила на Замятин[85], се разобличава и тогавашното партийно ръководство, което в опит да докаже вечната си дружба със Съветския съюз, дори предлага директно присъединяване на България към СССР и създаване на шестнадесета съюзна република.

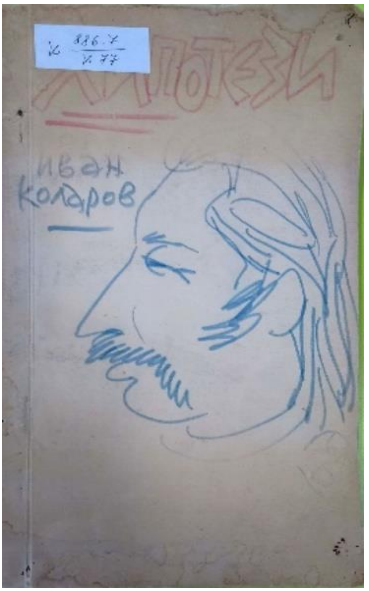
РЕЗОЛЮЦИЯ
Направете номер на самата бюрокрация –
Да не номерира със 16 мойта нация!

(Коларов 2001: 59)[86]

Повечето „хипотези“ на Коларов са написани през 60-те години, когато атмосферата за изразяване на известна критичност изглежда по-благоприятна, така че четенето им през есента на 1968 г. се извършва, както и в случая с *Люти чушки*, в диаметрално различна политическа обстановка. С други думи, сатиричният език от 60-те години не би могъл да бъде толериран в новите условия на засилена стагнация, която на границата на 1968 и 1969 г. засяга цялата българска литература и култура. Политическата кампания срещу сатирата през есента на 1968 г. възпрепятства нейното развитие. Сблъсъци между твърде смелата сатира, разобличаваща социалните неправди, и комунистическата власт се случват спорадично още през първата половина на 60-те години.

[85] Евгений Замятин (1884 – 1937) – руски писател, автор на сатирична и антиутопична проза, насочена против режима на Сталин. – Б. пр.

[86] *Хипотеза за номерата* е от 1963 г. и не присъства в самиздатската книжка *Хипотези* от 1973 г. вероятно поради откритата си антисъветска идея и страха от възможни последствия. – Б. а.



Иван Коларов,
***Хипотези* (1973), корица**

Иван Коларов
***Хипотези* (1973), посвещение**

Пример за това е сборникът с епиграми на Радой Ралин *Безопасни игли* (1960), илюстриран от Борис Димовски, заради който сатирикът е принуден да напусне поста си в редакцията на вестник „Стършел“ през 1961 г. (Стоянова, Стоянов 2013: 57). Някои от „безопасните игли“ дори са представени на чешките читатели през 1963 г. в превод на Венцеслава Бехиньова, която във връзка с творчеството на Радой Ралин пише:

> Фалшивите и формални отношения между хората, било то лични или обществени, баналността и фалшът на публичните речи, чудовищният егоизъм в почти всички сфери на живота, личната недосегаемост и грандомания, фаворизирането и кариеризмът – и разбира се, всичко това в новите социалистически условия – са мишена на остроумието на Ралин.
> (Бехиньова 1963: 267 – 268)

Друга творба, която предизвиква неодобрението на комунистическите културтрегери, е сатиричната пиеса *Импровизация* (1962) на Радой Ралин и Валери Петров. Тя е поставена от Софийския сатиричен театър под режисурата на Гриша Островски и след

няколко представления пиесата е изтеглена от репертоара заради прекалено критичния ѝ тон, който осмива половинчатостта на „политическото размразяване“. Подобни цензурни намеси и санкции са присъщи въобще на българската литература от времето на социализма, но до есента на 1968 г. те никога не са съпътствани от толкова мащабни кампании в периодичния печат, чиято цел е да послужат за назидание и предупреждение. Българската интелигенция трябва да е наясно, че процесите на либерализация в рамките на десталинизацията на Източна Европа не трябва да надхвърлят определена мяра. За комунистическата номенклатура събитията в Чехословакия се превръщат в пример именно за престъпване на допустимата граница. Медийната кампания срещу книгата *Люти чушки* е само върхът на айсберга в този контекст. Комунистическите власти безмилостно реагират и на най-малките прояви на солидарност с окупирана Чехословакия. Често прилагана мярка е превантивното изселване на писателите в селски райони в периферията на страната. Ако благодарение на своята популярност Радой Ралин е наказван само дисциплинарно, то през 70-те години други, по-малко известни автори от провинцията за осмиване на партийната политика са лежали в затвора. Такъв е случаят с Борис Илиев, който е осъден на три години и половина през 1978 г. за разпространение на листовки със сатирични стихове, осмиващи местните партийни функционери в Силистра. Макар че сатирата има своето място в литературата на реалния социализъм, тя трябва винаги да стои на правилните идеологически позиции – позволено ѝ е да критикува отделни недъзи на съвременния живот, но не и да засяга основните идеологически аксиоми на социалистическото устройство и неговия номенклатурен пантеон. Самият Тодор Живков коментира проблемите на хумора и сатирата през 1974 г. и еднозначно определя тяхната територия по следния начин:

> Как да не може да се критикува?! Може и трябва да се критикува! Важното е от какви позиции се критикува и в името на какво се критикува. На нас не ни е нужна критика с две остриета. [...] Социалистическият хумор и социалистическата сатира трябва да бъдат като хирургически нож – нож, който изрязва слабостите и недъзите, а не реже където завърне и каквото завърне; чисти и лекува, а не поразява обществения организъм (ЦДА, Ф. 378Б, оп. 1, а. е. 218, л. 23).
>
> (Цит. по Вълкова 2020: б. стр.)

Българският диктатор обича да коментира политическите въпроси на литературата, а неговите възгледи, интерпретации и „добронамерени“ съвети се превръщат в свещени аксиоми за културния фронт. Не е изненадващо, че в тази констелация например „хипотезите“ на Иван Коларов периодично са отхвърляни от официалните издателства. През 1974 г. ръкописът отново е върнат от издателство „Български писател“ с мотива, че „страда от редица слабости“. Получава откази и от други издателства: от пловдивското издателство „Христо Г. Данов“ (1977) и от варненското издателство „Г. Бакалов“ (1980 г.), а главният редактор Панко Анчев заявява, че на сатирите „липсват обобщения, липсват страсти, липсва морал и най-накрая – липсва истинско изкуство“ (цит. по Коларов 2001: 96). През 1981 г. ръкописът на текста е отхвърлен и от издателство „Народна младеж“, а през 1983 г. Коларов отново го предлага на пловдивското издателство. И когато изглежда, че наистина ще бъде отпечатан, авторът получава писмен отказ. Следват и други издателски перипетии, така че издаването на *Хипотези* става възможно едва през 1990 г., т.е. след падането на режима.

Случилото се с *Люти чушки* на Радой Ралин, а също и речите и изявленията, произнесени от най-високите етажи на властта, императивно налагат изискването социалистическият хумор и социалистическата сатира да защитават позициите на комунистическата партия. Редакционната цензура е принудена да бъде бдителна и в случай че не възпре в зародиш публикуването на неприемливи от партийна гледна точка сатири, следват мащабни акции, при които инкриминираните издания се изтеглят от мрежата за книгоразпространение. Такъв е случаят с друга сатирична книга на Радой Ралин – *Епиграмки в рамки* от 1983 г., чийто тираж е конфискуван веднага след нейното отпечатване[87].

Органите на ДС обаче си взимат поука от 1968 г. и цялата акция се провежда тихо и без излишен медиен шум (Дойнов 2017: 232). Очевидно през 80-те години на XX в. комунистическите власти нямат интерес да засилват дисидентската аура на този популярен сатирик. Дори напротив, те провеждат популистка стра-

[87] Според Пламен Дойнов част от конфискувания тираж се озовава в „затвора за книги“ в Сливен заедно с *Лице* на Блага Димитрова и *Фашизмът* на Желю Желев (Дойнов 2017: 327). – Б. а.

тегия, награждавайки Радой Ралин с различни отличия и ордени, водени от идеята да хвърлят сянка върху дисидентския му имидж. Случаят с книгата му *Епиграмки в рамки* не е единственият пример за издателски рестрикции, насочени срещу него – в средата на 70-те години не е допуснат до публикация дори неговият сборник с преводи на сатирични творби от световната литература, чийто ръкопис (с работно заглавие *Приятно ми е*) броди безуспешно из различни издателства. Книгата с преводите на Ралин, която съдържа включително и преводи на чешки автори[88], може да бъде издадена официално едва през 1994 г. под заглавие *Смей се, палачо!*.

Заради критичната си насоченост срещу социалистическото общество остава непубликувана и книгата с афоризми *Ръкописи* на **Иван Кулеков** – авторът е принуден да изчака цели седем години, преди да види нейното издание през 1989 г.[89] Кратките му афоризми са придружени от преднамерено инфантилни илюстрации, които заедно с текста образуват остроумна и често пъти социално ангажирана поанта. Докато в *Люти чушки* графичният компонент на епиграмите само подсилва цялостното им послание, в книгата на Кулеков рисунките често представляват семантичното ядро, като някои от тях придобиват формата на визуализирани анекдоти. На някои места авторът използва диаграми, медицински диагнози или извадки от тълковен речник, където систематично са зачеркнати думи, като „протест“, „протестен“, „протестирам“ или „противопоставям се“. На друго място към напечатаното на машина медицинско изследване на кръвната картина е написано на ръка: „Годна за проливане!“. Тенденциозността на партийната журналистика, а оттам и на цялата държавна пропагандна машина е остроумно внушена посредством познат от сюрреалистичния стил на Магрит подход: върху черна страница са изписани думите: „Тази страница е бяла! Иван Кулеков – журналист“ (Кулеков 1989: 39). На друго място Кулеков със средствата на хиперболата изразява абсурдността на централизирания контрол над литературата и на

[88] В сборника на Радой Ралин от 1994 г. са включени творби на чешките писатели Карел Хавличек Боровски, Карел Чапек, Ян Верих, Иржи Восковец, Ладислав Новак, както и калиграми от сборника *Антикодове* (*Antikódy*, 1964) на Вацлав Хавел. Остава открит въпросът дали калиграмите на Хавел са били включени в ръкописа от 1975 г. – Б. а.

[89] Според редакторското каре книгата излиза от печат чак през февруари 1991. – Б. а.

пропагандирания социалистически реализъм под формата на писмо, адресирано до класиците на световната и българската литература Достоевски, Захари Стоянов, Уитман и Кафка:

> Тук упорито се говори, че задачата на литературата днес е или да критикува закъсняващите за работа, или да възхвалява работещите и през почивката. Аз не мога да направя избор. Вие за какво бихте писали днес? Очаквам отговор.
>
> (Кулеков 1989: 26)

В афоризмите и рисунките си Кулеков намеква и за класовите противоречия в прокламираното безкласово общество, за безрадостната икономическа ситуация на т.нар. развит социализъм, за вездесъщия кариеризъм. Интересен в това отношение е афоризмът, състоящ се от антоними: „Светлина – мрак / любов – омраза / мир – война / свобода – робство / живот – смърт / съвест – кариера“ (Кулеков 1989: 28). Често срещано явление и в други национални литератури от бившия Източен блок е автостилизацията в маргинализиран интелектуалец, който именно защото отказва да сътрудничи на властите и да приеме настоящето, изпада в мизерия: „Днес не ядох. / Чувствам се добре. / Имам право да съдя / тези, които ме хранят“ (Кулеков 1989: 46). В съвременното технократско общество тези, които не са сред избраниците, са обречени на ежедневен тежък труд, за да си осигурят необходимото препитание. През тази призма Кулеков разкрива еднообразието и сивотата на делника: денят се свежда само до осигуряване на прехрана, до елементарното биологично съществуване, а вечер остава време само за вечеря и голяма нужда, както гласи в един от афоризмите (Кулеков 1989: 4). Дисидентският етос на разгневения срещу режима човек е симптоматичен и в текста, адресиран до приятели. Наред с посочените ежедневни лишения е загатната и екологичната криза, а това е проблематика, която става особено важна за българското дисидентство през 80-те години на XX век:

> Скъпи приятели,
>
> и аз вече съм готов да участвам
> в опита по издръжливост.
> Имам отлични резултати по
> преживяване без въздух,

без вода, без храна, без желания,
без информация, без истина,
без изкуство, без радост,
~~без надежда~~.
Иначе съм добре.
Вие как сте?
Сърдечни поздрави!

п.п. Вчера пуснаха малко вода.

(Кулеков 1989: 27)

В контекста на българската литература книгата на Иван Кулеков може да се разглежда като лакмус за това какво може да бъде прието в официалните издателства в самия край на режима през 1989 г. В това отношение *Ръкописи* е доказателство, че 1989 г. бележи сериозен пробив в цензурната машина на официалните издателства, макар че и тогава се налага да се правят определени компромиси: например книгата не може да бъде публикувана с първоначално замисленото заглавие *Личен паспорт* (Дойнов 2011а: 311–312). При всички случаи обаче нейното издаване е показателно за това, че антисоциалният и антирежимният дискурс в края на 80-те години на XX в. прониква в сферата не само на новосъздадения самиздат, но и на официалната литература. На фона на мащабното разрастване на т.нар. неформални (дисидентски) структури и на продължаващата „турска“ криза Живковият режим вече не притежава необходимите ресурси за адекватни властови действия срещу сатирата. Става все по-ясно, че политически ангажираната сатира е последното нещо, с което трябва да се занимава един разпадащ се държавен апарат, губещ постепенно покровителството на Съветския съюз. Настъпва време, поставящо пред комунистическите функционери основния за тях въпрос: как да извлекат максимална полза от бъдещата политическа и икономическа промяна.

Стагнацията по времето на Брежнев. Затворническа лирика и други текстове

Въпреки че репресиите на комунистическия режим в България от 60-те години на XX век нататък не са толкова драстични, колкото по времето на сталинизма, затворите в страната са все така пълни с политически неудобни хора. Репресивният апарат започва да се фокусира предимно върху отделни лица и престава да прибягва до масови арести на цели групи противници на режима, както е през 40-те и 50-те години при мащабните кампании срещу „фашисти“, земеделци, легионери, анархисти, титоисти и „прозападни шпиони“. От края на 50-те години, от друга страна, започва да се засилва натискът върху националните и религиозните малцинства – най-вече върху помаците, етническите турци, а също и върху една наистина маргинална група граждани с македонско самосъзнание, които са преследвани от режима на Живков заради своя „македонизъм“.

По време на „размразяването“ през 60-те години се появяват редица противници на режима, включително хардлайнери, които критикуват политиката на Живков от по-консервативни позиции. На границата на 1964 г. и 1965 г. например е създадена нелегална група от офицери със сталинистка ориентация, оглавявана от бившия партизанин генерал Иван Тодоров-Горуня. Групата планира военен преврат за отстраняване на Тодор Живков от власт. Към заговора се присъединява и младият журналист **Георги Заркин**, който познава лично Горуня, и след разпадането на конспиративната група през април 1965 г. и след смъртта на Горуня решава да продължи делото. През лятото и есента на същата година Заркин разпространява антиправителствени листовки и се опитва да организира нелегална група, но е арестуван и осъден на шест години лишаване от свобода. В затвора през декември 1968 г., т.е. след военното потушаване на Пражката пролет, Заркин пише политическата поема *Марш на българските политзатворници*, заради която присъдата му е удължена с още пет години. От една страна, това агитационно стихотворение дава израз на болката от насилието и покварата на тоталитарните структури, но от друга страна е изпълнено с войнствен патос и решимост за борба срещу режима до

последен дъх. „Затворен, гладен и пребит, / лежиш в килия изтощен, / със бинтове ти цял обвит / за мъка и тегло роден. / […] / Една мечта ни е събрала – / страната да освободим. / Тя този огън ни е дала – / вериги робски да строшим“ (Заркин 2007: б. стр.). Именно тези стихове, както и други подобни, призоваващи към сваляне на управляващата власт, са класифицирани от комунистическата юрисдикция като особено опасни, за което свидетелства съдебният протокол: „Тези материали са пълни с гнусни клевети срещу нашия държавен и обществен строй. Не само това, но с тези материали той възхвалява извършването на престъпления срещу НРБ“ (цит. по Скочев 2009: 275). Подобно на поетичните текстове на политическите затворници от 50-те години на XX век и тук е налице силен антируски патос. Това е характерно например за стихотворението на Заркин *Присъда*, създадено в затвора в Стара Загора през 1968 г.: „Бих предпочел най-страшен звяр да бъда, / но никога, о, хора, комунист. / По-страшна няма, зная, от това присъда / да ме наричат комунист. // Привет, о, братска нам Русия, / що ни доведе до просия“ (Заркин 2007: б. стр.). Директната прямота на изказа игнорира метафориката и придава на тази затворническа поезия преди всичко функцията на декларативно послание и документ за времето.

Дисидентът Георги Заркин е класифициран от Държавна сигурност като особено опасен контрареволюционен елемент заради политическите си стихотворения и агитационните си текстове. От затвора той дори стига дотам, че изпраща протестни писма, адресирани директно до Тодор Живков и до началника на Старозагорския затвор. В писмо до първия секретар на БКП Заркин пише: „Зад фасадата на „демокрацията“ в България е създаден един диктаторски режим със система от закони и съдилища, задушаващи осемилионния народ“ (Заркин 2007: б стр.). В друго писмо от 2 ноември 1968 г., адресирано до началника на затвора, Заркин изразява своя протест срещу инвазията на войските на Варшавския договор в Чехословакия. При Заркин се срещат характерните въобще за неофициалната българска литература препратки към външнополитическата ситуация, в случая към събитията в Чехословакия през 1968 г. така, както дванадесет години по-рано – към революцията в Унгария. Това не е изненадващо, тъй като всеки политически катаклизъм в коя да е страна от Източния блок предиз-

виква политически отглас и в България, променяйки стотици съдби. Както бе отбелязано, за разпространение на позиви в защита на Пражката пролет са арестувани и осъдени студентите от Софийския университет Едуард Генов, Александър Димитров и Валентин Радев. Във връзка със събитията в Прага неудобните и потенциално опасните лица са превантивно изселени. Това се отнася особено за бившите политически затворници от 50-те години на XX век, какъвто е и поетът Стефан Стамов. Именно по време на второто му интерниране в Добруджа през есента на 1968 г. се раждат редица негови непубликувани стихотворения, тематично свързани с принудителното му изселване (*Изпращане, Интерниран в Добруджа, Изселник*) (вж. Стамов 1991). Репресиите на комунистическия режим срещу политически неблагонадеждните граждани продължават и през 70-те години. Някои от писателите дисиденти, които творят през този период, са представители на турското малцинство, тъй като именно в началото на 70-те години режимът се фокусира върху националната идентичност на турците и помаците и започва системно да прилага репресивна политика, насочена към постепенната им асимилация. Жертви на този натиск са например турските писатели Ахмет Шериф Шерефли, Юмер Осман Ерендорук и Нури Тургут Адалъ.

В началото на 70-те години бившият политически затворник **Иван Дичев** пише „за чекмеджето“ есета, в които се завръща към някои мотиви, познати от лагеристката и затворническата поезия от 50-те години. В някои от тези текстове отново се подчертава безразличието на Запада към страданията на малките източноевропейски народи, намиращи се в съветската сфера на влияние, или както се изразява Дичев, „под азиатски гнет“:

> Нима европейската съвест умря ведно с великите хуманисти на XIX век? […] Или е съдено XX век да остане в историята като век на робството, масовите избивания, омразата и безпътицата? Как иначе да си обясня безразличието и бездушието на Свободния свят към съдбата ни, съдба на народи с вековна култура, оставени под азиатски гнет?
>
> (Дичев 1999: 55)

От есетата обаче е изчезнал борбеният патос, така характерен за предишния период, а преобладават примирението и патологичният страх от завръщането на катаклизмите от миналото. Мъчи-

телните спомени за жестоките безчинства на сталинизма обясняват ужаса от сегашния режим, превърнал хората в послушни роби – сякаш от някогашната смела и борбена нация е останал само някакъв осакатен торс. Условното „ние“ е обобщение на потиснатите маси, а човекът прилича на опитомено същество, обречено да служи на всемогъщ господар.

> Ние сме сведени вече до едно стадно състояние на послушание, безволност и апатия. Полека-лека затихва вътрешният бунт на всекиго от нас и се заменя с примирението. Безнадеждността извърши своето: получи се една безлична маса, неспособна за борба и героични постъпки. […] заспиваме от изтощение и преумора в тролейбусите и трамваите на връщане от работа, пълним болниците и санаториумите, във всеки миг вършим атентат срещу собственото си здраве, срещу собствения си живот.
>
> (Дичев 1999: 55 – 56)

Обезсърчените размисли на Иван Дичев за обречената съпротива срещу управляващия режим и за невъзможността да пожертваш в името на идеалите собствения си комфорт могат лесно да бъдат опровергани. В периода 1968 – 1989 г. през комунистическите затвори преминават хиляди политически противници, нерядко обвинявани в идеологическа диверсия и шпионаж в полза на вражеския лагер. Такова обвинение чува през 1974 г. **Ганчо Савов Ганчев** – славист, преводач и поет, който е осъден на осемнадесет години с обвинение в идеологическа диверсия и шпионаж в полза на Титова Югославия. Ганчо Савов пише своите затворнически стихотворения на сръбски и словенски език. Неговите текстове излизат от Старозагорския затвор благодарение на учителка в затворническото училище, която тайно ги изнася, а някои от тях покъсно са публикувани в различни списания в Словения и Сърбия, както и в списание „Литературни балкани“ през 2009 г. (Скочев, Марков 2007: б. стр.). Поезията на Савов е автентичен документ за политическата ситуация през 70-те години на XX век, когато и най-малките прояви на културни контакти с народите на Югославия могат да бъдат окачествени от режима като антидържавна дейност или поне като идеологическа диверсия. Често срещан мотив тук е параноичното политизиране на българо-югославските културни отношения, а в стихотворението *Хуманисти* политическото

преследване е иронично прикрито зад псевдохуманизма на представителя на властта: „Радвай се, казва съдията, / хумании сме ние и затова / присъдата не е смърт! / А съчинените обвинения / сами се / оттеглиха / и едно след друго се изпариха, / остана единствено / онова, което се наказва жестоко – / да обичаш освен своя / и други народи!“ (Савов 2007: б. стр.)

През 70-те години в България са арестувани хора не само за идеологическа диверсия и предполагаем шпионаж, но и за далеч по-банални престъпления. Такъв е случаят с регионалния патриот, етнограф, фолклорист и драматург **Борис Илиев**. През 1978 г. той е осъден на три години и половина за авторство и разпространение на анонимно и циклостилно размножено сатирично стихотворение[90], осмиващо представителите на градския комитет на БКП в Силистра: председателят на областния комитет Г. Кардашев е представен като османския феодал Кардаш паша и по този начин „социалистическото днес“ е метафорично сравнено с времето на османското владичество.

За голяма радост наша
пратиха ни Кардаш паша –
чалъмджия, кеседжия,
първокласен яланджия,
с чужди булки юрганджия.
Нашата каква излезе?
От татарин на черкезин.
Той на едро гази, псува
мачка и не се шегува.

(Илиев 2005: 109)

И през 80-те години репресивните сили прилагат механизми, познати от 50-те години. „Диверсантът“ може да бъде задържан по всяко време и интерниран за произволно дълъг период от време без съдебен процес. През 80-те години за тези цели отново служи дунавският остров Белене, където според Борислав Скочев е интерниран за шест месеца и младият и начинаещ по онова време амбициозен писател **Владимир Писарски** заради сатиричното си

[90] Сатиричното стихотворение е озаглавено *Народна песен за турското, татарското и черкезкото робство* и е придружено от обръщение към читателите, призоваващо ги да преписват и разпространяват текста. – Б. а.

стихотворение *1300 и 35 от тях* (Скочев 2017: 271). В годините на перестройката за опозиционна дейност и с обвинение, че е „обществен паразит“, е пращан в затворите в София, Стара Загора и Бобов дол поетът **Николай Колев-Босия** – емблематична фигура на българското дисидентство през 80-те години и активен участник в новосъздадения по образец на полската „Солидарност“ независим профсъюз „Подкрепа“, също така член на Независимото дружество за защита на правата на човека – най-важната правозащитна организация на българското дисидентство. Стихотворенията му, писани зад решетките, са официално публикувани в стихосбирката *Ноктюрно* (1991).

Двете негови машинописни самиздатски стихосбирки – *Белите диарбекирски нощи* и *Ноктюрно*, вероятно са от началото на 1989 г. и са размножени в малък тираж от двадесет до тридесет екземпляра[91]. В края на 80-те години поетът поддържа (подобно на други български дисиденти) чести контакти с Румяна Узунова – журналистка и редакторка в българската секция на „Свободна Европа“, в чийто ефир звучат негови стихове. Поезията му е богата на разнообразни мотиви, като на някои места тя се вписва органично в по-широкия контекст на българската затворническа лирика, а на други – го надхвърля чрез дръзкия си нонконформизъм както по отношение на съдържанието, така и на формалната композиция. И в творчеството на Колев-Босия откриваме поетични образи, черпещи от традициите на българската литература и от символиката, препращаща към националните травми от османското владичество. Подобно на творчеството на Йосиф Петров, Иван Дичев и например на сатиричния стихотворен памфлет на Борис Илиев се наблюдава актуализиране на пейоративно обагрени митологеми (Батак, еничари, османски паша). Това се отнася освен за предполагаемия[92] самиздат на Колев-Босия *Белите диарбекирски нощи*, също за стихотворението *Диарбекирска приспивка*, което е официално публикувано едва през 1991 г. в сборника *Ноктюрно*. Турската крепост Диарбекир е място за заточение на български революцио-

[91] Информацията е от личен телефонен разговор с поета. – Б. а.

[92] От лично проведения телефонен разговор с Босия авторът получи информация за тази самиздатска книга, но поради кончината на поета не е успял да види самото издание. – Б. а.

нери през XIX в. и се превръща в печален символ на османското владичество и репресиите срещу борците за свобода на България. От гледна точка на национално интонираната символика ситуирането на Диарбекир на територията на социалистическа България е твърде показателно за идейното внушение: „Диарбекир не се намира / там, нейде в Южен Анадол. / Диарбекир се пребазира / във мините на Бобов дол“ (Колев-Босия 1991: 68). Но наред с тези мотиви, които се срещат и у други представители на българската затворническа лирика, поезията на Колев-Босия в много отношения излиза извън познатия контекст. На първо място тя се отличава с богато разнообразие от различни контракултурни жестове на лирическия субект, които в повечето случаи разчитат на експресивни образи и неконвенционални изразни средства, за да внушат тоталното екзистенциално отчуждение. Сякаш духът на епохата на развития социализъм не може да бъде изразен поетично, тъй като носи вкуса на разтворени фекалии в чаша вода, както е в стихотворението *Заповед* от 7 ноември 1989 г., т.е. само три дни преди оставката на Тодор Живков като генерален секретар на ЦК на БКП.

Поезията на „тунеядеца“ има силно контракултурно звучене – изразената в нея конфронтация срещу реалния социализъм е била отразена в докладите на ДС до Политбюро, описващи дръзкото му поведение и циничното му отношение към МВР и ДС[93]. Разобличавайки експлоататорската роля на държавния апарат, поетът разкрива безсилието на човека, принуден да изпълнява волята на висшите управленски структури. Следователно тази контракултурна линия има много по-универсален характер и ще се реализира с пълна сила в антисистемната гражданска позиция на Колев-Босия след ноември 1989 г. В стихотворението *Ерупция на подлостта* от май 1989 г. емоционалното въздействие е засилено посредством

[93] Николай Колев-Босия е осъждан по чл. 325 от НК, въдворяван е в гр. Бобов дол по чл. 10 А от ЗНМ за неупражняване на обществено полезен труд (вж Дойнов 1999: 272). Ето цитат от доклад на ДС: „Интелектуалното ниво на Колев е много добро. Следи всичко ново в съвременната литература, но поради слабоволието си и регулярната прекомерна употреба на алкохол не развива своите качества. Впечатление прави нихилистичното отношение на Николай Колев към всичко създадено у нас в годините след социалистическата революция. […] Особено нагло и цинично се отнася към МВР и конкретно към служителите на ДС“ (Цит по Дойнов 1999: 273). – Б. а

мотива за обречеността на децата, заченати във време на духовно робство и морална разруха: „Децата ни са роби / на малодушието и нагона. / Абсурдността на тяхното зачатие / противоречи / на смисъла за съществуване“ (Колев-Босия 1991: 25). Ежедневието на социалистическия гражданин придобива ужасяващи очертания в стихотворението, в което плачът на детето контрастира със садистичните погледи на партийните функционери: „Децата ни / крещят от ужас сутрин, / когато ни отвеждат по работните места / войски от председатели и секретари. / И садистичните им погледи / проблясват от оргазъм / при всяко наше прегрешение / като в шизофреничните кошмари / на някой луд“ (Колев-Босия 1991: 25). Лирическият субект осъжда възпитанието и образованието на новия социалистически човек, който от ранно детство е изложен на манипулативната държавна пропаганда и вследствие на принудителното членство в различни съюзи и организации се превръща в смирен и боязлив индивид:

Децата ни
не се обиждат,
когато чистите им мозъци
промиваме
с лъжа и страх
[…].
Децата ни
не се оплакват,
когато ги затрупват с митове
щастливи изпълнители на чужда воля –
обричат ги на безистория
и на безбъдеще лица,
зовящи себе си „УЧИТЕЛИ“,
а нашите деца им казват „Добър ден“.

(Колев-Босия 1991: 27)

Страданието на човека, принуден да живее в тази политическа система, е пресъздадено в стихотворението *Ново разпятие*, датирано през август 1989 г. зад стените на Централния софийски затвор. Посредством конотация с новозаветния мотив за жертвоприношението лирическият герой е стилизиран в ролята на изкупителна жертва, която носи на плещите си греховете на безименните маси. Новият изкупител – затворникът, обявил гладна стачка,

обаче се различава от новозаветния образ по това, че не му е позволено да умре. Неговият противник Пилат е разнолик. Като олицетворение на управляващата етатистка партия той се появява веднъж като лекар в бяла престилка („Пилат / стои зад бюрото / и шепне магичните думи: / – Без смърт няма възкресение!“) (Колев-Босия 1991: 40), друг път – във военен шинел с каскет на главата или е отъждествяван с народния колектив, с работническите маси, а другаде има напротив – ясно изразени аристократични черти и се завръща към първоначалната си роля на представител на римската управляваща класа: „Зад дебелите / бели стени / Пилат / елегантно повръща. / Преял и препил / на поредния пир. / Далеч / от очите / на презрения плебс / с гуреливите слепи очи. / Пилат / помни най-важното: – Без смърт няма възкресение!“ (Колев-Босия 1991: 42). В контекста на цялостното идейно послание Пилат се явява обобщен образ на червената буржоазия – новата управляваща класа, която изгражда своята легитимност върху мнимата си връзка с плебса, защото: „Пилат / знае на кого да заложи, / за да получи / онова дребно нещо, / наречено власт […]“ (пак там: 46 – 47).

Важен момент в стихотворението е отъждествяването на Бога и плебса, което неизбежно води до подмяната на двете същности. За Пилат обожествяването на народа се превръща в подходящ инструмент за неговата тотална манипулация, тъй като масите, повярвали в своята свобода и равенството, са готови да заменят съществуващия ред с нов: „Бог е плебей!“ / заплашително копие вдигнала / крещеше / пияна тълпата, / обладана / от някаква лудост / за равенство.“ (Колев-Босия 1991: 48). Именно тогава във всеобщото скандиране на новия религиозен култ е лесно да се идентифицира Бог (чрез плебеите) с Пилат („Бог е плебей! Да живее Пилат!“) (пак там), защото кой друг, ако не Пилат, дава на масите panem et circenses[94], с което засища потребността им от удоволствия и им осигурява фалшивото чувство, че са част от обща кауза. Всеки, който не се идентифицира с новия митотворчески ред, с тази нова класова логика, която в поемата дори е наречена „новата расова логика“, е обречен да вегетира.

Социалистическият Пилат за разлика от новозаветния не трябва да прави ненужни човешки жертвоприношения, които биха

[94] panem et circenses (лат.) – хляб и зрелища. – Б. пр.

могли да бъдат използвани от западната пропаганда в негов ущърб, тъй като „без смърт няма възкресение“. Новата управляваща класа на партийната номенклатура изисква безусловна лоялност, превръщайки колектива в стадо: „Обаче, ако в стадото вървиш / и не издаваш самодейни звуци, / в кошара топла цял живот ще спиш / ведно със своите деца и внуци“ (Колев-Босия 1991: 67). В цитираното стихотворение, озаглавено *Размишления на един келеш в детската градина* от август 1989 г., лирическият говорител („келешът“) размишлява върху същността на господстващата система, в която всяко антисистемно действие се превръща в наследствено клеймо. За да внуши конформизма на мнозинството, поетът използва метафорични атрибути, означаващи безропотно примирение, присъщо на селскостопанските животни (стадо, кошара). Вместо да бъде въплъщение на освободения пролетариат, колективният образ на народа се явява съвкупност от изгладнели човешки подобия, захвърлени зад стените на затвора:

> В колонка крачим със увиснал нос,
> облечени в еднакво сиви дрешки.
> Да шляпаш по паважа гладен, бит и бос,
> едва ли е културно и човешко.
>
> (Колев-Босия 1991: 66)

В определени моменти ясно се очертава контрастът между окаяните и изгладнели обикновени хора и прекомерния консуматизъм на реалния социализъм. Антиконсуматорската парадигма не визира само ламтежа за материални блага, но и духовния упадък. Централизираната система на възпитание, образование и колективни организации нанася масови поражения – институциите на тоталитарния апарат моделират индивида по свой образ и подобие:

> […] детските ясли и градини, училището, чавдарските и пионерските организации и по-нататък Комсомол, БКП, БЗНС и други поемат грижата да създадат от току-що появилите се българи и половина. Хем юначен борец, хем известен певец, хем Леонардо да Винчи. Системата е изпитана вече в продължение на близо 50 години и резултатите са фантастични. […] Българинът става все по-образован и с все по-ниска социална култура. Доходите му растат, а духовността му намалява, т. е. няма вече накъде да намалява.
>
> (Колев-Босия 1991: 29)

В края на 80-те години контракултурният бунт се фокусира и върху индустриализацията на страната, въз основа на която властовият дискурс създава мита за просперяващото общество. В поезията на Колев-Босия идеологическите стереотипи са конфронтирани с реалностите на ежедневието, като по този начин разкриват своята безсъдържателност. Димитровград, гордостта на социалистическото строителство, е представен в едноименното стихотворение като символ на екологичната катастрофа. Гордият град, носещ името на Георги Димитров, градът, в който живее и работи новият социалистически човек, както го възхваляват Пеньо Пенев и други поети още през 1956 г., при Колев-Босия е метафорично изобразен като бетонен саркофаг, пълен с токсични изпарения: „Ела в Димитровград / да видиш / как сивият цимент във транс / прегръща серния двуокис, / флиртуващ / със нитратен плам / под звуците / на детска кашлица“ (Колев-Босия 1991: 72). Прокламираният производствен метанаратив следователно среща опозицията на екоцентризма, около който се обединява формиращото се дисидентство – през 80-те години в българската контракулурна парадигма наред с темата за правата на човека особено място заемат екологичните проблеми, причинени от прекомерната и разрушаваща околната среда индустриализация.

Стагнацията по времето на Брежнев се отразява с пълна сила върху българската литература след 1968 г. Към по-известните и утвърдени автори, дръзнали да проявят критичност към обществено-политическата ситуация и моралните устои на системата, комунистическият режим се отнася по-благосклонно, тъй като няма интерес от това да провокира критичната реакция на западните медии. Подходът на властта към по-малко известните творци и интелектуалци обаче е съвсем различен и за тях последствията са тежки: изключване от университета и отстраняване от работа (Васил Урумов), арести, дълги присъди и принудително изселване (Георги Мицков, Стефан Стамов, Николай Джеджев). Политическите противници и непокорните граждани често са изпращани в психиатрични болници (физикът и дисидент Стефан Маринов, Владимир Свинтила). През 70-те и 80-те години на XX век зад решетките се озовават Георги Вълев, Димитър Георгиев, Любомир Канов, Лазар Цветков и други (Савов 2017: 4). Затворите са пълни и с противници на асимилаторската политика по отношение на

малцинствата – предимно български турци и хора, които заявяват македонска идентичност. За т.нар. македонизъм се издават дълги присъди затвор особено от края на 60-те години. И най-малките идеологически отклонения от дискурсивните практики на социализма, които от 70-те години постепенно прерастват в ясно изразен национализъм, се наказват безапелационно от комунистическите власти. Творческата свобода не е възможна в контекста на официалната литература: писателите или се опитват да надхитрят редакционната цензура чрез прикритата алюзивност на така наречения езоповски език, или прибягват до самиздат. Редица литературни произведения остават в ръкопис и биват издадени едва след падането на комунистическия режим.

Самиздатски стихосбирки (1973 – 1989)

Както вече беше посочено, особено от 60-те години нататък самиздатът като независим издателски канал започва да се формира в българския контекст не само за да съхранява написаните, но непубликувани книги, но също и с намерението да ги разпространява сред определени групи от населението, предимно сред приятели и съмишленици. Най-често публикуваните в самиздат книги са стихосбирки. Докато някои от самостоятелно издадените книжни заглавия имат по-скоро библиофилски характер и не са предназначени за дистрибуция, други самиздатски издания се размножават в сравнително големи тиражи и предполагат по-широк контакт с читателите. Понятието „самиздат“ претърпява известно развитие във времето – от първоначалното му значение на подготовка и разпространение на ръкописа от самия автор, както го разбира създателят на термина „самиздат“ Николай Глазков (Пршибан 2018: 16), до това, което се случва през 80-те години, когато произведението започва да се „самоиздава“ (Тимофеев 1989: 21), т.е. литературният текст сякаш придобива собствен живот, като се публикува, пренаписва и разпространява без авторско участие. В нашето изложение обаче ще се абстахираме от това разграничаване и ще имаме предвид включително и авторските библиофилски произведения наред с тези, чийто „самиздатски“ характер не буди съмнение.

Държавната цензура в НРБ се проявява под различни форми – от централизираната структура на българския „Главлит“ (1952 – 1956) през провеждания контрол от страна на държавните и партийно зависими издателства до ролята на социалистикорелистическата критика и на партийните културтрегери, чието недоброжелателно отношение може да доведе до трайно изключване на съответния автор от официалните сфери на литературния живот. По този начин самиздатът се явява единствената възможност за независима от доминиращия дискурс творческа изява, манифестираща както открита антирежимна позиция така и естетическа конфронтация спрямо социалистическия реализъм. Въпреки че не са предназначени за по-широка читателска аудитория, публикуваните в самиздат стихосбирки с библиофилски характер могат допълнително да бъдат преписвани на машина, както често се практикува в съветския, полския или чехословашкия самиздат, но на практика тяхната фун-

кция се свежда преди всичко до съхраняване на текста за бъдещите поколения, т.е. целта им е да запазят поетичното слово за един по-благоприятен политически момент. В условията на тоталитарния режим обаче, когато всяко „самопубликуване“ рискува да има тежки последици, библиофилските издания сами по себе си се превръщат в самиздат и лесно могат да бъдат политизирани. В чешките научни среди е прието за самиздат да се приема текст, който отговаря на условието да има минимум от шест до дванадесет екземпляра, отпечатани с еднократен машинописен набор на индиго (Пршибан 2018: 16 – 45). Ако стриктно се придържаме към дефиницията на Пршибан обаче, би трябвало например да изключим издателската дейност на Веселин Тачев, чиито машинописни самиздатски книги от 1963 – 1966 г. най-често са изготвяни само в три екземпляра, или библиофилското издание на сборника на Светлозар Игов *Отсъствие* (1981), за което авторът твърди, че е съществувало в четири екземпляра. Поради тези обстоятелства сме склонни да игнорираме изискването за минимален тираж.

Друг проблем, който възниква при проучване на българския самиздат, е свързан с неговата периодизация. Необходимо е да се определи по аргументиран начин от кой момент нататък можем да говорим за самиздата като независим издателски канал, съществувал извън цензурата и контролните механизми на комунистическия режим. Преходният период 1944 – 1947 г., белязан от политическата борба между доминирания от комунистите Отечествен фронт и все още съществуващата некомунистическа опозиция, изглежда спорен в това отношение. Възниква въпросът дали е уместно например стихотворението *Безсмъртният* (1946) на Йосиф Петров да се обозначава като първия български самиздат, както прави Радой Ралин в предговора към изданието на авторовата лагеристка лирика *Вик от каторгата* (1993):

> Така през 1946 година се яви ненадминатата до днес сатирична поема *Безсмъртният* – първият български самиздат! Нейният строен класически стих плавно се наслояваше в паметта на читателя. Тя се рецитираше хорово в компании на честни интелектуалци, акомпанирана от ведрия смях на Илия Бешков, озарявана от ослепителната му усмивка. (Ралин 1993: 4)

Макар офанзивата на ОФ срещу демократичната опозиция в България да става все по-агресивна, през 1946 г. продължава да съществува опозиционна преса, която категорично се противопос-

тавя на политиката на БРП (к). За напълно установена комунистическа диктатура в България може да се говори едва от 1947/1948 г. нататък, когато некомунистическата опозиция е изцяло ликвидирана. Поради това вероятно не е оправдано частните (недържавни) авторски издания от този период да се разглеждат като самиздат. В чешка среда ранните самиздатски издания от края на 40-те години на XX век, които често са излизали в тиражи от един екземпляр, се наричат „протосамиздат“, но при всички случаи става въпрос за неофициални издания след държавния преврат от февруари 1948 г., когато в Чехословакия е установена диктатурата на пролетариата и всякаква издателска дейност преминава под контрола на държавния и партийния апарат.

В България процесът на национализация на частните издателства и печатници се осъществява постепенно, поради което е невъзможно да се определи конкретна преломна дата на внедряване на пълен държавен контрол върху книгоиздателската дейност. Първият законодателен удар върху частните издателства е нанесен още през 1947 г. със Закона за национализация на частните индустриални и минни предприятия, който засяга и частните печатници. През май 1948 г. влиза в сила правителствено постановление за ликвидиране на частните издателства, а през 1949 г. влиза в сила Законът за книгопечатането, който окончателно ликвидира всякаква частна издателска инициатива в Народна република България. През следващите четиридесет години книгоиздаването е в компетенциите на новите държавни издателства: „Партиздат,“ „Профиздат“, „Отечествен фронт“, „Народна култура“, „Български писател“, „Наука и изкуство“, „Народна младеж“, „Български художник“ и други (Георгиев 1994: 77). Въпреки нарастващия натиск на комунистическите власти в преходния период до 1949 г. все още се появяват книжни заглавия, които са продукт на частни издателски инициативи. По своето политическо съдържание много от тези книги пряко или косвено се противопоставят на протичащата съветизация на страната. Пример за частно книжно издание е публикуваният през 1948 г. сборник с разкази *Завръщане* (1948) на Велко Стоянов-Зидаря – журналист и писател, който заради анархистическите си убеждения преминава през редица комунистически лагери[95]. Тиражът на книгата е от 5000 екземпляра

[95] За съжаление, житейската и творческата съдба на Велко Стоянов е все така непроучена от литературната наука. От отделни фрагментарни споменавания в

и със сигурност не може да се смята за самиздат – това е частно авторско издание, отпечатано професионално в софийската печатница „Любаш“ и по законен път, при това изрично се посочва, че е осъществено с разрешението на Министерството на информацията и изкуствата от 6 август 1947 г. (Стоянов-Зидаря 1948)[96].

За български самиздат или за протосамиздат е редно да се говори чак след 1949 г., когато издателската дейност в страната вече е изцяло под абсолютния монопол на държавните институции. Кулминацията на този процес настъпва през 1952 г. със създаването на българския еквивалент на съветския „Главлит“ (Чичовска 2013: б. стр.). През периода на съществуване на „Главлит“ (1952 – 1956), т.е. на централизираната цензурна институция, контролираща цялата издателска дейност, се появява машинописният поетически цикъл на **Змей Горянин** (1905 – 1958) *Нощ и ден* (1955). Както е посочено на заглавната страница на тази машинописна библиофилия, тя е вероятно от 1955 г., тъй като включва стихотворения от периода 1945 – 1955 г., а в третия раздел са поместени и някои по-ранни текстове, писани по време на войната (Коларова 2015: 181). Четиридесетте стихотворения са разделени на три цикъла – *Нощ и ден*, *Ненужна лирика* и *Войнишки дневник*, и са придружени от илюстрации, направени по всяка вероятност от самия автор. Тиражът е минимален и засега е открит запазен екземпляр единствено в Регионалната библиотека „Любен Каравелов“ в Русе, който е с посвещение на някой си Тодор Виков, а този факт показва, че сборникът *Нощ и ден* не е направен само в един-единствен екземпляр, тъй като едва ли авторът би подарил на някого такъв уникат, без да разполага с повече екземпляри.

Самиздатската дейност на **Веселин Тачев** и на неговия приятелски кръг от 1963 – 1966 г. също е свързана с Русе. В резултат на издателската им дейност през първата половина на 60-те години на XX в. се появяват общо девет машинописни сборника.[97] Поетиката на стихосбирките, публикувани в Щръклево, носи отчетлив контракултурен етос, открито манифестиран в дръзко изразеното презрение към новата социалистическа буржоазия, която през 60-те го-

---

мемоарната литература става ясно, че Зидаря е бил затворен в концентрационния лагер в Белене. – Б. а.

[96] Възможно е тази информация да не отговаря на истината. – Б. а.

[97] За русенския самиздат има специално посветена глава. - Б. а.

дини на XX век ценностно дискредитира революционните идеали и заживява по маниера на отречената от комунистическата идеология буржоазна класа. Често срещани мотиви, предизвикващи гневния протест на поетите, са социалистическото консуматорство (Тачев, Кисьов), колективното отчуждение, изразено чрез социалното, поколенческото и ценностното разграничение на Ние от Вие/Те (Трендафилов), както и крайно субективната лирическа изповедност, произтичаща от страха пред надвисналата опасност от ядрен апокалипсис (Тачев).

С дунавския пристанищен град е свързан животът на поета, сатирика и преводача **Иван Коларов** (1923 – 2009). автор на самиздатската сатирична книга *Хипотези.*[98] Текстологичното сравнение на самиздатското издание с официално публикуваните текстове след 1989 г. разкрива редица както незначителни, така и по-съществени промени. Заглавията на отделните сатирични текстове в самиздатското издание от 1973 г. например не започват с лексемата „хипотеза“, както е в по-късните издания, а вместо нея присъства думата „произход“ (*Хипотеза за сталагмита → Произход на сталагмита*). Социалната сатира на Коларов е изтъкана от алегории и находчиви метафори. Докато някои от текстовете се фокусират върху многообразните недъзи на социалистическото общество и с леко притваряне на цензурното око на редакторите биха могли да се вместят в границите на идеологически допустимата сатира, други със своя критичен дух нанасят директен удар по основните стълбове на еднопартийната политическа система и нейния рестриктивен апарат. Така например в стихотворението *Произход на индигото* не е трудно да се открие пряка алюзия за творческата несвобода и цензурата: думата „индиго“ (копирна хартия) тук е закачливо деконструирана на „индекс“ и „иго“:

Етимоложки думата индиго
от „индекс“ и от „иго“ произлиза:
тоест – когато индексът е иго,
Индигото във употреба влиза.

(Коларов 1973: б. стр.)

[98] За *Хипотези* на Иван Коларов вж. в главата за сатирата. – Б. а.

Мотивът за копирната хартия като възможна алтернатива на всички индекси[99] и на цензурния апарат и като метафора на отнетата свобода на словото няма прецедент в контекста на българската поезия. Друг емблематичен текст, който може да бъде разчетен като алюзия за съществуващото политическо статукво, е *Произход на сталагмита*. Сталагмитът тук се явява алегоричен образ на социалистическия човек – той расте в пещерни условия, в мрак, студ и тишина, израства от земята и поглъща капка по капка малкото, което му се спуска отвисоко (на всяка „петилетка“ израства с един милиметър). Сталагмитът тук символно кореспондира с идеята на Ясперс за индивида, който, изкачвайки стъпалата на властта, губи своята човечност (вж. Ясперс 2008). Подобен мотив присъства и в алегоричния текст на Христо Смирненски *Приказка за стълбата*[100], в който главният герой, издигайки се в социалната йерархия, губи съпричастност и състрадание към бившите си братя, които тънат в бедност и унижение, и става част от управляващата класа. В интерпретацията на Коларов дори се стига до загуба на антропоморфната същност – достигналият върха се превръща в отвратително пещерно създание:

Макар, че толкоз бавен е напредъкът,
той най-накрая стига до върха
и външният му вид наподобява
индивид от пещерни условия:
мрачен,
хладен,
заканителен…

(Коларов 1973: б. стр.)

За разлика от *Хипотези* на Иван Коларов, която е размножена в стотина екземпляра, друга известна самиздатска стихосбирка – *Отсъствие* (1981), чийто автор **Светлозар Игов**[101] е литературовед, славист, поет и романист, е издадена в миниатюрен библио-

[99] Съществуват официални списъци (индекси) на забранената литература в България (*Списък на вредната литература.* София: Наука и изкуство, 1957), както и списъци на забранените книги, съставени от Католическата църква.– Б. а.

[100] Мотивът за стълбата като алегоричен образ на кариеризма и сътрудничеството с властта присъства и в стихотворението на Радой Ралин *Балада за стълбата*, което излиза в двойния брой на самиздатския алманах „Мост“ през лятото на 1989 г. – Б. а.

[101] През 1987 г. Светлозар Игов „издава“ само за себе си и за тесен кръг приятели литературното списание „Водолей“. – Б. а.

филски тираж от четири екземпляра с твърди корици. Включените в нея стихотворения са от периода 1963 – 1969 г., а някои от тях по-късно са официално публикувани в бургаския алманах „Море“, в който през 80-те години на XX век са отпечатани произведения на политически неблагонадеждни и проблемни автори като Константин Павлов, Николай Кънчев, Биньо Иванов и др. [102]

Друг автор, чиито стихове се разпространяват в самиздат, е **Васил Урумов** (1930 – 1979) – пловдивски поет, художествен и театрален критик и журналист. След двете си официално издадени книги – *Лирична хроника* (1958) и *Триптих* (1961), този талантлив поет е игнориран от официалните сфери на литературата и публикува само спорадично в по-малко значими пловдивски списания през 60-те и 70-те години. Създадените от него стихове остават заключени „в чекмеджето“ без перспектива за публикуване. Възникналото след Пражката пролет политическо напрежение се отразява и върху Васил Урумов – той е подложен на административни санкции и тормоз, принуден е да напусне поста си на редактор в Радио Пловдив и в продължение на много години остава без постоянна работа (Молхов 1980: 24). Твърди се, че официалната причина за уволнението е нежеланието на поета да се откаже от буйната си и гъста брада (Ганева 2008: 41). Поезията на Васил Урумов е публикувана посмъртно в самиздат през 1985 г. Книгата, озаглавена *Поезия* (1985), е издадена и илюстрирана от сина на автора – Румен Урумов. Самиздатското издание е с тираж от тридесет екземпляра, има твърда подвързия, съдържа тринадесет стихотворения от периода 1966 – 1969 г. [103] и същия брой уникални линогравюрни илюстрации[104]. Освен любовна лирика цикълът съдържа стихотворения, които внушават атмосферата на социално потисничество и отчужденост. Лирическият субект е разочарован от духовния упадък на обществото, чиито движещи сили се ръко-

[102] По думите на автора един от екземплярите на стихосбирката се намира в частния архив на Любен Дилов. – Б. а.

[103] Възможно е някои недатирани стихотворения да са създадени по-късно през втората половина на 70-те години. – Б. а.

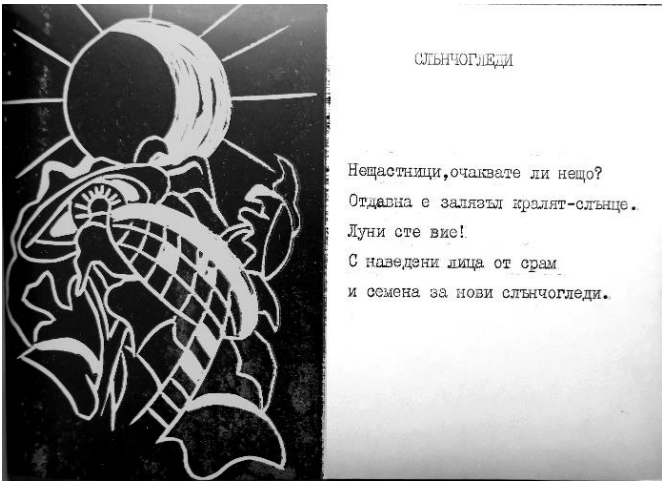
[104] По думите на дъщерята на поета – Светлана, *Поезия* не е единствената самиздатска стихосбирка на Васил Урумов. Вероятно в края на 60-те години е имало и друга негова самиздатска поетическа книга, но за съжаление, заглавието ѝ остава неизвестно. – Б. а.

водят от принципите на стадния манталитет и колективната сервилност. Колективизирания маразъм се явява основен мотив например в стихотворението *Слънчогледи*:

Нещастници, очаквате ли нещо?
Отдавна е залязъл кралят-слънце.
Луни сте вие!
С наведени лица от срам
и семена за нови слънчогледи.

(Урумов 1985: б. стр.)

Васил Урумов, *Поезия* (1985), корица



Васил Урумов, стих. *Слънчогледи*, илюстр. Румен Урумов

В редица стихотворения на Васил Урумов лирическият субект е в позицията на аутсайдер, откъдето се чува само плах монолог,

слабото гласче на дървена кукла, захвърлена в ъгъла на бабиния скрин сред студ, самота и пробягващи плъхове с дъх на нафталин (*Монолог на куклата*). Често срещан образотворчески похват е изграждане на художествената идея чрез изхвърлени, забравени и непотребни предмети, чиято същност остава завоалирана зад плетеницата от метафори. В едно от стихотворенията без заглавие от 1969 г. лирическият говорител се идентифицира с глухарче, което напразно очаква да бъде открито:

Наричат ме глухарче. Всъщност аз съм
дрънкалка на едно джудже.
Забрави ме… Очаквам да се върне.
Защо си тука? То ли те изпрати?

Кажи: ще дойде ли да ме потърси,
или не иска да играе с мен?…
Не ме докосвай – ще заплача.
Ако въздъхнеш – с радост ще умра.

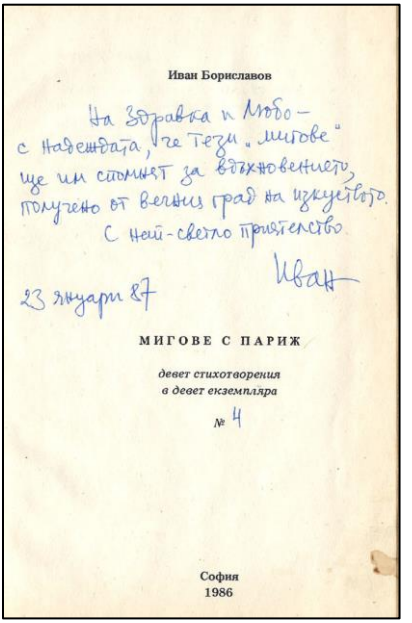
(Урумов 1985: б. стр.)

Чрез стилистиката на детската реч е постигнато силно философско послание за страха от самотата и неизбежния край. Лирическата миниатюра може да бъде прочетена като екзистенциална изповед за ранимостта на човека, чиято материална същност е нетрайна като пухчето на глухарчето, и неизбежният край носи колкото тъга, толкова и радостно избавление от непосилната самота. Отличителна характеристика на поетическия език на Васил Урумов е богатата метафорика, която някои литературни критици дори свързват с имажинизма (Молхов 1980: 29). За Урумов ефектното изграждане на образа не е самоцел, а посредством изненадващи и въздействащи метафори изразява екзистенциалното отчаяние и дава израз на социалния нонконформизъм. В едно от стихотворенията от 1969 г. четем:

Откривам те отново в чистотата
на строгата и ласкава Снежанка,
която вече толкова години
върви до дядо Мраз…
Снегът скрипти под белите ботушки,
в нощта звънят невидими звънчета,
а вятърът с брада от лед се чуди
защо не търсим друг, отъпкан път.
Върви до мен и ме топли с дъха си!

(Урумов 1985: б. стр.)

Васил Урумов със сигурност не е от поетите, които следват утъпкания път, и то не само в литературното си творчество. Подобен свободолюбив характер не би могъл да избегне сблъсъка с политическите власти. Година след появата на стихосбирката *Поезия* на Урумов излиза библиофилската самиздатска книга на **Иван Бориславов** *Мигове с Париж* (1986) с подзаглавие *Девет стихотворения в девет екземпляра*.


Иван Бориславов

На Здравка и Лобо –
с надеждата, че тези „мигове"
ще им стоният за вдъхновението,
получено от вечния град на изкуството.
С най-светло приятелство
Иван
23 януари 87

МИГОВЕ С ПАРИЖ

девет стихотворения
в девет екземпляра

№ 4

София
1986

Иван Бориславов, *Мигове с Париж* (1986), с посвещение

Книгата съдържа двадесет и четири страници и е с твърда синя подвързия. Като място на издаване е посочена София. Стихосбирката представя впечатленията на автора от престоя му във Франция. След края на последното стихотворение е отбелязано септември – октомври 1979 г., така че вероятно това е периодът, през който са написани и деветте стихотворения. Всеки от деветте екземпляра е отделно номериран. Не е изключено този поетически цикъл на Иван Бориславов да е вдъхновил Кирил Кадийски две години по-късно да създаде самиздатска поредица на същия принцип, в която самият Бориславов участва с поетическия сборник *Латерна магика* (1988).

Към българския самиздат несъмнено принадлежи и стихосбирката *Бял лист* на **Христо Николов-Ричката**, която е подготвена през 1986 г. от неговия приятел – изкуствоведа Красимир Илиев. Тридесет и петте страници на малката книжка с твърда подвързия с формат А5 съдържат стихотворения, датирани от 1979 до 1986 г. Сборникът е анонимен, не е посочено нито името на автора, нито мястото на издаване. Книгата е издадена в ксерокопиран тираж от тридесет екземпляра. Тъй като копирната техника в държавните предприятия и служби особено в София е била под зоркото око на

Държавна сигурност, Красимир Илиев ползва ксерокс машина в град Елин Пелин. Достъпът до необходимата техника е осигурен от Теодора Минева. Нито издаването на книгата, нито самите стихотворения имат политически подтекст – това е по-скоро приятелски жест от страна на Красимир Илиев към Христо Николов в желанието си да покаже колко цени неговата поезия. „Според мен заслугата за това дело е изключително на моя приятел и поддръжник Красимир Илиев, моята пасивна роля в този акт тогава се заключаваше в жеста на моето съгласие“[105].

Поезията на Христо Николов-Ричката се характеризира преди всичко със силно въздействащ интимен лиризъм благодарение на оригиналната си образност и метафорична изразност: „Когато бях на 16 години / и бъдещето беше / далечно и ясно / като звездно небе, / как не знаех / че падащите звезди / са бумерангите / на моите желания, / несбъднати на 22“ (Николов-Ричката 1986: 3). Някои от стихотворенията са близки до философското съзерцание, други, като например *Песен за торбата*, напомнят световъзприемането на представителите на чешкия поетизъм или на Атанас Далчев в поезията си от същия период, където ключова роля играят предметите от ежедневието, с които човекът е постоянно заобиколен. Обикновените неща придобиват неподозиран лирически смисъл: „Песен за торбата / във която си седят нещата / и твърдо се допират / и меко се опират / и стърчат / в торбата / ако искаш / искай да ги чуеш / как седят / и твърдо се допират / и меко се опират / и как я обичам // и писалката / да върнем вътре“ (пак там: 1986: 11). Другаде лирическият субект търси своята идентичност чрез метафоричната игра с природните явления. Природата всъщност е силно субективизирана в цялата стихосбирка, тя е равностоен партньор на лирическия говорител, понякога дори субективността на лирическия аз е съзнателно претопена в някакво предполагаемо холистично единство:

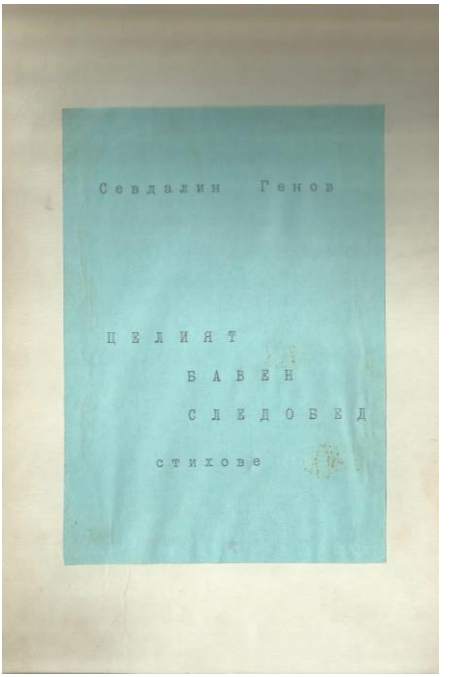
Какво ли мога да очаквам
от една мъгла,
внезапно обградила ме;
и какво ли може да очаква
среднощната мъгла от мен,
вътре в нея появил се?

(Николов-Ричката 1986: 11)

[105] Из личната кореспонденция на автора – Я. М., с Христо Николов. – Б. а.

В поезията на Хр. Николов-Ричката отсъстват големите теми на съвремието, но в определени моменти се забелязват спорадични алюзии за социалните конвенции, чиято привидна устойчивост е разколебана от сблъсъка с неразрешимите екзистенциални въпроси. Повсеместната социализация на човека, която достига своя максимум именно в условията на централизирана технокрация, в крайна сметка се обезсмисля пред неумолимата валидност на смъртта: „Регистрация. Взаимност. Общи документи. Обща маса / и обща кофа за боклук. Общи спомени. Отделна смърт. / За всекиго отделна, за всички / по наследство“ (Николов-Ричката 1986: 33).

Първите самиздатски дейности на писателя **Севдалин Генов** датират от 1986 г. Сравнително обемната машинописна стихосбирка, озаглавена *Целият бавен следобед* (1986), е изработена от тънка светлосиня хартия пелор, а тиражът, който е между двадесет и двадесет и пет екземпляра, е разпространяван сред приятели. В поетиката на Генов преобладават онирични образи, изградени върху свободни асоциации, които нарушават установените правила на синтаксиса и пунктуацията, а това е било в разрез с официалната литература, тъй като препраща към отхвърлените от нея „изми“ на междувоенния авангард. Както показва цитираният откъс от пространното стихотворение *Вятър, вода и пясък*, присъствието на определени елементи на сюрреалистичен тип образност е очевидно:



Севдалин Генов.
***Целият бавен следобед* (1986),**
корица

Сънувах
че кравите
които всяка вечер
полюшват вимета
покрай дома ми
и с очи препълнени от зелено
ми повтарят
монотонно като дъжд
че животът ни е вечен,
сънувах тези крави
с очи препълнени зелено
как ходят по брега на морето
и търсят с поглед
платноходка
сутрин тръгваща на изток
а вечер идваща от запад
опасала с пяна земята
да повтаря с издухани платна
че животът е безкраен,
сънувах тези крави
изгубени от някого
в прашен дневник на тавана
и разкривените лилави букви
наведени като идеология наляво
ме разтресоха събудиха затрупаха
със отчаянието си
че всичко е забравено
защото е съмнително

(Генов 1986: б. стр.)

Друга самиздатска стихосбирка на Севдалин Генов е *Райски ябълки край Варвара* от 1989 г. Книгата, издадена в тираж от шестдесет екземпляра, е илюстрирана от съпругата на поета Наталия Генова. Стихотворенията и в двата сборника се отличават с богата метафоричност и с пейзажен асоциативен лиризъм, в тях преобладават сюрреалистични образи с елементи на нонсенс. Ето откъс от стихотворението *Оздравяване*:

Божо дърво
    каделка какуле и ливанче
са титлите
на ружковото чайче
бере се
щом сянката на заека
пресити сънищата
на подземната вода
и може да се пие
с шепи
когато корабче заплува
във бората на нечии очи.

(Генов 1989: 7)

Очевидно е, че този тип лирика, която навлиза в света на оничните и фантастични образи, както и на игровите асоциации, би предизвикала пренебрежение от страна на официалната критика, какъвто е случаят с издадената през първата половина на 70-те години стихосбирка на Биньо Иванов *До другата трева* (1973). Нерадостна е съдбата и на поета **Божидар Славов** (1940 – 2000). Отгледан като сирак от анархиста Слави Ламбев, той е белязан със стигмата на политически неблагонадежден субект, което е причина да бъде дори пратен в Белене през 1962 г. Славов е заклеймен от комунистическите власти като обществено опасен елемент и заради свободомислието и бунтарските си стихове. Изключен е от университета, а по-късно е принудително хоспитализиран в психиатрична клиника в Раднево (Леви 2007: 12 – 13).

Стихосбирката на Божидар Славов, съдържаща циклите *Кажи, живот!* и *Ако ти, народ*, излиза като самиздатско фотокопирно издание на два пъти през 1987 г. И двете издания, които следват малко едно след друго, са с мека корица и са размножени в необичайно голям тираж от двеста екземпляра. Божидар Славов и съпругата му Рашел Леви са били подпомогнати от професионални книговезци[106]. След това Рашел Леви разпространява книжката в центъра на София, за което е задържана и разпитвана няколко пъти.

Поезията на Славов отразява трудната съдба на автора, който още от младежките си години е подложен на репресии и унижения

[106] Според писмо на Рашел Леви до автора – Я. М., от 10. 06. 2019 г. – Б. а.

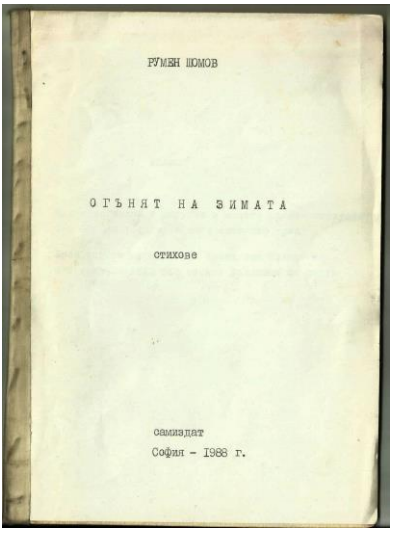
от страна на комунистическата власт. Интимната лирика на Славов е изпълнена със самота, отчуждение и житейска равносметка, като често срещан е мотивът за смъртта не само като неизбежен финал, но и като утеха и изкупление. Лирическият субект често се обръща към мъртвите, за да открие смисъла на живота и измеренията на виталната красота. В творчеството на Славов раждането и смъртта са свързани в един безкраен цикъл, в който едното без другото губи смисъл. Когато поетът пита: „Не е ли грях – в мъртвото живот да диря?!“, той търси отговор от мъртвия си баща: „Сред живите / приятели не срещнах – / затова / аз често в самота / утеха в теб / ще диря, / приятелю мой верен, / макар и да си … / гроб…“ (Славов 2007: 25). Тук смъртта прави възможна срещата на бащата с изгубения син, другаде смъртта е ново начало и нова надежда. Такъв е случаят в емблематичното стихотворение, дало заглавието на втория цикъл (*Ако ти, народ…*), където викът на унизения и безпомощен човек е отправен към невежите тълпи, способни да разрушават, да причиняват страдания на другите, да извършват зверства и убийства:

Ако ти, народ,
с юмрука си невеж
мозъка ми пръснеш,
спри и виж!
Макар и
в чужди образ
да възкръсвам,
аз бил съм
и ще бъда… твой!

(Славов 2007: 51)

Лирическият говорител се противопоставя на фанатизираните маси на новия световен ред, които строят нови паметници на мястото на разрушените християнски храмове („нови монументи / на глупост и лъжа!“). В подобна ситуация на всеобщ хаос и безкрайно отчаяние лирическият говорител няма друг избор, освен да изрече думите на Хус: „О, санкта симплицитас!“, както е в стихотворението *Размисъл*, където редом с безумеца, когото тълпата иска да изгори на кладата, се появява и образът на чешкия реформатор.

От 1988 г. насам броят на самиздатските сборници продължава да расте. От този период е например машинописната книга на **Румен Шомов** (*1951) *Огънят на зимата*, издадена в миниатюрен тираж от четири екземпляра. В някои от философско-екзистенциалните стихотворения житейският оптимизъм на социалистическия дискурс е опроверган от размисли върху битието, кореспондиращи с разбиранията на древните будистки поети. Животът е пейоративно оприличен на своеобразна самсара – той е източник на болка и страдание и затвор за духа:


РУМЕН ШОМОВ

ОГЪНЯТ НА ЗИМАТА

стихове

самиздат
София – 1988 г.

Румен Шомов,
***Огънят на зимата*, 1988, корица**

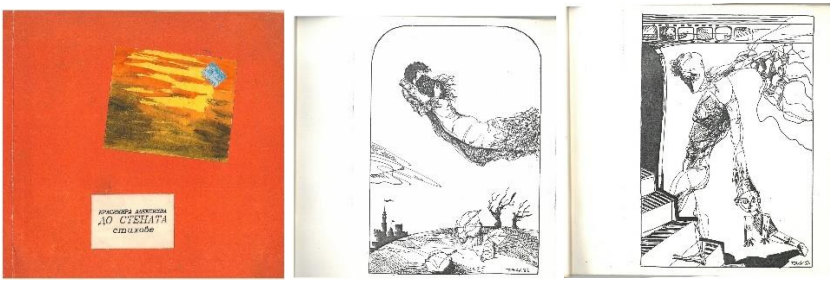
АКО ГОВОРИМ ЗА ЗАТВОР,
то трябва
да отворим най-просторния –
величествен като средновековна
катедрала,
заключен между две стени –
рождението и смъртта.

(Шомов 1988: б. стр.)

Някои стихотворения на Румен Шомов звучат като поколенческа изповед и имат авторефлексивен характер. В стихотворението без заглавие трийсет и седемгодишните вече нямат избор, изгубили са своите илюзии, опорни точки и хоризонти: „Зад хоризонта са вече / и бавно потъват, / както в годините на тяхното раждане / гемиите с врагове на народа“ (Шомов 1988: б. стр.). Тридесет и седемгодишните са на средата на своя житейски път и в стихотворението на Шомов двата дяла на живота им са представени посредством строфична дихотомия: „Първият е изписан с твърда ръка – / непоколебимост лъха от него, бодрост / и добре заплатен / жизнеутвърждаващ оптимизъм! / Вторият – / зад него ходят дър-

жавни служители – / пазят го да не се самоубие…“ (пак там). Някои стихотворения от *Огънят на зимата* по-късно се появяват в алманаха „Мост“, на който Шомов сътрудничи през 1989 г.

Друг малко известен пример за български самиздат е стихосбирката от 1988 г. *До стената* на пловдивската поетеса **Красимира Алексиева**. Книгата е от около петдесет страници и е издадена в тираж от сто екземпляра. Отличава се с прецизна типографска и графична изработка, като обложката на всеки екземпляр е в различен цвят и с различни илюстрации, което придава на всеки екземпляр уникален характер. Сборникът е илюстриран от Пенчо Паскалев – известен художник от редиците на пловдивската артбохема, чието културно средище е заведението „Кристал“. Поетическият сборник включва и някои ранни стихотворения от началото на 60-те години. Медитативната поезия на Красимира Алексиева от сборника *До стената* впечатлява с иновативната си поетика, следваща потока на съзнанието по модела на сюрреалистичните творчески практики. Във формално отношение е налице умишлено игнориране на конвенционалната пунктуация, а това само по себе си вече би било причина, както смята авторката, поезията ѝ да не бъде допусната до официално публикуване[107].



Красимира Алексиева, *До стената* (1988), корица, худ. Пенчо Паскалев

Дълбоко емоционалната любовна лирика в някои от стихотворенията засяга и социални теми. Забележително е, че определени мотиви и образи се появяват паралелно и самостоятелно в стиховете на софийския артистичен ъндърграунд около групата „Кукув

[107] Тази информация е споделена от авторката в личен разговор с мен – Я. М. – Б. а.

ден“, което е следствие от споделената контракултурна парадигма, рефлектираща в творчеството на младото поколение от 70-те и 80-те години, без да са необходими контактологични условия. Сходствата са израз на общото усещане за напрежение, опасност, заплаха, отчуждение, на мрачното предчувствие за гибелен край. Мотивът за обреченост обаче има две семантични равнища. Първото съответства на екзистенциалистката представа за живота като обреченост (да бъдеш осъден да живееш), второто семантично равнище на чувството за обреченост е свързано с неизбежността и непреодолимостта на болката и унижението – с колективната метаморфоза на човека в безполезен червей, пълзящ под грохота на танковите вериги, както е в стихотворението *Мишени* (1971) на Орлин Дворянов от групата „Кукув ден“ („Като червеи пълзим в калта / под громолящия танк“ [108]). В поезията и на двамата автори очевидно има пресечни зони. На първо място, това е метафората на мишената, която се ражда в условията на Студената война и на полицейската държава. Ето финала на стихотворението на Красимира Алексиева *Биографии*:

Мишената сме ние!
Челата ни – трасета за куршуми
Мишената сме ние –
Обречени на живот!

(Алексиева 1988: 23)

Поезията и на Орлин Дворянов, и на Красимира Алексиева с императивна яснота отричат насилието във всичките му форми. В стихотворението на Алексиева *Отговорност* лирическият субект страда не само от мисълта за властващия терор, но в своя човеколюбив протест се противопоставя срещу милитаристичните устои на държавата, призовавайки към нейната отговорност за беззаконията, на които основава своята власт („Търся отговорност / […] / за властта която става палка […] Търся отговорност / […] / за съвестта поставена под гилотина“ (Алексиева 1988: 6). В края на стихотворението обаче първоначалната настойчивост отстъпва пред мъчител-

[108] Цитираните стихотворения на Орлин Дворянов се намират в личния архив на автора и не са публикувани никъде другаде. Орлин Дворянов любезно предостави свои стихотворения, както и текстове на други членове на групата „Кукув ден“ за целите на настоящия труд. – Б. а.

ната мисъл на лирическия субект да предпочете доброволната саможертва: „Търся отговорност / за пълнежа в белите чинии на живота / за обезводнените морета във очите / за нощите на дните / за инфантилния поет в човека / Търся отговорност! / И първа до стената се изправям!“ (Алексиева 1988: 6). Мотивът за стената, дал заглавието на книгата, се откроява и в едноименното стихотворение *До стената*, където стената вече не е обект, губи материалната си същност и се превръща в активен субект, придобива очевидно метафизично съдържание, представя се като действащо лице и арбитър, превръща се в инстанция, решаваща за битието и небитието: „Лабиринтът на душата / до стената води – / ослепя челото / и до нея спря / Времето за всекиго / стена подбира“ (Алексиева 1988: 43).

За всеки творец, впримчен в мрежите на бюрокрацията, от ключово значение е темата за взаимоотношенията му с политическата власт, за сблъсъка на свободната творческа мисъл с опитите за идеологизация и политизиране на изкуството. Етичната и моралната несъвместимост между творческия интелект и представителя на властта, който в стихотворението *Поет и властник* е представен като отегчен апаратчик, арбитър и последна инстанция по въпросите на художественото творчество, е експлицитно заявена чрез тяхното противопоставяне:

Каква е тази обща плоскост
на която
ти и той
крепите миг и век?
Ти – забравил името си от любов
и той – във себе си човека проиграл
Ти – обречен на душевна синева
и той – засмукал кал
която в дъното цеди

(Алексиева 1988: 30)

Целта на властта е да подчини словото на поезията, да го манипулира в своя полза, да превърне твореца във фетиш, инструмент или играчка, да го купи, използва и изхвърли. Властта погубва човешката същност, от която не остава нищо друго освен тотална празнота:

Утробата му гълта власт
в прозявката му блясва нищетата
Безпомощен в мъглата на властта му
душата ти е скалпел нажежен
във немотата на деня
Избожда думите ти със игла
Сънува те – заключена във сейфа вещ
Мечтае тайно да те купи в брой

(Алексиева 1988: 30)

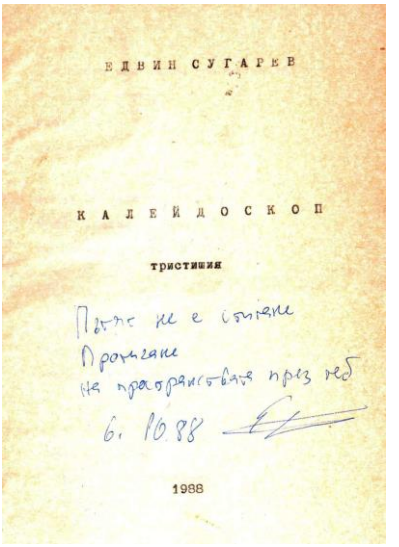
Политическата лоялност, участието в зрелищната показност, обслужваща партийната пропаганда, или дори просто мълчаливото ѝ толериране осигуряват материални облаги, които обаче според моралния светоглед на поетесата се оказват наказание, заслужено възмездие за онези, които сътрудничат на властта. Тяхното наказание е да се слеят със сивата маса на така наречения културен фронт, където всяка проява на несъгласие или на критично отношение към режима трябва да се балансира с публична лоялност, манифестирана на партийни събрания или в периодичния печат. Наказанието е добре обзаведеният апартамент, помпозната вила, автомобилът, пътуването в чужбина и всякакви други привилегии, с които културният фронт разполага в иначе икономически изостаналата страна. Езикът се е превърнал само в средство за въздействие върху масите: истината, любовта и свободата са изпразнени от смисъл и са се превърнали в парадни лъскави лозунги. От поета сякаш се очаква единствено да бъде глашатай на властвуващата идеология:

Когато изтрезнее от страха
те пуска на арената да изкрещиш
великите
(велики?) думи
вяра – истина – любов и свобода!
Ще те накаже с дом
ще те захвърли сред тълпата овенчан
и на годините ти люспите ще одере
Уви
Разпънат върху кръста или не
Поетът винаги възкръсва като Бог

(Алексиева 1988: 30)

Етосът на свободата се разпознава в поезията на Красимира Алексиева не само в мощния емоционален заряд на нейната образност и в богатата (крайно субективна) метафорика, не само в отказа от конвенционалните формалности на поетическия език, което се проявява в игнорирането на пунктуацията, но най-вече в съдържателния план на нейните стихове, излъчващи абсолютната свобода като най-висша ценност и най-важно поетическо послание.

В литературоведските изследвания на българския самиздат имената на **Едвин Сугарев** и **Владимир Левчев** се споменават най-вече във връзка с издаването на алманаха „Мост“ и списанието „Глас“. Едвин Сугарев обаче е автор и на четири самиздатски стихосбирки: *Калейдоскоп* (1988), *Лоши сънища* (1988), *Вълча памет* (1989) и *Водни кръгове* (1989).



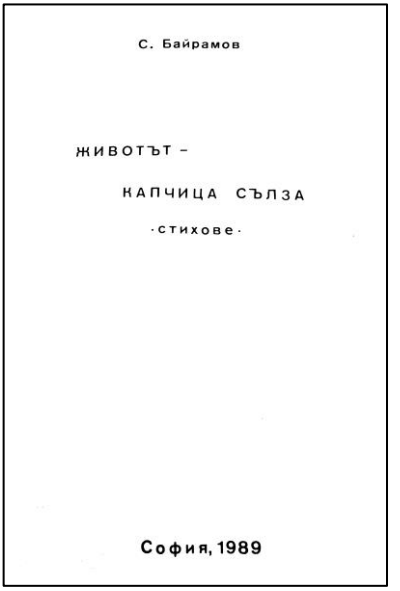
Едвин Сугарев, *Калейдоскоп* (1988), с посвещение

Докато книгата *Лоши сънища* се състои от стихотворения от 70-те и 80-те години, то почти всички стихотворения в стихосбирката *Вълча памет* са написани през пролетта на 1988 г. (Сугарев 2004: б. стр.).

Едновременно с издаването на алманаха „Мост“ възниква и едноименна поредица, в която до 10 ноември 1989 г. освен есеистичното изследване за Васил Левски (*Васил Левски. Опит за духовна биография на Апостола*) от Георги Башиянов и театралната пиеса на Михаил Величков *Господи, помилуй* (1989) излизат стихосбирката на **Драгомир Петров** *Византийски елегии* и станалата вече част от българската литературна класика поема на **Георги Рупчев** *Смъртта на Тибалт*. През пролетта на 1989 г., когато се появява и първият брой на „Глас“, Владимир Левчев издава в самиздат в малък тираж от петдесет екземпляра стихосбирката *София под луната* (Левчев 2004: б. стр.). Макар че ръкописът първо е приет от

варненското издателство „Георги Бакалов“, по-късно поради административна намеса от страна на висшестоящи е отхвърлен.

Късният български самиздат включва и текстове на турския поет Сабахаттин Байрамьоз, който през 60-те години публикува под името **Сабахатин Байрамов**. Стихосбирката *Животът – капчица сълза* е редактирана и издадена от Владимир Левчев през 1989 г. в тираж от петдесет екземпляра.



Сабахаттин Байрамов, *Животът – капчица сълза* (1989), корица

В превода на турската поезия на Байрамов на български език участва и Блага Димитрова. Подобно на мнозинството българските турци Байрамьоз не приема насилственото българизиране на името си, което комунистическата власт променя на Съботин Байров. Ето защо и корицата на това издание носи името, под което авторът официално публикува на турски език през 60-те години. В този случай самиздатът се превръща във форма на съпротива срещу възродителния процес, който кулминира в средата на 80-те години с асимилационната кампания срещу българските турци и помаци.

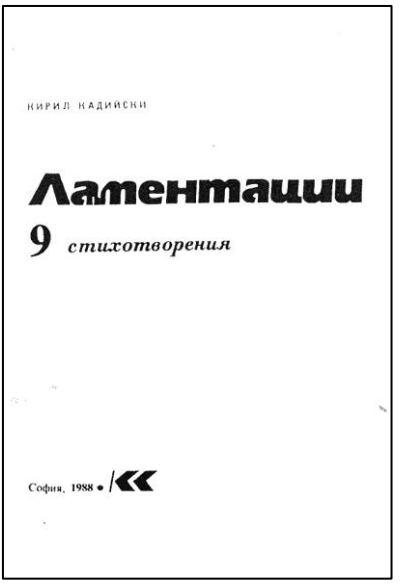
Сред авторите, които са лично свързани със списание „Глас“ и алманаха „Мост“, е и Николай Колев-Босия[109] – самобитен поет и виден представител на българското дисидентство. Издателската дейност на значимия съвременен поет **Кирил Кадийски** също датира от края на 80-те години, когато създава поредицата „9 стихотворения“. Тази самиздатска инициатива обаче не визира политическата ситуация, още повече че авторите имат публикувани книги в официалните издателства, както впрочем и самият Кирил Кадийски. Става дума преди всичко за бунтарски жест срещу трома-

[109] За него вж. в частта за затворническата лирика по времето на Брежнев. – Б. а.

вата и закостеняла издателска политика, пренебрегваща „неизявените“ автори, които чакат понякога с години, за да бъдат публикувани творбите им. По повод на тези късни самиздатски произведения Владимир Кршиж отбелязва, че „колкото и да е различна вътрешната мотивация за създаването им, пред органите на властта те са автори, които се опитват да компенсират недъзите на официалната издателска политика“ (Кршиж 1992: 60). Самият Кадийски открито заявява в Литературната анкета от 2003 г., че самиздатската му дейност не е имала политически подтекст: „Що се касае до самиздата, моята цел беше не да разпространявам неминаваеми текстове, такива общо взето в България нямаше, трябва да го кажем с цялата отговорност и прискърбие, ако щеш“ (Жеков 2003: 145). Може да се спори с твърдението, че в България по времето на комунистическия режим не са съществували непубликуеми текстове. Факт е обаче, че в резултат на издателската дейност на Кирил Кадийски излизат редица самиздатски заглавия, което е дало основание на Радио „Свободна Европа“ да определи Кадийски като „директор на българския самиздат“ (Жеков 2003: 144). Сред стихосбирките, които се появяват в поредицата „Девет стихотворения“ като библиофилски неофициални издания, са *Термопили* на Иван Давидков (1988), *Латерна магика* на Иван Бориславов (1988), *Ламентации* на Кирил Кадийски (1988), *Битие* на Вътьо Раковски и *Кладенец* на Димитър Миланов (Кршиж 1992: 60). За разлика от фотокопираните самиздати, които се произвеждат по същото време, но почти конспиративно в домовете на Едвин Сугарев и Владимир Левчев, малките книжки от поредицата „Девет стихотворения“, съдържащи по няколко странички, са размножени на ксерокс и са подвързани с телбод. Обикновено тиражът е петдесет екземпляра, всеки от които е номериран от едно до петдесет, а като място на издаване е посочена София.

Сборникът с девет стихотворения *Ламентации* от 1988 г. на Кирил Кадийски е придружен от ръчно залепена илюстрация, а петото стихотворение от цикъла е представено като факсимиле на ръкопис. *Ламентации* на Кадийски може да се чете и като философска медитация върху човешкото състояние с всичките му противоречия, върху ролята на индивида не само в обществото, но и в света като цяло. Не е изненадващо, че често смисълът на стихотворението е насочен някъде извън този свят и този живот, „там“

или някъде „другаде“. Лирическите герои в деветте стихотворения на Кадийски са поети самотници, които избират да направят крачка към празнотата и доброволно се отправят „натам“, вместо да тънат в отчаяние „тук“. В стихотворението, обозначено с римската цифра I и посветено на поета и преводача Григор Ленков[110], лирическият субект с болка изповядва: „Живот! Но огънят – пулсираща купчина плът на някой, / навярно скочил от последните етажи на небето – те изпълва пак / с покруса от живота. От живота тук, където всъщност нас ни няма… // А там?“ (Кадийски 1988: 6). Лирическият субект обикновено говори от тъмнината на нощта за това колко са незначителни и дребнави всички стремежи към прогрес, към постоянно движение напред и нагоре, развенчавайки илюзиите за успешното развитие на съвременната цивилизация. Заедно с това той разобличава представата, че животът на човека е движение по вертикала – както в обществен, така и в духовен смисъл: „Къде е тръгнал? Пак напред? / Нагоре пак? За да достигне до жадувания ръб / и види нова бездна – по-безкрайна, по-бездънна…“ (Кадийски 1988: 9). В стихотворение VI лирическата ситуация отново се осъществява през нощта, когато в личното пространство на стаята проникващите отвън телевизионни клишета за децата и мира се сблъскват с ужасяващата реалност на съвременния свят. Агресивното нахлуване в интимния



Кирил Кадийски,
***Ламентации* (1988), корица**

[110] Трагичната смърт на Григор Ленков в Ленинград през 1977 г. остава неизяснена и до днес. Официалното твърдение от страна на съветските и българските власти, че е извършил самоубийство, все още се оспорва. Съществува и мнение, че Ленков е починал в резултат на лекарска грешка и че версията за самоубийство е имала за цел само да прикрие фаталния провал на съветската медицина. – Б. а.

свят на лирическия герой се съвместява с мотива за постоянния и повсеместен надзор:

Отиваш до прозореца: и пак екран;
и може изводът ти за света отново да е краен,
но сигурно и теб – тъй както всички тук! – сега те наблюдават.
(Кадийски 1988: 12)

Мрачната визия за света ескалира и нощният пейзаж в стихотворение V се превръща в постапокалиптична картина: денят е истински ад, вечерта е подвластна на природните сили и наподобява на чистилище, нощта е ужасна, тъмна и безнадеждна. Вечерният пейзаж всява ужас: червени капки по стъклото на колата, локви кръв, градове, села и хора, заличени от историята. Липсата на надежда противоречи на социалистическия дискурс и на неговата визия за щастливото бъдеще, която е ключов момент в представата за развитието на обществото (Мацура 1992: 8) – своеобразна „омега“ на марксистко-ленинската философия на историята, без която социализмът губи своята легитимност: „излиза вятър – може би небесният ковач надува своя мях, / жаравата на градовете да разпали и чука да размаха – / да изкове по-здраво бъдеще? Едва ли. Иде страшна нощ. И век“ (Кадийски 1988: 11). Чрез метафоричния образ на „небесния ковач“, отпращащ към старозаветния наказващ бог, е постигнат тотален персифаж на прокламирания материализъм, върху чиято основа е изградена цялата официална идеология. Оптимизмът на официалния социалистически дискурс е дискредитиран и в стихотворение VIII с въвеждането на цитат от Владимир Висоцки, в който се появява образът на „катафалката на някой оптимист“. Образът на Русия е метафорично асоцииран с бодливата тел, а въведението към поетическия текст на Кадийски неслучайно осъществява стихът на Висоцки „Мы тоже дети страшных лет России...“[111] от финалната строфа на стихотворението *Я никогда не верил в миражи*. По този начин интертекстуалната ориентация към Висоцки придава на книгата *Ламентации* известна ангажираност с актуалните проблеми на обществото. Стиховете на Кадийски се явяват своеобразна антитеза на идеологическата визия за щастли-

[111] Цитираният от Кадийски стих на Висоцки препраща към същия стих на Александър Блок от стихотворението *Рожденные в года глухие*… – Б. а.

вото бъдеще на комунизма, предвещано от Хрушчов (а след него и от Живков) още в началото на 60-те години. Стихотворението е реквием за покойния руски бард, който не е вярвал в чудеса и „не е стягал куфари за бъдещия рай“. „Те“ не само не успяват да построят рая – на тях дори мъртвото тяло на поета не им е достатъчно и те искат да умъртвят и неговия дух. Ето няколко стиха от стихотворение VIII: „Спи тялото в земята. Но поета искат го убит не само телом! / И продължава – с крокодилски сълзи, почести, лъжливи речи – / убийството… Но той е жив. Не е погребан той, щом още къса нечии / уши … Не е погребан той – това разбира го и глухият…“ (Кадийски 1988: 14). В съзвучие с първото от деветте стихотворения на Кадийски, където основен е мотивът за самоубийството, в стихотворение VIII лирическият герой отново е интелектуалец, който прави тъжна равносметка за живота си, за отчуждението, екзистенциалната несигурност и страха от властта, предусещайки финалния маразъм на смъртта. Мъчителната истина за липсата на перспектива обаче се отнася не само до съдбата на интелектуалеца, а въобще на човека, който въпреки личните си терзания и болки, бидейки homo socialis, е принуден да се преструва на доволен гражданин. Лирическият субект в *Ламентации* обаче не е отчаян аутсайдер, напротив, той често демонстративно влиза в ролята на бунтар и на философстващ демиург, който обаче при цялото си прозрение за истинската природа на нещата не е в състояние да предаде открито и докрай своето знание:

> Не е ли висша промисъл: за неизвестното
> да знае само този, който няма как да го изкаже (и в това са
> навярно мъките поетови! И тая истина банална – и ужасна! –
> че колкото по знаеш – трябва повече да си държиш затворена устата).
> (Кадийски 1988: 13)

Очевидно в невъзможността да споделиш това, което мислиш и знаеш, прозира същинската природа на социално-политическото статукво. Редакторите, които предпочитат да останат конформисти, отколкото да предприемат риска да публикуват нонконформистки произведения, се съобразяват с опасността от репресивни санкции (уволнение, принудително преместване, принудителна емиграция или лишаване от свобода). Поетите и поетесите, предпочели самиздат, създават своеобразно второ (макар и марги-

нално) издателско пространство, което осигурява условия за творчество и книгоразпространение извън установените официални структури и постоянния държавен контрол. В това алтернативно литературно поле се появяват разнообразни издания: от чисто библиофилските единични екземпляри, създавани с идеята да съхранят поетическото слово за бъдещите поколения, до по-амбициозните самиздатски проекти, предназначени за сравнително широк кръг читатели. Списъкът на поетите, публикували отделни стихосбирки в самиздат, включва десетки имена – подреден хронологично според датата на самиздатската им книга, този списък изглежда по сления начин: Змей Горянин, Веселин Тачев, Йордан Трендафилов, Иван Цанев, Здравко Кисьов, Димитър Вятовски, Димитър Горсов, Менча Соколова, Владимир Попов, Иван Коларов, Светлозар Игов, Васил Урумов, Христо Николов-Ричката, Севдалин Генов, Божидар Славов, Паун Генов[112], Илко Димитров[113], Румен Шомов, Кирил Кадийски, Красимира Алексиева, Едвин Сугарев, Владимир Левчев, Николай Колев-Босия, Сабахаттин Байрамов, Драгомир Петров, Георги Рупчев. В рамките на самиздатската поредица на Кирил Кадийски „Девет стихотворения“, в която авторите могат да включат девет свои стихотворения по свой избор и без редакторска намеса, преди падането на режима на Живков публикуват и поетите Иван Давидков, Иван Бориславов и дори Вътьо Раковски (Кршиж 1992: 60).

[112] Стихосбирката *Букет: лирични стихове* от 1988 г. се намира в личния архив на Севдалин Генов. – Б. а.

[113] Имаме предвид самиздатската стихосбирка *Опората: стихове*, която според Илко Димитров е създадена през 1986 – 1988 г. – Б. а.

САМИЗДАТСКИ ПЕРИОДИЧНИ ИЗДАНИЯ

В сравнение със ситуацията в Съветския съюз и неговите сателити българският самиздат е по-слабо развит и публикуването на независими от структурите на режима издания остава по-скоро маргинално явление. Предполагаемите причини за това произтичат преди всичко от специфичните условия, при които протичат тези процеси в страната: **1) Липса на организирани дисидентски структури**: организирано дисидентско движение с правозащитна и екологична насоченост се появява в България едва през 1988 – 1989 г., т.е. по времето, когато антирежимната опозиция в Полша и Чехословакия отдавна е създала широки паралелни структури, в които самиздатът играе ключова роля. **2) Липса на големи политически катаклизми**: за разлика от ГДР (1953 г.), Унгария (1956 г.), Чехословакия (1968 г.) и Полша (1956 г., 1980 – 1981 г.) вътрешнополитическата ситуация в България е относително стабилна с изключение, разбира се, на т.нар. възродителен процес и последвалата масова съпротива на българските турци срещу асимилационната политика на комунистическото правителство.

Докато в Чехословакия писатели, учени, художници и различни по професия интелектуалци по време на т. нар. нормализация са постоянна мишена на различни санкции, в България крайни рестриктивни мерки се прилагат само спорадично. Въпреки че вълната от репресии в България след 1968 г. във връзка с военното потушаване на Пражката пролет засяга част от творческата интелигенция, тя не достига такива мащаби. Ръководството на БКП използва събитията в Чехословакия преди всичко, за да укрепи собствените си властови позиции. Политическите директиви дават своето отражение и в писателските среди: например Константин Павлов и други поети, чието творчество се разграничава от доминиращия социалистически дискурс, са изключени от полето на официалната литература. Именно през 70-те години започва системно да се провежда и асимилационната политика спрямо българските турци, но въпреки че в редиците на турското малцинство се оформя сравнително голяма група интелектуалци, които са подложени на репресии заради своя отпор срещу усилията на ЦК на БКП да подмени тяхната идентичност, не се изгражда мащабна самиз-

датска мрежа. Вероятно това се дължи на факта, че българските турци живеят предимно в периферните райони и се намират в значителна изолация от големите градове, но също така не е изключено част от образованото население съзнателно да избягва риска на съпротивата.

Консолидирането на отношенията между турското малцинство и мнозинството (това на етническите българи) става едва в края на 80-те години. Фактическата забрана на книгите, писани на турски език, влязла в сила от началото на 70-те години, също не провокира появата на турскоезичен самиздат. Преследваните автори предпочитат да пишат „за чекмеджето“ и не се стремят да създават паралелни издателски структури, за да не предизвикат ответни репресии. Феноменът самиздат в България не е свързан и с периодичната стагнация в културната политика на страната, прилагана от режима като превантивна реакция на външнополитически събития (1956, 1963, 1968)[113]. Ако в чешкия и словашкия литературен контекст апогеят на самиздатската дейност настъпва след окупацията през август 1968 г. и в периода на последвалата я т.нар. нормализация, българският самиздат ще има по-спонтанен и стихиен характер и ще бъде свързан с отделни личности и с херметични малки общности, често пъти ще предпочита да бъде аполитичен и което е от особено значение – ще се появи първо в по-малките градове като реакция срещу властолюбието и егоцентризма на централните литературни институции и едва по-късно ще се пренесе в по-големите български градове.

Друга специфична особеност на българския самиздат се състои в приоритета на кратките литературни произведения, предимно стихосбирки, а понякога разкази или прозаически фрагменти, ко-

[113] Имаме предвид реакцията на Тодор Живков през 1963 г. в отговор на речта на Никита Хрушчов след скандала в московския „Манеж“, довела до временно стопиране на политическото размразяване в СССР, а след това и в България. Впрочем след XX конгрес на КПСС политическото размразяване се оказва в българския контекст твърде абстрактно понятие. Така например то не засяга помашкото малцинство, което в края на 50-те години става арена на първите настъпления на „възродителните процеси“ („разфереждаване“, 1958), както и т.нар. хулигани, т.е. хората с прозападна ориентация. „Несоциалистическите елементи“ са преследвани и в началото на 60-те години. „Хулиганите“ биват интернирани в лагера „Слънчев бряг“ край Ловеч, където някои от тях губят живота си (например джазменът Александър Николов с прякор Сашо Сладура).

ито са обикновено включвани в самиздатски алманаси („НЛО“) и списания („Кула“, „Мост“, „Глас“). По-обширните самиздатски текстове са най-често с нелитературен характер (научни студии и книги), а пиесата на Михаил Величков *Господи, помилуй* (1989) е публикувана в самиздатската библиотека „Мост“ на Едвин Сугарев. Първоначално стихосбирките са отпечатвани в миниатюрен тираж с предназначение по-скоро да съхраняват сътвореното произведение. Едва по-късно, през 70-те и 80-те години, тиражите им постепенно нарастват до десетки екземпляри, а за съществуването на по-широко литературно разпространение може да се говори по принцип едва в периода на перестройката.

Първите опити за издаване на независими периодични издания в епохата на БНР датират от началото на 50-те години на XX в. Инициаторите са затворници в лагера в Белене – осъдените членове на БЗНС Петко Огойски, Стефан Ненчев, Георги Малиганов и Митьо Лозев разпространяват през август или септември 1952 г. нелегален вестник „За хляб и свобода“, който вероятно е написан на ръка и се разпространява в три екземпляра из лагерните помещения. През 1955 г. два броя на легионерския вестник „Прелом“ са подготвени от членовете на СБНЛ[114] Тома Томов и Гурко Арабаджиев (Скочев 2017: 900). Първият граждански опит за издаване на независим периодичен печат датира от 1962 г. и се свързва с името на Стефан Маринов – дипломиран физик, писател, пацифист, дисидент, който след неколкократни въдворявания в психиатрия е екстрадиран в Белгия. Според думите на самия автор той издава своя самиздатски вестник „Ядец“[115] в двадесет-тридесет екземпляра и го разпространява сред „познати и непознати“ (Радев 2009: 330).

Хронологически следващият случай на самиздатска периодика е от 1974 – 1976 г., когато група ученици от една софийска гимназия

[114] Съюзът на българските национални легиони е пронацистка организация. – Б. пр.
[115] Ядец е анатомичен термин, означаващ вилообразна кост при птиците, лат. furcula. Думата обаче може да се отнася и до игра, популярна в България и в някои други балкански страни. Принципът на играта е да се подхвърли предмет (обикновено това е птича кост) на друг участник в играта, без той да разбере. Този смисъл на подхвърляне на предмет съответства до известна степен на разпространението на самиздатските вестници на Маринов, които са били пускани в пощенските кутии на хората без тяхното знание или съгласие. – Б. а.

решават да създадат собствено литературно списание –„Вик“. Инициатори на този ранен ученически проект са тогавашните гимназисти Едвин Сугарев, Елисавета Мусакова, Герасим Величков и Илко Димитров (Ваксберг 2018: б. стр.). Списанието е размножавано на пишеща машина с помощта на индиго и тънки прозрачни листове в тираж до осем екземпляра. Има данни, че са били издадени цели петнадесет броя (Кршиж 1992: 59). Показателно е, че инициаторите на това самиздатско младежко списание от средата на 70-те години ще бъдат сред основните организатори на неофициалната литературна дейност в края на 80-те години. Имайки предвид този факт, Владимир Кршиж заявява, че „ако трябва да коментираме тази младежка инициатива от гледна точка на типологията на самиздата, то би трябвало да я определим като акт, обединяващ съмишленици, готови да се изправят срещу критиката, идваща отвън, и да отстояват своите творчески позиции“ (Кршиж 1992: 58).

Началото, поставено от ученическото списание „Вик“, е продължено в края на 70-те години от студенти от Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий[116]“. Техният амбициозен проект – алманахът „НЛО“, е може би най-мащабното в съдържателен план българско самиздатско периодично издание, но тиражът му, който е от порядъка само на няколко екземпляра, е много скромен. В периода от есента на 1978 г. до пролетта на 1979 г. са публикувани общо пет броя – авторите не успяват да подготвят шестия брой. Идеята за самиздатски проект се ражда на студентска бригада в с. Козаревец през есента на 1978 г. в тесен приятелски кръг, включващ Красимир Крумов, Димитър Михайлов,

Фигура 15. Алманах „НЛО“, № 1, 1978, корица

[116] По онова време названието на университета е „Братя Кирил и Методий“. – Б. пр.

Чавдар Генов, Иван Иванов, Димо Момчилов и Цветан С. Тодоров. По-късно към проекта се присъединяват Румяна Христова, Таня Стоянова (художествено оформление и илюстрации), Любен Босилков, Емануела Бошнякова, Стефан Бакърджиев, Пламен Бочков и Светлана Боева (Тодоров б. д.: б. стр.).

Творческият колектив на алманаха „НЛО“

След първоначалните неуспешни опити да „легализират“ издаването на алманаха под знака на местния комсомол, авторите решават да публикуват „НЛО“ като самиздат във формат А5. От първи до трети брой алманахът излиза в един-единствен екземпляр, а четвърти и пети брой – в три. Наборът е правен на няколко различни пишещи машини, а за размножаването на последните два броя авторите са използвали индиго. Всеки брой съдържа около сто страници и е професионално подвързан с мека бяла корица, която е била осигурена от приятел, работещ в печатница (Тодоров б. д.: б. стр.). Авторите не прикриват своята самиздатска дейност и алманахът свободно е предаван от ръка на ръка в университета сред студентите и преподавателите. Издателската дейност на групата приключва, когато тя става достояние на Държавна сигурност. Авторите са подложени на разпити и под заплаха и натиск са

принудени да се откажат от дейността си. „НЛО“ е замислено като „алманах за литература, изкуство, политика и публицистика“ и като „общодостъпно и независимо издание на великотърновските студенти“. Открояваща черта на изданието е заявената ориентация към западната литература, изкуство и рок музика и към съответстващия им начин на живот, което ДС окачествява като идеологическа диверсия. За това свидетелстват досиетата на ДС от онова време, отнасящи се до борбата срещу западните влияния и идеологическата диверсия във Велико Търново[117].

Още в уводния манифест създателите на алманаха подчертават, че основният принцип при подбора на текстовете трябва да бъде СВОБОДАТА. В текста се посочва още, че „НЛО“ отхвърля всякакво унифициране на идеи и концептуално се опитва да избегне както прекаления оптимизъм (което е намек за идеологическите директиви на официалната литература), така и крайния нихилизъм, с което донякъде смекчава радикализма. Отделните броеве съдържат следните раздели: „Литература“, „Литературна критика“, „Публицистика“, „Театър, кино и изобразително изкуство“, „Музика“, „Философия“ и „Нови преводи“. Литературният раздел включва произведения на млади начинаещи поети и на повече или по-малко маргинализирани автори с ограничен достъп до официалните издателски структури.

За първия брой, чийто главен редактор е Красимир Крумов-Грец[118], е поканен да участва нонконформисткият шуменски поет Славчо Николов, а останалите автори са предимно самите съставители на алманаха и техни съмишленици: Стефан Бакърджиев, Румяна Петрова, Красимир Крумов, Любен Босилков (всички те са автори на стихотворения), Димо Димов (автор на стихотворения и на разказа *Разбити граници*), Христо Славов (автор на разказа *Попската чешма*). Не липсват и сценарии: по разказа на Тодор Влайков *Здравствуй, братушка!* Кирил Попов публикува сценарий, озаглавен *Здравствуйте, братушки*, а Красимир Крумов-

[117] Вж. напр. секретния доклад на Окръжното управление на ДС от септември 1979 г. (МВР, Окръжно управление, гр. Велико Търново, рег. С 6092, № 1, 21 септември 1979 г.). Копие от документа беше любезно предоставено за целите на настоящия труд от Димитър Михайлов. – Б. а.

[118] Предоставената информация е от личната кореспонденция по електронната поща между автора на тези редове и Димитър Михайлов. – Б. а.

Грец (по-късно филмов режисьор от младата нонконформистка вълна от края на 80-те години) създава сценарий за „туристическия филм“ *Напред*.

Първият брой съдържа и есето *Размисли* на Ради Радев, в което авторът критикува закостенялостта и посредствеността не само на съвременната българска литература, но и на целия културен мейнстрийм. Има и хапливи подмятания срещу литературния клиентелизъм и явлението литературни династии, характерно за официалната българска литература през 70-те и 80-те години. Есето на Радев поставя началото на широка дискусия за състоянието на съвременната българска литература и общество и за т.нар. сив поток[119] в българската литература.

Отговорен редактор на втория брой на алманаха „НЛО“ е Цветан С. Тодоров[120]. В рубриката за начинаещи поети е представен Здравко Пеев, възпитаник на Великотърновския университет, но живеещ по онова време във Варна. Със свои стихове се включват Любен Босилков, Димо Димов, Таня Атанасова, Стефан Бакърджиев и Димитър Михайлов. Стихотворението на Михайлов *Момчетата от крайните квартали* е поетически манифест на младото поколение през седемдесетте години. Младите поети, „момчетата от крайните квартали“, се разграничават от поколението на своите бащи – борци против фашизма и горди строители на социализма. Те се чувстват обречени да водят безсмислен и празен живот: „Чакаме все нещо да се случи – / подвигът дано да ни намери. / И като бездомни кучета / скитаме край нощните фенери“ (Михайлов 1978: 38).

---

[119] Понятието „сив поток“ навлиза в литературата към края на 60-те години след речта на Живков пред софийските комсомолци от 14 март 1969 г. Литературата, която по своята идейна и художествена същност не защитава политиката на комунистическата партия и отхвърля партийността като основен принцип на художествената образност, т.е. литературата, в която липсва граждански патос и „патриотичен огън“, бива квалифицирана като „сив поток“. Според идеолозите на режима към „сивия поток“ се отнася всяка художествена двусмисленост, посредством която навлизат идеи, чужди на социалистическата доктрина и обслужващи буржоазната пропаганда (Абазов 1969: 7). Режимът обаче се оказва безсилен, тъй като въпреки зоркото око на властта западната пропаганда прониква чрез програми, финансирани от ЦРУ, както и чрез радиочестотите на „Свободна Европа“. – Б. а.

[120] Предоставената информация е от личната кореспонденция между автора на тези редове и Димитър Михайлов. – Б. а.

Освен стихотворения литературният раздел включва и част от поемата *Любовта движи небесата* от Красимир Крумов. Прозата е представена във втория брой с импресията на Иван Ханджиев *Някакъв влак за някъде* и с разказа на Радослав Радев *Очи на времето*. В дебата за характера на т.нар. сив поток в българската официална литература, провокиран от есето на Радослав Радев *Размисли*, се включва Цветан С. Тодоров с есето *Второ мнение*. В отговора си Тодоров изразява различно мнение, като твърди, че литературата, която пустее по рафтовете на книжарниците, без да привлича интереса на читателите, както смята Радев, не може да се определя като сив поток, тъй като т. нар. „сив поток“ не е тъждествен с явлението масова култура. Според Тодоров дори в сферата на официалната литература могат да се открият забележителни произведения, като дава примери с романите *Антихрист* на Емилиян Станев, *Прашка* на Йордан Радичков, повестта *Бариерата* на Павел Вежинов и стихосбирката *Вечерен тромпет* на Борис Христов.

За разлика от първия брой на алманаха вторият брой съдържа музикален раздел, който има за цел да информира младите читатели за най-новите тенденции на световната рок сцена. Статията на Чавдар Генов *Прекалено млад за смъртта* компенсира липсата на такава информация в официалните комсомолски издания или поне се опитва да коригира идеологическата им деформация. Текстът на Генов свидетелства за изключителния интерес към новите направления в рок музиката, които невинаги кореспондират с представите на социалистическите културтрегери за музиката и начина на живот на западната младеж. На фона на очертаната картина на рок музиката на Запад авторът проявява критично отношение към българската рокендрол сцена: „Съвсем неудобно ми става за родната действителност, където групи като „Щурците“, за които, кой знае защо, всички подозират, че са потенциално талантливи, съществуват вече цели десет години и парадират с два издадени албума!“ (Генов 1978: 71 – 72)

В третия брой на алманаха от 30 ноември 1978 г. съставителите представят маргинализирания поет Николай Колев-Поета (1943 – 2005), чиито стихотворения са официално публикувани едва през 1990 г. Интересен факт, свързан с този брой, чийто отговорен редак-

тор е Димитър Михайлов[121], е пропускането на думата „политика“ от оригиналното подзаглавие „Алманах за литература, изкуство, политика и журналистика“ – очевидно авторите осъзнават, че подобни независими издания лесно могат да бъдат инкриминирани. В творческата визитка на Николай Колев се споменава, че макар творчеството на поета да е изключително богато, възпитаникът на Великотърновския университет все още не е издал книга „по различни причини“. Със свои стихове в третия брой участват още Димитър Михайлов, Димитър Стоянов, Румяна Петрова, Николай Николов, Любен Босилков, Невена Петкова, Димо Димов, Ива Карагьозова, а Красимир Крумов-Грец публикува продължение на поемата си *Любовта движи небесата* от втория брой. Прозата е представена от *Ясният разговор* на Христо Славов и текстът на Стефан Бакърджиев с работно заглавие *Дневник*.

Публицистичният раздел в третия брой продължава дискусията, започнала с текстовете на Радослав Радев (*Размисли*) и на Цветан С. Тодоров (*Второ мнение*), в която се включва забележителното есе за състоянието на съвременната българска литература на Иван Иванов, озаглавено *Импресия с мъгла*. Ако метафората на Радев за мъглата визира състоянието на съвременната българска литература, то Иванов я пренася върху цялото общество, което в контекста на реалния социализъм неизбежно ѝ придава политически смисъл. По този начин той инструментално използва реторика, напомняща неомарксистките дискурси на западната контракултура, които, макар и спорадично да се появяват в българската култура от 60-те години насам, рядко са толкова радикални по отношение на действителността.

> Последните купувачи излизат от магазините и хукват към вкъщи, където ги чака запалената печка, децата с научените уроци, кухнята с продуктите за вечеря и разбира се, телевизорът. От него те научават, че благодарение на своя трудов ентусиазъм и радост пред настъпващия празник или годишнина са изпълнили плана си много над сто, че ДСО „Младост“ са пуснали нов крем срещу бръчки, с който ще заличат следите от ентусиазма си […].
>
> (Иванов 1978: 66)

[121] Информацията е от личната кореспонденция на автора – Я. М., с Димитър Михайлов. – Б. а.

Обект на критика тук е средностатистическият консуматор в съвременното социалистическо общество, както и социалистическата буржоазия от високите етажи на обществото. Авторът разобличава новата управляваща класа, разполагаща с държавния и партийния апарат, и по този начин нанася удар по самата същност на режима. Обслужващите политическата система трябва да бъдат постоянно нащрек, за да запазят привилегированите си позиции: „Те са вечно неспокойни и с право – имат много проблеми. Колата е била проблем, апартаментът е бил проблем, вилата – проблем, длъжността – също“ (Иванов 1978: 67). Принципът на „моркова и тоягата“ обаче изисква между тях самите да има солидарност: „В новото им евангелие е написано: „Ти на мене, аз на тебе“ и неразрешими проблеми няма. Колата е вносна, дъщерята е в университета, мебелите са специално доставени“ (Иванов 1978: 67). И все пак авторът не губи надежда, че есенната мъгла като метафора на безрадостното състояние на обществото, заменило старата буржоазия с нова, един ден ще се вдигне и ще настъпи ясен зимен ден: „[…] дълбоко у нас се ражда желанието да видим края на тази есен, на кишавия студ и дразнещата мъгла. И ни се иска утре сутринта да видим паднал белия сняг, залял с красота всяка частица около нас, и синьото и ясно небе да ни обгърне с доверчивост и надежда, че най-после ще се случи нещо и този проклет природен кръговрат няма вече да се затвори“ (Иванов 1978: 69). Есето на Иван Иванов представлява най-острата критика на тогавашното социалистическо общество, появила се на страниците на великотърновския самиздат. Авторите на алманаха със сигурност са били наясно, че подобен конфронтационен стил може да има за тях сериозни последици. Може би затова, както ще видим по-нататък, в началото на последния пети брой на алманаха се появява колективно редакционно изявление, целящо да смекчи ефекта, който потенциално би могъл да доведе до политизиране и инкриминиране на самиздатската дейност.

На петия и последен брой на алманаха „НЛО“ отговорен редактор е Чавдар Генов.[122] Върху „издателите“ е проявяван натиск и към тях

[122] Четвъртият брой на алманаха „НЛО“ изглежда не е запазен. Отговорен редактор е бил Димо Момчилов Димов. Тази информация е от частната кореспонденция на автора – Я. М., с Димитър Михайлов. – Б. а.

са отправяни заплахи, поради което поместеният в началото редакционен текст *Необходимо пояснение* има за цел да легитимира независимото периодично издание, като подчертае аполитичния характер на целия проект: „Ние искаме да заявим най-напред открито и ясно, че имаме ясното съзнание, че не вършим някакво антинародно или антипартийно дело […]. Обратно, преизпълнени сме с добра воля и с чувството, че стараейки се да привлечем талантливи млади хора и да им дадем възможност за изява, правим нещо общополезно“ (НЛО 1979: 3). По-нататък се казва, че „НЛО“ не се стреми да постигне статут на официален орган и няма единна философска или художествена платформа, но като дава глас на различни авторски позиции, изданието de facto открито се противопоставя на културната унификация, характерна за социализма. Акцентът върху разнообразието на идеи има за цел „да оправдае“ евентуалните недостатъци на отделни текстове и да прехвърли отговорността върху техните създатели. Същевременно обаче авторът/авторите на декларацията внушават, че възможността за изразяване на собствено мнение е определяща за концепцията на алманаха. Именно въпросите за свободата на изразяване и за цензурата имат в текста особена тежест:

> Липсата на явна идейна платформа не означава, че общата насоченост на творбите е неправилна. Напротив, тъкмо в нашето издание е изключена възможността да се лъже, да се дава път на фалшиви, неискрени материали, написани с користна цел или „по волята“ на цензурата.
>
> (НЛО 1979: 5)

Споменаването на цензурата очевидно визира нейното повсеместно присъствие в официалните структури на българската култура. Дори нещо повече, открито се споменават имената на поети, чиито творби са отхвърляни от официалните издателски структури по причини, които не са от естетически характер:

> По отношение на цензурата у нас се допускат груби грешки и това е факт, признат от най-отговорни лица и инстанции. / Например стихосбирки на Б. Христов, Ив. Динков, Хр. Банковски, Н. Кънчев, Сл. Николов и др., които са с явни художествени достойнства, но които поставят сериозни съвременни проблеми, бяха грубо отхвърляни. Причината е известна: вулгарна социологичност – едно от страшните оръжия срещу изкуството. / Затова цензурата, така да се каже, сме всички ние.
>
> (НЛО 1979: 5)

„Под „вулгарна социологичност“ авторите имат предвид тоталното подчинение на българската литература по онова време на държавния и партийния апарат, което се извършва под претекст, че това е в интерес на „правилното“ социалистическо развитие. Ако в началото текстът на *Необходимо пояснение* издава известно смирение пред политическата власт, то последните цитирани пасажи свидетелстват за обратното. Изразената на финала увереност на авторите за свободния дух на социалистическото общество и за малко вероятните официални действия срещу алманаха „НЛО“ обаче не се оправдава: Красимир Крумов, Димитър Михайлов, Цветан С. Тодоров, Димо Димов, Чавдар Генов и другите участници в него е нямало как да знаят, че петият брой ще бъде последен за алманаха. В него е поместено и едно от ранните непубликувани стихотворения на Борис Христов, което е без заглавие и което е изградено на принципа на нонсенса – по-късно през 80-те години авторът ще го включи в своята проза *Смъртни петна*, написана „за чекмеджето“. Поетическият раздел на петия брой съдържа също стихове на Антонин Горчев – един от представителите на т.нар. търновска школа, стихотворението *Линия* на Червенко Крумов, *Изповед на пияния* на Димитър Михайлов, *Изповедта на моряка* на Владимир Русев, *Осъденият* на Ангелина Бакалова, както и *Човекът с болката* и *Идиоти* на Любен Босилков. Красимир Крумов участва с пространна лиро-епическа поема, озаглавена *Братство*. Прозата е представена с разказите *Лятно* на Владимир Русев и *Минало, което ти пречи да...* на Пламен Абаджиев. Стефан Бакърджиев също участва с разказ (*Изход*); той е автор и на литературно есе, посветено на творчеството на Едгар Алън По (*Едгар Алън По – рационалист и романтик*).

В раздела, посветен на киното, е публикувана рецензия от Чавдар Генов за българския филм *Кратко слънце* на Людмил Кирков. Сценарият е по едноименната повест на Станислав Стратиев, разобличаваща консуматизма на реалния социализъм. Негово въплъщение е високопоставеният другар Крумов, който е готов да пожертва всеки идеал, включително комунистическия, в името на собствените си интереси, въпреки че на това се крепи de iure собственото му привилегировано положение. Повестта на Стратиев и нейната екранизация се движи по ръба на идеологически допустимата критика на недъзите на развития социализъм, което е отразено и в публикуваната в алманаха рецензия:

> Филмът е остро изобличителен спрямо недъзите и грешките в нашия строй, но основната му качествена оптика е, че ги разглежда не като изключения (които само потвърждават правилото), а като правило, като система, изключение от които е образът на Сашко, което съвсем не значи, че филмът е песимистичен.
>
> (Генов 1979: 79)

За Чавдар Генов трагичната история на главния герой Сашо е проекция на явления, типични за обществото по онова време, които обаче са премълчавани от социално ангажираната българска култура: новият социалистически гражданин, ангажираният и отговорен партиен член е представен като жалък паразит, който постига материалното си благополучие, разчитайки единствено на своите клиентелистки и корупционни връзки. В съответствие с филма на Людмил Кирков и Станислав Стратиев рецензията на Генов също е насочена срещу съществуващия социален модел и потвърждава съществуването на нова класа, управляваща държавния и партийния апарат[123]. Както беше вече отбелязано, публикуването на планирания шести брой на алманаха е възпрепятствано. Организаторите са извикани на разпит от органите на Държавна сигурност и под заплахата от изключване от университета спират да издават и да разпространяват своя машинописен алманах. Съществуват още четири броя на алманаха „НЛО“, но те са били тайно разпространявани само сред приятели[124].

Отделен самиздатски център е организиран от група интелектуалци от Казанлък и Стара Загора, които през 1981 г. подновяват отдавна спряното литературно списание „Кула“, излизало за кратко в Казанлък през 1923 г. Първият тираж на обновеното издание – бр. 1(8)[125] за 1981 г., е конфискуван почти веднага от ДС и изобщо не стига до потенциалните си читатели. От запазените екземпляри

---

[123] След премиерата през февруари 1979 г. филмът *Кратко слънце* е прожектиран само няколко пъти и е свален от кината тихомълком, без публични скандали. – Б. а.

[124] Четирите нелегални броя са подготвени през 1981 и 1982 г и са само за вътрешна употреба. Освен поезия, проза, есета, филмова критика е включена една куклена пиеса на Калин Илиев. В тези „вътрешни“ броеве отново участват Димитър Михайлов, Цветан С. Тодоров, Красимир Крумов-Грец, Чавдар Генов и други автори. – Б. а.

[125] Бр. 1 означава първия брой на обновеното издание. Осмицата в скоби показва, че настоящото издание се явява продължение на седемте броя, публикувани през 1923 г. – Б. а.

става ясно, че както и в случая с алманаха „НЛО“, основният мотив за частното издаване на собствено списание е пренебрежителното отношение на централните литературни издания към младите дебютиращи писатели от по-малките градове. Тази основна мотивация обаче поражда вторичен ефект – сп. „Кула“ дава глас на натрупаната неприязън към местните партийни автократи и разкрива, при това не само със средствата на художествената условност, но и под формата на своеобразно журналистическо разследване, безобразията на местната партийна върхушка, която, разчитайки на непоклатимите си позиции, безочливо си служи с корупция и клиентелизъм.

Редактор и главен организатор е поетът Христо Славейков, който още преди да предприеме своята самиздатска инициатива през 1981 г., е имал проблеми с режима на Живков: лежал е пет години в затвора за това, че, докато е работил в Радио София, е бил поканен на прием в американското посолство, но, както се твърди, поискал политическо убежище (Павлов 2018: 9)[126]. След като излиза на свобода, Христо Славейков се установява в Казанлък и там през 1976 г. става част от неформална писателска група, обединена не само от общи литературни интереси, но и от бохемския начин на живот. В местния литературен клуб, наречен „Евгений Евтушенко“, тогава членуват Станчо Лангуров, Христо Славейков, Цветан Павлов, Христофор Драков, Стефан Цачев, Янко Панайотов, Стефан Фурнаджиев и др. Не след дълго този неформален литературен клуб е разследван от ДС и след тридневни разпити на членовете му клубът е разпуснат. Този епизод още повече сплотява литературната група и Христо Славейков решава да възроди местното литературно списание „Кула“ – естествено, при тези обстоятелства единственият възможен начин е това да се случи по линия на самиздата (Павлов 2018: 9).

По думите на Цветан Павлов първият (и за дълго време последен) обновен брой на „Кула“ е отпечатан на пишеща машина (формат А4) в скромен тираж (Павлов 2018: 9). Стефан Бакърджиев, който преди това е участвал в дейността на студентския самиздат

[126] Съществува версия, според която Христо Славейков се озовава в затвора, след като е провел твърде „откровен“ разговор с агент на ДС, който е бил внедрен в приемната на американското посолство, за да следи поведението на българските граждани (по думите на Румен Денев, казани в личен разговор с автора – Я. М.). – Б. а.

във Велико Търново и който през 1980 г. се премества в Казанлък, си спомня, че тиражът на списанието не е надвишавал сто екземпляра и че корицата е била отпечатана на печатарска машина, но самото размножаване на списанието е ставало на пишеща машина, като е използвано индиго[127]. Двадесет и трите машинописни страници имат само частична пагинация, но корицата на списанието се отличава със своето художествено оформление: на нея е картината на Иван Милев с изображение на кула, каквато е била корицата на броевете от 1923 г. Под илюстрацията на Ив. Милев е отбелязано, че това е списание с литературно-обществена насоченост, а за дата и място на издаване са посочени март 1981 г. и град Казанлък.

В самото начало е поместена редакционна статия, в която се обяснява мотивацията за възобновяване на списанието. Подобно на алманаха „НЛО“ списание „Кула“ ясно се разграничава от централизираните литературни периодични издания и от официалната разпространителска мрежа.

Като основна причина за възкресяването на отдавна несъществуващото списание е изтъкнато: „То [списанието – б. а. Я. М.] идва като насъщна необходимост за изява на провинциалните автори, автори, голяма част от които поради безотговорни субективни ограничения, да не кажем пълна индиферентност на централните литературни издания, не могат да видят отпечатани своите произведения. Ярък пример за това е „откриването“ неотдавна на безспорно талантливия поет Георги Капчин“ (Кула 1981: б. стр.). По-нататък в текста се казва, че списанието

Сп. „Кула“ (1981), корица

[127] Информацията е от личната кореспонденция на автора – Я. М., със Стефан Бакърджиев. – Б. а.

възнамерява да работи извън клиентелистката мрежа на официалната издателска политика, която директно е назована „литературна мафия“: „КУЛА ще застане срещу ретроградната и себелюбива редакторска бариера, издигната пред талантливата и неподдаваща се на литературен мафиотизъм, без родителска и роднинска опека кохорта от свежи дарования“ (Кула 1981: 2). В уводната редакционна статия индиректно е направена алюзия между настоящето и бурната 1923 г.: „Възкръсването на КУЛА става при още по-трудни условия, отколкото при първосъздателите ѝ. Във века на модерната полиграфия и ротативна техника КУЛА се явява в такъв скромен вид! Но вина [в] това не носи КУЛА, от която талантливите поети и белетристи започват своя творчески полет“ (пак там).

Специално се подчертава силната обществена ангажираност на списанието, а това без съмнение не допада на местното партийно ръководство, което не е искало да има независима платформа за оценка и коментар на неговите действия. В края на изявлението е декларирана категоричната решимост списанието да се превърне в трибуна за социална критика: „КУЛА ще отделя достатъчно място за палещите и навременни обществени въпроси на града, за да стане трибуна на всякаква здрава и компетентна обществена мисъл […]“ (Кула 1981: 2). Самиздатското списание „Кула“ следователно е замислено като контрапункт на съвременното статукво и в противовес на обществените медии, периодичните издания и на издателствата, които са били подчинени на суверенния контрол на еднопартийната държава и ефективно са обслужвали идеологическата стратегия на режима.

Преди всичко обаче „Кула“ е литературно списание, а доказателство, че първият брой е имал за цел да продължи традицията на изданието от 20-те години на XX век, е поместеното още в началото на книжката кратко интервю на Христо Славейков с поета Иван Мирчев, придружено с неговото стихотворение *Дъбът*. Заедно с Антон Страшимиров, Анна Каменова и др. старозагорският поет Иван Мирчев е сред сътрудниците на „Кула“ от 1923 г. (Павлов 2018: 9). След Втората световна война Мирчев е признат и официално издаван автор, става и член на СБП. Освен него на списанието сътрудничат и други известни старозагорски поети, също членове на Съюза на писателите, като Христо Кацаров (стихотворенията *Агнета, Черупки* и *Катеричка*) и Жеко Христов, който публикува в

„Кула“ две стихотворения – *Вятър* и *Прощаване с поет*, посветени на покойния поет Иван Хаджихристов, също родом от Стара Загора.

Както е заявено в уводната статия, списанието има за цел да предостави място за публикуване предимно на начинаещи автори, които трудно могат да разчитат на благоволението на основните литературни периодични издания и издателства в страната. Редица публикувани текстове дават израз на социалнокритичната ангажираност на своите автори – например стихотворението на Цветан Павлов *Така ми е трудно* и особено стихотворението *Аз един работник питам* на Ясен Казанлъклиев (псевдоним на Христо Славейков). Лирическият субект се изказва на заседание на заводския комитет, на което не фашист, не диверсант, нито някакъв западен шпионин, кулак или тунеядец, а смазаният от тежък труд работник отправя към управляващия политически елит своите обвинения:

Аз един работник питам: чия е нашата държава?
Ний градим я тука сред масла и ауспухов дим,
с труд растем и хапката пестим – а плевел избуява.
Коренът ни яко вбит е – в суша, в глад ще устоим.

Знаем ний, за всеки болт бракуван ни удържат с право.
Шефе, тебе думам; пръскаш ти народната пара,
не стотинки, хиляди прахосваш с подписа си само.
Плащай тази сума! Питаш: кой държавата обра?

(Славейков 1981: б. стр.)

Ясен Казанлъклиев не е единственият псевдоним на Христо Славейков: в конфискувания брой на сп. „Кула“ поетът дисидент публикува и под други псевдоними. Например рецензията му *Поетът не подава оставка* за стихосбирката *Самоубийствено живеем* (1979) на Андрей Германов, след като многократно е отхвърляна от редакцията на в „Литературен фронт“, се появява на страниците на казанлъшкия самиздат, подписана с псевдонима Правдолюб Мирски. Причината за отхвърлянето на рецензията на Славейков може би се състои в това, че отдава прекалено голямо значение на антиобществените внушения в късното поетическо творчество на Андрей Германов. Вероятно отказът от публикация се дължи и на затворническото минало на Христо Славейков. Друг псевдоним, под който той публикува в „Кула“, е Пантелей Пътник – с него подписва публицистичния си

очерк *Вертикален маратон в приемен ден*, където критикува раздутата бюрокрация и порядките в казанлъшкия съд.

В контекста на брежневската стагнация реакцията на органите на ДС срещу алманаха „НЛО“ и списание „Кула“ е разбираем, но за щастие, авторите и издателите не са подложени на наказателноправни санкции, въпреки че от началото на 70-те години ДС проявява особена бдителност и прилага строги наказания при всеки опит за разпространение на независими издания с „вредно“ идеологическо съдържание. Притежаването и разпространението на „вредна литература“ често е повод за политически мотивирани репресии по време на управлението на Брежнев в СССР, особено след удостояването на Александър Солженицин с Нобелова награда за литература. На официозните писателски среди е възложено публично да осъдят връчването на престижната награда, за да засвидетелстват лоялността си към съветското ръководство. По този повод на Втората конференция на СБП, състояла се на 16 – 24 ноември 1970 г., е трябвало да се гласува единна протестна позиция на българските писатели срещу Нобеловата награда на руския дисидент. Не всички обаче гласуват в съответствие с исканията на ръководството; четирима се въздържат: Валери Петров, Христо Ганев, Гочо Гочев и Марко Ганчев. Един от членовете на Съюза – Благой Димитров, дори гласува против (Христова 2000: 78 – 79). Следват санкции: първите четирима са изключени от партията, а Благой Димитров, който е бил безпартиен, е изключен от Съюза на писателите.

Случаят Солженицин продължава да бъде актуален и през 70-те години, а самото притежание на текстове или аудиокасети с негови произведения се наказва строго особено след появата на френското издание на *Архипелаг Гулаг* през 1973 г. ДС все повече се фокусира върху борбата с идеологическата диверсия и с антисъветската агитация. Вниманието е насочено главно към самиздатското разпространение на произведения на Солженицин и на други забранени руски автори. Например в средата на 70-те години литературоведът Лазар Цветков е осъден за притежание и предполагаемо разпространение на романа *Архипелаг Гулаг* (Савов 1998: 96 – 97). През 1974 г. руските емигранти Катрин Лвов (имала е дори френско гражданство), Владимир Макаров и Теодосий Беляковски са осъдени на няколко години затвор за разпространяване на

забранена руска литература – на произведения на Александър Солженицин, Николай Бердяев, Дмитрий Мережковски, Андрей Сахаров или на югославския дисидент Милован Джилас, т.е. на текстове с антисъветско съдържание. На друг руски емигрант – свещеникът Петър Василковски, живеещ в Казанлък, са предявени същите обвинения, но според официалните доклади той умира от сърдечен удар по време на разследването (Методиев 2018: 37 – 52). Посочените примери показват, че режимът в България строго наказва всеки най-малък опит за самиздатска дейност, а борбата срещу идеологическата диверсия се води на всички фронтове и във всички сфери на българското общество. Докато към самиздатските периодични издания тайните служби се отнасят сравнително снизходително, то към разпространението на съветска дисидентска литература в България агентите на ДС и прокуратурата не проявяват никаква толерантност.

Вътрешната емиграция на Георги Мицков

Интернирането на неудобни интелектуалци е често срещано явление по време на комунистическия режим в България. От края на 40-те години на XX в. принудителното пребиваване на точно определен адрес и регулярно явяване пред местните власти е практика, която позволява на режима да изолира инакомислещите от културния и социалния живот на големите градове. Потърпевш от тази практика е и Димитър Талев. Разселването във вътрешността на страната често е било прилагано като превантивна мярка, предприемана при международни политически кризи (например през 1956 и 1968 г.). През 80-те години комунистическият режим прилага този репресивен метод най-често към българските турци по време на възродителния процес. Насилствено въдворени на ново местожителство са редица творци, като например маргинализираният поет „битник“ Николай Джеджев, който през 1983 г. отказва да сътрудничи на ДС и поради това е изселен в планинското градче Дряново, където трябва редовно да се отчита пред местния Общински съвет (Михова б. д.: б. стр.). Понякога тези периоди са доста продължителни и водят до сериозни промени в живота на личността.

Такъв е случаят и с поета и изтъкнатия преводач Георги Мицков. Роден е през 1921 г. в Пазарджик в семейството на бежанци от Македония. Баща му е преследван от новата власт след 9 септември 1944 г. заради връзките му с Иван Михайлов и с ВМРО , но успява да емигрира в Гърция. В крайна сметка гневът на сталинисткия режим се стоварва върху децата му. Братът на поета – Димитър, е осъден на смърт като организатор на антикомунистическо движение и е екзекутиран през 1951 г. След като завършва през 1948 г. романска филология и философия в Софийския университет, Георги Мицков работи като гимназиален учител по френски език в малкото градче Роман. През 1949 г. обаче е арестуван и изпратен в лагера за принудителен труд „Богданов дол“[128]. След като

[128] Заедно с Мицков в този печално известен трудов лагер е въдворен и талантливият писател Владимир Свинтила, който разказва за това травматично преживяване в мемоарната си книга *Кладенецът на мълчанието* (2009). Талантливият писател и преводач е преследван от комунистическите власти дори след освобож-

е освободен, работи за кратко като строителен работник, но през 1951 г. отново е арестуван с обвинение в шпионаж и е осъден на една година (Мицков 2002: 115 – 116). След като излежава присъдата си, на него не му е позволено нито да работи по специалността си, нито да продължи да живее в София. От 1953 г. до началото на 70-те години поетът е интерниран в град Сливница и работи като лесничей в планината Витоша. През цялото това време Мицков не престава да твори – той превежда световни поети от различни езици и създава собствена екзистенциалистка поезия. Част от преводите на Мицков на френска, руска и италианска литература са публикувани официално, но не и неговите авторски произведения. Множество стихотворения, писани „за чекмеджето“, представляват философско-лирически откровения за човешката съдба – те имат не толкова политически, колкото общочовешки смисъл. Тук самотата и отчуждението не са обвързани с конкретната политическа ситуация, а са осмислени като принципно следствие от ограниченията, налагани от обществото, което сякаш е заложено в онтичната социална природа на човека. Индивидът е затворен в крехката и болезнена обвивка на собственото си тяло и няма как да бъде спасен. В поезията му тягостните въпроси за смисъла на битието и на екзистенцията често се преплитат с планински пейзажи. Именно дълбоките горски масиви на Витоша се превръщат в сцена на душевните драми. Така например лирическият герой в стихотворението *Единак* от 1959 г., което авторът посвещава на италианския поет Еудженио Монтале, открива в един стар, болен и самотен вълк сродна душà:

Аз винаги го виждам сам,
грамаден вълк, но вече немощен,
измършавял и остарял.
Почти го срещам всеки ден,
особено когато вечер късно
се връщам от „Алеко“
по горското шосе.

даването си от лагера. През втората половина на 50-те години Свинтила е насилствено хоспитализиран в психиатрично отделение, както той свидетелства в друга своя мемоарна проза – *Лицето на Горгоната* (2010). – Б. а.

Над него, по брега със редки борове,
и той върви
и ме изпраща в тъмното
до мойта хижа чак.
Подобно две звезди сред мрака
очите му горят.
Но аз изобщо не изпитвам страх.
Познавам всичките пътеки, по които привечер
той тръгва в безнадежден лов.
Познавам и бърлогата в скалите,
осеяна с останките от костите на мърша,
където тайнствено просветва само фосфор.
Каква велика самота и болка,
несигурност и отчаяние
той носи в своята душа!…
Навярно неговият поглед
потрепва от човешки сенки,
които още го преследват
и във ушите му свистят куршуми
и лазят странни тръпки
по вълчата му кожа…
Понякога го чувам над скалите
как вие безнадеждно тъжен
с отправен поглед към небето
и въздухът ехти от неговата жалба,
и както съм заслушан, се разплаквам…
– Ела, о, непокорно, жилаво животно,
ела, ще те прегърна като брат,
ще те целувам, ще те милвам
и нека заедно поплачем,
аз вия също като тебе…

(Мицков 1990: 4)

Витоша като природен топос присъства и в други поетически текстове на Георги Мицков, например в *Нощ* или в любовното стихотворение *Над нас скалите бяха разцъфтели* (1968). Дивата планинска природа се явява убежище от капаните на цивилизацията, от доносниците и от пипалата на политическата власт, която настървено се стреми да постигне абсолютен контрол над всеки отделен човек особено когато той е неудобен поет и бивш политически затворник. Така например в стихотворението *Заминаване*,

посветено на португалския поет Фернандо Песоа, лирическият субект чувства закрилата на величествените борове: „От боровете лъха черен вятър, / подгонил облаци, луна и сенки, / те бяха моите пазачи някога / и ме предпазиха от лошите очи, / когато упорито ме преследваха / и искаха за мен да знаят всичко, / дори с кого ще се обичам …“ (Мицков 1990: 19). В стихотворението *На един дъб по пътя за рибарника* (1986) дървото е антропоморфизирано – величествен дъб споделя спомените на лирическия субект за отминали любовни срещи. В друго стихотворение от 1967 г. гората закриля интимното изживяване от алчните погледи на онези, които тук са пейоративно наречени „сган“: „И тишина. Блажена. / И само ти и аз. / Прегръдка от лазур / и светлина. И няма аз и ти. // Лесът се скри във нас, / да няма никой. / Далече от сганта. / И няма аз и ти. // Лазурът ни венча!“ (Мицков 2002: 98). Единствените свидетели на любовта тук са гората и безкрайният простор на синьото небе. И в други стихотворения на Георги Мицков пейзажът се явява неразделна част от любовните сцени. В някои от тях се забелязва висока степен на еротизация, която в края на 60-те години, т.е. в контекста на политическото размразяване, прониква макар и за кратко включително и в някои официално публикувани текстове (напр. на Ваня Петкова), но незабавно бива определяна като подражание на буржоазни автори от морално деградиралия Запад. Поетичната еротизация е метафорично пресъздадена в стихотворението на Мицков *Над нас скалите бяха разцъфтели*, създадено през горещия август на 1968 г.:

Усетих лоното на твоето желание,
което плътно се притискаше към мен.
Наслада прониквaше в плътта ни
и въздухът ни сграбчи в своите обятия.
Денят се беше впил във нашите рамене
и от лазурното течение
блестяха перли по челата и лицата ни
и ритъмът на нашите тела
притихна в гънките на тишината.
Над нас скалите бяха разцъфтели.

(Мицков 2002: 19)

Освен любовна лирика Георги Мицков създава стихотворения, които представляват своеобразни поетично-философски размисли

за онтичното измерение на човека и неговото място в света. Много от текстовете са конципирани в духа на екзистенциализма. През 50-те и 60-те години Мицков е чест гост в апартамента на забележителния български поет Атанас Далчев. По онова време в дома на Далчев се събират редица писатели, провинени в нелоялност към комунистическата власт. Сред честите гости са и бивши политически затворници, като Йордан Вълчев. Години по-късно дъщерята на Далчев – Мария, си спомня за честите посещения на Георги Мицков в дома им и за отношенията му с баща ѝ:

> Друга тема за двамата беше философията: Сартър и екзистенциализмът, Сьорен Киркегор и „битие и небитие“, след това Теяр дьо Шарден и неговото дело, Симон Вейл и темата ѝ за силата на духа и абсурда на времето. […] Георги Мицков е изключително интересен човек. Пишеше до френски поети и издатели и получаваше много новоиздадени книги. Връщаше им впечатленията си и така беше в течение на последните поетически вкусове и постижения. […] Беше чел американския романист и драматург Дос Пасос и [за] отношението на Жан-Пол Сартър към него. (Далчева 2002: 125)

Освен с Далчев в младежките си години Мицков се запознава и с друг значим поет, който също е съзвучен с екзистенциализма – рано починалия Александър Вутимски. Екзистенциалисткият етос в стиховете на Георги Мицков не е резултат от неудържима склонност към философстване – напротив, той е проекция на изключителната ерудиция на автора и на задълбочените му размисли по онези въпроси на битието и екзистенцията, на които трудно се намират отговори. Нека да цитираме финалната част на недатираното стихотворение *На нощта*, чието подзаглавие е „според Микеланджело“:

> Какво сме всъщност ние,
> реалност или фикция,
> какъв модел на Битието,
> захвърлени от сляпа сила,
> която си играе с нашата съдба?
> Какъв е тоя бал маскиран,
> танцуваме, играем, живеем
> и всеки ден се блъскаме и мачкаме,
> и всеки ден се ритаме и хапем
> като коне в авгийските обори,
> а нищичко за себе си не знаем?

Какви нещастни маски сме, уви,
и вечно ни се иска да живеем
в неразгаданата гатанка на света!

(Мицков 1990: 8 – 9)

Вечните въпроси за същността на нещата („реалност или фикция“) вълнуват Мицков и в други негови стихотворения, в които се откроява мотивът за илюзорността на света и на човешкото съществуване, разбирано като своеобразна фикция на субективното съзнание. Подобно е звученето на стихотворението *Балада за горския скитник* от октомври 1968 г.: „Душата ми, скитаща тъга, / витае там, където не съм, / дори в мига, в който съм сега, / съм оптическа измама“ (Мицков 2002: 99). Лирическият аз се чувства захвърлен в битието от онази „сляпа сила“, която е не само непозната, но и непознаваема, а това е мотив, отличаващ поетиката на екзистенциализма. По силата на тази философска нагласа той метафорично се отъждествява с прашинка: „И аз се чувствам като прашинка / захвърлен безнадеждно / в това велико, / но двойствено и непонятно тайнство!“ (Мицков 1990: 13). Тревожното прозрение, че е подвластен на някаква съдбовна сила (стихотворението *Ecce homo*), поражда чувство на страдалческа обреченост: „Вратата на безкрая кой отвори / и ме изпрати както всички тук?“ (Мицков 2002: 42). Сред забележителните поетически откровения на тази философия за човешкия живот е стихотворението *Като шума на раковината* от 1977 г.:

Като шума на раковината ти искаш
от своята черупка да излезеш
и да се освободиш от болката,
но ти отново пак ще бъдеш себе си
и ще ечиш тревожно
като заключения шум на раковината.

Нима не си разбрал,
че няма никакво спасение,
че сам за себе си ти маслинова гора
и че от преждата на твоите дни
ще продължи молецът да се храни
с власинките на твоята съдба.

(Мицков 2002: 39)

За Мицков човешкото съществуване е белязано от непреодолимо страдание, което е обусловено и от житейската биография на поета, но независимо от това той се въздържа от директни алюзии с обществено-политическото съвремие. Антропоморфизацията на дърветата, скалите, животните, горите, небето и вятъра носи нежна утеха. И ако в цитираното вече стихотворение *Единак* лирическият аз копнее да преодолее своята самота в прегръдката на дивия звяр, в *Балада за горския скитник* той търси съпричастност от планинския вятър на върха на планината, далече от димящите комини на селата: „И като блуден син на този връх / без някой някъде да ме очаква, / единствен вятърът със своя дъх / и като мене, без да се оплаква – / като пророка плачехме сами“ (Мицков 2002: 99). Черни връх като най-висок връх на планинската верига се явява топос на вътрешната емиграция на поета, тъй като именно тук лирическият аз долавя воплите на изгнаниците и преследваните интелектуалци, както е в стихотворението от 1979 г. *На всички хулигани и несретници*:

През тази юлска топлина
лазурът се е извисил високо
и ветрилата на тревите
ми веят хлад,
ала това не ме разсейва,
защото аз съм някъде далече.
Чета Изгнанията на Овидий
и чувам неговия зов, отправен
към преданите му читатели.
И духа студ от добруджанските полета,
душата ми настръхнала от ярост
се гърчи в мъката и болката
на всички хулигани и несретници
от древността до наши дни
в световната поезия…

(Мицков 2002: 85)

Принудителното пребиваване на Мицков в Сливница ражда не само елегични поетически изповеди, но е изпълнено и с усърдна преводаческа работа, благодарение на която той запознава българските читатели с редица значими имена на световната поезия. С помощта на приятели, които му помагат да прикрива своите писма

зад егидата на различни официални институции, той успява да осъществи кореспонденция с поети и издатели от другата страна на Желязната завеса. Естествено, това бива разкрито от тайните служби, тъй като неговото досие на бивш политически затворник и „враг на народа“ е достатъчно основание да бъде под постоянното наблюдение на ДС[129]. Постоянното наблюдение, принудителното изгнание и пълната социална маргинализация намират отражение в някои от стихотворенията му, въпреки че през целия си живот авторът умишлено предпазва поезията си от директно политизиране. Параноичното усещане, че е непрекъснато следен, присъства например в недатираното стихотворение *Сянката на съдбата и човекът*, където лирическият субект с болка изповядва безнадеждността на преследваните, чиято съдба зависи изцяло от произвола на държавния апарат:

Прибирам се преуморен от София,
петнадесет минути път
от спирката до вкъщи,
където от немай-къде насилствено живея
и сякаш пребивавам временно,
уви, без никаква надежда за промяна.
Не се приспособих към местния пейзаж
и не излязох
от тъжното си отчуждение.
Подгоненият и бездомният
не може нов дом да си изгради
и да забрави златното си детство,
където някога се е родил.

[129] Особен интерес представлява кореспонденцията на Мицков с Франция. През 60-те години той получава от различни французи книги, част от които са финансирани от тайни програми на ЦРУ, които подкрепят изпращането на литература от Запада към страните от Централна и Източна Европа чрез своите филиали и „спонсори“ в Западна Европа. В документите на PSPD (Press and Special Projects Division) – отдел към финансирания от ЦРУ „Комитет за свободна Европа“ (Free Europe Committee), за Мицков се казва, че той е поискал 61 книги с френска поезия, тъй като е планирал да преведе тези стихотворения за предстояща антология на съвременни френски поети. Едва ли е имал представа, че значителна част от изпратените му книги са били тайно финансирани от американското ЦРУ (Райш 2018: 389). – Б. а.

Нощта е нежна, чудна лунна нощ,
ухаят белите була на джанките,
но не за мен, но не за мен
и не изпитвам тръпка, нито радост.
Вървя по асфалтирания път и неотклонно
ме следва само мойта сянка,
а може би и някой друг,
но аз това не зная.
Човек не може да прегази сянката
на собствената си съдба,
дори да я разкъса със нозете си
и на парчета да я насече със нож,
веднага се възстановява пак
и само двамата взаимно ще изчезнат.
Не проживях живота си където исках.

(Мицков 1990: 16 – 17)

Поетическото творчество на Георги Мицков несъмнено е едно от най-забележителните явления в българската неофициална литература. Историята на българската литература като че ли не познава друг поет, който избира социалното бягство в лоното на природата и високо в планината, далече от цивилизацията става съпричастен с идеала на древните даоистки и дзен мъдреци – идеал, реализиран с известна доза позьорство от американските битници. Социалната и културната емиграция на Мицков обаче не е доброволен жест и избран от него начин на живот, какъвто е случаят с търсачите на нови духовни алтернативи в американската следвоенна литература (Джак Керуак, Гари Снайдър), а принудително бягство от органите на комунистическата власт. Сталинистките практики в България не изчезват нито със смъртта на Сталин, нито със заключенията на XX конгрес на КПСС през 1956 г. В началото на 60-те години на миналия век в лагера „Слънчев бряг“ край Ловеч все още умират неудобните и неприспособими към режима хора без съд и присъда. Както отбелязва Емилия Коралова, „Витоша стана онова, което е швейцарската долина Ангадин за любимия му френски поет Пиер-Жан Жув по време на нацизма. Както при Жув, далечни поетични пейзажи приютиха българското Мицково чувство – световната култура се е скупчила по витошките хълмове с така характерния Мицков жест на мълчаливо съзерцание и страстна чувствителност“ (Коралова 1998: 133). Поетически творби на Георги Мицков започват да се публикуват едва след 1989 г. и все още очакват поцялостна литературоведска оценка.

Литературното подземие на Борис Христов (повестите *Сляпото куче*, *Долината на обувките* и *Смъртни петна*)

Борис Христов присъства в неофициалната литература най-вече със забележителните си прозаически творби, създадени през 80-те години, които са официално публикувани едва след падането на комунистическия режим. Хронологическият ред на ръкописите на неговите повести е следният: *Сляпото куче* (1980), *Долината на обувките* (1982) и *Смъртни петна* (началото на 80-те години – Сугарев 2013б: 105). В редица отношения поетиката на тези прозаически творби кореспондира с образната тоналност на официално публикуваните стихосбирки на Христов и най-вече с тихия медитативен лиризъм на *Честен кръст* (1982). Повестта *Сляпото куче* трябва да се разглежда спрямо доминиращия дискурс на официалната литература като проявление на една уникална алтернативна парадигма. Би било несправедливо погледът ни върху официалната българска литература от 70-те и 80-те години да се ограничи до идеологически натоварения схематизъм на социалистическия реализъм. По това време се публикуват и текстове, които в своята естетика до голяма степен се противопоставят на идеите на водещите културни стратези за социалистическата литература. Редакторите на литературните списания и официалните издателства често публикуват текстове, чиято поетика е далеч от доктрината на социалистическия реализъм. В началото на 80-те години става възможно официално да бъдат издадени редица забележителни стихосбирки, сред които *16 Стихотворения* (1981), *Някой ден* (1982) и *Кой сънува моя живот* (1983) на Владимир Левчев, *Честен кръст* на Борис Христов, първата книга на Георги Рупчев *Уморени от чудото* (1982) и *Пейзажи на душата* (1983) на Иван Методиев. Сред официално издадената по това време проза особено внимание заслужават романът на Блага Димитрова *Лице* (1981), който веднага след своята поява бива забранен по идеологически причини, и провокативният сборник с разкази и новели *Невинни чудовища* (1985) на Златомир Златанов.

Следователно въпреки че като цяло българската литература от началото на 80-те години е все така в плен на тоталитарната идеология и заедно с периодичния печат, телевизията и радиото продължава да служи за идеологическо оръжие на комунистическата пропаганда, вече се появяват алтернативни тенденции дори в рамките на официалната литература. В някои литературни текстове обаче нонконформизмът превишава допустимата граница на критичност и това прави невъзможно тяхното публикуване. Такъв е случаят с прозаическите творби на Борис Христов. Но с какво толкова те се оказват неприемливи за соцреалистическия дискурс, при положение че неговата предпоследна фаза на развитие от 1970 до 1984 г. е определяна от съвременната литературна наука като фаза на „всеобхватния“ или на „всеядния“ соцреализъм[130]?

На първо място причина е самият художествен свят на Христов, който се явява антитеза на прокламираната социалистическа действителност. Това се отнася особено за повестта *Сляпото куче,* в която героите не са работници, строящи социализма, а хора от периферията на едно общество, което или изобщо не допуска другостта, или безмилостно я смазва. Един от важните топоси в романа е долнопробна кръчма някъде в покрайнините на големия град, която приютява аутсайдери – алкохолизирани печатарски работници, пропаднали учители и дребни измамници. Топосът на долнопробно заведение със съмнителна репутация е широко застъпен в съветския (Венедикт Ерофеев, Юрий Мамлеев) и в чешкия ъндърграунд (Егон Бонди, Ян Пелц, Петър Плацак). Образът на социалния ъндърграунд несъмнено смущава консервативните порядъчни кръгове на всяко общество, но по парадоксален начин ценностната система на героите – редовни посетители и приятели на главния герой Лазар Вехтошаря, се оказва много по-стойностна от тази на представителите на държавния апарат, които спорадично проверяват това място. Оказва се, че изконната човечност може да бъде съхранена далече от градския център и от неговите институции.

За разлика от Мамлеев, чиито герои често имат психопатични отклонения и в името на някакъв метафизичен претекст не се притесняват да вършат отвратителни неща, при това външният свят

[130] Вж. концепцията на Пламен Дойнов за петте фази на соцреализма (Дойнов 2009б). – Б. а.

почти не прониква в техните бърлоги, героите на Борис Христов са безобидни аутсайдери, чието морално превъзходство над технократския Молох е неоспоримо, тъй като се явяват негов аксиологичен антипод. Ненапразно съвременната критика се отнася с пренебрежение към *Сляпото куче*, въпреки че повестта няма книжно издание[131], а това говори, че ръкописът на „вредната" повест е бил известен в литературните среди. Атаката срещу Борис Христов се води не от кого да е, а от писателя Богомил Райнов, дългогодишен член на Съюза на писателите и на ЦК на БКП. Очевидно е, че героите на Борис Христов са пълна противоположност на протагонистите на Райнов, които в неговите криминални романи защитават сигурността на системата от разни „зловредни елементи". За разлика от тях обитателите на социалното подземие в прозата на Христов се съпротивляват срещу нахлуването на външния, чуждия, враждебния макросвят, който съществува паралелно и само понякога се опитва да се вклини в него и да наруши свещеното му уединение.

Главният герой на повестта е Лазар Вехтошарят, някогашен шивач, който решава да изкупи обратно от клиентите си всички дрехи, които е изработил и продал. В символиката на този акт прозира идея, която ще бъде симптоматична за творчеството на Борис Христов и която ще се вгради в неговата поетика на мълчанието, доразвита особено в повестта *Смъртни петна*, в романа *Бащата на яйцето*, в кратките поетически форми на т.нар. фореми, приложени ex post към повестта *Смъртни петна,* а също и в последната стихосбирка *Книга от заглавия*. Мотивите, свързани с многократно заявявания избор на доброволната самоизолация, са определяни от българските изследователи като „поетика на отказа" (Дойнов 2013в: 10) или „жест на оттеглянето" (Неделчев 2013: 30).

[131] Ще цитираме речта на Богомил Райнов, изнесена на IV литературна априлска дискусия от 1983 г. (показателна е приемствеността на традицията, чието начало е поставено през 1956 г. от т. нар. „априлско поколение"): „Други автори подменят красивия и тревожен свят, в който живеем с някакъв отблъскващ свят на изолация и безпътица. Такъв е случаят с повестта на Борис Христов *Сляпото куче*. […] Но даже критици, които откриваха в *Честен кръст* белези на безизходица и песимизъм, изобщо не благоволиха да забележат споменатата повест, където безизходица и песимизъм са изразени съвсем натрапчиво. Героите на *Сляпото куче* по думите на автора са „корабокрушенци", несретници, паразити, вегетиращи нейде на периферията на живота" (цит. по Янев 2010: 120). – Б. а.

Людмила Балабанова, Божидар Кунчев и други изследователи свързват неговата тиха медитативна лирика дори с дзен традицията и хайку (Балабанова 2013: 126). Изглежда, че Лазар Вехтошарят от *Сляпото куче* поставя началото на посока, която ще бъде доразвита в поемата *Честен кръст* и по-късно ще бъде продължена от персонажа на поета Тилза Натаил от повестта *Смъртни петна*, който е своеобразно алтер его на автора. Вехтошарят иска да заличи своите действия, думи и мисли, да изтрие всякаква следа за себе си, а това кореспондира с декларираната поетическа самоизолация на Борис Христов след 1982 г. Желанието на Вехтошаря да бъде напълно и безусловно забравен, граничи с известно позьорство. Това се долавя и в епизода със спора, възникнал по повод на една стара и на пръв поглед незначителна мисъл на Лазар, употребена този път от друг: „Това, драги мой – ядоса се Вехтошарят, – е моя стара мисъл… И аз те моля още тоя миг да я забравиш, защото си я вземам обратно!“ (Христов 1990: 41).

Повестта е изградена върху две сюжетни линии – основната представя усилията на главния герой да бъде забравен и напълно да заличи всяка следа от своето съществуване, а второстепенната сюжетна линия са перипетиите на разказвача Графа и на другите приятели на Лазар Вехтошаря, подготвящи неговото погребение. Погребалният ритуал е моментът, в който се сблъскват двата свята – микросветът на приятелския кръг и макросветът на държавния апарат с неговата колективна анонимност и тотална социализация на всички фази на човешкия живот, включително и на един толкова интимен момент, какъвто е смъртта на човека и последното му сбогуване с близките. Независимо че е създадена от човека, технократската машина има собствени механизми. Такъв е случаят с некролога на Вехтошаря: печатарската машина отказва да отпечата текста, съставен от Графа, и вместо това изкарва универсални шаблонни клишета:

> Некролозите бяха готови и аз разгънах свитъка, който ми подаде Деша.
>
> – Та това е старият текст! – учудих се, когато прочетох: „Сърцата ни се разкъсват от неизлечимата рана…“
>
> – Така е… – наведе глава жената-мъж. – Но не съм виновна аз…
>
> – А кой?
>
> – Машината… Ела да видиш…

Тя мина напред и натисна бутона. Черните валове се завъртяха. Текстът с моите трогателни думи, над които бях прекарал нощта, изчезна между тях, а от другата страна се показаха студените и безсърдечни излияния от папката с некролозите. Опитахме още веднъж и отново завъртяхме машината. Но и този път резултатът бе същият.

(Христов 1990: 18)

Масовият човек е превърнат в унифициран продукт на бездуховната технокрация, в едно от многото колелца, чрез които функционира общественото устройство. Властовият апарат си запазва правото да се намесва дори в смъртния час на човека. Със своето натрапчиво кафкианско чувство за непредотвратимост в *Сляпото куче* се проектира присъщата на екзистенциализма дихотомия на колективизма и индивидуализма. Карл Ясперс пише в *Духовната ситуация на времето*:

Границата на порядъка на съществуването е дадена от един специфично съвременен конфликт: масовият порядък изгражда един универсален апарат, който разрушава света на собствено човешкото съществуване. [...] Затова и не може да бъде отстранено напрежението между универсалния апарат на съществуването и реалния свят на човека, като такова.

(Ясперс 1996: 41, 44)

Именно напрежението между двете дихотомични категории генерира идейния заряд на повестта. Божидар Кунчев правилно отбелязва моралното превъзходство на „странните хора“ на Христов – маргинализирани аутсайдери от забутана крайградска кръчма:

Но „странните хора“ в тази повест, дори и да са грешни, са далеч по-нормални от другите, уж нормалните, поддали се безропотно на парализата, обхванала живота, в който всичко е норма и постановление.

(Кунчев 2013: 87)

От гледна точка на Борис Христов унифицираният човек, участващ в институционалния апарат, губи своята човечност и се превръща в чудовище. В някои моменти повествованието придобива гротесков характер, а героите, обслужващи системата, са уподобени на карикатури. Сентенцията на Горки „Човек – това звучи гордо!“ има при Христов същата функция, с която един от героите в романа

на Юрий Мамлеев *Блуждаещо време* (*Блуждающее время*) контрира фразата, изречена от представител на московския ъндърграунд: „Човек, това звучи смешно“. В повестта *Сляпото куче* има редица отблъскващи образи, след които най-противен е санитарят некрофил, който се съвкупява с трупа на младо момиче. Санитарят е представен като „получовек“ и уродливо въплъщение на системата, а подобни карикатурни типажи се срещат често в контекста на източноевропейския ъндърграунд. Един такъв пример са „кретените“ (полицаите, ДС и служителите на държавния апарат) в романа на Егон Бонди *Брат и сестра инвалиди* (*Invalidní sourozenci*). Юрий Мамлеев отива още по-далеч в романа си *Шатуни* (*Шатуны*), като преднамерено игнорира масовия човек и се възхищава от образите на убийци, садисти и сексуални маниаци. Масовият човек навлиза в „метафизично“ гротескния свят на Мамлеев само като нещастна жертва на извратените действия на главните герои. В творчеството на Борис Христов безименният колективен човек се отъждествява с административната система: в *Сляпото куче* той никога няма име и е просто анонимен чиновник в погребалната служба, изтъкнат професор, нехаен съдия или шеф от управлението по гражданска защита. Той винаги се крие зад някакви колективни принципи, служба, институция, система и често импозантно използва множествено число, когато говори за себе си („Ние“), какъвто е случаят с „мъничкото човече с черен костюм“ от погребалната служба, за когото погребалният ритуал е не моментът на достойно сбогуване с покойника, а поредната добра възможност за идеологическа пропаганда.

Тясната връзка между системата и колективния човек представлява същността на всеки тоталитарен режим, а в прозата на Борис Христов този проблем има централно място и е интерпретиран в духа на екзистенциализма. Ето какво казва Ясперс за колективния човек и неговото място в системата: „Никой не е незаменим. С онова, в качеството на което е бил, той е нещо общо, а не самият той. Предопределени за този живот са хора, които съвсем не искат да бъдат самите себе си; те имат предимство. Светът като че ли е обречен да попадне в ръцете на посредствеността, на хората без съдба, без ранг и без истинска човешка същност“ (Ясперс 1996: 49). Колективният човек е анонимен изпълнител на обявени от системата по-висши метафизични цели, които се съдържат в абстракт-

ните понятия за колективно благополучие – отделният индивид е само атом от цялото. В случая с институцията на погребалната служба починалият се оказва оправдание за самото ѝ съществуване: „Покойникът за нас е най-важният човек […], защото ритуалът, както знаете, е пропаганда на идеи“ (Христов 1990: 13). Следователно самият ритуал е само начин да бъде отдадена почит на висшите инстанции и да се засвидетелства идеологическа правоверност, необходима за по-нататъшното израстване в йерархията на системата. Дори интимното прощаване с починалия е придружено от изкуствени стенания и ридания, излъчвани от високоговорителите зад паравана. Дирижирането на човешките емоции е една от отличителните черти на системата, тъй като тя, както и нейната опорна точка – колективният човек, избягва чистата човешка емоция, и затова за нея е важно да я „опитоми“ и да се възползва от нея, като я управлява. В резултат на рационализацията и технизацията на всички сфери на човешкия живот човекът се превръща в производител и потребител, а основният асортимент и обединяващо звено се явява бюрократизираната вездесъща идеология.

> Тръгнах отново край дългата лента, отрупана с книжа, която отиваше към отворения прозорец в дъното на помещението. Стори ми се, че книжната река изтича през него и като огромен водопад полита надолу към покривите на града. Видях на площада да се блъскат хиляди хора и да тъпчат устата си с книги. Текстове, лица и картини изчезваха между зъбите или се гънеха в нозете им.
>
> (Христов 1990: 13)

Образът на тълпите, които тъпчат в устите си напечатани текстове, листове хартия с човешки лица и снимки, е хиперболизирана метафора на масовия човек, който консумира продуктите на системата – нейната идеологизирана култура с кичозните ѝ естрадни забавления. Тези, които не желаят да участват в спектакъла, са изтласкани в периферията. Точно такава маргинализирана общност са редовните посетители на „Стария вагон“, чиято съпротива срещу гротескните практики на погребалната служба прераства в бунт срещу системата. Конфликтът с погребалната служба кулминира в радикалния отказ на героите на Б. Христов да се съобразяват с новоустановените механизми, и те се обръщат към традиционните ценности, към корените, към православието (организират

християнско погребение), съхранявайки като висша ценност приятелството и изконната човешка доброта.

Основен фокус на произведението е не толкова социалната мизерия на аутсайдерите, дискредитираща декларациите на социализма за безкласовост и общо благоденствие на обществото, колкото идеята за духовното извисяване и онтологичното приближаване до Бог. Отрицанието на материализма и модерния антропоцентризъм е в пряка взаимовръзка с отрицанието на комунистическата идеология, но в същото време в представите на Лазар пълното сливане с Бога изглежда невъзможно. Ето какво отбелязва той, когато вижда стария поп Дошо да събира трохи от хляб от кофата за смет, за да нахрани свинете си.

> – Ето значи какви неща стават по света […]. Изкачва се човек по житейското дърво и чупи ноктите си, докато пълзи по неговия ствол – свети там на края божественият плод и той протяга ръка да го откъсне… Но излиза, че това е лъскавото и омазнено капаче на кофата за смет…

(Христов 1990: 20)

Единственият изход от екзистенциалната безнадеждност и от мъките на земния свят се оказва смъртта. Ако за идеолозите на комунизма човекът (човечеството) се е превърнал в Бог, докосвайки звездите на борда на своите ракети, в алфа и омега на живота, то за стареца Ламе човешкото тяло е просто безполезен сноп нерви и прилича по-скоро на стар развален автомобил, отколкото на физическата обвивка на Божието творение:

> – Нищожно тяло! – стенеше той и се удряше с бастуна по краката. – Жалка твар!… Не искаш да вървиш… Нахраних те, стоях заради тебе на опашката за карантия… Вижда се и как съм те облякъл, цялото да светиш… И пак стачкуваш, оставяш ме на пътя…

(Христов 1990: 50)

След *Сляпото куче* Борис Христов създава повестта *Долината на обувките* (1982), която първоначално е замислена като филмов сценарий и заедно със *Сляпото куче* е публикувана едва през 1990 г. в общо книжно тяло. И тук авторът се фокусира върху персонажа на малкия човек от периферията на обществото, аутсайдера и лудия мечтател, който, без да знае защо, се озовава в психиатрична клиника. Главният герой Йорго и останалите обитатели на

клиниката живеят в тайния свят на собствените си представи и илюзии, а външният свят, който отново се оказва чужд, враждебен и неразбираем, прониква само спорадично.

Докато при първите две повести, писани „за чекмеджето“, се забелязва определена авторова дистанцираност, третата – повестта *Смъртни петна*, носи ясно изразени автобиографични черти. Всяка от седемнайсетте глави е въведена от медитативно-философско тристишие (т.нар. „форема“), което звучи като автентична изповед на поета и интелектуалеца, решил да твори най-напред в унисон със статуквото, но постепенно осъзнава, че се намира в тотална творческа апория, от която трудно може да намери изход. След като веднъж е сключен пакт между властта и изкуството, са нужни много усилия и жертви, за да бъдат прекъснати връзките помежду им. Така повестта може да бъде прочетена и като свидетелство за културно-историческия опит на 80-те години на XX век, когато режимът започва да изпада във все по-ясна икономическа, обществено-политическа и морална агония. Повествователят ни въвежда в Етон, който представлява алегоричен образ на тоталитарния режим – това е един мрачен свят, изпълнен с болка, трудности и интриги и отделен от външния свят с непреодолима Стена.

Сюжетната композиция на *Смъртни петна* има подчертано дихотомен характер Двата ясно диференцирани модуса Едвин Сугарев определя като **изкачване** и **слизане** (Сугарев 2013б). Основен референтен ориентир се оказва отношението на поета към официалните структури на властта, чиято йерархична структура предполага движение нагоре, докато спускането надолу се възприема като непонятно отклонение от генералната посока. Съществува и друга бинарна опозиция от изключителна важност – **слава** и **забрава**, и тя е в тясна връзка с горепосочените противоположни модуси. Славата на поета (изкачване) се проявява в произведението със своята естрадна функция: идеалът за писател предполага той да бъде изразител на властовия дискурс, да общува с масите, да бъде в постоянен контакт с тях и да се приспособява към техния вкус. От друга страна, изборът на анонимността (слизане) означава доброволно оттегляне на поета в забравата и в медитативната тишина. Поетическото мълчание и самоизолацията не могат да бъдат допуснати от системата, защото отричат нейната легитимност. Декларираното напускане на литературния естаблишмънт дори се смята за предателство спрямо системата.

> Все още му звъняха от редакциите на литературните издания – опитаха се да го приобщят и да му върнат вярата. Но грубият му отказ скоро ги отблъсна. Обидени от продължителното му мълчание, започнаха да го напускат и читателите – загърбиха го и отидоха в духовните владения на други. Оттеглиха се оскърбени най-накрая и критиците.
>
> (Христов 1991: 108)

Главният герой Тилза Натаил, който по много причини може да се разглежда като авторово алтер его, достига върха на поетичната си слава в Христова възраст и неговите фореми са възхвалявани не само от читателите, но и от етонските литературни критици: „Той е нравственият критерий на нашата съвременност […]. Очакваме с нетърпение неговите послания“ (Христов 1991: 91). Повратна точка се оказва пътуването на поета в чужбина, отвъд Граничната стена, отделяща Етон от останалия свят. Няма никакво съмнение, че пространството отвъд Стената е западният свят. Едвин Сугарев в есето си *Форемите на Борис Христов* говори за два основни момента, които бележат началото на „слизането“ на Тилза: първо, срещата на Тилза със собствената му форема отпреди много години, написана на стената на една подземна тоалетна и подписана от друг автор, и второ, вестникарското заглавие в местния вестник: „Тилза Натаил – човекът убил цялото свое семейство“ (Сугарев 2013б: 111). Първият момент отпраща към постмодерната ситуация в литературата и изкуството, която провокира фундаменталните въпроси за смисъла на художественото творчество въобще, а вторият – към въпроса за двойствеността на славата, която може да бъде както с положителен, така и с отрицателен знак. В случая чудовищният акт на зверско убийство е представен от системата (този път от системата на масмедиите) като сензационно събитие, осигуряващо комерсиален ефект. След като и най-отвратителното човешко действие може да се превърне в органична част от официалния дискурс, защо привидно безобидните медитативни стихове на Тилза Натаил не са използвани от тоталитарния дискурс като своеобразно хуманно алиби на режима? Та нали според официалната критика Тилза Натаил е „моралният критерий“ на съвременното етонско общество? С времето Тилза открива, че пиедесталът, на който също като него са издигани етонските поети, е изкуствен продукт на музейния работник Скриба и че цената на литературния му успех е изкупена с кръв и болка, на които се дължи и славата на неговия съименник Тилза Натаил – убиеца от вестникар-

ската статия. Скриба, който режисира целия възход, дори решава да предаде Тилза на тайната полиция, за да осигури на поета още един враг, който да стимулира угасващия му талант.

Фикционалната страна Етон следователно се явява алегория на народнодемократичните диктатури. Тилза прави своя морален избор и след като решава доброволно да се откаже от славата и от това да бъде морален критерий на своето съвремие, той незабавно бива отхвърлен от системата. Ако в началото неговата оригинална лирическа форма – форемата, е била тълкувана като акростих, съставен от началните букви на думите „**Ф**антазия“, „**О**ригиналност“, „**Р**итмика“, „**Е**пичност“, „**М**узика“ и „**А**легория“ (Христов 1990: 26), то след литературното аутодафе на поета отношението на критиците диаметрално се променя и изведнъж в същата дума те влагат пейоративни значения, характерни за крайно догматичния соцреалистически речник: **Ф**ормализъм, **О**ригиналничене, **Р**езоньорство, **Е**клектика, **М**аниерност и **А**мбиция (пак там: 46).

Антиутопичният характер на произведението разкрива неговата безусловна антитоталитарна насоченост. От една страна, Етон представлява фантастичен свят с говорещи морски вълни, оживели антични статуи, чуруликащи гущери и бръмбари, а от друга – жителите на Етон (предимно художници и поети) са приклещени от пипалата на репресивната държава. Ухажорът на майката на Тилза, Йос, е арестуван поради проявена от страна на етонските офицери ревност, а скулпторът Нателo пък е изпратен в лагер на един остров в морето, заради проявената от него творческа свобода:

> Йос прекара следствен повече от месец. А когато се върна, донесе вести за съдбата на ваятеля Нателo, който за свободни форми в изкуството бе осъден на принудителен труд на един от островите в морето.
>
> – Казаха ми, че го карали да вае образа на лагерния надзирател, но понеже той не се харесвал, сривали направеното и Нателo започвал отначало… А пък мен ме…
>
> (Христов 1991: 79)

Неслучайно наказанието на непокорния скулптор Нателo напомня пъклените мъки на Сизиф: Нателo се е осмелил също като него да се противопостави на боговете – този път на новите богове в униформа, боговете от Пункта за събиране на донесения, както прозаично се нарича управляващата етонска партия. Важна част от етонската тоталитарна система е Механичното ухо, което като най-важен орган на Пункта за събиране на донесения представлява механизъм

за наблюдение. Механичното ухо е символ не само на господството на системата над човека, но и на това как човекът се превръща в създател, слуга и жертва на цялата технократска машина, която е изкуствено създадена в името на абстрактни и изпразнени от съдържание идеи, като прогрес, справедливост и безкласово общество. Символ на класовото потисничество в обявеното за безкласово общество е съдбата на майката на Тилза, която като бедна вдовица трябва да се сблъсква със сексуални посегателства от страна на „хищните работодатели“ от Етон. В допълнение към Механичното ухо структурите на апарата разполагат и с армия от тайни полицаи, техни слуги и доносници, които обграждат дома на поета Тилза Натаил и които чакат на дълга опашка пред Механичното ухо, за да изобличат ренегата. Един от доносниците е музейният работник Скриба, бивш приятел на Тилза и фактически създател на поетичната му кариера.

> И въпреки че страдаше, когато хора на изкуството се трупаха пред Пункта за събиране на донесения, той сам изчака търпеливо своя ред. И влезе… Да пита някой Механичното ухо какво му бе нашепнал Скриба в онзи ден […].
>
> (Христов 1991: 105)

Участието на хора на изкуството в доносническите практики, прилагани от системата, не е случайно. Опашката пред Механичното ухо символизира пагубните последствия от интерференцията между изкуството и властта, която единствена е в състояние да гарантира на обслужващия я творец престижен социален статус с всички произтичащи от това материални облаги. Но Тилза Натаил достига върха на своята слава, без да се поддава на конформизма на своите връстници, които гледат с презрение на неговия окъсан, овехтял външен вид. И докато приятелката му Фиама го подтиква да обръща повече внимание и на материалната страна на живота, тъй като тя обезпечава сигурност, поетът гордо отхвърля всичко преходно:

> […] не виждаше смисъл да копае дълбоки основи за своето жилище, да зида стени и да плете заграждения, а носеше гордо окъсаните си дрехи и напяваше своята странна мелодия, без да мисли кой ще е следващият ѝ тон.
>
> (Христов 1991: 97)

Не въплъщава ли изтерзаният и немощен Тилза раннохристиянския апостолски идеал на бедността? Не може ли начинът, по който са интерпретирани библейските мотиви в повестта, да бъде

разчетен и като критика срещу ценностната деградация на първоначалните идеали на комунизма, тъй като моралният упадък превръща преследваните от някогашния царски режим в нова управляваща класа, потискаща масите също толкова безмилостно, колкото и предишната? В Смъртни петна откриваме редица старозаветни и новозаветни мотиви (вж. Огойска 2013), които само потвърждават, че християнският елемент е иманентен на поетиката на Борис Христов. На първо място е мотивът за раждането на едно необикновено момче, чиято изключителност е допълнително подчертана от неуморната дейност на Скриба, който разпространява из целия Етон новината за идването на Месията. Освен това от Тилза се очаква да влезе в ролята на поет проповедник – това е пресъздадено най-вече в третата глава на повестта, когато в инициационната сцена, символично състояла се на върха на планината, той е принуден от тълпа почитатели да рецитира стиховете си, да ги наставлява, за да им вдъхне морални сили. Не е ли това метафора за публичните поетически четения и тяхната манифестирана „гражданска“ ангажираност? Всъщност точно тази проповедническа функция на поезията е посрещната с ентусиазъм през 60-те години, когато стават особено популярни и в България основните представители на съветската площадна поезия (Евтушенко, Вознесенски, Рождественски) и се сформира т. нар. априлско поколение, чието институционално проникване в структурите на политическата система достига своя връх на границата между 70-те и 80-те години.

Показателна за християнския пласт в повестта е христологичната символика на числото 33. Тилза участва в традиционната инициация на върха на планината, която представлява церемония, провеждана само за гражданите, празнуващи тридесет и третия си рожден ден. Навършването на Христовата възраст се тълкува като кулминация на един етап от човешкия живот, като посвещение в света на избраниците: и ако Христос, след като навършва тридесет и три години се възнася на небето, Тилза Натаил и неговите връстници трябва да се изкачат на върха на планината в своя земен живот. В името на какво е тази инициация? Може да се предположи, че това е ритуал, който символизира приемането на адепта в редиците на истинските творци, с други думи, символична метаморфоза, която превръща обикновения пишещ във всепризнат поет. По принцип в една централизирана държавна система имаш право да се смяташ за творец само ако си приет за член на творческо сдружение. Всъщност посвещението на Тилза на върха на плани-

ната има автобиографичен подтекст, тъй като Борис Христов е приет в СБП през 1978 г. – годината, в която навършва тридесет и три години [132]. Повечето от посветените възнамеряват да останат на символичния връх и да служат на системата, но за Тилза Натаил и за още неколцина инициацията е началото на края, защото именно посвещението бележи повратния момент и посоката нагоре се заменя от водещата към прозрение посока надолу:

> Много от врътниците на Тилза щяха да се задържат години на Върха и укрепени от своите кули и убежища, да устояват срещу ветровете на настъпващата старост. Повечето от тях бяха посадили вече своите плодни дръвчета и можеха да късат плодовете на труда си, без да се повдигат на пръсти. Но имаше и такива, които, нарамили бедната си покъщнина, поеха след него […].
>
> (Христов 1991: 77)

Символичното слизане от върха води до радикални аксиологически промени. Апокалиптичните и есхатологичните визии започват да се появяват все по-натрапчиво в сюжета, при това в пряка връзка с основни библейски мотиви. Апокалиптиката тук се асоциира с наближаващия край на хилядолетието и със Страшния съд. Старческите и мъртвешките петна се появяват не само върху Тилза, но и върху белязаната от всеобщия упадък залязваща цивилизация. Апокалипсисът тук се разбира не толкова в религиозния смисъл като пратено от Бога наказание за човешкия род, а по-скоро като морален и ценностен крах, който цивилизацията сама си е причинила (Сугарев 2013б: 114). Медитативното търсене на утеха в християнската метафизика е характерно въобще за Борис Христов. Християнската символика заема централно място не само в непубликуваните му прозаически творби, но и в стихосбирката и едноименната поема *Честен кръст* (официалното издание е от 1982 г.), а също и в забележителните му поетически тристишия, които са официално публикувани едва след 1990 г. Ориентацията

[132] „След тайно гласуване Управителният съвет на СБП избра за членове на Съюза на българските писатели белетристите Божидар Томов, Георги Марковски, Кънчо Атанасов, Стоян Бойчев и Янко Станоев, поетите Андрей Андреев, Борис Христов, Борислав Геронтиев, Иван Вълев, Иван Голев, Калин Донков, Калина Ковачева и Петър Атанасов, драматурга Надежда Драгова, детските писатели Георги Данчев, Кирил Божилов, Максим Асенов, Петя Йорданова и Симеон Янев и критиците Атанас Свиленов, Георги Пенчев, Здравко Чолаков и Минко Бенчев“ (Литературен фронт, XXXIV, 1978, бр.. 9, с. 3):

му към есхатологичната традиция и към принципите на християнския мистицизъм е разбираема: той търси утеха в една възвишена метафизика, която единствена е в състояние да излекува раните, нанесени от екзистенциалната безнадеждност.

ПРИШЕСТВИЕ

Иде краят на века
и мъртвите
започват да се пълнят с кръв.

(Христов 1991: 158)

„Поетиката на отказа“ или още „жестът на оттеглянето“ според определенията, давани от българската критика, е знак за настъпилия silentium на поета. От една страна, мълчанието и тишината препращат към медитативния средновековен мистицизъм, а от друга – напомнят на далекоизточната традиция, чието отражение някои изследователи откриват във форемите на Борис Христов. Със своята кратка поетическа форма форемата напомня на хайку – жанра, който поради популярността си в контекста на западната контракултура привлича вниманието на българската нонконформистка поезия от 80-те години. Тишината като знак за пасивност, за ненамеса се превръща в основен мотив, средство и цел в поезията и прозата на Борис Христов. Нека цитираме уводната форема към пета глава на *Смъртни петна*: „Вдигнеш ли ръка, за да погалиш, / разместваш въздуха / на цялата вселена“ (Христов 1991: 81). Всяка най-малка намеса в естеството на нещата се оказва пагубна и може да има печални последици. Тези теми са близки до древната източна мъдрост, особено до даоизма[133]. И в даоизма ненаме-

[133] Влиянието на източните учения (особено на даоизма и дзен-будизма) върху творчеството на Борис Христов не може да бъде нито напълно изключено, нито потвърдено. Все пак интересът на българските интелектуалци към източните философски традиции по време на комунистическия тоталитаризъм се заражда през 50-те години и се развива пълноценно през 60-те, 70-те и особено 80-те години, когато в България прониква битническата литература. Първият български превод на *Дао Дъ Дзин* вероятно е дело на Ленин Димитров от 1967 г. (*Философията на Лао Дзъ*), който е синолог и автор на цензурирания труд за древнокитайската култура от 1966 г. (*История на древнокитайската култура*). Силни даоистки мотиви има и във философската проза на Цветан Стоянов *Китайска хроника* (1963), както и в поезията на Крум Ацев, който също е синолог. Дзенбудистки интенции прозират и в полуофициалната литература през 80-те години, особено във връзка

сата в природата на нещата е ключов момент, защото още Лао Дзъ е знаел, че „мъдрата душа / прави, без да прави, / учи, без да говори“ (Лао Дзъ 2021: 14). Подобни философски принципи са напълно чужди на християнското учение за милосърдието, тъй като даоистката доктрина за ненамеса и бездействие проблематизира основанието за съществуване на морални принципи. Ако например древният даоистки мъдрец Ян Джу смятал, че ако може да спаси целия свят, като отскубне един-единствен косъм, той не би го направил (Крал 2005: 117).

Една поетика, обвързана с мотивите на смълчаването и премълчаването, неизбежно предполага отричане на словото и неговите комуникативни функции. При положение че словото като носител на културни ценности се изпразва откъм смислова съдържателност, то губи своята легитимност особено в условията на тоталитарните режими. Поетът предпочита доброволно да притихне, тъй като всяка намеса в природата на нещата може да нанесе повече вреда, отколкото полза[134]. Пасивността не означава тотален отказ от света, тъй като все още има надежда в съществуването на друга форма на поетическо битие (да си припомним последната лирическа сбирка на Борис Христов от 2008 г., която е сполучливо озаглавена *Книга от заглавия*), както ни уверява форемата, въвеждаща четиринадесета глава на *Смъртни петна*:

> Говорим, ала думите не казват вече нищо –
> добре е да потърсим
> друго средство за общуване.
>
> (Христов 1991: 106)

Недоверието в политизираното изкуство, а често пъти и страхът карат твореца да предпочете маргинализацията и творческата самота, които от своя страна определят характера на неговата пое-

---

с нарастващата популярност на японското хайку сред някои антирежимни поети. Източната духовност оказва влияние също така върху поетиката на т. нар. „забутано“ поколение. – Б. а.

[134] Имаме предвид най-вече проблематичната роля на официално публикувания автор, който става част от идеологизираната система и по този начин е косвено отговорен за насилието, упражнявано върху противниците на режима. През 70-те и 80-те години по времето на т.нар. възродителен процес срещу помаците и турците, както и срещу ромите с мюсюлманско изповедание, политическите репресии не остават скрити от публичното пространство. – Б. а.

тическата образност и ценностна система. Идеалът вече не е многословният и нищо неказващ интелектуалец, стоящ пред институционалните прожектори на различни творчески сдружения, а интелектуалецът аутсайдер, гордо оттеглен някъде в периферията на обществото. Подобен сблъсък на ценности е универсален в цялата културна история на човечеството. Например в древен Китай в противовес на конфуцианската идея за добродетелния и държавотворен мъдрец, който е трябвало да бъде образец за всички останали, се явява „анархисткият" философ на даоизма, който предпочита да не се откроява, да стои встрани, да бъде аутсайдер. Даоисткия принцип на самоизолацията възприема и Тилза Натаил, когато стига до познанието, че:

> В свяна на теменугата
> има повече мъдрост,
> отколкото в гордия дъб.

(Христов 1991: 86)

Ето защо в повестта *Смъртни петна* е съвсем разбираема стилизацията на Тилза в образа на бедняк, изгнаник, скитник. Тази стилизация варира между отшелничеството на Робинсън Джефърс[135] и „юродивото скиталчество" на китайския поет Ханшан, чийто нонконформизъм се посреща с възторг от американските битници, тъй като изцяло импонира на тяхното световъзприемане: „Човешкият живот не стига до стоте / ала побира грижите на хиляди години / и тъкмо сме решили че добре сме / поемаме тревогите за синове и внуци / надолу гледаме оризовите корени / нагоре върховете на черницата / и чак когато теглилката ни стигне на морето дъното / разбираме че нужно е било да спрем" (Ханшан 2013: 82). За Тилза обаче радикалният разрив с болната цивилизация не се свежда само до освобождаване от всякакви материални зависимости и до завръщане към изначалната човешка природа, но води до радикално отричане на човека като обществена личност, а заедно с това и на амбицията за професионална реализация и на желанието за власт. Отхвърлянето на явлението homo socialis е задължително свързано с

[135] Робинсън Джефърс (1887 – 1962) – американски поет, преоткрит от бийт поколението. Поезията му е свързана с течението на не-хуманизма, тъй като в противовес на хуманизма, който поставя човека в центъра на света като най-висше създание, той утвърждава равноправието и равноценността на всичко съществуващо. – Б. пр.

отхвърлянето на хегелианския копнеж по извоюване на признание и почит. В началото решението на Тилза да избяга от обществото и да потисне тимосния аз[136], е съпроводено с ярко изразен витализъм и с антиконсуматорски патос: „[…] отхвърляше амбиции, желания и страсти и вярваше, че може да ограничи потребностите си до хляба върху масата, до чашата вино и слънчевия лъч, искрящ от нея“ (Христов 1991: 114). Отказът от всякакво желание за светско признание се задълбочава в аксиологическо отричане на тимосния аз, което е присъщо и на християнските аскети, които търсят признание единствено от най-висшия морален авторитет – Исус Христос. Тилза Натаил обаче избира самоубийството, което е недопустимо от християнска гледна точка. Този акт за него няма изкупителен характер, а е по-скоро градация на изживяното екзистенциално отчаяние, което сякаш смалява човешкия живот до едва забележима светлинка сред безкрайния мрак.

Обръщам се и виждам мъртвото начало.
Но по-ужасното е това,
че виждам от върха и края!

(Христов 1991: 71)

Смъртни петна е преди всичко разказ за страха, но не за страха от смъртта, а за страха от признаване, който има особено силно присъствие в контекста на всеки режим, основан на несвобода и насилие. Израз на това състояние може да бъде творческото замлъкване, когато поетът по своя воля се скрива от света и избира уединението. Крайният личностен избор обаче може да се окаже самоубийството като най-радикален израз на абсолютната воля на свободния дух.

[136] Тумос или тимос (θυμός) е понятие, означаващо стремежа на личността да получи признание в рамките на дадена общност или общество. В историята на философията е дефинирано по различен начин: съзидателен порив на душата (Платон), копнеж за слава (Макиавели), гордост и високомерие (Хобс), самолюбие (Русо), славолюбие (Хамилтън), честолюбие (Медисън), нужда от признание (Хегел) (Фукуяма 2002: 167). В условията на тоталитарните режими (а това важи и за България преди 1989 г.) признанието в областта на литературата е неразривно свързано с членство в творческа организация. Да не бъдеш член на СБП, на практика означава „да не си писател“. По този начин тимосната част от аза, която жадува за признание, принуждава писателите да се присъединяват към различни организации, които са под суверенния контрол на БКП. – Б. а.

„Когато ми отнеха името“, или под знака на възродителния процес

Към категорията на неофициалната литература се отнасят и произведения, създавани от представители на религиозни и етнически малцинства – български турци, помаци, а понякога и роми[137]. Турският въпрос се превръща в сериозен проблем непосредствено след установяването на комунистическия режим. Масовото изселване на турското население в Турция през 1949 – 1951 г. е преустановено, когато става ясно, че Турция и Гърция ще се присъединят към НАТО. Ръководството на БКП начело с Вълко Червенков решава незабавно да спре турската емиграция, опасявайки се, че обезлюдяването на някои области може да има катастрофални последици за българската икономика. Така в началото на 50-те години започва процесът на интегриране на турците в новото социалистическо общество, създават се политически школи специално за кадри от турското малцинство, а турците започват масово да стават членове на БКП, на ОФ и на младежките организации. В този контекст ръководството на комунистическата партия разчита и на сътрудничество със съветски Азербайджан, а на помощ е поканен турският поет с леви убеждения Назъм Хикмет, за да внуши на сънародниците си, живеещи в България, че Турция е под американско иго, че населението ѝ е подложено на масови репресии и че свободата е възможна само в социалистическата родина на Георги Димитров[138].

---

[137] Съпротива срещу държавната политика проявяват също така и тези, които декларират под различна форма своята македонска идентичност. От една страна, това са привържениците на автономистката ВМРО на Иван Михайлов, чиято цел е да създадат т. нар. Велика Македония и да я превърнат в „Швейцария на Балканите“, в която българите заемат ключова позиция. От друга страна, има и такива, които постепенно приемат новата македонска национална идентичност в съответствие с политиката на Титова Югославия. Запазени са някои „македонски стихотворения“ с политически характер. В досиетата на Министерството на вътрешните работи хората с македонско национално самосъзнание понякога са наричани „македонстващи“, като не е ясно в какво точно се състои тяхното „македонстване“. Немалко „македонстващи“ противници на режима са пращани в лагера „Белене“ и в други лагери и затвори. – Б. а.

[138] В своя пътепис *Назъм Хикмет в България* (1952) Блага Димитрова цитира думите, с които турският поет се обръща към своите сънародници: „Братя мои! Аз

През 50-те години мюсюлманите също са подложени на насилствена колективизация, пропаганда на атеизма и дори на половото равенство (вж. Маринова 2000), а всичко това за консервативна общност, каквато е мюсюлманската, звучи твърде проблематично. За постигане на тези свои политически цели БКП обаче осигурява относително широки национални права на турците. От 40-те години на XX в. в България започват да излизат двуезични (на български и турски) периодични издания: „Yeni Işık"/„Нова светлина", „Halk Gençliği"/„Народна младеж", „Yeni Hayat"/„Нов живот". Литература на турски език излиза в контролирани от държавата издателства, като до 1969 г. редица книги на турски език са издадени от „Народна просвета" и „Народна култура". Сред най-значимите автори, пишещи на турски език и издаващи официално, са Хасан Карахюсеинов, Мухарем Тахсинов, Сабахаттин Байрамьоз, Сюлейман Гавазов, Ахмед Шериф Шерефли, Реджеб Кюпчу, Юмер Осман Ерендорук и др. През 70-те и 80-те години тези писатели поемат по различни пътища – по време на насилственото преименуване в средата на 80-те години някои от тях (като Хасан Карахюсеинов) дори запазват пълна лоялност към комунистическия режим. По време на възродителния процес Хасан Карахюсеинов променя името си на Асен Караханов-Севарски и става депутат в Народното събрание, а синът му – поетът Мехмед Карахюсеинов, не може да понесе унижението на възродителния процес и се самозапалва в София през февруари 1985 г. в знак на протест срещу продължаващата асимилация.

Наченки на ангажирана литературна кампания за приобщаване на част от българските мюсюлмани (помаци и роми) се появяват в българската официална литература още през 60-те години, особено в историческата проза, целяща да убеди читателите в славното минало на българската нация. През 1964 г. е публикуван и създаденият по политическа поръчка роман на Антон Дончев

избягах от своята родина. Турция, скъпи мои, е заробена от американците. Цели седемнадесет години аз гледах родното небе през решетките на затвора. В свободната българска земя, в щастливата родина на Димитров аз дишам свободно, с пълни гърди. Но аз не съм спокоен. Тук има мои сънародници, които безразсъдно напускат свободата, щастието на децата си, радостта от социалистическия труд, за да отидат в затворите, от които аз едва се спасих" (Димитрова 2004: 46 – 47) – Б. а.

Време разделно[139], който има за цел да съдейства за убеждаването на обществеността, че помаците са били насилствено ислямизирани по време на османското владичество и поради това е естествено да се завърнат отново към българския си корен. Политическата кампания за българизиране на имената и за асимилация на помаците и ромите се провежда на няколко етапа през 60-те и 70-те години (най-вече през 1964 г. и в периода 1970 – 1974 г.), като през 70-те години се припокрива с току-що започналата асимилационна кампания, този път насочена срещу българските турци. Основната причина, поради която Политбюро, ръководено от Тодор Живков, решава да предприеме този акт на социално и национално инженерство, е преди всичко страхът от високата раждаемост на мюсюлманските малцинства, както и страхът от евентуална турска намеса във вътрешните работи на страната. През 70-те години се появяват нелегални турски групировки, които с подкрепата на турските тайни служби целят обявяване на автономия на турското малцинство (Шислер 2015: 270 – 271). По-късно, в средата на 80-те години, към това се добавя желанието на политическото ръководство да отклони вниманието от задълбочаващата се криза на българската икономика.

Ключовият документ във връзка с началото на асимилационната политика спрямо турското малцинство в България е Протокол № 84 от заседанието на Политбюро на ЦК на БКП от 25 февруари 1969 г., където открито се обсъжда необходимостта от по-тясно приобщаване на турското малцинство към българското мнозинство. В документа се подчертава необходимостта от елиминиране на турския национализъм, религиозен фанатизъм и консервативен начин на живот, които са в пряко противоречие с прогресивната посока на развитие на социалистическото общество (Протокол 84: 5). Всички

[139] Художествено въздействащият роман *Време разделно* несъмнено има и пропагандна функция. За това свидетелстват безпрецедентно високият тираж и неколкократното му преиздаване: първото издание е от 1964 г. (15 100 екземпляра); второто – от 1965 г. (20 100 екземпляра); третото – от 1968 г. (20 100 екземпляра); четвъртото – от 1970 г. (50 100 екземпляра), петото – от 1971 г. (55 100 екземпляра) и т.н. До падането на комунистическия режим книгата е издадена още три пъти – през 1978, 1980 и 1983 г. В същото време в началото на 70-те години, когато сред помаците тече възродителният процес, общият тираж на 4-то и 5-то издание е над 100 000 екземпляра. Информацията е по данни от каталога на НБКМ. – Б. а.

опити да се върви към културна автономия на турското население в документа са квалифицирани като реакционни и контрареволюционни. Привързаността на турското малцинство към своята идентичност оттук нататък ще се определя за ретроградна отживелица, възпрепятстваща неговото приобщаване към възможностите, които предлага модерното социалистическо общество. Сливането на националните малцинства с мнозинството и отъждествяването им с доминиращия културен модел властта представя като напълно естествено и закономерно:

> Турското население не би могло да създава друга по съдържание култура, различна от социалистическата култура у нас, защото самите обществено-икономическите условия не позволяват това. Ето защо всеки опит да се противопоставят битовите особености на турското население на социалистическата култура в България, е изкуствен и води до задържане процеса на прогресивното развитие на самото турско население.
>
> (Протокол 84: 15)

В документа се посочва още, че периодичните издания на малцинствата трябва да продължават да се издават двуезично, но в действителност редица периодични издания на турски език са отменени или започват да се издават само на български език. Това принуждава редица редактори и сътрудници, които не искат да се адаптират към новите условия, да напуснат вестниците и списанията. Същото се случва и с издаването на литература на турски език. Въпреки че на заседанието на Политбюро през февруари 1969 г. се признава правото на публикуване на двуезични издания (Протокол 84: 19 – 21), на практика нова литература на турски език вече не се появява. От този момент нататък редица утвърдени автори от турски произход публикуват изключително на български език (Хасан Карахюсеинов, Наджи Ферхадов). В замяна на политическата си лоялност някои литератори и интелектуалци получават широки привилегии и високи партийни постове. Най-известният сътрудник на режима е Шукри Тахиров, който по-късно приема българското име Орлин Загоров. Сред турските поети и писатели обаче има и такива, които се противопоставят на асимилационните усилия. Съпротивата срещу националистическите страсти на властта често води до отхвърляне на комунистическата идеология. Турските дисиденти заплащат за политическите си позиции със загуба

на работата си, с арести и разпити, а мнозина от тях получават дълги присъди и са пращани по затворите и трудовите лагери или са разселвани из страната. Именно във връзка с възродителния процес печално известният лагер „Белене“ е отворен отново[140].

Сред жертвите на тези репресии е и поетът **Ахмед Шериф Шерефли** (1926-2000), родом от разградския край. През 50-те и 60-те години на (преди асимилационната политика срещу българските турци) Шерефли публикува редица книги на родния си турски език и работи в редакцията на списание „Yeni Hayat“. В началото на 70-те години той се обявява против новата националистическа линия на БКП, вследствие на което е уволнен и остава безработен в продължение на пет години, като междувременно е следен и подслушван от ДС, а през 1975 г. е арестуван. Поетът е признат за виновен и осъден на три години затвор за предполагаеми престъпления срещу социалистическия строй и Народна република България. Ръкописите му са конфискувани по време на домашен обиск – същото се повтаря по-късно през 1985 г. (Зафер 2010: б. стр.). Иззетите по време на първия обиск текстове служат като доказателство в процеса срещу Шерефли и най-вероятно са безвъзвратно загубени. Запазени са обаче сто и осемдесет страници от ръкописа, който авторът пише нощем в своя дом през 1983 и 1984 г. и успява да вкара нелегално в Турция през 1989 г.[141] Този

[140] В „Белене“ са интернирани непокорни мюсюлмански граждани още през 1958 г. във връзка с първите асимилационни акции срещу помаците. По онова време започват да се налагат и забрани за носене на традиционното мюсюлманско облекло. Същинските масови акции на възродителния процес срещу помаците, целящи насилствена смяна на имената, се провеждат по-късно и именно те предизвикат съпротива от страна на населението: най-напред през 1964 г. и особено в началото на 70-те години на XX в. лагерът „Белене“ отново започва да се пълни с българомохамедани, които са противници на възродителния процес (Маринов 2009: 505). Следващата вълна на интерниране в „Белене“ се осъществява след 1984 г. във връзка с началото на възродителния процес сред българските турци. – Б. а.

[141] В предговора към своята книга Шерефли пише: „Идеята за този мой труд се появи през 1975 – 1977 г. в килиите номер 28 и 35 на Софийския централен затвор, в 7-мо отделение за тежък режим, известно с прилаганите там физически изтезания. Използвах османското писмо като стенография. Записките си водех на късове тънка хартия от цигарените пакети, които изнесох навън в тричетвъртите си чорапи. 180 страници от това мое произведение написах вкъщи в София през нощите на 1983 – 1984 г. Преди да започне (с помощта на армията) кампанията за смяна на имената ни, занесох и скрих написаното в делиорманското село Торлак

текст по-късно става основа на книгата *Най-напред оковаха мисълта ни*, която е публикувана в Турция след смъртта на автора през 2001 г. със заглавие *Önce Düşünceler Kelepçelendi*. През втората половина на 80-те години Шерефли се опитва да публикува и някои от своите книги, писани на български. През 1987 г. подготвя ръкописа на стихосбирката *Диви рози*, а година по-късно – на *Аз – закъснелият пътник*. И двете поетически книги остават непубликувани. Такава е съдбата и на неговата проза. В мемоарите си авторът споменава за ръкописа на есеистичната книга *Шепотът на тополата*[142] и юношеската повест *Мъртвата принцеса* (вж. Зафер, Чернокожев 2015: 136). Ахмед Шерефли е принуден да напусне България по време на така наречената „голяма екскурзия“[143], когато турското население масово емигрира в Турция. През 1990 г. в Турция излиза мемоарната му книга *Родихме се турци и турци умряхме*[144], в която разказва за травмите на възродителния процес (Зафер 2010: б. стр.). В основата и на двете мемоарни книги са записките и дневниците, които Шерефли успява да изнесе през 1989 г. в Турция.

Друг изтъкнат представител на турското дисидентство през 70-те и 80-те години е **Юмер Осман Ерендорук** (1934 – 2006). Той е един от онези писателите, които не се примиряват със забраната за публикуване на турскоезична литература, и създава четири романа, един сборник с разкази и една пиеса, но нито един от текстовете му не е публикуван по време на предишния режим. Първият роман „от чекмеджето“ – *Пропаст* (*Uçurum*), написан през 1976 г., е конфискуван от Държавна сигурност, а преработената му версия е публикувана в Турция едва през 1996 г. Служители на ДС конфискуват и друг авторов ръкопис – романа *Стипчива болка* (*Buruk*

(Цар Калоян). Никой не знаеше за това освен брат ми. През 1989 г. ги донесох в Турция. Тяхното прекарване през митницата си беше чист късмет. Произведението завърших в Бурса през 1991 – 1992 г. Родилните мъки на тази книга продължиха цели 19 години“ (цит. по Зафер 2010: б. стр.). – Б. а.

[142] В съкратен вариант книгата излиза в Турция със заглавие *Yer yeşil gök mavi kalsın* (1994). – Б. а.

[143] „Голямата екскурзия“ е название, с което българските официални медии назовават масовия процес на изселване от лятото на 1989 г. на български граждани от турското малцинство. Емигрантският поток към Турция е следствие от насилственото побългаряване на имената на хора с турско самосъзнание. – Б. пр.

[144] Турското заглавие е *Türk Doğduk, Türk Öldük* (1990). – Б. а.

Acı) от 1978 г. Заради своята литературна и дисидентска дейност Ерендорук е арестуван през 1980 г. и осъден на пет години затвор. Въпреки че е освободен след три години, още през 1985 г. отново е арестуван и интерниран в „Белене“ (Зафер, Чернокожев 2015: 459 – 460). Именно от началото на 80-те години, когато лежи в затвора в Стара Загора, през който впрочем преминават и много други литературни дисиденти[145], са епистоларните есета, адресирани до близките му – те са публикувани в Турция със заглавие *Istıraphaneden Mektuplar* (*Писма от дома на мъченията*). Писани на български език, писмата на Ерендорук от затвора са ценно свидетелство за размислите на интелектуалеца, защитаващ основните принципи на човешките права и свободи, включително правото на национално самоопределение, с което правителството на Живков официално се ангажира, подписвайки Заключителния акт на Хелзинкската конференция от 1975 г. Позицията на Ерендорук е в подкрепа на взаимното уважение, искреността и диалога между народите, а това са принципи, заложени в основата и на социалистическия интернационализъм и провъзгласявани от редица толерирани от режима български автори. Така например стихотворенията на Орлин Орлинов от стихосбирката му *Чилийска фиеста* от 1974 г. отразяват ужасите на режима на Пиночет и изразяват солидарност с трагичната съдба на чилийския народ. А както свидетелстват писмата на Ерендорук, насилствената асимилация на турското малцинство в България няма нищо общо с комунистическия призив за братство между народите:

> Майчиният език е най-милото, най-съкровеното и най-свещеното нещо за човека. А оня, който под какъвто и да е предлог лишава детето от него, за мен е един осъвирепял звяр като вълците във филма. Има едно особено положение, при което за някои хора (за някого) освен майчиния му език съществува и езикът на родината, в която се родил. Такъв за нас, турците в България, е българският

[145] Сред осъдените турски дисиденти е и Нури Тургут Адалъ, който е смятан за знакова фигура на турската опозиция срещу комунистическия режим в България. Ерендорук го нарича турския Нелсън Мандела. По-късно, през 1988 г., Нури Тургут Адалъ се включва в една от първите правозащитни организации на българската опозиция – Независимото дружество за защита правата на човека. Редица други литературни дисиденти, като Георги Заркин, Любомир Канов и Николай Колев-Босия, излежават присъди зад решетките на старозагорския затвор. – Б. а.

език. Както азербайджанецът в Съветския съюз, алжирецът във Франция, французинът в Канада трябва да знаят съответно руски, френски и английски език, така и ние трябва да знаем български език не по-зле от майчиния. В това няма нищо лошо и нередно, а напротив, хубаво е, защото е известно, че да знаеш един език, е да гледаш на света през един прозорец, да знаеш два езика – да гледаш през два прозореца, и пр.

(Цит. по Зафер, Чернокожев 2015: 262)

Аргументите на Ерендорук атакуват сърцевината на режима, който през 80-те години се оказва твърде отдалечен от теоретичните марксистки постулати. Не е случайно, че по онова време книгата на Желю Желев *Фашизмът* преживява сериозни издателски перипетии, тъй като в научния анализ на фашистките режими от XX век тя подсказва за наличието на поразителни сходства с господстващия режим в социалистическа България. Но ако Желю Желев, който по-късно ще бъде първият демократично избран президент на постсъветска България, критикува тоталитарната действителност, правейки алюзии с фашизма, Юмер Осман Ерендорук, който няма какво да губи, отива още по-далеч в нападките си срещу живковизма:

[К]акво да кажа за ония, които по насилствен път направиха така, че ние се оказахме очи в очи с условията да забравим майчиния си език? […] Тук му е мястото да цитирам една твърда и категорична мисъл на Ленин: „Този, който не признава, нито защитава равенството на нациите и езиците, който не се бори срещу всички форми на национално потискане или срещу неравенството, тоя не само не е марксист, но дори не е демократ.“ А този, който не е марксист, не е и демократ, [той] е или върл националист, или е свиреп шовинист, или е кървав нацист, или всичките заедно.

(Цит. по Зафер, Чернокожев 2015: 262 – 263)

Поетът **Реджеб Кюпчу** (1934 – 1976) също остро се противопоставя на асимилаторската политика на БКП през 70-те години на XX в. Освен че отказва да прибави задължителния български суфикс -ов или -ев към фамилното си име, той не се примирява с разпореждането писателите от турски произход да ползват единствено българския език и продължава да пише поезия „за чекмеджето“. В личния архив, за който след мистериозната му смърт през 1976 г. се грижат наследниците му, са открити непубликувани

стихотворения, които изразяват неговия отпор срещу асимилационната политика в защита на турската национална кауза (Зафер, Чернокожев 2015: 454). Романът на Кюпчу *След онзи ден*, който е официално публикуван в Турция едва през 2014 г. със заглавие *O Günden Sonra*, също остава непубликуван по време на предишния режим.

Поетът **Нури Тургут Адалъ** (1922 – 2004) е емблематична фигура на турската съпротива срещу комунистическия режим, който започва дисидентската си одисея много рано – непосредствено след 9 септември 1944 г. През 1945 – 1946 г. е интерниран заедно с други представители на турската интелигенция в лагера за принудителен труд „Росица“ край Севлиево. През 1950 г. той отново е арестуван и след съдебен процес, продължил няколко месеца, е изпратен в новосъздадения лагер „Белене“. През 1960 г. следва още един арест – този път за това, че Тургут Адалъ изпраща протестно писмо до Турция, в което изразява възмущението си от асимилационната политика срещу помаците. Осъден е на двадесет години затвор, които частично излежава отново в „Белене“, а след това – в старозагорския затвор. Дисидентската му биография не приключва и след освобождаването му през 1973 г.: девет години по-късно Адалъ отново е арестуван, този път за антикомунистически стихове и за „клеветническа“ дейност, която според обвиненията е целяла да подкопае държавното и общественото устройство на републиката. След като излиза на свобода през март 1985 г. и след още един кратък престой в „Белене“, той е интерниран в село Скомля край Видин до момента, в който успява по време на т.нар. „голяма екскурзия“ през май и юни 1989 г. да се установи в Турция (Скочев 2017: 300). През 1986 г. , докато е в изгнание в Северозападна България, Тургут Адалъ пише политически стихотворения, едно от които е *Щастието на изселника*:

Убийците са отговорни, убитите са прави,
в затвора са затворени мислещите глави,
не няколко, хиляди вече за помощ зоват,
но техните уши гласа им не искат да чуят.
[…]
Един ден врагът ще преклони глава,
не сме ние вече покорни стада…

Над нас зорница ще изгрее:
покорният народ геройски ще запее,
ще отдаде всичко за свойта свобода,
не на Маркс, на правдата ще се прекланя,
тъмнината ще прогони от тая земя
и ще светне слънцето на турското самосъзнание…
С тези мисли щастлив съм сега във изгнание –
без надежда турчин жив не би могъл да остане!…

(Цит. по Зафер, Чернокожев 2015: 55)

Друг представител на неофициалната турска литература е **Ахмед Мехмед** (1941 г.). Първите си стихотворения пише още като ученик в гимназията. Когато през 1970 г. започва асимилацията на помаците, Ахмед Мехмед отказва да промени името си, поради което е задържан от милицията и впоследствие е уволнен от работа. Остава безработен в продължение на двадесет години до падането на режима на Живков, като през цялото време тайно пише стихове. Скрива литературната си дейност дори от най-близките си приятели, сред които са и споменатите по-горе писатели Реджеб Кюпчу и Юмер Осман Ерендорук (Зафер, Чернокожев 2015: 442). Ахмед Мехмед пише и проза на турски език – изпаднал в забвение е ръкописът на автобиографичния му роман *Докато живееш*, който е създаден през 1967 г., а по онова време неговите сънародници все още са имали възможност да публикуват официално на турски език. Стихотворенията на Ахмед Мехмед от 70-те и 80-те години са преди всичко автентично свидетелство за травмите на времето, за колаборацията с властите и политическата апатия на част от помашкото и турското население, което в опит да запази социалния си статус, а защо не и да се издигне в йерархията, участва в кампанията, организирана от комунистическата власт. Болезнените проблеми, свързани с колаборацията и предателството, са застъпени и в *Стихотворение без посвещение*, което тематизира асимилационната кампания от началото на 70-те години:

Знам много добре,
че не е редно да се споменава.
Но ти ми беше гост,
често кафето ми пи –
халал да ти е…
Обикнах те,
характера ти,
компанията ти харесах.

Но
макар че сърцето ми ридаеше,
макар че стрели забиваха в Името ми,
макар че нападаха достойнството ми
бясно,
когато вчера в Кърджали
почти щяхме да се сблъскаме
и аз се опитах да ти се усмихна –
насила –
ти се направи, че не ме виждаш
и избяга от мен,
и избяга от мен…

Защо?!

Когато вървеше,
когато уж не ме забелязваше
и с безжалостното си менгеме
притискаше горкото ми сърце,
за високи постове ли мечтаеше?
Разбрах!
Но много късно.
Аз съм противник на властта,
а ти – забравил рода си –
неин привърженик.
Нима господин като теб,
който гледа от много високо,
с невинен би се здрависал!

Добре,
така да е!
Ах да беше Кюпчю[146] жив,
а Юмер – сега свободен,
че да ти зашлевят по една плесница,
по една плесница!

(Зафер, Чернокожев 2015: 79 – 80)

Сред най-талантливите турски поети през 60-те години на XX век е **Сабахаттин Байрамьоз** (1931 – 2013, който за разлика от Ахмед

[146] В цитираната антология името е изписано като Кюпчю, но това противоречи на съвременната книжовна норма. – Б. пр.

Мехмед е един от най-издаваните млади автори[147], но забраната за публикуване на турскоезична литература и наложените в началото на 70-те години ограничения го обричат на мълчание и на творческа и житейска криза. Поетическият отзвук на събитията, свързани с насилственото побългаряване на турските имена, е наситен с дълбок лиризъм и състрадание към съдбата на жертвите на „възродителния процес“. Байрамьоз е един от малкото турски поети, публикували в късния български самиздат от края на 80-те години на XX век.

Стихосбирката *Животът – капчица сълза* излиза през 1989 г. на български език в съвместен превод на автора и Блага Димитрова в самиздатски тираж от петдесет екземпляра[148]. В предговора към стихосбирката авторът споделя: „Уважаеми читатели, тези стихове са писани в годините преди 1985 г. от Сабахаттин Байрамов и сега аз не мога да ги откраднa от него и да ги подпиша с името Съботин Байров, който от въпросната година не е написал нито едно стихотворение. Авторът“ (Зафер, Чернокожев 2015: 11). Подобно на преобладаващата част от българските турци Байрамьоз не желае да приеме побългареното си име, поради което на корицата е отбелязано името, под което авторът официално публикува през 60-те години на XX век – Сабахаттин Байрамов. Болезненото изживяване на посегателството върху идентичността присъства особено силно в стихотворението *Когато ми отнеха името*[149]:

ЗАГУБИХ ЗРЕНИЕТО СИ.
Просветна кървава светкавица
и всичко стана равно, плоско.
Арестуваха гласа ми на улицата,
а гордостта ми се превърна в срам,
когато загубих зрението си.

[147] През 60-те години Сабахаттин Байрамьоз публикува с фамилията Байрамов, но по време на кампанията от 1984 – 1985 г. е преименуван на Съботин Байров. – Б. а.
[148] Вероятно книгата излиза през ноември 1989 г. или скоро след падането на режима. – Б. а.
[149] Стихотворението е написано на турски език, а автор на цитирания превод на български език е Зейнеп Зафер. В някои от многобройните турски версии на стихотворението се среща и заглавието *Karabasan* (*Кошмар*). Според Зафер оригиналното заглавие на стихотворението вероятно е било *Adımı elimden aldıkları gün* (*Денят, в който ми отнеха името*). В настоящата книга цитираме българския превод от антологията, издадена през 2015 г. – Б. а.

ЗАГУБИХ ТАЙНИТЕ СИ.
Сърцето ми замря в пустинната си орбита,
любимата замръзна в клопка черна.
Когато смисълът на минало и бъдеще изчезна,
на чий език да плача,
на чий – да се смея,
как в паметта приятелите да открия
не знаех,
когато загубих тайните си.

ЗАГУБИХ СЛЕДИТЕ СИ.
Времето потъна във незнайна пропаст,
звезди се отрониха от зодията на честолюбието ми.
Същината ми – във вериги окована;
дори баща ми в гроба чужд ми стана,
когато загубих следите си.

ЗАГУБИХ ЗРЕНИЕТО СИ,
ЗАГУБИХ ТАЙНИТЕ СИ,
ЗАГУБИХ СЛЕДИТЕ СИ,
КОГАТО МИ ОТНЕХА ИМЕТО.

(Зафер, Чернокожев 2015: 10)

Поетесата **Небие Ибрахим Акбъйък** (1948) също тематизира травмата от възродителния процес. Поради невъзможността за издаване на турскоезична литература през 70-те и 80-те години, а със сигурност и поради факта, че особено от средата на 80-те години нататък нейната поезия е пропита от мъчителното изживяване на абсурдността на възродителния процес, стиховете ѝ са писани единствено „за чекмеджето“ (Зафер, Чернокожев 2015: 450). Поетическите ѝ текстове представляват забележителна хроника на травматичните събития и същевременно въздействат със силата на лично изживяната болка и на засвидетелстваната автентичност на реални човешки трагедии. Текстовете ѝ представляват поетически дневникови записи, които разчитат на терапевтичната функция на самия литературен акт и разкриват усилието на поетесата да преодолее дълбокото си отчаяние от процеса на асимилация. Всъщност сред турското малцинство именно в периода 1985 – 1989 г. има множество случаи на самоубийство. Стихотворението *Не издържа*

от юни 1985 г. е посветено на Махмуд Хатип от село Радинград край Разград, който в пълна безнадеждност от създадената политическа ситуация отнема живота си. Силен емоционален заряд притежава и стихотворението *Не ме питайте* от януари 1985 г., в което говори отчаяният глас на учителка, застанала пред своя клас: пред неразбиращите погледи на учениците си тя споделя своето чувство за вина и срам, породено от безсилието пред злото:

Очите ми са пълни с болка.
Изпитливите си погледи
изтеглете от сърцето ми.
Учителката ви днес
е жив мъртвец.

[…]

Това мълчание е тежко.
Може години да трае. Не зная.
Жана д'Арк е в душата ми днес,
не мога, не мога да ви я покажа.

Не ме убивайте. Изтеглете погледите си.
Срамувам се от вашата чистота.
Горчиви дни стоят пред нас.
Трябва тогава да бъда при вас…

(Зафер, Чернокожев 2015: 47)

В поезията си Небие Ибрахим Акбъйък отразява и събитията от 1989 г., по-специално насилственото потушаване на майските демонстрации, които се явяват кулминация на съпротивата срещу възродителния процес. В стихотворението *Елегия за Езерче* лирическият аз изразява скръбта си по двама демонстранти, застреляни в малко село в Североизточна България: „Още два куршума / пронизаха сърцето ми. / Душата ми боледува / за Сезгин и Ахмед" (Зафер, Чернокожев 2015: 52). Травмата от възродителния процес е пресъздадена и в стихотворението *Злокобна нощ* от април 1989 г., посветено на доктор Недим от село Острово, който е бил преследван заради контактите си с пловдивския поет и дисидент Петър Манолов – един от водещите правозащитни активисти в България преди падането на комунистическия режим. Художественият свят

на Небие Ибрахим Акбъйък е пълен с мъченици и тъжни хора. Страданието нерядко е персонализирано посредством образи от световната история: например в стихотворението *Не ме питайте* Жана д'Арк е жената изкупителка, готова да даде живота си за своя изтерзан народ. Мотивът за мъченичеството се среща в поезията и на други автори, пресъздаващи реални човешки съдби. Наред с етническите турци жертви на насилственото побългаряване на турските и арабските имена са и ромите, и татарите. Асимилационната политика на БКП е причина и за самоубийството на по-малко известния ромски поет **Фикри Шукриев** (1942 – 1983), чиито меланхолични стихотворения са публикувани едва след края на тоталитарния режим.

Най-известната литературна жертва на възродителния процес обаче е поетът **Мехмед Карахюсеинов** (1945 – 1990), който споделя съдбата на Ян Палах. Той е син на писателя Хасан Карахюсеинов, който доброволно сменя името си на Асен Караханов-Севарски, осигурявайки си по този начин трамплин за издигане в йерархията. Докато Хасан Карахюсеинов се движи в най-високите литературни и политически кръгове (сред приятелите му са Георги Джагаров и Пенчо Кубадински), синът му Мехмед не се примирява с политиката на българизация на турското население и на 1 февруари 1985 г. подобно на Ян Палах се самозапалва в знак на протест. За този трагичен акт на крайно екзистенциално отчаяние той не избира нито оживена улица, нито многолюден площад, а квартала „Владая" в покрайнините на София. Мехмед Карахюсеинов оцелява след опита да се самозапали и умира след пет мъчителни години по-късно, през 1990 г., доживявайки все пак краха на възродителния процес и края на комунизма.

Антирежимният дух се проявява в поезията на Карахюсеинов още през 70-те години. Показателно в това отношение е стихотворението *Редактори* от 1976 г. Мехмед Карахюсеинов прави няколко опита стиховете му да бъдат публикувани в официално периодично издание, но когато едно от стихотворенията му най-накрая е отпечатано, той с дълбоко разочарование установява, че вследствие на редакторската намеса от оригиналното стихотворение е останал само осакатен торс. Разбираемото възмущение на лирическия субект е насочено не само срещу отговорните редактори на официалните партийни списания, но и срещу рестриктив-

ните практики на живковизма. Българският комунистически режим се противопоставя на всяка една проява на другостта не само в мисленето, но включително в начина на обличане и в начина на живот. След кратката либерализация през 60-те години започва нова кампания срещу западното буржоазно влияние, но заедно с това се стига до забрана включително на традиционното мюсюлманско облекло. Но в стихотворението *Редактори* Карахюсеинов достига до далеч по-универсален смисъл. Лирическият герой подчертава нежеланието си да приеме повсеместното социално инженерство, което си запазва правото на абсолютно господство над човешката индивидуалност.

Накъдето се обърнеш в този град,
отвсякъде редактори извират.
Походката ти, облеклото редактират,
говор, жестове, желания,
носове, крака, уста,
редактират мълчания…
Те биха редактирали и красотата,
биха редактирали и човечността,
а ако имаха още малко власт,
те биха редактирали и вечността…

(Карахюсеинов 1999: 11)

Авторът продължава да създава политически ангажирана поезия и през 80-те години, където обект на критика са най-вече лицемерието и кариеризмът на новата управляваща класа: „Паметници, барелефи, плочи… / Кому е нужно вашето наличие? / Във ваше име някой благо лочи / от собственото си безличие“ (Карахюсеинов 1999: 18). Истината за живковизма е подчертана с критична острота в случаите, когато лирическият субект разобличава продажността на литературните лакеи, обслужващи комунистическата пропаганда. Познатият от 50-те години патетичен аплауз на социалистическото строителство отново бива възроден през 70-те години от поетите кариеристи, жадни да получат благоволението на ръководните партийни кадри. В стихотворението *За хляба и нафората*, създадено между 1982 и 1987 г., Карахюсеинов прави равносметка на тогавашната литературна ситуация, отразена в антологията *Априлски сърца*, която съдържа помпозни лирически оди за Тодор Живков и за „славната“ априлска линия на БКП. Ли-

рическият герой тук визира и преекспонираната урбанизация на социалистическа България, тъй като политическото развитие и официозната литература, протежирана от режима, издигат като идеологическа аксиома модерния индустриализиран град. От труженицитe на културния фронт се очаква да прославят съвременния прогрес и модернизацията на социалистическото общество, което според постулатите на марксизма-ленинизма е закономерно и неизбежно следствие от историческото развитие на България в продължение на 1300 години. Само шепа интелектуалци осъзнават, че индустриализацията и урбанизацията са противоестествени за традиционно аграрното българско общество. Отделната личност е метафорично сравнена със зърно на броеница, подмятано в ръцете на силните:

Ръцете забравиха ласката на земята.
Небцето забрави вкуса на черния хляб
и нашите ноздри не търсят
дъха на пшеницата.
Падат едно по едно
зърната на броеницата –
сее ни сивият град
на плитко в покрайнините…

В тази глина и пясък
виреят само картофи.
Оттук охранените поети
леят строфи след строфи
„за героичните делници“,
а най-младите
(нали се създават условия)
в небрежно-парижки мансарди
преоткриват старата мистика,
разливайки се в метафори…

Еквилибристика.

Ще отида да сея жито –
трябва нафора.

(Карахюсеинов 1999: 23)

Дори след драматичния му опит за самоубийство през февруари 1985 г. социално-политическата ангажираност в поезията на Мехмед Карахюсеинов не стихва, за което свидетелстват стихотворенията *Конструктивно чертане или за вулканите* (1987), *Ревматично време* (1989) и *Ялова пролет* (1989). По времето, когато политиката на БКП, от една страна, предпазливо допуска идеологията на съветската перестройка и гласност, а от друга, държи политическите си противници в лагери и затвори и ги разселва далече от големите градове, поетът лаконично отбелязва: „Овошките ронят цвета си / само за „Аве“ има гласност“ (Карахюсеинов 1999: 43). Алюзии със самодържавната власт на Тодор Живков поетът прави и в други стихотворения, които създава по повод на възродителния процес и на т.нар. „голяма екскурзия“ от 1989 г. В тях той открито декларира своето презрение към българския диктатор, който е фактическият инициатор на асимилаторската политика на БКП. Ето пример със стихотворението *Птича есен* от 1989 г.:

Живеем от години ден за ден –
литна ятото в принуден прелет.
Триха минало, затриха тлен
и обявиха този грак за трели.

Посрещам дните вече озлобен –
от приумицата на простак да страдаш!
Живеем от години ден за ден,
но и простакът ще се пържи в ада.

(Карахюсеинов 1999: 45)

Освен социално ангажирана поезия, директно прицелена в политиката на Тодор Живков, Мехмед Карахюсеинов създава стихове с дълбоко екзистенциално послание. Централно място тук заема трагичната битка за съхраняване на собствената човешка идентичност. Най-проникновения прочит на тази изстрадана интимна лирика прави приятелят на поета – Константин Павлов, който сам е определян още от 60-те години за идеологически неблагонадежден автор. В предговора към посмъртното издание на поезията на Карахюсеинов – стихосбирката *Не по ноти* (1999), той отбелязва:

Драги читателю, авторът на тази стихосбирка не е вече между живите. Той е скъпа жертва на възродителния процес. Самозапали се. Тези стихове са рожба на агонията, която продължи няколко години. Неговото

самоубийство аз възприемам като най-благородна форма на инстинкта за самосъхранение – унищожаваш тялото, за да спасиш душата си. […] Извърши го тихо, без героични пози. В това време на фалшиви герои и показни жестове той ни доказва, че човешкото достойнство е по-велико от пресметливата смелост. Неговото самоубийство не е патология, а крайно отрицание на патологията. Защото живяхме в система, където законите за физическото оцеляване заповядваха да се откажеш не само от име и род, но и от собствената си личност. За някои това беше добре дошло, за други мъчително, а трети…

(Павлов 1999: s. p.)

Мотивът за унищожаването на собственото тяло в името на спасението на душата присъства устойчиво в поезията на Мехмед Карахюсеинов и през втората половина на 80-те години. Образът на огъня обаче невинаги е негативно конотиран и не се свързва непременно с болка и страдание. Понякога, напротив, неговото угасване смислово кореспондира с тъмнината, мрака, нищото. Така например в стихотворението *Апология на слънцето, или за цигарата* от 1988 г. огънят се явява първичен елемент на живота, на растежа, асоциира се със слънцето и затова неговото отсъствие е пагубно и не вещае нищо друго освен смърт: „Цигарата гасне – / това не е толкова страшно, / но някой иска с приумици прашни / да угаси огъня, с който сме расли, / ето това е ужасното“ (Карахюсеинов 1999: 35). Поетът отново припомня травмата от репресиите по време на възродителния процес, представяйки лирическия аз като изразител на колективния субект на преследваното малцинство. В определени моменти посланието е силно индивидуализирано и звучи като поетическа изповед на собствените посттравматични психически и физически състояния през първите месеци след трагичния опит за самоубийство. Такъв е случаят например в стихотворението *Сънища от един реален свят* от май 1985: „Сънувах нежността на твоите длани / и болката от раните заглъхна… / През пламъците минах и останах – / дори на сън не мога да отдъхна! // Горяха като свещи моите пръсти – / ти идеше, ти бягаше тревожно… / На твое име всеки миг съм кръстил, / а всяка среща стана невъзможна“ (Карахюсеинов 1999: 73). В поезията на Карахюсеинов от 80-те години се забелязва силно изразена сотериологична доминанта, но без някакво показно религиозно внушение. Лирическият субект се явява изкупител не само на вината и грехо-

вете на другите (без никаква ирония), но и на цялото онтологично зло, приемайки ролята на своеобразен месия.

През пролетта и лятото на 1989 г. кризата, свързана с възродителния процес, достига своя връх. След масовите демонстрации, означавани днес със събирателното определение „майски събития“, на турското население се раздават задгранични паспорти и след дипломатическо споразумение с Турция българо-турската граница бива отворена. Това поставя началото на масово изселване на турското малцинство (трябва да се отбележи, че докато някои напускат доброволно поради несъгласие с асимилационната политика, други, особено политически неудобните дисиденти, напускат България не по своя воля). Комунистическата пропаганда представя тези събития, прилагайки елементарните черно-бели формулировки на национализма. Гражданите, които решават да напуснат страната, са смятани за предатели на нацията, а тези, които остават, – за патриоти и истински българи (Дойнов 2011а: 292), при това без значение, че майчиният език на повечето от тях е турският. По онова време страниците на официалните литературни периодични издания като „Литературен фронт“ изобилстват от стихотворения и поеми, чиято тенденциозна цел е да легитимират националистическия дискурс.

Политиката на правителството спрямо турското малцинство обаче още тогава е подложена на сериозна критика от страна на вече формиралото се българско дисидентство или на т.нар. неформални организации, както са наричани опозиционните общности в България. Сред литературните дейци, които се противопоставят на възродителния процес и на неговата ескалация през 1989 г., са Радой Ралин, Михаил Неделчев, Едвин Сугарев, Блага Димитрова (Дойнов 2011а: 293), Петър Манолов, Николай Колев-Босия и др. (Горчева 2009: б. стр.). Кризисната ситуация около изселването на турците се отразява и върху Съюза на българските писатели. Казионният творчески съюз е вътрешно разединен по този въпрос, въпреки че ръководството начело с новия председател – Павел Матев, пледира за пълна подкрепа на политиката на БКП и на нейното ръководство. Партийната линия в литературата предполага последователно експониране на националистическия дискурс и афиширане на политическата лоялност със стилистиката на сантименталния патриотизъм в защита на българската национална кауза (Дой-

нов 2011а: 294). Стига се дори до тотална размяна на ролите, вследствие на която жертвата на асимилаторското насилие започва да се представя като враг, заплашващ българската национална идентичност и съответно – социалистическата система. Идеологическата стратегия на властта ясно прозира в речта на Павел Матев пред Съюза на писателите:

> Когато се атакува България и се търси единен отпор на съхраняването на българската нация, на съхраняването на българската държава, ние сме изправени пред един избор. […] ние трябва да застанем на онази позиция, която ще съхрани отечеството.
>
> (Дойнов 2011а: 294)

Преди самия край на комунистическия режим така, както и в предишните десетилетия, голяма част от българската литература все още е в плен на демагогията на режима и сякаш никой не вярва, че системата ще рухне един ден. Показателен е фактът, че със създаването на антитурски литературни памфлети често се заемат второразредни, не особено известни автори по онова време, като Валери Станков. Неговото стихотворение *Клетвена поема* се появява на страниците на седмичника „Литературен фронт“ в средата на юни 1989 г. Националистическият патос в стихотворението умишлено отклонява вниманието назад в миналото, към времето на османското владичество, сякаш в петвековното робство поетът търси алиби за сегашните престъпления на живковизма срещу турското малцинство: „На шиш ни пекоха. На клада. / Крещяха: „Син на Абдула!“ / И не в Диарбекир – във ада / този, който свари, той ни кла. / […] За Свободата – колко просто! – / под синия небесен свод / увисна не един Апостол, / а цял апостолски народ…“ (цит. по Дойнов 2011а: 295). Мъченическият култ на Васил Левски придобива грандиозен мащаб, който обслужва националистическата идеология, и дори се стига до смислово отъждествяване на „апостолски народ“ и българска нация – а оттук има само една крачка до метафизичното разбиране за предопределеността на българската нация, която е избрана от провидението да изкупи всички исторически неправди. По този въпрос Пламен Дойнов с основание отбелязва:

> Колективистичните утопии на социалистическия реализъм, свързани с идеите за вярност към интернационалната общност („великото пролетарско отечество“), в самия край на НРБ се редактират като нови

национални историко-литературни утопии, произведени, за да стигнат до актуалния политически адрес.

(Дойнов 2011а: 296)

В този контекст Пламен Дойнов отбелязва и безскрупулната дикция на някои стихотворни памфлети, защитаващи политиката на ЦК на БКП, която авторът нарича сантиментално-педагогическа. Лирическият субект в някои стихотворения изразява цинична почуда, че голяма част от турското население избира изселването, а не асимилаторската политика и казармената атмосфера на Живковия режим. В същото време лирическият говорител се обръща към своите съграждани турци с изкуствено експониран фамилиарен патос, както е в стихотворението *Писмо* на Воймир Асенов от 22 юни 1989 г:

приятелю, връстнико мой и мой съжител,
къде отиваш ти, щом никой не те гони.
[…]
Кажи – а твоите деди къде живяха,
а твоите деца не кърми ли България?

(Цит. по Дойнов 2011а: 296)

В защита на партийната политика се обявяват такива известни писатели, като Павел Матев, Антон Дончев, Венцеслав Начев и Евстати Бурнаски. Пропагандата, обслужваща властта, твърди, че асимилационната политика се провежда в духа на хелзинкските и виенските споразумения от Конференцията по сигурност и сътрудничество в Европа. В тогавашните медии емигрантите с мюсюлманско вероизповедание са представяни като предатели. Такава позиция например застъпва Евстати Бурнаски в есето *Повик към здравия разум*, публикувано в „Литературен фронт“ на 22 юни 1989 г.:

И така, социалистическа България е с чиста съвест по отношение на своето население, изповядващо исляма. Тя му осигури образование, работа, безплатна медицинска помощ, културни институции […] и всички социални придобивки, отнасящи се за целия народ. Осигури му най-важното – равенство с останалите граждани и правото на национален избор! Нека решава по сърце и разум! Това е напълно в духа на Хелзинки и Виена. В този дух е и изявлението по Българската телевизия на нашия пръв държавен ръководител.

(Цит. по Дойнов 2011а: 297)

В партийно ангажираната литература Пламен Дойнов забелязва високата фреквентност на символи и митологеми от българската история. „Голямата екскурзия“ се третира като съвременно „девширме“ (кръвен данък), което социалистическа България изплаща на вековния враг отвъд югоизточната си граница. Масовото изселване на турското население след отварянето на границата от юни до септември 1989 г. се представя като предателство, а протестите срещу политиката на БКП в самата Турция се разглеждат като израз на антибългарска враждебност. В дискурса на българския национализъм присъства символиката на Априлското въстание от 1876 г., кулминираща в образите на турските зверства в Батак и Пещера. Пример в това отношение предлага жанрово хибридния текст *Кръвен данък* на Петър Василев:

> [П]ламъкът от инквизиторските клади изгаря българското знаме по истанбулските площади, а нови фанатици точат стари секири, за да ги изпробват отново върху дръвник в Батак и в Пещера.
>
> (Цит. по Дойнов 2011а: 297)

В разгара на възродителния процес историческите реминисценции с османското владичество и националноосвободителното движение стават особено конвертируеми в литературата и киното. През март 1988 г. се състои премиерата на историческия филм на Людмил Стайков *Време разделно* по едноименния роман на Антон Дончев – една изключителна скъпа кинопродукция. Също така по това време са публикувани редица исторически романи на националноосвободителна тематика, като *Калуня-каля* (1988) на Георги Божинов и *Годеници на смъртта* (1988) на Венцеслав Начев[150]. По време на възродителния процес се появяват дори произведения на табуирани преди това „реакционни“ автори, като например патриотичната историческа трилогия *Балкани* от Яна Язова. Посмъртно са публикувани романите ѝ *Левски* (1987), *Бенковски* (1988) и *Шипка* (1989)[151]. Сред политически неблагонадеждните автори е и споменатият Георги Божинов, чийто роман *Калуня-каля* (ръкопис 1980) внезапно се оказва полезен за целите на т.нар. възродителен процес. В последната си фаза социалистическият реализъм в Бъл-

[150] Книгата *Еничари* на Венцеслав Начев стига до читателите чак през 1991 г. – Б. а.
[151] Вж. частта, посветена на Яна Язова. – Б. а.

гария индоктринира традиционния национализъм, като продължава да се придържа към някои класически соцреалистически модели и схеми. Ето защо Пламен Дойнов смята, че се развиват тенденции, емблематични за социалистическия реализъм от сталинисткия период, а не от периода на перестройката и гласността. Отново се оказва определяща антиномията между положителния и отрицателния герой. На мястото на някогашните врагове на народа – паразити, кулаци, фашисти, западни империалисти и шпиони, в края на 80-те години на XX в. се появява юдейският образ на българина мюсюлманин (Дойнов 2011а: 297), който извършва предателство към социалистическата си родина и българската нация, обслужвайки интересите на чужди реакционни кръгове в капиталистическа Турция.

Интелектуалци от средите на турското и помашкото малцинство, които решават да сътрудничат на режима, подписват през 1985 г. декларация за лоялност към политиката на БКП и в подкрепа на провежданата етническа асимилация. Декларацията с красноречивото заглавие „*Ние сме чеда на българската нация" – декларация на група интелектуалци и обществени от средата на българите, възстановили българските си имена*" е отпечатана през юли 1985 г. в редица периодични издания в цялата страна („Отечествен фронт", „Нова светлина", „Дунавска правда", „Добруджанска трибуна" и др.). В декларацията се казва:

> Да, ние сме българи, отказали се доброволно, убедено и напълно съзнателно от имена, чужди на българския ни народностен корен. За нас българското име е залог за историческа приемственост и гаранция за несъкрушима духовна опора на устрема ни напред. Ние се гордеем с нашите български имена и ще ги носим достойно, като служим вярно и всеотдайно на своята социалистическа родина.
>
> (Отечествен фронт, № 12187, 26. VII. 1985 г.)

Декларацията е подписана и от членове на Съюза на българските писатели, които доброволно решават да „възстановят"[152] българските си имена: наред с Асен Севарски, Ясен Устренски, Филип Хорозов сред тях е и Алексей Брезин, който взима активно участие в идеологическата кампания, свързана с т.нар. „голяма екскурзия".

[152] В тогавашния медиен дискурс се използва думата „възстановяване", която внушава представата за естествено завръщане към едно първоначално състояние. – Б. а.

В памфлета *Планината остава тук*, с който манифестира своята лоялност към политиката на комунистическата партия, Брезин защитава партийната политика и със средствата на репортажно-лиризираната стилистика обвинява в предателство своите сънародници, които са изоставили тютюневите ниви. Срамът от тяхното предателство е двойно мотивиран: от една страна, заради това, че отказват да участват в социалистическата икономика, а от друга – заради бягството им от родината и българската нация.

> Лети хеликоптерът ниско над моята планина, а отдолу – жълто-зелени нивички, протегнали стотици, хиляди ръце. От мен ли очакват помощ? По това време на годината за пръв път виждам тютюн, недокоснат от човек. Пръстите ми се свиват инстинктивно, залива ме потен срам. […] мюсюлманите от моя роден край тръгнаха да търсят своя Мохамед по чуждите земи.
>
> (Цит. по Дойнов 2011а: 300)

С псевдопатриотичен патос биват заклеймени онези, които не приемат националистическата политика на комунистическия режим и предпочитат да заминат за Турция, вместо да се откажат от своето национално и религиозно самоопределение, както и от екзистенциалната си идентичност, която за всеки човек е кодирана в уникалността на собственото му име. За разлика от политически лоялните си колеги, които благодарение на своята колаборация с режима се издигат до високите етажи на системата, писателите, които отхвърлят и открито се противопоставят на национално-социалното инженерство на късния живковизъм, губят своята работа, подложени са на репресии, изпращани са в затвора и в трудовите лагери или са принудително изселвани. Такава е съдбата на писатели като Ахмед Шериф Шерефли, Свилен Капсъзов, Юмер Осман Ерендорук, Нури Тургут Адалъ, Ахмед Мехмед. Други са осъдени на мълчание без възможност за официално публикуване (Небие Ибрахим Акбъйък) или публикуват стиховете си в късния български самиздат (Сабахаттин Байрамьоз и Мехмед Карахюсеинов[153]).

Към категорията на непубликуваните литературни текстове, които реагират на възродителния процес, се отнася и романът на **Свилен**

[153] Към късния самиздат се отнасят стихосбирките на Мехмед Карахюсеинов *Стърнище* (1989) и *Слухар* (1990). – Б. а.

Капсъзов (1941 – 1992) *Краят на потоците*, написан през 1987 – 1989 г., в който авторът отива още по-далече и прави задълбочен анализ на самата природа на тоталитарния режим. Неговото рождено име е Кешиф Ахмедов Капсъзов. След като завършва българска филология в Софийския университет, учи в Литературния институт „Максим Горки“ в Москва, а след завръщането си в България работи като редактор в списание „Родопи“, откъдето е изгонен поради „неприспособимост“ към новата асимилационна политика, и е принуден да се препитава като бетонджия (Чернокожев 2011: б. стр.).

Част от поезията си Капсъзов публикува официално, например стихосбирките *Близко слънце* (1973) и *Обреченост* (1986). Стихотворенията му, писани „за чекмеджето“, са издадени едва през 1993 г. в поетическата книга *Осъмвам над загадката*. В това посмъртно издание[154] е включено стихотворението *Експериментални кучета* от 1977 г., което заедно със стихотворението *Приказна поема* според Вихрен Чернокожев е една от причините, принудили Капсъзов да напусне редакцията на списание „Родопи“, чийто главен редактор по това време е писателят Николай Хайтов – един от основните идеолози на възродителния процес сред родопските помаци през 60-те и 70-те години на XX век (Чернокожев 2011: б. стр.). Стихотворението е отхвърлено от редакцията на списание „Родопи“ и остава непубликувано. Впоследствие то е използвано от Хайтов като доказателство за „небългарската“ поетика на Капсъзов.

През 70-те години Божидар Божилов също се включва в кампанията, целяща дискредитирането на поета. Божилов първо определя Свилен Капсъзов и Биньо Иванов като „демодирани модернисти и късни френски символисти“. За Капсъзов казва, че макар да е учил в Москва, не е научил нищо от голямата съветска поезия и е станал „основоположник на някакъв американски символизъм“ (цит. по Капсъзов 1990: 5). От своя страна Хайтов осъжда поезията на Капсъзов, придържайки се стриктно към принципа на комунистическия национализъм, изразен в максимата „Който не е с нас, е против нас“:

> Едва прописал, както вече казах, „родопският“ поет Капсъзов се отрече от Родопите и вместо в неговите стихове да прошуми българската кръв

[154] След 1989 г. Свилен Капсъзов става член на ДПС (Движение за права и свободи) и е избран за народен представител. Загива трагично при автомобилна катастрофа през 1992 г. при неизяснени обстоятелства. – Б. а.

и българската съвест и съдба на неговите събратя българи-мохамедани, прошумяха други, ПАРАЗИТНИ, ВЪВ ВСЕКИ СЛУЧАЙ НЕБЪЛГАРСКИ ШУМОВЕ…“

(Цит. по Капсъзов 1990: 5)

Стихотворението *Експериментални кучета* на Капсъзов е изпълнено с мрачни обезобразени същества, физически и духовно деформирани: „С разкривени глави / и души онемели / тънем в мрак, / в мрак, / в мрак…“ (Капсъзов 1993: 41). Човекът е принизен на опитно животно, участващо в един абсурден социален експеримент. Своето несъгласие с политическата кампания на БКП, насочена срещу идентичността на помаците, Капсъзов заявява в стихосбирката си *Мигновения*, която предлага за печат през 1978 г. В нея е включено и споменатото стихотворение *Приказна поема*. Ръкописът е отхвърлен както от издателство „Български писател“, така и от редакцията на списание „Родопи“ (Чернокожев 2011: б. стр.), където по това време работи Николай Хайтов. Според Вихрен Чернокожев именно Хайтов пише до ДС пространен донос за Капсъзов. Нека цитираме откъс от компрометиращия материал, отнасящ се конкретно до стихотворението *Приказна поема*.

Нещата са назовани твърде ясно, за да има нужда от обяснение кои са тези ВАРВАРИ РЪЖДИВИ… Не е мъчно да се разбере кой е и ЦАРЯТ на най-славната, най-културната и от всички „най… най… страна“, който решава ДО КОСЪМ ДА ПРИЛИЧАТ ТЕ НА НАС, т.е. останалите българи. Проследете как са описани „царедворците“ – като МЕЧКИ и ХИЕНИ В КЛЕТКИ със ЗАСТОЯЛА КРЪВ В ОЧИТЕ ИМ, които се запътват към МАСИВА ЗЛОЧЕСТ, за да оставят БЕЗ КОСТИ неговите обитатели.

(Цит. по Чернокожев 2011: б. стр.)

Освен в поезията си Капсъзов тематизира възродителния процес и в романа *Краят на потоците*, написан през 1987 – 1989 г., но издаден едва през 1994 г.[155] Действието се развива през 80-те години на XX век в малко помашко село в Родопите, а главните герои са местни овчари, пострадали от колективизацията. Основ-

[155] Посоченият период на написване на романа (1987 – 1989 г.) е отбелязан в първото издание от 1994 г. Вихрен Чернокожев обаче смята, че романът е замислен и написан още в началото на това десетилетие (Чернокожев 2012: 2). – Б. а.

ната сюжетна линия е допълнена от исторически препратки към Втората световна война и периода на колективизацията през 50-те години на XX век. Съчетаването на разнопосочни теми, каквито са антифашистката борба и следвоенната колективизация, е присъщо и на официалната българска литература (например в творби на такива значими писатели като Йордан Радичков, Ивайло Петров или Иван Динков).

В българската официална литература темата за колективизацията като травматично събитие навлиза още през 60-те години на XX век (Тодор Ризников) и след това отново се завръща през първата половина на 80-те години. Първата част на романа на Ивайло Петров *Хайка за вълци* е публикувана на страниците на сп. „Септември“ през март 1982 г. В самия край на десетилетието излиза романът на Атанас Мочуров *Болките се будят нощем* (1989), в който също се третира темата за насилствената колективизация. Въпреки че в *Хайка за вълци* се разобличава колективизацията от 50-те години на XX век като време на терор, насилие и партиен догматизъм, тогавашната литературна критика подчертава, че пресъзданите в романа недъзи са времево положени в периода на сталинисткия догматизъм и култа към личността, т.е. преди издигането на Тодор Живков и преди началото на априлската линия на БКП. Може би затова романът на Ивайло Петров е допуснат до публичното литературно пространство, макар и не без определена резервираност.

Свилен Капсъзов със сигурност е осъзнавал, че в настоящата политическа обстановка официалното публикуване на романа му *Краят на потоците* е малко вероятно, още повече че колективизацията на родопското скотовъдство и репресиите срещу политическите опоненти в романа са хронологически ситуирани след 1956 г., т.е. във времето на живковизма. Един от главните герои – старият овчар Кехая, определя т.нар. априлски вятър като душегубен, а не може да има съмнение, че честите споменавания на Далновидния са пряка алюзия за личността на генералния секретар Тодор Живков: „[...] нашето осланяване дойде по-сетне. Щом се заговори за Далновидния, в Родопите нахлу душегубен вятър“ (Капсъзов 1994: 105). Следователно по своята хронологична конкретизация *Краят на потоците* се различава диаметрално от романа *Хайка за вълци*. В романа априлският курс на БКП е безусловно

разобличен във време, когато живковизмът е в апогея си. Овчарят Кехая се сблъсква лице в лице с новата „априлска линия“, когато в последната фаза на колективизацията въоръжени партийни функционери деребействат в по-слабо населените планински райони. Един от тях – Крум Панов, открито заявява, че всеки признак на съпротива може да има фатални последици за селяните: „На такива непоследователни елементи като тебе нищо няма да позволим! Ти си враг на Априлския курс на партията“ (Капсъзов 1994: 110).

Персонажите в романа *Краят на потоците* са разделени на два антагонистични лагера. Въпреки амбивалентността на някои от тях (професор Илиев, професор Стефанов) повечето са изградени или като крайно отрицателни, или като крайно положителни герои. Този подход не се различава от принципите на социалистическия реализъм, но в идеологическо отношение се явява тяхно отрицание, поради което може да се определи като своеобразен антисоциалистически реализъм. От аксиологическа гледна точка на единия полюс са Емилия Кехайова, брат ѝ Ясен, баща ѝ Здравко, дядо Кехая и други, а техни персонажни антиподи са представителите на държавните институции, университетските преподаватели, партийните кадри, въоръжените сили (в самия край на романа във връзка с насилието, проявено по време на възродителния процес), колаборационистите от селото и други морално деградирали кариеристи, които обслужват системата – такива са високопоставените в йерархията партийни функционери като Игнат Спасов, Димитър Генов и професор Вихров. Споменава се и за комунистическите лагери, включително за най-известния от тях – „Белене“, във връзка с интернирането на бащата на Емилия – Здравко, и на неговата приятелка Елена. Докато Здравко е освободен благодарение на застъпничеството на един свой роднина, който е генерал, Елена умира в лагера. Братът на Емилия – Ясен, историк и автор на книга за антифашистката борба в Родопите, също влиза в конфликт с режима и е изключен от университета заради своята неприемлива за властите концепция. Кулминацията на основната сюжетна линия на романа обаче настъпва, когато Емилия, след като разкрива плагиатството на своя колега, професор Вихров, е дисциплинарно наказана.

Отделните конфликти с политическата власт и нейните представители постепенно ескалират до финалния сблъсък. Успоредно с

това кулминира и втората сюжетна линия – тя е изградена диахронно и отвежда към миналото на семейството което служи на обвинителите за аргумент, доказващ вината. Заседанието на научния съвет в института прилича по-скоро на инквизиционен процес, наблюдаван от окачения на стената портрет на Далновидния. Повсеместното присъствие на Далновидния прониква във всички сфери на живота на всеки един човек и придобива оруелски мащаби: „През отворената врата се виждаше окаченият на отсрещната стена голям портрет на Далновидния, сдържано усмихнат като илюзионист след сполучлив сеанс“ (Капсъзов 1994: 121). Режимът за пореден път е успял да организира своя спектакъл, в който е особено важно да се засвидетелства непоколебима вяра в главния диригент. Лоялността към Далновидния прилича по-скоро на религиозен фанатизъм и се оказва достатъчно основание, за да оправдае дори непочтения и незаконен акт на плагиатство: „Ако професорът беше брутален и нечистоплътен творец, нима нашият партиен и държавен ръководител, другарят Далновиден, щеше да му връчи първостепенен орден по случай неговата петдесетгодишнина!“ (Капсъзов 1994: 122). Антитоталитарният характер на романа закономерно поставя въпроса за типологията на антигероите. Ако положителните герои на романа обикновено се появяват в ролите на жертви и дисиденти („Другарката Кехайова произхожда по същество от дисидентско семейство.“ – Капсазов 1994: 124) и като цяло са нравствено безупречни, то представителите на системата са не само морално деградирали, но и предизвикват физическо отвращение. Образът на плувналия в пот алкохолик и апаратчик Генов при празнуването на рождения ден или на пияния син на ректора Саша Марангозов, който е сексуално агресивен към Емилия – накратко казано, цялостният образ на морално деградиралата червена буржоазия, която представлява социалният елит на реалния социализъм, уплътнява идеологическото послание на произведението. Ето по какъв експресивен начин е описана старата професор Шаренкова, взела участие в зловещия сценарий, който съсипва живота на Емилия:

> Тя бе цяла посивяла, с отвесно набраздено лице и тъмно окосмена горна устна. Повече приличаше на старовремска градска перачка, която по цял ден лупа с копан чужди черги из влажни мазета, отколкото на професор, и то по изкуствата.
>
> (Капсъзов 1994: 126)

Представителите на управляващите елити са изобразени в панoптична гротескова светлина, а Капсъзов и тук използва любимите похвати на социалистическия реализъм и особено на производствения роман, като с помощта на дискурсивното преполяризиране демаскира социализма чрез неговите собствени принципи и подходи.

Образът на комунистите и техните верни слуги е поразително близък до типичните антигерои от пиесите на Хавел, които декларират своя конформизъм, използвайки клиширани и лишени от съдържание фрази (*Градинско увеселение*), и се проявяват като жалки, безхарактерни и нискообразовани индивиди (*Аудиенция*). Антигероите от романа на Капсъзов често прибягват до схематично етикетиране на „инакомислещите", като особено честа е употребата на квалификации с идеологически оттенък, като „черногледство", „песимизъм", „егоизъм", „неблагодарност". Студентката е обвинена в прозападна ориентация, без това да има каквато и да е връзка със случая, но пък с явното намерение тя да бъде представена като елемент, чужд на социалистическото общество: „Цялата фамилия на Емилия Кехайова симпатизира на западния начин на живот и гледа враждебно към народната власт…" (Капсъзов 1994: 124). Цитираното по-горе сравнение на професор Шаренкова с някогашна градска перачка недвусмислено показва, че комунистическият режим овластява най-ниските и необразовани социални слоеве и те придобиват правото на суверенен контрол над отделния човек в името на партията и народа. В своята обвинителна реч тя неслучайно се позовава на априлската партийна линия и на нейния главен вдъхновител:

> Като много младежи днес и Кехайова се движи през живота с черно перде на очите. Изостреният консумативен нюх на тези хора постоянно ги тласка към конфликти, а труда възприемат като концлагерно наказание. Не уважават ни възрастните, ни заслужилите другари. […] Вместо да благославят и възпяват слънцеоката Априлска епоха, те се подиграват с нейните велики архитекти и вдъхновители, като, като нашия мил Далновиден…
>
> (Капсъзов 1994: 126)

Действието на романа ескалира на фона на възродителния процес, на който Емилия става случаен свидетел, а начинът, по който тези събития са пресъздадени, няма аналог в контекста на българската неофициална литература. В изображението на възродител-

ния процес ще откроим два основни момента: 1) разполагането на танкове срещу беззащитните селяни, освен че отговаря на реалността, има и символна функция – тази сцена не само отразява насилственото потушаване на гражданската съпротива, надигнала се срещу произвола на политическата власт, но придобива още позначим смисъл, когато се направи връзка между т. нар. възродителен процес и предшестващите го исторически събития от втората половина на XX век в Унгария, Полша, Чехословакия; 2) опасността от провеждане на политики за етническо прочистване – един от доминиращите мотиви в заключителната част на романа, е тревожен сигнал за заплахата от прерастване на напрежението в ожесточен етнорелигиозен конфликт, какъвто скоро ще избухне в съседна Югославия. Езикът, използван от представителите на тайните служби и от партийните функционери, излъчва расова и етническа омраза: „Или българи ще ставате, или ще ви изчистим до крак! Не щем турци! Вие сте потурчени българи и пак български имена ще носите – това е!“ (Капсъзов 1994: 139)

Литературата, отразяваща възродителния процес, е в защита на човешките права, но в същото време разкрива патриотично-националистическите нагласи и на жертвите на асимилацията. Нарастващият български национализъм неизбежно поражда ответни реакции сред малцинствата. Турското (и най-общо мюсюлманското) дисидентско движение в България би могло в известен смисъл да се сравни със ситуацията в Румъния, където асимилаторската национална политика на Чаушеску бива насочена срещу унгарското, германското и другите малцинства в Трансилвания. По този начин надигащите се националистически страсти, разпалвани от самия управляващ комунистически елит, са само потвърждение на факта, че политическите режими в съветските сателити в Източна Европа по това време вече са се превърнали в нещо повече от експериментални лаборатории за социално инженерство.

Групата „Кукув ден“ и литературните амбиции на софийския ъндърграунд

Началото на софийското движение „Ку-ку“ е поставено през 70-те години на миналия век. През 1972 г. група приятели, отбиващи задължителната по онова време военна служба, решават да създадат импровизирана програма за „запазването на интелекта си от пресата на порядките в армията“ (Ку-ку 1990: б. стр.). Година по-късно вече в условията на цивилното ежедневие се създава кръг от съмишленици около младия творец Орлин Дворянов, в чието жилище на ул. „Клемент Готвалд“ 33 (днешната улица „Гурко“) се провеждат буйни веселби, театрални скечове и различни пърформанси. През 1974 г. в рамките на движението се формира групата „Кукув ден“ като неформален литературен кръг, в който участват поетите Вячеслав Ботев, Георги Рупчев, Милети Светославов и съпругата му Лидия и др. В края на 70-те години към групата се присъединяват студенти от Софийската художествена академия (Олег Гочев, Румен Серафимов, Рафи Шехирян), студенти от консерваторията (Вени Боголюбова, Вяра Грънчарова, Мария Христова) и от Софийския университет (Емилия Дворянова, Тео и Антония Пиперкови) (Дворянов 2017: 24).

През 1977 г. кръжокът престава формално да съществува в първоначалния си вид, но членовете му всъщност продължават да се срещат в същия състав и скоро общността започва самоиронично да се нарича „Манастирско братство“. Реакцията срещу академичния конформизъм се състои в търсенето на авангардни форми на художествено изразяване. Една самиздатска брошура от 1990 г. ретроспективно очертава две основни тенденции в художествената дейност на движението „Ку-ку“, преименувано в „Кукув ден“[156]: 1) Концепцията на Рафи Шехирян акцентира върху личния авторски експеримент, индивидуалния бунт и самоизолацията от външните условия, потискащи творческата свобода („път към себе си“); 2) Орлин Дворянов застъпва колектив-

[156] Разликата между движението „Ку-ку“ и групата „Кукув ден“ се състои в това, че докато движението има за цел да обхване широк кръг от приятели и симпатизанти, групата „Кукув ден“ включва най-активните негови членове. – Б. а.

ния принцип на творческата група, която, създавайки собствена атмосфера, стимулира личностното и творческото развитие на всеки участник и подкрепя неговите усилия да отстоява общи естетически идеи в борбата с конюнктурата („път, насочен навън“) (Ку-ку 1990: б. стр.).

През 80-те години представителите на двете тенденции постепенно се отдалечават един от друг. Докато Рафи и Галина Шехирян се преместват в Трявна и след изложби в София и Варна решават да емигрират първо във Виена, а след това в САЩ. Орлин и Емилия Дворянови продължават да поддържат приятелския творчески кръг, наречен този път „Частна академия“. За участниците в групата е напълно неприемливо обвързването на естетиката и идеологията, което е присъщо на официалната българска култура, и поради това избират неофициалните форми на творческа изява. Техните търсения в сферата на експерименталните форми на художествено изразяване и увлеченията им по авангардната и неоавангардната естетика не биха могли да се развият пълноценно върху платформата на официалното изкуство, дирижирано от различни държавни и партийни организации[157]. Неблагоприятните условия карат младите автори да създават свои паралелни групи, независими от културния и политическия естаблишмънт, и именно тези артистични общности започват да се възприемат като ъндърграунд:

> Условията предопределяха съществуването на всякакви такива групи и движения единствено като „подземни“. Колкото повече натискът отвън ставаше по-силен, толкова повече „ку-ку“ търсеше нови форми за духовно оцеляване.
>
> (Ку-ку 1990: б. стр.)

Съзнателното усилие да живеят и творят по различен начин е обобщено от участниците в Частната академия, а оттам – и от „Кукув ден“, в осем основни точки; към някои ще добавим коментари:

---

[157] Орлин Дворянов обръща внимание и върху икономическия аспект на ъндърграунд проявите на българския авангард. Изострилата се в началото на 80-те години икономическа криза води до намаляване на държавните субсидии за културния сектор, което се усеща най-силно от начинаещите автори, принудени да търсят работа в други професионални области или да творят извън официалните структури (Дворянов 2017: 20). – Б. а.

1) **Опитай всичко, което ти хрумне**. Първата максима се отнася до експерименталното творчество, до стремежа към автентичност, свободна от нормативни конвенции и излизаща извън рамките на всичко, което се е смятало за общоприето съобразно налаганата ценностна система и естетика.

2) **Радостта от собственото ти откритие е по-важна от чуждото признание**. Този принцип може да се разбира като дадаистки бунт срещу тесногръдието и консерватизма на институционалните авторитети. Резигнацията от всякакви социокултурни функции на изкуството превръща творческия процес във витален полет на въображението.

3) **Важен е твоят вътрешен критерий.**

4) **Важно е да материализираш желанията и представите си.**

5) **Важното е да създаваш, а не да се притесняваш за съдбата на създаденото от теб**. Творческият акт е „сега и тук“ и този момент въздейства като „дада терапия“ срещу „дада спектакъла“ на реалния социализъм.

6) **Истинският професионализъм е в начина ти на мислене.**

7) **Съществената свобода е тази, която даваш сам на собствените си мисли и действия.**

8) **Няма да имаш никога друга свобода, ако преди това не се сдобиеш с вътрешната свобода**. (Ку-ку 1990: б. стр.)

Своеобразна реализация на тази концепция представляват карнавалните спектакли на „Кукув ден“ през 80-те години. Интериорът на частното жилище бива адаптиран съобразно конкретното събитие с богата украса, включително с рисунки по стените, които са променяни в зависимост от темата на вечерта. Карнавалните програми включват индивидуални и групови изложби (например изложба на сюрреалистични обекти на Орлин Дворянов или конкурсна изложба на членовете на групата „Кукув ден“ за най-цинично произведение), музикални концерти (например „Първи кукувистичен концерт за пишеща машина и оркестър“), както и пърформанси и различни скечове и шоута. Резултат от дейността на

групата са и любителските филми *Клавис* (1985), *Око* (1988) и *Докторе, сънувам странни сънища* (1989).

Повечето от дадаистично конципираните карнавали са фотографски документирани. Хронологически първият е *Висящите градини на Семирамида* (1978), следват *Още за сюрреализма* (1980), *Езически карнавал* (1980), *Латиноамерикански карнавал* (1981), *Средновековен карнавал* (1982), *Новогодишен* (1983), *Ориенталски карнавал* (1984), *Ретро карнавал* (1985), по време на който е и премиерата на филма Клавис“, *Космически карнавал* (1985), *Завръщането на „Арго“* (1986), *Валпургиева нощ* (1987), *Кукувуд, кукунайт* (1988) и няколко новогодишни събития (1988 г., 1989 г., 1990 г.). По време на тези карнавали се раждат и филмите *Око* и *Докторе, сънувам странни сънища*.

Орлин и Емилия Дворянови по време на *Ретро карнавала* (1985)

„Битовите“ карнавали дават израз на желанието на участниците да споделят радостта от своето творчество. За всеки от тях са подготвяни грижливо изработени тематични декори, а участниците са се обличали в пъстри костюми, като техният среден брой е бил тридесет и пет.

От края на 1987 г. групата „Кукув ден“ издава и собствена самиздатска брошура *Кукудневник* в тираж от тридесет екземпляра, която се разпространява в най-тесен приятелски кръг.

Кадри от снимачната работа на филма *Око* (1988)

Хумористично замисленият артзин[158] с обем от пет до десет страници и пародира например цитати на статии от тогавашната преса, но наред с това съдържа и преводи на чуждоезични матери-

[158] Артзин означава „art magazine“, артистичен журнал (обикновено самиздатски). Явлението е познато от руския, полския и чешкия ъндърграунд, но съществува и в България. – Б. а.

али за съвременното изкуство, авторски стихотворения, илюстрации и колективни манифести. Освен Емилия Дворянова и Орлин Дворянов в групата „Кукув ден“ участват (или са близки до нея) редица творчески личности, сред които поетите Георги Рупчев и Вячеслав Ботев-Остър. По това време стихове пишат още Светлана Бояджиева, Мария Христова и Олег Гочев. Емблематичен литературен текст, създаден в този кръг, е романът *Къщата* на **Емилия Дворянова**, чийто ръкопис датира от 1984 – 1986 г.

Основният мотив в *Къщата* е контракултурният бунт срещу нормативната закостенялост на реалния социализъм и неговото институционализирано изкуство, както и срещу мнимия академизъм по времето на Живков. Авторовата позиция се основава на авангардната концепция за експериментално и абстрактно изкуството, която социалистическата критика презрително определя за реакционерски формализъм. Олицетворение на властовия дискурс е старият и добре охранен Професор, въплътил представата за буржоа, каквато познаваме още от анархистичните бунтари и социално ангажираните поети от междувоенния авангард. Главният герой е изразител на абсолютната воля и на творческия порив и преминава отвъд границите на конвенционалното разбиране за свобода. Неговият солипсизъм прозира в писмото на едно сляпо момиче, чиито тайнствени видения улавят до съвършенство същността на характера му:

> Момчето носи в себе си не свободата – тя е надмогната у него – а произвол. Разбирате ли колко страшно нещо е произволът! Него никое общество не го е търпяло. Свързват го веднага с обществения анархизъм […]. Наистина, тук не става дума за обществен произвол, а за духовен произвол, изливан върху едно бяло платно, безмълвен и самодостатъчен, роден от усамотението и водещ сякаш пак там, към себе си, към собствените си божествени корени.
>
> (Дворянова 1993: 81)

Егодеизмът на главния герой като израз на вътрешната борба за откриване на изначалната божествена същност в човешкия Аз достига до своеобразна гностическа обсесия, която е в противоречие с диалектико-материалистическото разбиране за света. Изразената антиобществена нагласа обаче визира не само характера на творческия акт, а представлява екзистенциален бунт въобще срещу конформизма

и институционално наложената ценностна система, което прави нейната поетика съзвучна с тази на ъндърграунда, познат в други държави от Източния блок. Манифестираната присъда над обществения ред открито разобличава управляващия режим. Персонажът, олицетворяващ стадността и колективния страх, е преди всичко този на майката на Момчето – Елиза, която на всяка цена се опитва да изтръгне подрастващия си син от влиянието на прабаба му – представителка на някогашния образован буржоазен елит, и да го интегрира в колективните структури на образователните институции. Фигурата на Старицата е важен фактор в концептуалната структура на романа:

> […] когато Момчето станало на седем години, тръгнало на училище и се видяло, че тази работа никак, никак не му се удава. [Прабабата] дори заявила на внука си, притеснен от непрестанните оплаквания на учителите, че напълно естествено е Момчето да не вирее в този разсадник на колективна пошлост и че тя най-после се успокоила и повярвала, че от него може да излезе човек.
>
> (Дворянова 1993: 31)

Радикалното отхвърляне на образователната институция е явление, което се свързва преди всичко с идеите на западната контракултура от 60-те години на XX век, и негов изразител тук е образът на прабабата като символ на умиращия свят на старата буржоазия. Отричането на легитимността на колективните институции придобива в романа хиперболични размери: училището е оприличено на „разсадник на колективна пошлост“, а неговите възпитаници сякаш губят автентичната си човешка същност. Западната контракултура също разглежда задължителното училищно образование като начална инициация в институционалното формиране и контролиране на личността, като система за възпитание на конформния потребител и служител в едно технократско общество, в което всяка аутсайдерска проява се разглежда като патология (вж. напр. Илич 2001).

В контекста на народнодемократичните режими всяка проява на ескейпизъм се смята за предателство към колектива и социалистическите идеали, докато на Запад аутсайдерството и нежеланието да се участва в „обществото на спектакъла“[159] се възприема

[159] *Обществото на спектакъла* (*La Société du spectacle*, 1967) е книга на Ги Дебор, в която от марксистки позиции е направен критически анализ на съвременното западно общество. – Б. пр.

като непонятно чудачество. Момчето се отдава на творческо уединение, тъй като за него творческият процес е единственият автентичен ритуал, който трябва да замени всички ритуали на външния свят. Българските леви интелектуалци осъзнават пагубността на колективистичните принципи поне от 60-те години на миналия век. Емблематичен философски текст, разкриващ същността на комунистическия режим и на всяка технокрация, потискаща свободата на индивида, е *Китайска хроника* на Цветан Стоянов от 1963 г. Легендарната среща между Лао Дзъ и Конфуций може да се прочете и като своеобразна метафора на сблъсъка между принципите на анархизма и тези на тоталитарния стаден колективизъм и унификацията. Възвишената държавническа визия на Конфуций ad hoc е превърната в кощунствен продукт на социалното инженерство, онагледен в антиутопиите на Оруел и Замятин.

> Как да изкореним Усамотяването? – продължи Конфуций. – Отговорът на този въпрос ни води до следващия метод на възпитанието. Като не го позволим! Като го направим физически невъзможно, като създадем една, бих казал, пълна многолюдност, едно постоянно присъствие на човека до човека. Ти да си в зрителното поле на други, и те да са в зрителното ти поле! Така ще устроим обществото, че всички от бебетата до старците, да бъдат заедно, винаги заедно!
>
> (Стоянов 1994: 167 – 168)

Текстът на Цветан Стоянов представлява своеобразен манифест на възможните алтернативни пътища в българското изкуство през 60-те години и в него бихме доловили апология на интелектуалеца, който се отказва от ролята си на инженер на човешките души, предпочита да стои в уединение, избягва колективните организации и не се стреми към обществено признание. Всъщност Цв. Стоянов е един от първите, които въвеждат през 60-те години в обществения дебат за културата идеологическия базис и художествените тенденции на американското бийт поколение и на хипи движението. Следователно първите контакти със западната контракултура датират още от 60-те години и достигат своята кулминация през 70-те и 80-те години, когато излизат битническите творби *Чудовището Хоклайн* (*The Hawkline Monster*) и *Едно сомбреро пада от небето* (*Sombrero Fallout*) на Ричард Бротиган и *По пътя* (*On the Road*) на Джак Керуак (всички в превод на Рада Шарланджиева), както и избрани поетически и прозаически творби и

интервюта на Джон Ленън, избрана поезия на Лорънс Фърлингети (всички в превод на Георги Рупчев). След Цветан Стоянов именно Рупчев се превръща в основен фактор за осъществяване на българската рецепция на американските битници и за усвояване на художествените стратегии на западната контракултура и ъндърграунд, разпознаваеми в концепцията на групата „Кукув ден“.

Наред с авангардното подриване на официализираните от държавата и контролирани от нейните институции естетически норми в изкуството романът *Къщата* символно прониква в „подземието“, в тъмното хтонично пространство, скрито от погледите на културтрегерите на властта. Момчето съхранява абстрактните си живописни платна в избата, като само от време на време ги изважда, за да ги изчисти от прахта пред единствения техен зрител – вишневото дърво. Целта на младия художник не са галериите и изложбените зали – за него единствено важен е самият творчески акт като проява на егодеистична свобода на волята, опровергаваща дори авангардните усилия за прекрояване на реалността чрез карнавално овладяване на публичното пространство, което впрочем се оказва невъзможно в условията на комунистическия тоталитаризъм. В края на романа творческият въображаем свят на Момчето е сринат при това не поради намеса на държавните органи, а от решимостта на майка му Елиза да не допусне синът ѝ да се самоотлъчи от колектива и да пренебрегне удобствата на конформизма. Нещо повече, конфликтът между субективната идентичност и обективната действителност на тоталитарното общество е успореден с есенциалното противоречие между стария родов „дом“ с архетипната фигура на Старицата и новата реалност на социалистическото строителство. Момчето е изобразено в романа като творчески гений аутсайдер, оттеглил се в уединението на Къщата, изпълнена с тайнствени кътчета и старинни предмети, а самата Къща със своя genius loci е пълна противоположност на еднообразните панелени комплекси на модерния град – „онези нови квартали, построени от кибритени кутийки, където хората са клечки с фосфорни главички и се боят от огън като от дявол, защото една само да пламне, и може всичко да отиде, а жилищната криза да се разрази още по-силно“ (Дворянова 1993: 89).

В романа *Къщата* можем да открием и редица елементи, които предпазливо бихме могли да наречем сюрреалистични. Сюрреа-

лизмът и дадаизмът са особено популярни в ъндърграунд общността „Кукув ден“ – все пак независимо че те са отлъчени от официалното изкуство, спорадична и откъслечна информация за западни авангардни течения и движения по различни канали достига и до българските ъндърграунд среди. От края на 60-те години сюрреализмът все по-видимо навлиза в изобразителното изкуство. Неговото влияние и особено това на Дали е видно например в живописта на Иван Петков-Турката, която с антитоталитарните си внушения и със сюрреалистичната си еротична експресивност привлича вниманието на ДС: изложбата на И. Петков в Дома на киното през 1981 г. в София е преждевременно закрита от властите (Илиев, Кр. 2016: 188). Трудно е да се говори за сюрреализъм в контекста на българската неофициална литература, но в отделни непубликувани произведения се забелязват елементи на сюрреалистична поетика, какъвто е случаят с романа на Емилия Дворянова. Сюжетът е изплетен от сън, реалност и образи, всяващи ужас, цялата концепция е диаболистично интонирана, а солипсизмът и месианизмът нерядко се оказват определящи за характера на главния герой. Значително място е отделено на философския проблем за свободната воля като категория, присъща на божествената субстанция, която сякаш е вдъхната на момчето от провидението. Тази категория се разбира като най-висша форма на индивидуална свобода, като се започне от творческата интенция на художествения акт и се стигне до глобалните въпроси на битието и екзистенцията. Свободната воля игнорира социалните конвенции и техните последици и макар че е провокирана от външни фактори, при Момчето тя се корени в подсъзнанието, при това най-вече на нивото на То (Id), потискайки останалите компоненти на личността. Всъщност на фройдистките психологически модели е посветена кратка психоаналитична прелюдия в качеството си на своеобразно теоретично въведение, предшестващо финалната картина:

> Момчето тръгва. Разбира, че трябва да върви към Къщата и приближаването започва да клони към нула. Тогава се появява ТО. ТО-нищо, срещу Азът-НЕЩО. ТО е главният герой. ТО навсякъде е главен герой – безличен и невидим, затова непробиваем. Води всички за ръка, когато е нужно, естествено.
>
> (Дворянова 1993: 115)

Тези психоаналитични реминисценции кореспондират със сюрреалистичния характер на романа, проявяващ се не като творчески метод на психическия автоматизъм или автоматичното писане, а поскоро в смисъла на Бретон за реалността и съня, съзнателното и несъзнателното като скачени съдове. Преплитането на обективната реалност с илюзорните представи и съновиденията, които са субективна проява на чистото подсъзнание, внушава присъствието на паралелен свят със собствени обективни закономерности и напомня на илюзивната образност на магическия реализъм или на разпространения в българската традиция диаболизъм[160]. Показателна за това е мрачната обстановка в Къщата в самия край на романа, когато Момчето окончателно става част от паралелния свят на мъртвите. Обединяващата стратегия на целия текст несъмнено е бунтът срещу рационалността във всичките ѝ проявления – от Нютоновата физика и Евклидовите представи за пространството до социалния конформизъм и вярата в непрестанния прогрес на модерната цивилизация. Качественото предимство придобива обратната перспектива, заложена на спонтанността, автентичността и отхвърлянето на нормативните регламенти и идеологическите догми.

С радикалната си преоценка на въпроса за мястото на личността в обществото романът *Къщата* е съзвучен с авангардните възгледи на групата „Кукув ден“ и с поетиката на Орлин Дворянов, Вячеслав Ботев-Остър, Мария Христова (Мария Малката), Мария Мисанова (Мария Голямата), Светлана Бояджиева (Черната Светла) и Добрин Пейчев[161]. Независимо че изнасянето на интерпретацията извън чисто литературния дискурс би могло да придобие подвеждащ ефект, имаме основание да смятаме, че произведенията на тези автори предразполагат да бъдат четени като автентичен документ за живота и творческите вълнения на общността. Редица текстове свидетелстват за желанието

[160] Със своята поетика на ужаса *Къщата* се доближава в много отношения до диаболистичната проза от междувоенния период. Това се отнася особено за хорър финала на романа, когато пространството на старата къща започва да се изпълва със сенки, призраци, мъртвци, фигури в черни одежди, когато старите предмети оживяват и придобиват демонични черти. За повече информация относно българския диаболизъм вж. напр. в Черни, Йержабкова 2014, Черни 2023а, Черни 2023б и Узунова 2018. – Б. а.

[161] Стихотворенията, както и други текстове на горепосочените автори, свързани с групата „Кукув ден“, са налични в богатия архив на Орлин Дворянов. – Б. а.

да се създава независимо изкуство, като се пренебрегва патронажът на властовите структури на официалната култура. Някои от архивните стихотворения се отличават с ясно изразена контракултурна дикция. Подобно на нонконформистките творчески общности в други страни от Източния блок софийският ъндърграунд манифестира радикална съпротива срещу тогавашния обществен ред, срещу налагания от властта дискурс, срещу създадения от предишните поколения свят, в който младите хора на България са принудени да живеят.

Някои от текстовете имат манифестен характер и открито заявяват отказ от конформистките мантинели на реалния социализъм и от участие във функционирането на системата. Пример за това е антимилитаристичното стихотворение *Мишени* на **Орлин Дворянов** (р. 1951 г.) от 1971 г., където принудителното военно обучение е за лирическия субект знак за подготовка на бъдеща опустошителна война. Символ на принизяването на човешкия свят и на апокалиптичното унищожение се явява не само грохотът на танка – мотив, който препраща към антисъветската и антикомунистическата художествена реторика, но и американският напалм, причинил ужасите на войната във Виетнам. Отрицанието на войната е едновременно протест срещу насилието и разрухата и призив за нова хуманност и витална духовност:

Като червеи пълзим в калта
под громолящия танк.
Ако не ни прегази – ще го „взривим“.
След това ще ни „бомбардират“
най-вероятно с напалм.
[…]

Ще ни атакуват и с отровен газ.
С противогазите ще се мотаем
из някакво изоставено помещение,
за да разберем, че опасностите
ни дебнат винаги и отвсякъде.
„Атом от ляво!“
„Атом от дясно!“…

(*Мишени*, личен архив на Орлин Дворянов)

В този свят, изпълнен с болка и страдание, лирическият герой се чувства в екзистенциална безизходица, която е метафорично из-

разена посредством образа на антропоморфните мишени, очакващи смъртоносния изстрел на врага. Чувството на безнадеждност и безперспективност се засилва от всепроникващия страх пред атомния взрив, който ще постави финалната точка на безразсъдното унищожение в името на абстрактни идеологии. Громолящият танк като символ на съветското господство и напалмът като знак на американската интервенция във Виетнам – всичко това е концентрирано в експресивния минимализъм на вика: „Атом от ляво!“ / „Атом от дясно!“. Уроците от абсурдността на заобикалящия ни свят изискват завръщане към чистата човечност като универсална категория на всички разумни аксиологически системи. Отправна точка за Дворянов е преобразяването на човека мишена в личност, съхранила безкористната си човечност и духовна същност.

Предлагам да се превърнем от мишени в хора.
Човекът да бъде нашата основна цел.
Точните попадения да означават живот.
Да открием най-сетне важния център,
който векове наред неистово търсим.
Да разкрием своята духовна същност
и да дадем на другите нашата точност.
Нека не чакаме заповед, а да го сторим.
По своя воля, безкористно и нарочно.

(*Мишени*, личен архив на Орлин Дворянов)

Пълноценната духовна реализация се постига чрез автентично и спонтанно себеизразяване и чрез абсолютна творческа свобода. Според концепцията на групата става въпрос за колективно усилие към нормалност в ненормални условия, откъдето идва и избора на нейното название „ку-ку“, означаващо състояние на рационална лудост. Налице е ясно осъзнаване на факта, че в условията на централизирана нормалност всяко отклонение по правило се третира като признак на ненормалност и патология. Не е случайно, че в тоталитарните държави инакомислещите са изтласквани в периферията на обществото и дори са вкарвани в психиатрични болници. Движението „Ку-ку“ изглежда предпочита да поеме инициативата и самò да се идентифицира като „ку-ку“ отклонение от униформената нормалност, като по този начин постига обратен ефект, внушавайки, че всъщност нездраво е обществото на мнозинството. Подобна дадаистична възхвала на лудостта донякъде напомня контракултурния

модел на британската антипсихиатрия[162] от 60-те и 70-те години на XX в., но с тази разлика, че „кукувистите“ откриват комичната страна на абсурда и виталния ѝ потенциал, а чрез игровия принцип постигат нейната естетическа трансформация: „Кой е „ку-ку“? Да си нормален при ненормални условия на живот, означава да си „ку-ку“. Важното е този факт да те забавлява“ (Ку-ку 1990: б. стр.).

Някои от стихотворенията на Орлин Дворянов притежават висока степен на политическа ангажираност. Обект на изразеното недоволство обикновено е социалистическата буржоазия с нейния консерватизъм и бюрократизъм. Две такива стихотворения без заглавие от 1986 г. само потвърждават факта, че т.нар. червена буржоазия, която бива демаскирана още през 60-те години на XX в. (при това не само от неофициалната литература, но в по-ограничена степен дори и от писатели с обществен авторитет), затвърждава позициите си в периода на късния живковизъм. Първото от цитираните по-долу стихотворения е близко до поетиката на т.нар. ляв авангард от 60-те години, който черпи своя заряд от аксиологическата полярност на героико-революционния идеализъм и яловата благоразумност на реалния социализъм. Пародиран е преди всичко войнстващият комунистически патос, характерен за някои текстове на официалната партийна литература:

Рицари на кръглата маса къде сте?
Сега на дневен ред
са рицарите под масите.
Отдавна и трайно
задръстили другите си с думи
и с приключенията
завинаги напълно приключили.
Непроливащи вече във битки
кръвта си алена.

Във себе си скришом задраскали
всяка възможност.

[162] Антипсихиатрията е движение, което опровергава диагностиката и лечението, провеждани в психиатричните клиники. Основната идея, около която се обединяват неговите привърженици, е че психиатрията обслужва репресивната система на държавата, като поставя диагнози на тези, чието поведение не се подчинява на социално унифицирания модел – Б. пр.

Неможещи…
Поколение от импотентни,
менящо защитната си окраска.
Препили… преяли…
Като прасета
прегракнало хъркат в съня си.

(*Без заглавие*, личен архив на Орлин Дворянов)

Дихотомията тук се проявява както на социално ниво, така и като поколенчески конфликт. Пародийният образ на пияните рицари, които се търкалят под масата, се явява унищожителен персифлаж, изграден върху мотива за импотентност, който има две основни семантични функции: 1) на поколенческо равнище означава, че животът на отделната личност се решава от „старците на политбюро“ (в това отношение ситуацията в БКП е сходна с тази на СССР след смъртта на Л. И. Брежнев); 2) импотентността е и интелектуална поради стерилното придържане към социалистическия реализъм. Алюзиите за безплодието на политическия естаблишмънт и на различните творчески съюзи, контролирани от партийни кадри, са симптоматични и за друго стихотворение на Дворянов от 1986 г. Тук лирическият субект открито атакува стерилността на априлската линия на БКП и нейните литературни лакеи.

Отчаяни ли сте приятели,
че вече остарявате?
Ясно е!
Издуха грубо младостта ни
„априлският вятър“.
Но какво от това,
че годинките ни незабележимо
все така се нижат.
Добре устроени сме
да забравяме
обидите, неволите
и повседневните грижи.

И няма да се взривим
сред бюрократите,
притискайки
към сърцето си граната…
Тези, които не ни харесват,
знаят къде да ни оближат.

Задниците ни си останаха
все така голи…
и доспехите все така книжни.

(*Без заглавие*, личен архив на Орлин Дворянов)

Подобна радикализация на поетичния език не е типична за българската неофициална литература. Като се има предвид художествената и ценностната ориентация на групата, настойчиво прокламираното дистанциране от доминиращия дискурс не е изненада. „Кукув ден“ се опира предимно на авангардно-модернистичната традиция на западното изкуство. Нонконформизмът на тези текстове се проявява не само на семантично ниво, тъй като синтактичните и стилистичните аспекти също свидетелстват за категоричен отказ от всякаква форма на примирение и компромис, както и за крайна конфронтация с „импотентната“ социалистическа буржоазия. Разбира се, тази позиция не е била заявена в публичното пространство, от една страна, защото тези текстове остават непубликувани, а от друга – защото самият автор не се е смятал за поет и все още не се смята. Поетиката на Орлин Дворянов отразява преди всичко неговата лична потребност да изрази своя бунт против системата, а интензитетът на нейния контракултурен заряд дава основание за вписване на софийския художествен ъндърграунд в контекста не само на българската неофициална литература, но и на тази от бившия Източен блок.

Друга изтъкната личност на „кукувизма“ е поетът и един от създателите на по-късното независимо литературно списание „Хермес“[163] **Вячеслав Ботев-Остър** (род. 1951 г.). Някои от стихотворенията на Ботев, създавани в годините на късния социализъм, се характеризират с висока степен на комуникативност и често препращат към членове на приятелския кръг и техни текстове (дори нелитературни). Освен интензивното присъствие на подобен тип референтност, който се среща и при други автори от тази общност (особено при Рупчев и Дворянов), в творчеството на Ботев се забелязват и интертекстуални препратки. В

[163] Авангардното списание „Хермес“ започва да излиза през 1990 г. като съвместен проект на Вячеслав Ботев, Емилия Дворянова, Кръстьо Раленков и Младен Василев-Мисана. Освен преводи на текстове от чуждестранни автори на страниците на това независимо периодично издание се появяват и произведения на български автори, на които през социалистическата епоха им е отказан достъп до официалните издателства. Съществуването на това авангардно списание не продължава дълго поради настъпилия всеобщ хаос в началото на 90-те години. – Б. а.

поетичната образност често се крие метафорично послание, което може да бъде разкодирано точно и само в рамките на общността, като по този начин творческата интенция придобива функцията на недостъпен за другите комуникационен код. Подобен феномен е познат от известната в чешкия ъндърграунд рок група Plastic People[164], а този тип вътрешна комуникативност присъства и в московската „барачна“ поезия на Лианозовската школа[165]. За разлика обаче от умишлено лишения от метафори поетически език, какъвто познаваме от поезията на Егон Бонди и на Лианозовската школа, лириката на Ботев се характеризира с изтънчена и сложна образност. Лирическият субект се вглежда някъде в безкрайните далечини на вселената, но същевременно остава в плен на потискащото времепространство, където цветята и дърветата в градините обикновено са асоциирани със смъртта. Комуникативните функции на текста отново разчитат на препратки и алюзии, които придобиват пълнозначен смисъл единствено само в ъндърграунд общността. Един такъв текст е стихотворението *Това хубаво лято* от 1976 г. Орлин Дворянов смята, че стихотворението е написано във връзка с неговото приемане в Художествената академия:

> Възможно е стихотворението да е писано от самия автор към себе си (Вячеслав си беше нарцисист), но пък „спиралите по които се възнасят мъдрите“ и „жената от пяна“ са образи от мое стихотворение и картина. Тогава приятелите ми толкова бяха свикнали с мисълта, че никога няма да ме приемат в Академията, че изведнъж изпитаха страх, че ще се променя, възгордея и ще започна да рисувам академично.[166]

---

[164] Пълното название на тази рок група е The Plastic People of the Universe (PPU). Създадена е през 1968 г. в контекста на чешката контракултура и поради своя радикализъм и бунтарски начин на живот участниците скоро привличат вниманието на чешката ДС. Ключовите представители на групата са Милан Хлавса, Вратислав Брабенец, Йозеф Яничек и Иржи Кабеш. Поради забрана да изнасят публични концерти записите на техните песни са се разпространявали нелегално. Групата е обвинена в нарушаване на обществения ред и някои от нейните членове са осъдени на затвор. Вследствие на процеса срещу „Пластиците“ възниква известната Харта 77. Въпреки че е преследвана от службите, групата продължава своята нелегална музикална дейност макар и с променен състав чак до падането на режима през 1989 г. – Б. пр.

[165] В стихотворенията, разказите и римуваните комични стихчета на Евгени Кропивницки, Игор Холин и Генрих Сапгир например често присъстват действителни обитатели на комуналните бараки в Лианозово. Този аспект на художествения език и образност е характерен и за чешкия ъндърграунд. – Б. а.

[166] От личната кореспонденция на автора – Я. М., с Орлин Дворянов. – Б. а.

Следователно стихотворението на Ботев *Това хубаво лято* трябва да се чете като кодирано послание към приятел и член на общността, който е под заплахата на външния институционален свят. Паническият страх тук се дължи на непреодолимия антагонизъм между общността на независимите творци и официалните структури. Всъщност този антагонизъм вече е експониран в романа на Емилия Дворянова *Къщата*, а при Ботев е израз на безкомпромисната съпротива срещу културните институции, която по принцип е присъща на художествения авангард. За групата приемствеността с традициите на авангардизма (особено на сюрреализма и дадаизма) е от първостепенно значение. Независимо от слабата и невинаги адекватна рецепция на авангардистките течения, протичаща в условията на информационно ембарго, те играят важна роля в развитието на неофициалната българска култура – около тях витае аурата на забранения плод. В едно свое интервю Орлин Дворянов споделя: „Бяхме чували за тези неща, макар че не бяхме ги виждали“ (Руенов 2011: 102). В социалистическа България сюрреализмът е обгърнат в ореола на забраненото изкуство, тъй като е свързан със западната култура, и това го превръща в привлекателна за младите бунтари алтернатива на соцреализма, който по онова време е естетически и морално дискредитиран и малцина вече го приемат сериозно. За неконвенционалните творци сюрреализмът, а също и други авангардни -изми се оказват подходяща платформа за изява на техния не само артистичен, но и граждански протест, поради което някои от тях са следени от органите на Държавна сигурност.

За разлика от изобразителното изкуство от края на 70-те и 80-те години на XX век, където при някои художници, като например при Иван Петков-Турката, е видимо влиянието на Дали, в сферата на литературата проявленията на сюрреализма са значително по-проблематични. Липсва сюрреалистичен манифест, който да ангажира автор или група автори с психическия автоматизъм или с други сюрреалистични методи. От друга страна, фигуративният изказ и богатата имагинативност в стихотворенията на Ботев изгражда сюрреалистичен свят, в който поетическата образност е разкрепостена от оковите на каузалната рационалност, и нейни отличителни характеристики се явяват неконвенционалната метафорика и подчертаната субективизация. Ето как звучи стихотворението на Вячеслав Ботев *Това хубаво лято*:

Ти бил си някога, когато по спирали се възнасяха най-мъдрите над своята земя!

И ето: Твои са заветите древни! Но ти пропусна, отказа се да бъдеш тих мираж за своята страна!

Ти изкушен си със признанието за това, че славата е по-висока от върхарите на вековете!

О, поете! Платната ти са насекомото, умиращо и раждащо се заедно със изгрева и края на деня!

Но ти го пожела! И връщането е отказано! Познаваш ли се, изкопаемо до непознатите следи на скелета от жаба?

И ето че забравил си как волен беше някога! И ето че забравил си триъгълника черен в скута на любимата от теб жена!

Остава трайността с едно отсъствие от пясъчника покрай бреговете на обикнатите от слуха ти времена!

И твоята жена от пяна, която ще напомня вечно, че твореното от теб е само за да съобщиш ненужността на всяка истинска лъжа!

(Ботев 1976, личен архив на О. Дворянов)

Сюрреалистичната образност служи на Ботев включително за апология на независимото асоциално изкуство. Истинският творец за него е тихо привидение, маргинализиран аутсайдер, който обаче духовно се извисява над официалната култура и масовия вкус. Всяка форма на сътрудничество с културните институции се приема за колаборация и предателство на идеала за творческа свобода, тъй като артистът, включен в структурите на апарата, неминуемо губи своята независимост („И ето, че забравил си как волен беше някога!“). През седемдесетте години авангардистката реакция срещу институционализираното изкуство е същевременно израз на бунта срещу догматичното разбиране за творческата изява. Официално пропагандираният социалистически реализъм, изискващ партийност и правдивост в изкуството, е нищо друго освен една напълно ненужна „истинска лъжа“.

Както в стихотворенията, така и в разказите „от чекмеджето“ на Вячеслав Ботев героят е изтласкан в периферията на живота, поради което често срещан топос в тях е кварталната кръчма някъде в покрайнините на големия град или личното пространство на дома, съхранено от досега на външния свят. Така в разказа *Обичаната* (1976) главната героиня е жена, която редовно посещава полупразния ресторант в края на града. Младата жена се опитва да удави своята са-

мота в алкохолния делириум и намира утеха единствено в мечтата да има дете, което, принудено от обстоятелствата, ще я обича. Но след тези тежки мисли и опиянена от изпития алкохол, жената няма друг избор, освен да плати сметката и да се запъти към дома:

> Сега ѝ оставаше да се наспи, защото живееше наблизо в една къща под наем. Беше сама в стая и спеше редовно до шест сутринта. След това отиваше на работа. Утре беше първа смяна…
>
> (Ботев 1976, личен архив на О. Дворянов)

Екзистенциалната безнадеждност и самота са неизменна част от сивото ежедневие, чиято цикличност напомня на героинята, че шансовете ѝ за мечтаното щастие намаляват с всеки изминал миг[167].

Някои от разказите на Ботев имат банален любовен сюжет. Доминиращият в тях топос е жилище, зад чиито заключени врати се провеждат артистични вечери и приятелски срещи. Както и в други социалистически страни, така и в България през 70-те и 80-те години частните домове се превръщат в център на неофициалната култура, а нерядко – и в сцена на шумни партита. По всяка вероятност разказът на Ботев *За времето и за размяната* (1976) е вдъхновен именно от една такова бохемска вечер. Централно място в разказа заема книгата с разкази на Селинджър, изпълняваща ролята на невербален код между сродни души. Алюзията за бунтарския дух на американската следвоенна литература потвърждава прозападната ориентация на приятелския кръг около групата „Кукув ден“. Ако на ранните разкази, написани през 1976 г., все още е присъщ известен литературен наивитет, то по-късната авторова проза от средата на 80-те години тръгва в диаметрална посока.

Трудната за жанрово дефиниране, а също и за тълкуване прозаическа миниатюра *Князът*, официално публикувана едва през 1991 г. на страниците на независимото списание за авангардна литература „Хермес“, представлява своеобразен литературен експеримент. Текстът, датиран през септември 1985 г., представлява лиризирана проза с крайно дезинтегриран сюжет. Поетическото въображение тук оперира с определен тип метафоричен нонсенс, предполагащ широк

---

[167] В официалната литература жената е представена най-вече като гражданка на социалистическа България. Отклонението от тази норма предизвиква намесата на цензурата – такъв е случаят с филма на Христо Христов от 1982 г. *Една жена на 33*, който само след няколко прожекции е свален от програмата на киносалоните. – Б. а.

спектър от интерпретативни прочити. Възможен подстъп към текста е декодирането на ключовия образ на „камбаните на пренебрежението“ и „един измислен парк“[168]. Херметичният характер на това произведение си съответства с езотеричната насоченост на сюрреализма, който игнорира масовата аудитория. Ще цитираме думите на Андре Бретон от *Втория манифест на сюрреализма*:

> Трябва повече от всичко да се бяга от одобрението на публиката. Трябва на всяка цена да се попречи на публиката да влезе, ако искаме да избегнем объркването. Добавям, че тя трябва да бъде държана пред вратите раздразнена от една система на предизвикателства и провокации.
>
> (Бретон 2000: 93)

Херметизмът и езотеричните мистични послания на сюрреализма привличат младите бунтари от софийския ъндърграунд. Наред с дадаизма сюрреализмът се превръща през 80-те години в мощно оръжие, с което групата „Кукув ден“ се възправя срещу социалистическия реализъм, за да отрече модерната технокрация и да утвърди потребността от революция на духа. Сюрреалистични елементи могат да се открият и при Емилия Дворянова, която след падането на режима за кратко сътрудничи на Ботев в издаването на авангардното списание „Хермес“. Освен в *Къщата*, където спонтанно се преплитат реалност, съновидения и загърнати в тайнственост сцени на ужаса, сюрреалистичната имагинация на Дворянова се проявява и в разказа *Око*, публикуван в официалния вестник „Пулс“. Още със самата си историческа поява сюрреализмът извежда на преден план психическия автоматизъм, като се противопоставя на всякакви външни механизми за контрол, а в контекста на българската неофициална литература, създавана от „Кукув ден“, този принцип издига стихийната творческа енергия като контрапункт на конвенционалното социалистическо изкуство. В някои текстове радикалната естетика намира израз в ясно доловима, но не и в повърхностна еротичност:

---

[168] Възможно е текстът да препраща към проведената през 1985 г. в София Трета международна детска асамблея „Знаме на мира“. По онова време нейният инициатор – Людмила Живкова, вече не е между живите. Символ на това регулярно провеждано събитие става още през 1979 г. парковият комплекс „Камбаните“, а целта на събитието според организаторите е „да направим света по-красиво място за живеене“. Дали монументалният комплекс край София не е първообраз на „измисления парк“ на Ботев? – Б. а.

„Ще се събудя“ – казах – „Ще се събудя, ще ти кажа – ще повторя, че обичам задника ти, ще ти кажа, че обичам скута ти, статуите се рушат, върволиците на времената ме докосват, гробовете влизат в стаята ми, лягат във леглото ми, завиват ме със завивките си […].“

(Ботев 1991: 69)

Еротичното въображение неочаквано преминава в мрачни видения и по този начин в ониричното пространство се сливат потоците на времето и вселената на колективното несъзнавано. Единствено в света на сънищата става възможно в един и същи момент да придобият материални очертания гробовете, влизащи в постелята на спящия, сънят и реалността, разумът и лудостта, постигайки универсално всеединство. Разпадането на антиномиите е проява на неконтролируемия прилив на духовна свобода. Подобно на междувоенния сюрреализъм, който посредством нецензурираната проекция на скритите сфери на подсъзнанието скандализира средностатистическия буржоа, авторите от групата „Кукув ден“ визират социалистическата буржоазия. През 80-те години на XX в. техният политически и естетически нонконформизъм ги насочва към игнорираните от официалната критика течения на дадаизма, сюрреализма и експресионизма, при това не само в сферата на литературата, но и на другите изкуства.

Освен Емилия Дворянова, Орлин Дворянов и Вячеслав Ботев към групата „Кукув ден“ се присъединява и значимият български поет **Георги Рупчев**, който през 80-те години има официално издадени две стихосбирки – *Уморени от чудото* (1982) и *Смяна на нощната стража* (1986), а негови стихотворения се появяват спорадично и в литературната периодика. Освен това обаче в края на 80-те години Рупчев публикува в самиздатския алманах на Едвин Сугарев „Мост“ и в списанието на Владимир Левчев „Глас“. Предвид забележителната роля на Рупчев в контекста на неофициалната литература от 80-те години той ще бъде представен отделно. На този етап само ще спомена стихотворението на Рупчев *Емилия*, написано през 1980 г. по повод двадесет и втория рожден ден на Емилия Дворянова[169]. Стихотворението е интересно свидетелство за отбелязаната по-горе литературна комуникация между членовете на групата посредством поетически посвещения, но това явление ще се окаже присъщо въобще на цялата ъндърграунд общност през 80-те години.

[169] Рупчев също така превежда за групата „Кукув ден“ текстове на „Бийтълс“ (Ангелова 2008: б. стр.). – Б. а.

Освен Дворянова в литературното движение на „кукувистите“ участват и други жени. От недатираните стихотворения на **Мария Христова**, по онова време студентка в Българската държавна консерватория[170], лъха отчуждение от живота, отчаяние и меланхоличност: „[…] Пием вечерно, / пием по скиталчески / край пътищата с прежните пиянства. / Не знаем накъде да се обърнем, / без да спрем, / със поглед към стъклото, / където зазорява ли, залязва ли, / дори не знаем“ (Христова, личен архив на О. Дворянов). Някои по-радикални в естетическо отношение стихотворения дръзко декларират характерния за ъндърграунд контракултурен иконоклазъм. Подобен тип естетика се наблюдава и в поезията на **Светлана Бояджиева** от 1981 – 1982 г., чиято стилистика напомня донякъде популярните в чешкия ъндърграунд поетически дневници. Дръзката образност, отразяваща атмосферата на луди купони и алкохолен делириум, обаче не е самоцелна, а излъчва екзистенциален травматизъм. За илюстрация ще цитираме пълния текст на едно стихотворение без заглавие от 1981 г.:

Катеря се, залитаща и смръщена,
жадуваща да стигна до тавана,
провирам се през
философии прекръстени,
настъпвам им поезията схваната.
Напила съм се с вчерашно удоволствие
(неприлично е когато си на гости),
повръщах върху пода
и под масата се смесиха
претенциите ми с ракията за прости.
Оставих гостите разпалени и трезви
да чоплят смисъла и благородството,
и пожелах креват, чаршафи и перверзии,
защото най-човешкото е скотското.
Задъхана сред потните възглавници,
икономисвах философиите и гъдела,
до голата ръка на друг пияница
теориите им исках да захвърля.
Чак утре, изтрезняла ще се върна…
Ще се преструвам, както са ме учили…

[170] Дн. Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“. – Б. пр.

(А това, че се напих и че повърнах,
за ваша сметка е във всички случаи).

(Бояджиева, личен архив на О. Дворянов)

Естетическото напрежение между високото и ниското, между духовността и инстинктите в крайна сметка огласява подсъзнателното То (Id), посредством което единствено става възможно постигането на пълна автентичност на преживяното и освобождаване на волята от всякакъв контрол до степен дори на социална патология. Прокламираната еротика кореспондира със стремежа на сюрреализма да освободи психиката от върховната власт на егото и суперегото. Всъщност подобна радикална тенденция, разчупваща съществуващите социални конвенции, е присъща и на поетите от първата вълна на чешкия ъндърграунд от края на 40-те и 50-те години на XX век, които застъпват сюрреализма, макар да не се придържат стриктно към неговата програма (Карел Хинек, Збинек Хавличек, Егон Бонди, Яна Крейцарова). Всъщност тоталното противостоене срещу наложените социални норми продължава и през следващите етапи на чешкия ъндърграунд, но в посока по-скоро към своеобразен неодекаданс[171]. Подобна естетическа атака с политическа насоченост се разгръща и срещу режима на Живков. В цитираното стихотворение на Светлана Бояджиева политическата алюзия е едва на втори план, но ясно визира фалша на комсомолския морал („Ще се преструвам, както са ме учили...“).

[171] В предговора си към книгата на Яна Крейцарова *Клариса и други текстове* (*Clarissa a jiné texty*), издадена след падането на комунистическия режим, Бонди открива взаимовръзка на този феномен с борбата за защита на човешките права. „Защитата на свободата на личността от декадентски позиции (определени като такива преди всичко от изследователите на Маркиз дьо Сад) се възражда по време на сталинизма и ще продължава да бъде прокламирана и днес, и в близкото бъдеще“ (Бонди 1990: 9). След установяването на комунистическия режим в Чехословакия през февруари 1948 г. в поезията на Бонди, Крейцарова, Хинек, Хавличек и др. се забелязва засилена еротизация, която според Радим Копач е израз на своеобразна реакция срещу политическата ситуация: „Интимното преживяване придобива политически оттенък, а протестът – елемент на сублимация, визирайки вече не общите постановки на сюрреализма, а конкретиката на случващото се: от сюрреалистичната визия за комплексната освободеност на човека се стига до целенасочено разграничаване от актуалния дискурс на властта, принизил официалната култура до идеологическа слугиня“ (Копач 2011: 8). – Б. а.

От тази дръзка ъндърграунд поетика се откроява медитативната поезия на **Мария Мисанова**, чиято интимна изповедност метафорично препраща към безграничния универсум. Философското вглеждане в същността на нещата прозира в стихотворението *Вечност*, създадено според Орлин Дворянов между 1977 и 1978 г. Екзистенциалната безнадеждност тук е балансирана от холистичен универсализъм, според който човекът е органична част от едно вечно и безкрайно цяло.

Вселената е раждаща жена,
създаваща планети и съзвездия.
Нагазвам в прашните ѝ тъмни пътища
и стъпките ми се белеят в мрака.
Като крило на птица ме загръща
на времето ръката ледена.
Със всяка стъпка приближавам края си,
когато вече няма да ме има.
От моя дъх цветята ще се раждат
и ще се слея със вселената,
за да създам вселени от съзвездия.

(Мисанова 1977 – 78, личен архив на О. Дворянов)

Добрин Пейчев – друга представителна фигура на „Кукув ден“, заедно с Дворянов сформира артистичния тандем „ДЕ – Динамична естетизация“, експериментиращ акционно изкуство. Освен манифестни текстове, написани в съавторство с Дворянов, Пейчев създава програмното стихотворение *Галопиращи птици*, предназначено за една от първите акции, осъществени в публичното пространство на залязващия живковизъм. Акцията под надслов „Мостове на изкуствата“ се провежда в София през юни 1988 г.[172]

ГАЛОПИРАЩИ ПТИЦИ

Девет… деветдесет и девет…
И още девет пъти по толкова…

[172] По повод на тази съвместна инициатива Орлин Дворянов отбелязва: „Добрин не си падаше да пише поезия, но покрай акцията ни „Мостове на изкуството“ се вдъхнови и написа *Галопиращи птици*… Всъщност с него пишехме заедно манифестите и концепциите на „Групата за динамична естетизация“ (ДЕ, 1984 – 1992), които също са в много страници“ (От личната кореспонденция на автора – Я. М., с О. Дворянов). – Б. а.

Необходими, за да прелетим линията на времето.
И няма безцветни сводове – всеки
мост е ръка.
Девет… деветдесет и девет…
И още девет пъти по толкова…
Всеки мост е птица със девет крила.
Между двата бряга – отсам и оттам.
Девет… деветдесет и девет…
И още девет пъти по толкова…
Девет моста са твои – девет са мои.
Деветдесет и девет са наши…
Колко ли моста трябва да изградим още?
София, 1988 г. (Пейчев 1988, личен архив на О. Дворянов)

По време на деветдневното събитие „Мостове на изкуството“ на общо девет места са инсталирани успоредно на истинските мостове на Перловска река в София различни мостови конструкции. Въпреки че събитието се забавя с един месец поради пречки, наложени от ДС, в крайна сметка то е успешно реализирано (Дворянов 2017: 28). Основната му цел е да провокира спонтанни разговори с хората, преминаващи по мостовете, и така да постигне пряк диалог и взаимодействие между твореца (създателя на паралелния мост) и публиката (преминаваща по стария конвенционален мост). Диалогът между двата бряга на реката символизира диалога между Изтока и Запада, заложен в политиката на перестройката. Именно авангардното изкуство, напуснало студените зали на сградите и галериите и предпочело спонтанната карнавална игра, е в състояние по непосредствен начин да изрази своето разбиране за творческа свобода. Следователно едва в самия край на 80-те години групата „Кукув ден“ започва публично да манифестира своята концепция, а това обърква властите и те сякаш не знаят какво отношение да заемат към новия тип изкуство, след като то напуска пространството на битовия ъндърграунд и излиза на улицата. Самият факт, че от този ъндърграунд се раждат творци като Емилия Дворянова и Георги Рупчев, е показателен за изключителния творчески потенциал на групата „Кукув ден“ и свидетелства за нейното значение за развитието на българската неофициална култура през 70-те и 80-те години на XX в.

Георги Рупчев и хтоничните пространства на българската поезия

Поезията на Георги Рупчев е пример за това, че в годините на късния социализъм българската официална литература вече е постигнала широк спектър от различни типове поетика: от декларативните стихове, прославящи култа към Тодор Живков, до медитативните проникновения на Борис Христов и Иван Цанев, които, макар и спорадично да попадат под обстрела на официалната критика, имат своите влиятелни поддръжници дори и в нейните среди. Поезията на Рупчев бива публикувана предимно в официалната литературна периодика: в списанията „Пламък“, „Септември“, вестниците „Литературен фронт“, „Пулс“, „Народна младеж“ и др. За дебютната си стихосбирка *Уморени от чудото* (1982) той дори получава литературната награда „Южна пролет“. През 1986 г. следва втората му стихосбирка – *Смяна на нощната стража*. Рупчев обаче публикува и в самиздат – през 1989 г. в алманаха за експериментална поезия „Мост“ на Сугарев излиза стихотворението му *Силните на нощта*, както и преводът му на Джон Ленън (стих. *Наш тато*, и двете в бр. 4, год. I, 1989).

От времето преди падането на комунистическия режим е и едно от най-значимите произведения на Рупчев – поемата *Смъртта на Тибалт*, което е публикувано най-напред в първия брой на алманаха „Мост“, а след това – в поредицата със същото заглавие[173]. В самиздат излизат онези текстове на Рупчев, които са насочени към мрачните хтонични пространства, където под повърхността е скрито всичко отхвърлено, нежелано и извратено, т.е. там, където според мнозина съвременни литературни критици е светът на „забутаното поколение“.

Пламен Дойнов разграничава в младата българска поезия от 80-те години две (повече или по-малко) паралелни течения или поколения. От едната страна са поети, чието творчество е обърнато

[173] Поредицата от четири книжки към алманаха „Мост“ включва *Смъртта на Тибалт* на Георги Рупчев, студията на Георги Башиянов *Васил Левски: Опит за духовна биография на апостола*, стихосбирката на Драгомир Петров *Византийски елегии* и пиесата на Михаил Величков *Господи, помилуй!*. – Б. а.

към западноевропейските литератури, античната култура и митология, като същевременно проявява интерес и към далекоизточните философии и религии. Според Дойнов духовни учители и предтечи са представителите на нонконформисткото крило на априлското поколение (особено Константин Павлов). Към другата линия се отнасят поети, които са свързани с националната традиция и с т.нар. тиха лирика от 70-те години, най-вече с поезията на Борис Христов (Дойнов 2007: 9). Разколебан в своята идентичност, лирическият субект в този тип поезия търси духовна опора в семейния уют, завръща се към детството, към корените, а често срещан топос са селските и природните пейзажи. Съвсем логично Дойнов поставя Георги Рупчев в първата група поети, дебютирали през 80-те години. Рупчев несъмнено е един от най-ерудираните български интелектуалци от времето на късния социализъм. Със забележителен творчески ентусиазъм той превежда англосаксонски автори (Робърт Уорън, Джон Ленън, Лорънс Фърлингети), привлича го също така литературата на битниците и на англосаксонската контракултура от 60-те години. Неговият есеистичен предговор към изданието с избрани произведения на Ленън компетентно представя на българския читател феномена на ъндърграунда в западната култура (Рупчев 1986: 11).

Книжният дебют на Рупчев – *Уморени от чудото*, е изненадващо добре приет на страниците на официалното периодично издание на СБП – седмичника „Литературен фронт“. Литературни критици, които в опит да се харесат на партийната номенклатура обикновено обвиняват младите поети в песимизъм, социално отчуждение и липса на политическа ангажираност, този път се въздържат от идеологически нападки. Така например Георги Белев, макар и да намеква за бунтарския дух на поета (вероятно има предвид по-ранните му стихотворения и преводи, публикувани в литературната периодика), възторжено приветства дебютната му книга:

> [Т]ворбите в първата му стихосбирка „Уморени от чудото“ говорят за значително по-голямата възраст на духа му, наситил се на предизвикателства и евтини ереси на невинния, а може би не толкова невинен снобизъм на младостта […]. Книгата му ни среща с типичен градски поет – това клише, изглежда, още ще живее. Учители са му всички големи имена в тази линия на нашата поезия от Далчев насам.
>
> (Цит по Янев 2010: 73 – 74)

Лирическият субективизъм се съвместява в полифонично единство с чувството за колективна (може би поколенческа) принадлежност. Снобизмът, визиран от Белев, тук се явява едновременно прицел и автоидентификация на колективния аз, както в споменатото вече стихотворение *Емилия*, посветено на Емилия Дворянова („Ние, твоите… / Твои приятели, твои любовници. / Ние – сноби… // Аве, Емилия, ора про нобис.“) (Рупчев 1980, личен архив на О. Дворянов)[174]. Съзнанието за собствената уникалност е съзвучно с традициите на т.нар. висок англосаксонски модернизъм, чийто отзвук в поезията на 80-те години е неведнъж отбелязван от българската литературна наука. Ето защо и в дебютната поетическа книга на Рупчев се забелязват редица алюзии и препратки към литературни и извънлитературни кодове на западната култура. В стихотворението *Хелмут Бергер* лирическият субект отново е изразител на любимата на поета множествена позиция на „ние“, изграждайки по този начин образа на изгубеното поколение, с което лирическият говорител с гордост се идентифицира. Тук мрачните улици на големия град със своето тягостно, бездуховно еднообразие потъват в есенната меланхолия на нищо неслучващото се. Повсеместното униние е предадено чрез образа на врабчетата, които неразбираемо защо остават на своя „софийски“ перваз, макар че отдавна биха могли да отлетят към някакви далечни земи, а от филмовия екран Хелмут Бергер като символ на циничната красота, безграничната свобода и декадентската провокативност се оказва единствената възможност за мимолетно бягство от сивото ежедневие:

Ноември е и с дребни хитрини залъгваме следобеда.
И като стока в магазин – излизаме от мода.
Сред платове, часовници, бельо и мебели неподредени
в екрана на витринното стъкло се чекнат голи манекени.
По парапетите – врабци… Защо не отлетите в странство?
Сега не струва счупен грош безсилното ви постоянство.
Край калните подметки и палта мотае се животът ни.
По улиците тропаме
и шляем се безропотно.
Ноември с мързеливите души отива с нас на кино…

[174] Цитираните стихове от стихотворението *Емилия*, което е включено в сборника *Уморени от чудото*, са взети от машинописната страница с посвещение: „Честит рожден ден! Жоро Рупчев / 10 май 1980 г.“ – Б. а.

Там Хелмут Бергер ще ни утеши за час и половина.
Ще зяпаме с балкански интерес американеца от Швеция
и той накрая ще умре. До другата прожекция.

(Рупчев 1982: б. стр.)

Склонността си към високочестотна употреба на кодове на западната култура като средство за междукултурна диалогичност Рупчев ще прояви в пълна степен и в следващите си произведения. Очертаните тенденции ще се засилят още повече в поетическата му книга *Смяна на нощната стража* от 1986 г., където лирическото пространство придобива още по-широка перспектива посредством цитати от творби на Силвия Плат, Стендал, Пушкин и редица други интертекстуални препратки (*Тристан и Изолда*, *Танхойзер*, *Борис Годунов*). Според Пламен Дойнов тази тенденция е заложена в генезиса на поезията на Рупчев и той открива нейното проявление по повод на едно негово стихотворение, преминало от едната в другата стихосбирка. Става въпрос за *Балада за празния бар*, което е включено и в *Смяна на нощната стража*, но с променено заглавие – *Чувство за бавно изчезване*, и е придружено с цитат от песента *Хотел „Калифорния“* на „Игълс“: „We are all just prisoners here of our own device... (Дойнов 2007: 11). Лаконично споделената изповед за ежедневното пиянство в сутерена на софийски бар стига до разтърсващи откровения за липсата на екзистенциална перспектива. Чувството за непреодолимата тежест на живота и за безизходност от тягостния битиен кръговрат кулминира във финалния танц, напомнящ ритуал от антична мистерия, когато душата напуска тялото („Ние танцувахме… С последни сили / обикаляхме дансинга в кръг. / Някъде долу се движеха нашите сухожилия, / кости, / мускули, / стави / и кръв.“).

Лирическият субект на Георги Рупчев е затворник в собственото си тяло и в границите на битието и това определя, казано с думите на Едвин Сугарев, неговата „поетика на чезненето“ (Сугарев 2008). Поетът отвръща поглед от мрачното настояще и от още по-мрачното бъдеще, което не може да предложи нищо друго освен болка и страдание, и се обръща към миналото, мита и универсалните кодове на световната култура. Мрачната екзистенциална „поетика на чезненето“ според Сугарев има своите корени в българската литературна бохема от края на 30-те и 40-те години на XX

век в лицето на Александър Вутимски и на рано починалата поетеса Данила Стоянова, дъщеря на забележителния литературен критик и преводач Цветан Стоянов. Какво е общото между Рупчев и тези автори? Преди всичко трагичната им младост, тежката болест и предусещането на неминуемата смърт:

> Пред него наистина стои само едно „велико минало“, бъдещето принадлежи само на страданията и смъртта – ясната, неизбежна, мъчително протяжна смърт. Освен него, струва ми се, единствено Вутимски и Данила Стоянова са писали в една толкова трагична лична ситуация – пред лицето на самата смърт: едно писане, трагично и дръзко въпреки своята обреченост.
>
> (Сугарев 2015: 9)

Убедително поетическо свидетелство за т. нар. поетика на чезненето според Сугарев представлява философското стихотворение на Рупчев *Голямата земя* от стихосбирката *Смяна на нощната стража*. Есхатологичната имагинативност на поета поражда представата за края на съществуването, отвъд който няма нищо друго освен пустота. Голямата земя е мястото, където хоризонтът изчезва и в което никой не оставя следи, за да няма връщане назад. Заличаването на следите означава безвъзвратна забрава и прекъсване на всякаква връзка с миналото („Откъде сме дошли сме забравили даже, / а какви сме били е опасно да мислим.“). Но дали изчезването от тайнственото пространство на Голямата земя не означава просто прераждане, завръщане и ново начало?

> Всеки сам в своята тайна изчезва
> и ние не питаме де се е дянал.
> Всеки умира сам в себе си, колко пъти умира?
> Още бродиме там –
> още хора, но вече без сянка,
> още бродещи, но неоставящи диря.
> Тъй вървяхме
> по тази празна земя на миражи
> и един по един си избирахме място и мисия.
>
> (Рупчев 1986: 57 – 58)

Голямата земя като тайнствен свят на отвъдна пустота е пространствена визия на смъртта, която поглъща човека (Сугарев 2015: 9). Но дали за Рупчев тя е окончателният завършек на човешката съдба?

Това, което обаче е сигурно, че стихосбирките *Уморени от чудото* и *Смяна на нощната стража* са сред върховите постижения на българската официално публикувана поезия в периода на късния социализъм, който в годините на перестройката изпада в тежка агония и е безсилен да защитава своите идеологически позиции и да противостои на поети като Георги Рупчев.

Както вече бе споменато, Георги Рупчев принадлежи не само на официалната литература, а има важно участие и в късния български самиздат, когато излизат списание „Глас“, алманахът „Мост“ и едноименната самиздатска поредица. В първия брой на списание „Глас“ на Владимир Левчев (от пролетта на 1989 г.) е публикувано стихотворението на Рупчев *Войска на победените*, което по-късно е включено в стихосбирката *Зоната* (1996). В първия брой на алманаха „Мост“ излиза и поемата *Смъртта на Тибалт*, а в четвъртия брой на „Мост“ от 1989 г. – стихотворението *Силните на нощта*, в което лирическият субект ни повежда сред пространствата на софийското подземие, в чийто център е популярният въобще в поетиката на източноевропейския ъндърграунд топос на долнопробната кръчма:

Във кръчмата над Сточна гара
вилнеят демони и вещици.
Извиват се сред синкавата пара
невероятните лица и плещи.
Дебелата Стоянка
носи ни тавата
с димящи сърчица и дробчета.
Музикантите в ъгъла се сговарят,
споглеждат се нещо, намигат –
и почва.
Това е другото владеене на въздуха,
отгоре,
над разрушените свърталища.
До седмото небе
небето е отворено,
душите са отворени,
ракията е пареща.
Пазете се.

[…]

Дошли са всички неразкаяли се, непростени,
загубили накрая и смъртта си,
ала царски.
Душите им – обтегнати, обезкостени,
издуват
сумрака кръчмарски.

4.
Обесници,
обесени,
предатели,
самоубили се поети,
прокудени,
художници,
разстреляни,
мерзавци подли,
мръсни пикли,
ще се запомни тази нощ –
и я помнете,
защото тук
не ще я помни никой.

(Рупчев 1989б: 1 – 3)

Кръчмата, в която демони и вещици вилнеят заедно с кръчмарката и музикантите, придобива хтонични измерения. Подземието като топос на ъндърграунд литературата присъства в стихотворението и като социално пространство на градската бохема, неразривно свързано с алкохолното опиянение и атавистичното веселие, но заедно с това бележи и митопоетичното вертикално спускане, осъществено посредством символи и митологеми, които отвеждат към дълбоките пластове на културните архетипи. Среднощната еуфория слива в неделимо цяло артистичната бохема и хтоничния демоничен свят. Нощта разкрива илюзията и преходността на дневната реалност и прави осезаема вечната архетипна памет на колективното несъзнавано.

Къде се стича и пропада паметта ни денем,
отнесена
от светлата амнезия
на битието?

Нощта
припомня и развеселява,
нощта
е друго време
на други сили и друга памет.

(Рупчев 1989б: 3)

Нощта е времето, което снема антиномията не само между живота и смъртта, но и между творческата личност и престъпника. Моралните, етичните и естетическите социални категории девалвират в сблъсъка с архетипните първоначала. В стихотворението *Силните на нощта* всичко, което е в разрез с общоприетите норми, буди възторг и излъчва очарование. Според Едвин Сугарев Рупчев фокусира вниманието си върху онези, които предизвикват отвращение у порядъчните граждани – върху презрените и неприспособимите, които, осъзнавайки безсмислието на света, се лишават от комфорта на примиреното и покорно съществуване (Сугарев 2015: 9). Може би затова Рупчев ще бъде сравняван не само с френските „прокълнати поети“, но и с англосаксонските литературни бунтари, като Дилън Томас, Силвия Плат или Алън Гинзбърг.

Специално внимание заслужава поемата *Смъртта на Тибалт,* върху която Рупчев работи цели петнадесет години. В интертекстуалния диалог на този opus vivendi с балета *Ромео и Жулиета* на Сергей Прокофиев, по-конкретно с частта, озаглавена *Смъртта на Тибалт*, интимният лиризъм се редува с тревожни екзистенциални прозрения и с болезнен вик, интониран в духа на Гинзбърг и отправен срещу примирения човек, приемащ случващото се като своя неизбежна участ. Стихотворението е създавано петнайсет години като петнайсетте удара на тимпаните в балета на Прокофиев, като петнайсетте години, преди лирическият говорител на стихотворението да срещне своята любима. Вместо погребален марш след петнадесетия такт следва див рок танц и веднага след това – самотата, която „е твърде естествена, / за да бъде понасяна лесно“. Също толкова естествена се оказва и смъртта, чието присъствие лирическият герой открива навсякъде – и в тихата стая, и по площадите:

Чух, че Тибалт бил умрял.
О, той беше съвсем млад,
но хората са толкова непостоянни.

Умират ден за ден,
умират по площадите,
умират в тихите си стаи тихо,
умират пред бараки на гета или концлагери,
умират в асансьорите, пребити с автомобилни вериги,
умират за всеобща полза,
умират безполезно, казват, че красиво,
умират с мозъци, размазани върху асфалта,
умират изнасилени в телефонни кабини
сред вцепенението на разпилени минзухари,
орлови нокти, нокти на орли, които те замайват,
сред прилепите на нощта – тампони хлороформ,
памуци кръв, хирургически компреси, съсиреци и слуз –
черупките от ореха на Пепеляшка.
[...]
Човешко е да се умира.
Да, хората са толкова непостоянни –
отровени умират от отровите, които произвеждат,
премачкани умират от машините, които произвеждат,
простреляни умират от оръжията, които произвеждат,
опиянени от мощта си,
от своето опиянение опиянени,
опиянени от мощта за смърт.

(Рупчев 1989: 25 – 26)

Смъртта на Тибалт може да се прочете като метафора на историята на XX век, тъй като злото, извършвано от човечеството в лицето на т. нар. елити, в крайна сметка е средство за легитимация на всяка нова идеология. От лагерите на Сталин през Холокоста до Хирошима насилието, прикрито зад лозунга за „защита на демокрацията“, върлува по всички краища на света. Провалът на съвременния човек е аргументиран философски чрез отричане на антропоцентризма като мисловна парадигма, защото според Рупчев хората са „толкова непостоянни“ и действията им са така алогични и абсурдни, че влагат своята творческа енергия в създаването на машини, които ги убиват. Провалът на съвременния човек е изведен до радикални аксиологични позиции, развенчаващи модерните идеологии и техните универсални наративи, включително и този на съвременната контракултура, разбирана като поредната идеология, стремяща се към универсалност.

Изтърсвам си джобовете –
не мога да ви кажа кой съм,
не зная откъде съм,
всъщност това няма значение,
живея там, в омразния си дом,
омръзнал на дома бездомен,
отивам, където и вие, само че
аз пътувам на автостоп.
А, раницата, дългата коса, герданчетата и следите от инжекции
са спомен от игри на революции.
Дотук, мерси.
Научих да завися.

(Рупчев 1989: 27)

Провалените универсалистки амбиции на контракултурните движения да революционизират духа и да променят света, вкарват поетите нонконформисти в състояния, близки до постмодерната депресия. Болезнената гримаса, която изплува някъде от моралното дъно, е причинена от тоталната дезилюзия, от разпадането и релативизирането на ценностите. Подобно на контракултурата от шейсетте и седемдесетте години, която в стремежа си да съхрани революционния си дух и да се предпази от комерсиализацията и ценностната кастрация, се спуска в „подземието“, поетиката на Георги Рупчев и на някои други поети от осемдесетте години обвързва естетиката на грозното с хтоничните светове, намиращи се извън допустимата според обществената норма екзистенциална рамка, като привнася и известна неодекадентска провокативност.

Този тип поетика, която Пламен Антов нарича „обратна поетика“, за разлика от екстровертната, показна експанзивност на официално утвърдените поети от априлското поколение, гледащи към космическите далечини и „светлото бъдеще на социализма“, е обърната надолу, навътре и назад и по този начин остава в една подчертано интровертна позиция (Антов 2008: 162 – 167). Както и при други поети от „забутаното поколение“, така и при Рупчев има ясно изразена посока, сочеща надолу (в социален смисъл), навътре (в смисъл на неизследвани кътчета на несъзнаваното) и назад, като в този случай посоката се слива в известна степен с предходната, тъй като има архетипен смисъл. При това видимо оттласкване от конвенционалната рационалност и следвайки примера на сюрреалистите[175], Рупчев търси

[175] Наличието на сюрреалистични елементи в поезията на Рупчев отбелязва Розалия Ликова, но без да развива твърдението (Ликова 2008: 107). – Б. а.

удоволствие в демоничния вихрен танц сред хтоничното пространство на кръчмата (*Силните на нощта*) или в закътаните тайнствени места на средновековна Верона (*Смъртта на Тибалт*). Симптоматичен в това отношение е пасажът, в който описва нощните безумства на Тибалт, чиято вещерска природа и непристойно (дори патологично) поведение нарушава спокойствието и порядъчните нрави на Верона:

Порасъл, щом росенът разцъфнел, бродел нощем,
като девица преоблечен, със свинска зурла,
с немигащи очи разравял гробове,
ограбвал просяци, бичувал ги до кръв,
а после щедро ги дарявал и се просвал ничком,
прерязвал диаманти с кръв от яре,
пил желязо, зайча сянка със стрита вълча лапа,
змийски люспи, червa от млада пуйка,
а сетне гълтал от билето за сила[176]
и насилвал. А старата вражда
на двата рода продължава. Градът,
обзет от страх, до късно се мъчи да заспи,
но не заспива. Верона ли е туй?

(Рупчев 1989: 28 – 29)

Демоничната фигура на Тибалт е асоциирана с народните суеверия за магьосничество и свръхестествени сили. Интересен в този контекст е мотивът за отварата от беладона – едно от най-силните психотропни растения. Тибалт поглъща билката, за да може полесно да тероризира жертвите си и да блудства. Подобно шокиращо поведение има и главната героиня в стихотворението на Егон Бонди *Дневникът на едно момиче, което търси Егон Бонди* – тя демонстрира своята голота и сипва ерготин[177] в бирата, която пият децата. Също толкова скандализираща е и еротичната поезия на Яна Крейцарова. При Рупчев младият благородник Тибалт се явява въплъщение на разюздана похотливост и чудовищна развратност:

[176] „Биле за сила“ вероятно означава билката беладона, известна още като „лудо биле“. – Б. а.

[177] Ерготин – произвежда се от отровна гъба по житните растения. Използва се в медицината, но в по-големи количества е отровен. – Б. пр.

По късни доби сводникът му водел
забулени госпожи от домове най-знатни,
девойчета от родове прочути,
момичета от бедните квартали,
охотно идвали момчета – недорасли,
но узрели за Тибалтовия прът,
намазан с лой от слабините на глиган,
да ги разполови като кайсии,
да ги раздруса като кайсиеви дръвчета, превивал ароматните им вейки,
додето портокалите му сочни думкали
о бледите им задници.

(Рупчев 1989: 30)

Дали Тибалт не е просто въплъщение на скритите тъмни сили на несъзнаваното, потиснати от конвенционалните норми на обществото? Именно порядъчните граждани на Верона са тези, които „говорят“ и „шушукат“ – те са тези, които разнасят слуха за това, че Тибалт практикува черна магия и извършва сексуални извращения („Подмятат, че Тибалт се мятал във всевъзможни гнусотии“; „Какво ли не говорят за Тибалт“). Анонимната тълпа се оказва истинският престъпник и възползвайки се от смъртта на Тибалт, който всъщност вече не може да се защити, освобождава собствената си ендогенна първичност. Ето защо, ако тази непосредствена проекция на колективното несъзнавано е толкова мрачна и демонична, вината е преди всичко на самото лицемерно, злонамерено и болно общество. Образът на Тибалт всъщност е продукт на перверзната фантазия и извратените желания на колективния субект, който в поемата стои на заден план и задкулисно дирижира съдбата на другите, като същевременно запазва своя обществен конформизъм. Следователно смъртта на Тибалт се явява в поемата като уникална възможност да се даде безгранична воля на всичко, което е недостойно, патологично, възмутително, противно, грозно, но в същото време толкова интригуващо.

Превръщайки се в обект на клюки и жлъчни клевети, Тибалт поема ролята на жертвен агнец, който да изкупи греховете на другите: „Тибалт не бе виновен. / Той стана изкупителната жертва на фантазията, / опълчилият се срещу поредната лъжа, / хлапак, / взел насериозно влакчето на ужасите / и стигнал гарата на Ужаса“ (Рупчев 1989: 26). Тази поетика на грозното Пламен Антов нарича „турпистична образност“. Както при сюрреалистите, така и при Рупчев инструменталната есте-

тизация на грозното е бунт срещу всичко, което би могло да бъде вкарано в рамките на един общоприет хабитус, независимо дали става дума за хабитуса на буржоата, или на социалистическия гражданин. За Рупчев, поезията е превод от езика на безсъзнателното, както твърди той в едно интервю, позовавайки се на Юнг (Сугарев 2008: 191).

Наред с дадаизма сюрреализмът е от онези авангардни течения, които оказват известно влияние върху групата „Кукув ден", но възхитата на софийския ъндърграунд не се отнася само до неговите фантастични и онирични светове, още повече че те не са достатъчен гарант за наличие на същински сюрреализъм. Кукувистите са фасцинирани от неговата естетика на грозното и от пристрастието му към магическите метаморфози. Така например, щом обитателите слизат в подземието на кръчмата, те се превръщат в рояк демони и вещици, а нощните оргии на Тибалт смесват ведно атрибути на средновековната алхимия, на магически ритуали и символи на херметизма. Така както и при сюрреалистите, и при Рупчев е налице силно влечение към абнормалните, ирационалните и перверзните (но никога не повърхностни) прояви на човешката психика, а също така и непоклатимо убеждение, че човешката мисъл трябва да бъде освободена от ограниченията на рационализма и от своята зависимост по отношение на цивилизацията и културата, за да възстанови автентичната си чиста същност. В *Смъртта на Тибалт* въображаемото пътуване в дебрите на човешката психика също отключва потисканата от господстващия дискурс креативна сила на мисълта, над която тегне забрана и която е принудително смълчана в най-дълбокото подземие на душата и на живота. Нощта е друго време и друго пространство, контролирано от други сили и друга памет. През деня Тибалт е порядъчен гражданин, но през нощта неговата демонична същност се пробужда, както се случва и с лирическия герой на цитираното вече стихотворение *Силните на нощта*. В художествения свят на Рупчев владетелите на нощта са антиподи на владетелите на деня (Попова 2008: 142) – силите, господстващи през деня, са така омаяни и изтощени от слънчевото утро, че не успяват да устоят на мрака и на интимното откровение на нощта. Силното въздействие на сюрреализма се долавя и във високата степен на еротизация, която отличава както чешкия литературен ъндърграунд[178], така и поезията на Рупчев. За сюрреа-

[178] В стихотворението *Дневникът на едно момиче, което търси Егон Бонди* бунтът на главната героиня срещу обществото също носи магични елементи и силна еротика. Силен интерес към митологията и метафизиката проявява и съветският

листите необузданата еротика действа като подривна сила, способна да преобрази духовно както индивида, така и цялото общество (Шуша 1994: 73). Тибалт, който употребява психотропни вещества, за да извърши най-перверзната содомия, влиза в ролята, позната от възхвалявания от сюрреалистите Маркиз дьо Сад. Въображаемият храм, който трябва да бъде разрушен в своите основи от тъмните сили, не означава непременно християнски храм, а символизира всяка онтологична форма на потисничество. Впрочем само подривните сили на човешката психика (включително перверзните) са способни да подкопаят псевдопуританския социалистически морал и цялата държавна машина, която изисква всеки индивид да се подчинява на утилитарния ред.

Сред стихотворенията, които не са включени в официално издадените преди 1989 г. стихосбирки на Георги Рупчев, са също *Спомен за репетиции* и *Зоната*, които без съмнение са пример за ангажирана поезия. В първото от тях социалистическият режим е директно дискредитиран заради въдворяваната казармена дисциплина: „Видиотен, / униформен, / идиотски остриган, / слънчасал, / марширувам из двора / на празника на гимназията. / Леви! Леви! Горе ръцете! / По няколко часа… / Господи, колко мразех това, / господи, колко го мразех“ (Рупчев 1990: 5 – 6). Както *Спомен за репетиция*, така и *Зоната* представлява алегория на тоталитарния режим (Антов 2009а: 194). Метафората за Зоната като мистериозно пространство поразително напомня на научнофантастичната новела на братя Стругацки *Пикник край пътя* (*Пикник на обочине*). В творбата на Рупчев Зоната е тайнствено, херметически затворено място; обитателите ѝ са оставени на произвола на съдбата, от нея няма измъкване и само шепа хора успяват да избягат. По този начин стихотворението огласява самоидентификацията на последното поколение поети от епохата на социализма, чиято единствена възможност за спасение остава бягството в себе си (Ватова 2008: 115).

Беше страшно в началото,
после страхът попремина,
постепенно привикнахме да сме заплашени.

(Рупчев 1996: б. стр.)

ъндърграунд, какъвто е случаят с метафизичния реализъм на Южинския кръжок, създаден от Юрий Мамлеев. – Б. а.

Първоначалният терор на сталинизма е заменен от прикрити репресии и все по-осезаем маразъм. Кариеристите успяват да се адаптират към всеки режим и всяка ситуация. Те спекулират с апартаменти, функции, вили, коли, но преди всичко със собствената си съвест:

Вярно, побягнаха някои. Ала малцина.
По-далече оттук страховете си плащат.
Други останаха да спекулират с имота,
но излезе, че няма ни кой, ни защо да го купи,
и тресе ни нас всичките тука живота,
под небитието ни захлупен.

(Рупчев 1996: б. стр.)

Животът в зоната е пребиваване без бъдеще и без надежда. Малцина успяват да избягат от Зоната, тя е вездесъща, не остава нищо друго освен отчаяние, примирение, апатия и очакване на избавление от пленничеството на живота.

Но къде да се скрием, какво да издебнем?
Друго място не знаем, навярно и няма.
И не питаме вече къде да се денем.
Все едно. Само чакаме. Чакаме само.

(Рупчев 1996: б. стр.)

Георги Рупчев несъмнено е сред най-представителните поети на така нареченото „забутано“ поколение – той принадлежи както към полуофициалната сива зона от късния социализъм, така и към нонконформистките среди на софийския ъндърграунд. Фактът, че Рупчев публикува и в официалното поле на българската литература, е само доказателство, че в българския контекст антагонизмът между публичното и скритото културно пространство не е толкова краен, колкото в Чехословакия по същото време. Рупчев принадлежи към неофициалната българска литература най-вече с онези свои стихотворения, които или остават в ръкопис, или в края на 80-те години са публикувани в самиздат. Именно те ще послужат по-късно за дефиниране на поетиката на така нареченото „забутано“ поколение от последното социалистическо десетилетие, когато все по-убедително биват опровергавани представите на културните стратези на Живковия режим за това как би трябвало да изглежда българската литература.

Димитър Воев и рок поезията на ъндърграунда

Така както и в други социалистически страни, и в България започват макар и с различна степен на интензивност да се формират през 70-те и 80-те години на XX век групи и общности, които имат съзнание за това, че изграждат културно пространство, алтернативно спрямо официалната култура. В бившия Източен блок субкултурата се реализира в различни жанрови форми: от научнофантастичната литература до различните стилови разновидности на рок музиката. В отделните страни рок субкултурата се развива по специфичен начин: така например, докато за Чехословакия водеща роля има психеделичния рок, чиято популярност се дължи особено на групата „The Plastic People of the Universe“ и на създадената от тази рок група ъндърграунд сцена, то в Полша доминира изключително богатата пънк субкултура, която е в основата на сформираното през 80-те години контракултурно пространство, познато като „трети поток на разпространение“ (Trzeci obieg wydawniczy). В България алтернативната музикална сцена се свързва основно с „новата вълна“ (New Wave) и с нейната стилистична разновидност „студената вълна“ (Cold Wave).

Подобно на Полша, Чехословакия, Унгария и други страни от социалистическия блок, в България също се разпространяват самиздатски брошури и фензини[179], които информират феновете на отделни групи за случващото се на алтернативната музикална сцена, като по този начин компенсират информационното ембарго на официалните комсомолски издания. Повечето от групите от „новата вълна“ са на границата на официалната култура. Сред най-впечатляващите в художествено отношение български рок групи от 80-те години на XX век са „Ревю“, „Контрол“, „Кале“, „Стенли“ и „Нова генерация“. Освен че създават и изпълняват музика със собствени текстове, те се открояват от официалните музикални

[179] Терминът „фензин“ означава неофициални, най-често циклостилни или машинописни периодични или непериодични издания, подготвяни и разпространявани от почитатели на съответния жанр. През годините на социализма фензините се издават преди всичко в областта на научната фантастика и на рок музиката и в повечето случаи имат полуофициален, а понякога дори апокрифен характер. – Б. а.

среди със своето сценично поведение и с външния си вид (облекло, прически и пр.). Бунтарския си етос те заявяват и в текстовете на песните, в поезията и манифестите, които създават през 80-те години. В тази субкултурна среда се формират различни ъндърграунд общности, за които радостта от творческото себеизразяване се превръща в основен смисъл на съществуване – именно тя мотивира тяхното нежелание да излязат на повърхността и да предпочетат пред публичното признание творческата свобода на ъндърграунда. Тяхна сцена са предимно частни жилища, но понякога използват обществени клубове и читалища.

Сред емблематичните ъндърграунд групи на 80-те години е музикалната група „Воцек и Чугра“. Първоначално (през първите години на десетилетието) тя представлява дует на музикантите Георги Маринов и Димитър Воев, но към тях по-късно се присъединява Пенчо Попов, в чийто дом тримата музиканти правят магнетофонни записи на музикалните си импровизации. Така се появява феноменът на т.нар. „затворена музика“ по определението на самите автори (Янев, Братанов 2014: 368) – тя бива създавана единствено за да съществува, без да има амбицията да става достояние на широката публика. Творческият експеримент, импровизацията, а също и неизбежната аматьорска несръчност не само по отношение на музиката, но и на текстовете е израз на постигнатата абсолютна свобода, която „дава възможност в песните да е пълно с нецензурни и антисоциалистически текстове, което е голяма рядкост по онова време“ (пак там).

Първият резултат от дейността на магнитиздат[180], е този на „Воцек и Чугра“ от 1985 г. и представлява миниатюрен касетъчен „албум“ със заглавие *В нашия град.* Той съдържа включително и музицираната „постановка“ на едноименната кратка импровизирана пиеса на Димитър Воев, която прилага конфронтационната поетика, позната от съветския соцарт, от Лианозовската школа или от чешкия „тотален реализъм“: обезсмислянето на социалистичес-

[180] Под магнитиздат тук се разбира независимо (аматьорско) производство и ограничено разпространение на звукозаписи с разнообразно съдържание: записи на западни групи, на ъндърграунд музикални формации, които нямат достъп до по-широка аудитория, както и аудиоверсии на литературни текстове или записи на авторски четения. – Б. а.

ките символи се постига чрез съвместяването им с профанни, интимни или дори пошли явления. „В нашия град малки чавдарчета продават своите крехки тела. / […] / Пак в нашия град. / Профсъюзни деятели спяха. Мъжки им работи закърняха. […] / В нашия град две Тимуровски команди изнасилиха малки момиченца“ (цит. по Янев, Братанов 2014: 374). Социалната и етичната патология на социалистическото общество придобива при Воев покъртително въздействие с включването на образа на децата не само като жертви, но и като престъпници, с което тотално бива разобличена идеологическата деградация и моралната дегенерация на системата. Вместо образцов обществен ред в града властва повсеместно нравствено разложение.

Авторският дует „Воцек“ (Димитър Воев и Георги Маринов), а по-късно и триото „Воцек и Чугра“ (заедно с Пенчо Попов) работят почти изцяло в ъндърграунд среда. Тяхната медия е магнитиздатът. През периода 1984 – 1988 г. те подготвят общо осем касети. Сред тях са освен гореспоменатият албум *В нашия град* и касетъчния албум *Сватба и коледа* от 1988 г., в който се откроява песента *Малка весела страна*, написана от Георги Маринов. Социалистическа България тук е представена като „малка весела страна, де е всичко забранено, а туй пък що е разрешено, си е задължително!“[181] (цит. по Янев, Братанов 2014: 375). Групата „Воцек и Чугра“ изпълнява предимно текстове на Димитър Воев и Георги Маринов, но също така създава музика по литературни произведения на чужди автори (Франц Кафка, Херман Хесе). Любимите похвати са пародията и персифлажът, чрез които сакралните социалистически кодове са демитологизирани и иронизирани. Особено характерен в това отношение е касетъчния албум *Соня и сала*, в който са пародирани текстове на социалистическия и профсъюзен лидер Георги Кирков, каквато е неговата *Дружна песен*, неотменно звучаща на първомайските манифестации в социалистическа България. В същия албум е прозаизираната песен *Трепет-*

[181] В текста на *Малка весела страна* е видима интертекстуалната следа на стихотворението на Димитър Подвързачов *Родина*, където в първа и последна строфа изразът „малка хубава страна“ ценностно се противопоставя на представата за деградиралата държава и безропотния народ: „о, малка хубава страна / на изпращелите държавници“; „о, малка, хубава страна / на общогражданско мълчание!“. – Б. пр.

ното задокеанско приключение на Сал Салич от Г. Маринов – тук обект на персифлажа е съветският книговезец Сал Салич от новосибирския град Куйбишев, който по време на организирано пътуване до Съединените щати се влюбва в шофьорката на туристическия автобус Соня Джеймс, предлага ѝ брак и щастлив живот в съветската си родина.

Все будет хорошо.
На соревнование пойдем.
В партию войду.
Общественником стану.
Дачу построим.
Машину получим.
Петрович из дирекции высижу.
Начальником стану.
Власть приобретаю.
За родину, за Сталину.[182]

(Цит. по Янев, Братанов 2014: 377)

Както е характерно по принцип за артистичния ъндърграунд, не само за българския, много от текстовете са вулгарни и се отличават с дръзка еротичност, която обаче в текстовете на Димитър Воев е загърната в метафорична иносказателност. Такъв е случаят и с едноименната песен от касетъчния албум *Соня и сала*:

Червени устни
духат в моята гора,
ръцете ми притискат
тялото ти,
във твойта плът
потъва ралото ми.

Не знам дали ще стигнем
до семейността,
но ще си спомням кръвта ти
по чаршафа ти,
и сбогом, мила,
това е краят ми.

(Янев, Братанов 2014: 370)

[182] Запазен е неправилният в текста правопис на руски език. – Б. а.

Друг музикален проект, в който Димитър Воев участва заедно с Васил Гюров и Кирил Манчев в средата на 80-те години, е пънк формацията „Кале“. По улиците на големите български градове започват да се появяват групи от млади хора с пънкарски външен вид и с провокативно поведение, което е трън в очите на партийната номенклатура, на комсомола и разбира се, на милицията (Янев 2014: 198). За разлика от други пънк групи („Контрол“ и „Ревю“) формацията „Кале“ така и не вижда официално записана плоча, може би защото се разпада много скоро – през 1988 г., точно по времето, когато други групи започват да бъдат частично продуцирани. Полето за изява на „Кале“ остава ъндърграундът, а спорадичните публични изяви често завършват с намесата на съответните органи[183].

Пънк-рок групите провокират реакцията на властта не само с екстравагантната си визия и агресивната си музика, а най-вече с текстовете на песните, които отразяват бунтарския антисоциален характер на тази субкултура. По това време българската рок поезия започва да акумулира силен контракултурен заряд, включително и поради колебливото прилагане на Горбачовата перестройка. Песните, с които „Кале“ се представя на Първия софийски рок фестивал през 1987 г., предизвикват възмущението на организаторите и на милицията и по време на втората си песен музикантите от „Кале“ са принудени да прекъснат изпълнението си и да напуснат сцената. На този легендарен концерт са изпълнени песните *Чичо* и *Епитаф* (Янев, Братанов 2014: 204) по стихове на Васил Гюров и Димитър Воев. Докато първата е издържана в динамичния ритъм на пънк-рока и изразява бунтарска непримиримост с обществения конформизъм, песента *Епитаф* има баладично звучене, съчетаващо естетиката на грозното с нихилистичния жест на презрение към съвременния свят. Екзалтираното послание, присъщо на пънк-рока, е заменено с по-цивилизовано и овладяно музикално-песенно изпълнение.

---

[183] Милиционерските акции срещу пънк или други субкултури, разбира се, са често явление и в други страни от социалистическия лагер. В Съветския съюз пънк музиканти неведнъж се озовават в психиатрични клиники (такъв е случаят с фронтмена на групата „Гражданская оборона“). В Чехословакия милицията често се намесва по време на концерти, а екстравагантните пънк фенове стават лесни жертви на полицейския произвол. – Б. а.

Така бива предначертано последвалото влечение на Димитър Воев към интелектуалната стилистика на т.нар. „нова вълна“, върху която той изцяло ще изгради следващия си музикален проект – групата „Нова генерация“.

Очертаният контракултурен етос е характерен и за други текстове на Димитър Воев, създавани по онова време, включително и за стихотворенията, които не са музицирани. В годината, в която е създадена групата „Нова генерация“ – 1987-а, се появява емблематичният поетически манифест *Нова генерация завинаги*, който представя естетическата и идеологическата концепция на зараждащата се музикална формация, чиято амбиция е да се превърне в изразител на поредното изгубено поколение – това на 80-те години. Задачата на новия авангард е преди всичко да се бори с конформизма на социалистическия строй. „Какво е това комплекс?“ – пита момичето в стихотворението на Воев, а отговорът е: „Колективна организация, манипулираща посредством лъжи и…“ (Воев 2012: 5). Полифоничната структура на стихотворението е постигната посредством смесването на накъсани фрази, някои от които са изречени тихо и боязливо, други са яростно изкрещени, трети нахлуват през средствата за масова информация и пропагандните плакати. Гневът е предизвикан не само от комсомолските лозунги, а от цялата обективна действителност и кулминира в екзистенциалистки жест на тотално отчаяние: „Плюя на него! / Плюя на майка си! / Плюя на себе си! / Плюя на инвалидния стол, / който е животът ми. / Защото аз съм никой / и такъв ме избра лотарията“ (Воев 2012: 5). Ако в първата част на стихотворението доминираща е представата за дезинтеграцията на обществото, то в последвалите стихове израства един общ колективен субект, който изразява безнадеждния бунт на поколението срещу съществуващия ред: „И така, хванали заедно ръцете си, / започваме да вием като стадо хиени, / които останаха: / Винаги! / Винаги! / Винаги! / Завинаги с празни кореми, / чуваш ли ни, Създателю? / Ние сме завинаги нова генерация / със кървящи от мъка и болка очи. / Знаем, че за нас няма компенсация / и повръщаме върху надеждата за по-добрите дни“ (Воев 2012: 9). „Кървящите от мъка и болка очи“ са метафора на човешкото страдание, причинено от режима на Живков, но ключовият момент тук е радикалното отрицание на социалистическия дискурс, изградил своята фалшива легитимност върху утопичните фантазии за „по-добри утрешни дни“ и

„светло бъдеще“. Стихотворението е придружено от кратък манифест, в който Воев разобличава страха на властта от нова разрушителна вълна, която да застраши не само казармения морал на комсомолските организации, но и стабилността на режима като цяло. Защото именно през втората половина на 80-те години Живков бавно, но сигурно губи подкрепата на новия съветски лидер Михаил Горбачов: основите на политическата система са силно разклатени, което ясно личи от думите на Воев.

> По радиото и телевизията почти не ни пускат. Страхуват се от нашата искреност. Защото тя изгаря и те кара да се чувстваш неудобно. Когато не си чист. Казват, че нашите песни са мрачни, защото на тях им е мрачно в главите от затворения кръг на глупостта и суетата, в които се намират. Те ми приличат на малки човечета, които се страхуват от господарите си.
>
> (Воев 2012: 9)

Освен в „Нова генерация“ Димитър Воев участва по същото време и в по-рано създадените пънк-рок групи „Воцек и Чугра“ и „Кале“, което води до организиране на съвместен концерт в Княжево през март 1988 г. Съществува касетъчен запис на този концерт, а повечето от текстовете са написани от Димитър Воев, сред които е и този на песента *Изповед*. И тук ключовият мотив е еманципацията на индивида от колективния маразъм: „100 брадати социолози виждам, вървят напред. / Нещо явно ги тревожи, може би изискват ред“ (Янев, Братанов 2014: 350). Угрижените представители на властовия дискурс неслучайно са с брада, тъй като този детайл визира приликата им с Маркс, Енгелс и Благоев, сякаш са техни клонинги, а тяхното безпокойство очевидно е предизвикано от външния вид и поведенческия стил на музиканта с обеци, черни очила и бас китара, който уверено заявява пред микрофона: „Аз съм плашило, аз съм дете, / аз съм сиво пространство, аз съм Де Де Те“ (пак там). Пропагандираният от държавата хабитус се възприема като изкуствен конструкт и срещу него рок субкултурата противодейства чрез символично завръщане към архетипната първичност, където човешката реч, разбирана като продукт на цивилизацията, отстъпва място на животинския (вълчия) вой: „Аз ще мълча, ти ще мълчиш, а вълк в гърдите ни вие“ (пак там). Радикализацията на поетическия дискурс в *Изповед* стига до изключително високи нива: „Пos-добре мети с метлата, по-добре да съм идиот, / но ще стрелям в главата аз

на всеки философ. // Секса, това обичам. Сексът, това си ти. / Сексът, това променя милионите съдби“ (пак там). Освобождаването на емоциите, възраждането на страстите и на първичните инстинкти, пробуждането на дивата природа у човека, която се крие някъде в дълбоките дебри на подсъзнанието, активирането на разрушителните сили – всичко това е в разрез с общоприетата рационална подреденост на съществуващия цивилизационен модел, при това независимо от политическия светоглед. Нищо чудно, че бруталната директност на изказа, лишен от всякаква метафорична иносказателност, е причина песента *Изповед* да не бъде включена в официално издадения през 1988 г. от „Балкантон“ винилов албум *BG Rock 1*

Димитър Воев е и плодовит поет. В стихотворенията му „от чекмеджето“, чието книжно издание става факт едва през 2021 г., също излъчват бунтарството на младостта. С находчив персифлаж на социалистически кодове се отличава неозаглавеното стихотворение от 9 септември 1985 г., като е излишно да припомняме какво означава датата Девети септември за актуалния по онова време политически режим.

Вървя по линия на трамвая
и хиляди радиопредавания
осведомяват света
за моето движение.

Пътниците наоколо мяучат,
защото са котки по пътя ми.

Рисковано е да спирам.

А три дестилатора
пречистват моите възможности.

Затова съм слаб.
Хладно е на линията.

Трамваят ми идва отзад.
Празен с пътници.
Аз себеоткачвам.
През септември.

(Воев 2021: 251)

Оксиморонът („трамваят, празен с пътници“), неологизмът „себеоткачвам“, ироничното оприличаване на хората като котки, които угоднически мяукат, ефектно и убедително внушават авторовото субективно отношение към изпразнената откъм исторически смисъл дата. Усещането за екзистенциално отчуждение присъства и в стихотворението *Празнична сюита*, където интимната лирическа изповед прераства в колективен (може би поколенчески) вопъл:

Плаках тази нощ –
много ми личи?
Питам идващия ден.

Нещо в мен умря
от капка самота.
А облак плаче над мен.

Тихо е сега.
Птичка не пропя.
А музика някъде, хей!

Ний сме червеи.
Малки червеи
от дълбоката
оран в полето.

Само птицата
дебне всички ни.
Кой от нас ще отнесе
във небето.

Хей, учителю, бъди така добър
да ме научиш как да живея.
Хей, учителю, бъди така добър
да ми покажеш мойта малка фея.

(Воев 2021: 188)

През 80-те години на XX век феноменът на субкултурите, свързани с пънк-рока, метъл и рок музиката, придобива знаково присъствие в по-големите български градове. Анонимността на градския хабитат благоприятства съществуването на нонконформистки младежки

групи. По зидовете на софийските улици започват да се появяват първите надписи, графити и разнообразни тагове. Някои от тях само отбелязват названията на популярни западни рок групи, но други имат по-амбициозни художествени цели и се превръщат в своеобразни „поетически“ произведения. Тези спонтанни дадаистични провокации с елементи на нонсенс неведнъж привличат вниманието на пазителите на обществения ред. Сред авторите на такива текстове е Камен Белопитов, чиито езикови конструкции нерядко осмиват явления от съвременното общество, като например социалистическата псевдонаука, окарикатурена с израза „професор по варелология и бидоника“, или социалистическата икономика, която той взема на подбив, заиграйки се с производствените лозунги: „Да прихнем хлебозаводно!“. Дадаистичен замисъл има и следният надпис: „Нашето правителство да не е тухла“. Подобна авангардна игра с общественото пространство не би могла да се хареса на градските комитети на БКП. Подобни прояви биват квалифицирани като хулиганство и гражданско неподчинение. Приблизително по същото време, в самия край на режима през 1989 г., младият фотограф и дисидент Симон Варсано изписва думите „Тодор Берия Живков“ по сградите и подлезите на софийския булевард „Ленин“, но той получава тежки огнестрелни рани в левия си крак и е арестуван (Тенев 2015: 197). Това не е единственият случай, който показва, че в края на десетилетието откритото изявление на политическа позиция все още е животозастрашаващо.

Впрочем през 80-те години нонконформистите не предприемат директни политически атаки срещу комунистическия режим и избират ъндърграунда като своя житейска и творческа среда. И все пак при съществуващите условия няма как напълно да се игнорират контактите с естаблишмънта и да не се допускат компромиси. Контракултурният етос на последното българско поколение от епохата на социализма не се различава от този в ЧССР, СССР или Полша, където новите субкултури, създавани от младите бунтари, не само се разграничават от политически лоялното мнозинство, но често се дистанцират и от съществуващите дисидентски структури (Юрчак 2018: 159). Подобен статут имат и младите субкултури, свързани с рок музиката. И тъй като формалното скъсване с комсомолските организации на практика остава невъзможно, то животът и творчеството в полуофициалната сива зона дава все пак усещане за известна свобода.

Случаят с романа *Лице*

Както вече беше изтъкнато, развитието на българската следвоенна литература в източноевропейския контекст се характеризира с редица специфични особености, сред които са сравнително слабото присъствие на самиздатска дейност, липсата на големи политически катаклизми, които в Унгария, Чехословакия и Полша изиграват ролята на ускорител за развитието на неофициалната литература, както и честата конфискация на вече официално издадени книги. След закриването на централния цензурен орган Главлит през 1956 г. цензурата и вземането на решения в областта на печата и книгоиздаването преминават под контрола на отделните издателства. Комунистическата власт разчита на партийното съзнание на заемащите отговорни позиции в редакциите на списанията, вестниците и издателствата. Често обаче се случва да бъдат публикувани (съвсем съзнателно или поради недостатъчна бдителност) текстове с ясно изразено или прикрито антисоциалистическо съдържание. При тези случаи се реагира бързо и съмнителната в идейно отношение литература се конфискува, след което или се унищожава, или се заключва на сигурно място. През 60-те години такава е съдбата на книгите *Люти чушки* и *Епиграмки в рамки* на Радой Ралин, *На юг от живота* на Иван Динков, *Фашизмът* на Желю Желев. През 80-те години са инкриминирани и някои публикувани романи, като *Лице* (1981) на Блага Димитрова и антиутопичната алегория *Чайки далеч от брега* (1983) на Евгени Кузманов.

Емблематичен пример за репресия ex post срещу идеологически неприемлива литература е случаят с *Лице*. Преди да започне да пише романа, неговата авторка преминава през сложно житейско и творческо развитие: от *Стихове за вожда* (1950) през романите *Пътуване към себе си* (1965) и *Отклонение* (1967), които следват подетата след Априлския пленум линия на десталинизация, до първите прояви на усъмняване в политическата система в края на 60-те години. Именно в този исторически момент военното потушаване на Пражката пролет смъква маската на „социализма с човешко лице“. През март 1969 г. Блага Димитрова написва стихотворението *Ян Палах*, което изразява не само нейното съпричастие към мъченика от окупацията на Чехословакия, но и прозре-

ние за антихуманната същност на политическата система. През 70-те години Блага Димитрова преосмисля собствената си позиция по отношение на комунистическата власт, което намира отражение в романа *Лице*. От средата на това десетилетие са и първите сблъсъци с цензурата и с партийната литературна върхушка. Пиесата, която създава през 1974 г. – *Богомилката*, не е допусната нито до книжно издание, нито до театралната сцена заради изразената критичност към режима.

Издателските перипетии не подминават и литературноисторическия двутомник (1975) за живота и творчеството на поетесата Елисавета Багряна, в който Блага Димитрова и Йордан Василев „неправилно“ според някои критици, подкрепящи властта, представят литературния живот в България в междувоенния период и по време на Втората световна война. Така например в критическа рецензия, публикувана във вестник „Литературен фронт“, се казва, че авторите „не са преценили вярно интелектуалното обкръжение на поетесата. По този начин се е получила и невярна картина на миналото, в която преобладава нескритата симпатия към една тогавашна литературна България, която е в разрез с прогресивните революционни тенденции на нашата пролетарска литература“ (цит. по Янев 2008: 196). От една страна, през 70-те години Блага Димитрова е удостоявана с различни литературни награди и отличия, но от друга – става мишена на официалната цензура и на ДС (Делчев 1995: 218). През 1977 г. тя влиза в конфликт и с ръководството на СБП, след като френското списание „Les Nouvelles littéraires“ взема от нея интервю, окачествено от някои номенклатурни литератори за дисидентско (пак там: 324). През същата година Шесто управление на ДС, специализирано в борбата с идеологическата диверсия, докладва на МВР, че Блага Димитрова подготвя ръкопис с работно заглавие *Обезглавена София*, с който възнамерява да реабилитира образа на царските офицери и да възвеличи тяхната храброст по време на бомбардировките на София през Втората световна война. В друг секретен доклад от 1984 г. същият ръкопис е озаглавен *София в развалини*. Според архивните документи на ДС авторката депозира своя ръкопис в редакцията на издателство „Народна младеж“, но той бива отхвърлен[184]. Това

[184] По този въпрос вж. Христов 2013: б. стр. – Б. а.

обаче се случва няколко години след избухването на литературния скандал, предизвикан от публикуването на романа *Лице*.

Лице представлява политически ангажиран литературен проект, който синтезира авторовата житейска равносметка. След падането на комунистическия режим романът ще бъде наречен „opus vitae“ и ще се превърне в ключово произведение на българската дисидентска литература, а Блага Димитрова – в едно от лицата на „инакомислещата“ част от българското общество. Показателен е фактът, че през 1981 г. е разрешено публикуването на романа (макар и в силно цензуриран вид). Това става с помощта на приятели от най-високите етажи на литературно-административния апарат, като основна заслуга има тогавашният председател на Съюза на писателите Любомир Левчев (Дойнов 2017: 286). Нещо повече, романът е издаден в годината, когато се честват 1300 години от създаването на българската държава, когато Тодор Живков празнува седемдесетия си рожден ден и когато се навършват двадесет и пет години от вече превърналия се в мит Априлски пленум. Но това е и годината, когато в Полша е обявено военно положение, и годината, в която мистериозно умира Людмила Живкова. На фона на тези събития публикуването на роман, критикуващ съвременната политическа ситуация, вероятно се е приело най-напред като незначително събитие. Литературният скандал обаче не закъснява. Кое прави романа *Лице* идеологически неприемлив от гледна точка на официалната критика?

Романът е структуриран в две сюжетни линии, които се преплитат в сънищата и спомените на главната героиня – преподавателката по марксизъм и диалектически материализъм Бора Найденова. Първата сюжетна линия е хронологически свързана с годините на антифашистката съпротива и без да противоречи на официалната трактовка на тази тема, пресъздава романтиката на съпротивата и героизма на нелегалните комунисти. Втората сюжетна линия се развива след 1956 г. – годината на потушаване на Унгарското въстание, а към това събитие авторката проявява определен етос, неприемлив за официалната идеология. Все пак през същата година се провежда Априлският пленум на ЦК на БКП, който в официалния властови дискурс е еднозначно определян като начало на нов етап в развитието на социализма, на истинския разцвет на социалистическото строителство и на политическата либерализа-

ция. Априлският курс на партията под диригентската палка на нейния „кормчия“ Тодор Живков трябва да води страната неумолимо към светлото бъдеще на комунизма. България от втората половина на 50-те години на XX век обаче е представена в романа по диаметрално различен начин.

Повествованието започва с изключването на няколко студенти от университета като превантивна мярка във връзка с унгарската „контрареволюция“. Но дали в контекста на 70-те години този мотив не напомня на друг, по-близък по време – чехословашката „контрареволюция“, в контекста на която също са провеждани подобни репресии: студенти са изключвани от българските университети, защитниците на Пражката пролет са уволнявани от работа и са принудително изселвани, а нерядко и хвърляни за продължителен период в затвора? В романа университетът се явява средище на кариеристи, фанатични комсомолци и безскрупулни доносници, готови на всичко в името на личната си изгода. Съвременният облик на столицата е мрачен и потискащ със сивите панелни блокове. Патосът на социалистическото строителство е принизен също така посредством развенчаване на неговата индустриална гордост – „Кремиковци“, символа на Живковата епоха и на братската дружба със СССР. Разкрита е също така истината за провала на някои мегаломански проекти, като например за срутването на язовирната стена край Враца, за което комунистическите власти налагат информационно ембарго. Макар че времевата рамка на сюжета обхваща 1956 и 1957 г., пресъздадената действителност съответства в по-голяма степен на 60-те и 70-те години („Кремиковци“, трагичната катастрофа край Враца[185], отчуждението на младото поколение от идеологията на комунизма). Във фокуса на романа е именно промененото мислене на младите хора, които или са се разделили с илюзиите за същността на народната демокрация и се опитват да се приспособят към статуквото, или, напротив, влизат в конфликт със системата, водени от младежкия си идеализъм. Освен изключения от университета студент Кирил други такива идеалисти и бунтари са Капка, която единствена се застъпва за Кирил

[185] Срутването на язовирната стена край Враца през 1966 г. взема стотици жертви. Същото трагично събитие е отразено и в романа *Чест*, който Георги Заркин написва в затвора през 1967 – 1968 г. – Б. а.

и също е изключена от университета, и маргинализираният художник бохем Енко Енков, който се крие от външния свят в таванското си жилище и удавя мъката си в алкохол.

Социалната критика се провежда в романа от позициите на известен ляв идеализъм и неин обект е новата ценностна система, която все повече се отдалечава от революционния морал, обслужвайки „буржоазните“ кариеристични амбиции на политическия елит, а това е проблематика, силно застъпена от българската неофициална (но донякъде и официална) литература. Недъзите на т.нар. червена буржоазия са следствие от замяната на възвишените идеали с грубия материализъм на новия социалистически консуматор, който се радва на облагите, придобити вследствие на привилегированото му място в обществото. Революционният патос постепенно се изчерпва и се превръща в моден аксесоар на конформизма, който заедно с шуробаджанащината и клиентелизма очертава профила на типичния представител на социализма. За да стигне до това познание обаче, главната героиня трябва да измине дълъг и мъчителен път, огласен от вътрешни диалози, философски размисли и лични равносметки. Краят на това своеобразно инициационно пътуване завършва с ясно идеологическо прозрение за истинската същност на съвременното общество. Когато се осмисля идейното послание обаче, трябва да се има предвид наличието на две версии на романа – на официално издание (и по-късно конфискувано) и на нецензуриран авторски ръкопис, публикуван едва през 1990 г. След направения обстоен сравнителен анализ на двете версии Пламен Дойнов стига до извода, че цензурните редакторски намеси в изданието от 1981 г. са притъпили прякото политическо послание, което е било водещо в първоначалния замисъл на Блага Димитрова (вж. Дойнов 2017: 304 – 313).

В оригиналната нецензурирана версия има директни намеци за новия култ към личността на Тодор Живков, който в романа е наречен Особата. По подобен начин величието на генералния секретар е дискредитирано и в романа „от чекмеджето“ на Свилен Капсъзов *Краят на потоците* (1994), където комунистическият лидер е наречен Далновидният. Не е изненадващо, че редакционната цензура на издателство „Български писател“, където излиза *Лице*, отстранява това название, а заедно с него – и онези пасажи, разобличаващи полицейския режим с неговите методи на подслушване,

преследване, вербуване на доносници, както и самата Държавна сигурност, чиито пипала достигат до всички сфери на човешката дейност. Критичното острие на романа е насочено директно срещу действителността на „развития социализъм“, когато политически ненадеждните специалисти са принудени да отстъпят своето работно място на новите партийни кадри. Това явление намира отражение и в *Лице*, когато Бора Найденова се опитва да спаси стария професор Венски от подетата от страна на партийния апарат кампания срещу него, имаща за цел да го отстрани от всичките му постове:

> Защитата ѝ го отърва от уволнение, обаче пенсионирането му стана задължителния гръб, решено в по-висока партийна инстанция – в района, където седят недоучили активисти, нямащи и понятие от наука. Завистниците и кариеристите изплетоха примката край врата му на тъмно.
>
> (Димитрова 2011: 158)

Мотивът за неквалифицираните апаратчици и кариеристи, заемащи ръководни постове, които решават съдбата на отделната личност, е познат и от пиесите на Вацлав Хавел, и от романите на Милан Кундера, Павел Кохоут или Лудвик Вацулик, както и от общия антитоталитарен дискурс в чешката литература от 70-те и 80-те години. Всички намеци за професионалната некомпетентност на висшите партийни кадри също принудително изчезват от официалното издание на романа. Но дори значителното цензурно осакатяване на романа *Лице* не успява да попречи той да бъде четен преди всичко като отражение на целокупния маразъм на тогавашното общество и като поредното свидетелство за обреченост на всяка творческа инициатива. Обществено-политическата система е представена като закостеняла геронтокрация (Дойнов 2017: 310). По време на своята инициационна одисея, изпълнена с вътрешни диалози и философски размисли, главната героиня осъзнава, че така наречените „нови хора“ все повече затъват в моралното блато и се превръщат в жалки сноби, кариеристи и доносници. Всеки един опит за противопоставяне срещу системата е унищожен още в зародиш.

Последиците от публикуването на този антисоциалистически роман ясно маркират границите на допустимото не само в литературата, но и в обществения живот. След публикуването на романа в края на ноември 1981 г. голяма част от тиража от 35 113 екземп-

ляра е конфискувана още в първите дни на 1982 г. и заключена на сигурно място в Сливенския затвор.

> Една част от тиража срещу Новата 1982 г. попадна в ръцете на читателите. По-големият дял от 30 000-ия тираж бе иззет още същия ден с някаква черна затворническа камионетка от столичните книжарници. Предположихме, че е отнесен направо за изгаряне или претопяване.
>
> (Димитрова 2011: 483)

Макар че целият случай се разминава без административни или наказателни санкции, които често съпътстват авторите на такъв тип произведения, романът не е пощаден от официалната литературна критика. Главният задкулисен цензор е самият Тодор Живков, чиито негативни коментари за романа поставят началото на дискредитиращата кампания. Атаката е предвождана от Богомил Райнов, а в литературнокритическата разобличителна акция се включват Александър Спиридонов, Андрей Гуляшки, Младен Исаев, Михаил Берберов, Анастас Стоянов, Евтим Евтимов и косвено Любомир Левчев, който преди това съдейства за издаването на романа (Дойнов 2017: 315 – 320).

Поради развитието на събитията, последвали издаването на романа, Блага Димитрова започва да бъде възприемана като „инакомислещ“ творец. Въпреки че прилаганата от режима на Живков политика на „моркова и тоягата“ не допуска пълното ѝ изключване от сферите на официалната литература (тя продължава да бъде публикувана), дисидентският етос ще продължи да доминира в литературното ѝ творчество и в гражданската ѝ позиция. Заедно с други писатели, свързани с новоформиращата се през втората половина на 80-те години дисидентска вълна, като Радой Ралин, Едвин Сугарев, Владимир Левчев, Петър Манолов, Иван Теофилов, Ани Илков, Биньо Иванов и Николай Колев-Босия, Блага Димитрова участва в дейността на едно от първите неофициални сдружения в България – „Литературен кръг 39“, който е основан през март 1987 г. и който се превръща в платформа за неоавангардистки и постмодернистични тенденции (Дойнов 2004: б. стр.), както и за първите независими правозащитни, екологични и политически инициативи в края на 80-те години. Блага Димитрова развива активна дейност като член на Клуба за подкрепа на гласността и преустройството (1988 – 1989) и е сред малцината български интелектуалци, които със своя общест-

вен авторитет открито се противопоставят на политиката на т.нар. възродителен процес. Свидетелство за тази нейна позиция е есето ѝ *Името*, както и участието ѝ в превода на поезията на Сабахаттин Байрамов, публикувана през 1989 г. в самиздат със заглавие *Животът – капчица сълза*.

От 70-те години Блага Димитрова е под непрекъснато наблюдение от тайните служби, които следят за евентуални нейни контакти с дисиденти от други социалистически страни, най-вече от Чехословакия. Така например в секретен доклад на ДС от юли 1988 г. се казва: „Органите на МВР контролират контактите на Бл. Димитрова с творци от социалистическите страни, за да не се допусне групиране на дисидентска основа“ (Христов 2018: б. стр.) Притесненията на властите относно задълбочаването на чуждестранното „дисидентско“ сътрудничество не са неоснователни. Още от времето на Пражката пролет опозиционно ориентираните български интелектуалци заради симпатиите си към Чехословакия и към реформисткия призив за „социализъм с човешко лице“ са уволнявани от работа и стават мишена на репресии. Проява на солидарност с чехословашкото дисидентство е например поместването на интервю с Вацлав Хавел, дадено за френския седмичник „Le Nouvel Observateur“, на страниците на самиздатския алманах „Мост“ през лятото на 1989 г. – повод за публикацията е арестът на чешкия дисидент в началото на 1989 г. Блага Димитрова дори написва през април 1989 г. стихотворението *Пак подранила Пражка пролет*:

Хайде холан, бе Хавел!
Не си хлапак алкохолен,
нито охолен, нито нехаен.
Не схвана ли каква е хавата?
Няма хабер от пролет.
Още е хладно за цвете.
В тая хала какъв ти е хала?
Хавел, халтав не е хомотът.
Харна е Харта 77.
Епоха на властни нахали.
Халал да им е страха!
Махалото се е залюляло.
Ех, може да те халоса.

Но храброст не е на халост.
Хвала ти, Хавел!

(Цит. по Светославов 1994: 39)

В тези размирни времена Блага Димитрова пише и други политически ангажирани стихотворения. В края на 80-те години в самиздат са публикувани стихотворенията *Прослава с лава*, *Съдба*, *Видях*, *Разгласа* и *Най-чистият път*. По-късно някои от тях ще бъдат включени в стихосбирката *Нощен дневник* (1993). През есента на 1989 г. възниква и поемата *Транзит*. Повечето от тези стихотворения се отличават с категорична антитоталитарна позиция, изразявана или чрез актуализирани възрожденски митологеми, или чрез дълбоко въздействаща екологична естетика. Най-важните нейни произведения обаче остават романът *Лице* и писаната „за чекмеджето“ пиеса *Богомилката*. След падането на комунистическия режим през ноември 1989 г. Блага Димитрова се включва в политическата борба за демократизиране на страната: през 1991 г. става депутат от Съюза на демократичните сили (СДС), а през януари 1992 г. дори е избрана за вицепрезидент на страната, но не се задържа дълго на този пост: тя подава оставка като вицепрезидент през лятото на 1993 г., след като президентът Желев отправя остра критика към правителството на СДС на пресконференцията „Боянски ливади“, довела до падането на дясното правителство и до временен провал на либералните реформи.

Театър без публика II

Трудната политическа обстановка след 1968 г. засяга и българския театър: идеологически неприемливите и твърде смели текстове биват спирани от цензурата и до 1989 г. те не стигат нито до издателствата, нито до сцената. От някои мемоарни текстове разбираме и за политически репресии в театралните среди. Ганчо Савов припомня за ръкописа на антитоталитарната пиеса на Илия Люцканов *Системата Нирвана*, заради която авторът е бил вкаран в затвора (Савов 2017: 4). По политически причини не може да бъде нито публикувана, нито играна и историческата драма на Блага Димитрова *Богомилката*, създадена през пролетта на 1974 г. Автор на пиеса, останала „в чекмеджето" е и пишещият на турски език дисидент и политически затворник Юмер Осман Ерендорук. През 70-те и 80-те години ДС бдително следи за неприкосновеността на социалистическата култура, безотказно налагайки строга цензура включително и по отношение на театралния репертоар. Дори когато някоя идеологически неприемлива пиеса все пак се появи на страниците на някое списание, тя не стига до театралната сцена. Редица драматургични текстове са отхвърлени от държавните издателства, други са заключвани от своите автори „в чекмеджетата" и остават в ръкопис, а в много редки случаи биват публикувани в самиздат (доколкото ни е известно, преди падането на режима в самиздат е публикувана само драмата на Михаил Величков *Господи, помилуй*).

Представителна за неофициалната драматургия е историческата драма на **Блага Димитрова** *Богомилката*, чийто ръкопис датира от 1974 г. (Димитрова 1999: 163). Българската средновековна ерес бива тематизирана още през 60-те години в историческата проза на Емилиян Станев[186], а също и в пиесата на Стефан Цанев *Процес против богомилите*, която преминава през редица перипетии, преди да бъде поставена години по-късно на сцена. За разлика обаче от пиесата на Цанев *Богомилката* е трябвало да чака своя първи контакт с читателите чак до 1990 г.[187], а всички опити да бъде поставена на

[186] За наличието на антитоталитарни внушения в романите на Емилиян Станев вж. Микулецки 2017. – Б. а.

[187] Пиесата *Богомилката* е публикувана в сп. „Съвременник", бр. 4, 1990. – Б. а.

сцена преди падането на режима, биват обречени на неуспех. Причина за цензурната забрана е не само антитоталитарното звучене на драмата, но и дисидентската аура, която през 70-те години започва да витае около авторовата личност.

Историята на богомилката Смарайда се развива през XIII век, по време на размириците във второто българско царство, разделено на два идеологически лагера и два напълно противоположни свята – на феодалната държава, управлявана от царя, и на богомилската ерес, предвождана от Съвършения.

Докато марксистката историография разглежда богомилството като прогресивно движение на потиснатите маси и изтъква социалния аспект пред религиозния, Блага Димитрова равнопоставя феодалното и богомилското общество: както поддръжниците на царския престол, така и богомилските водачи манипулират народните маси (Шват-Гълъбова 2010: 197). В този контекст централна роля има персонажът на Съвършения, който злонамерено използва примамливите колективистични максими за равенство, свобода и братство, за да укрепи собствената си неограничена власт. Подобно на всички плебейски лидери вождът на богомилите заменя прокламирания принцип на равнопоставеност с принципа на йерархичност[188], изразен в неговата позиция да бъде „над равните пръв“. Освен това, опълчвайки се срещу него, главната героиня му припомня как самият той е станал Съвършен чрез клевети, сплашване на опонентите, интриги и изборни измами. Става също така ясно, че всесилният богомилски лидер някога е бил пастир на добитък. Смарайда е хвърлена в затвора и публично осъдена като еретичка. От една страна, нейните убеждения и свободолюбивото ѝ поведение влизат в противоречие с господстващия феодален ред, а от друга – моралната ѝ чистота и идеализмът ѝ се оказват несъвместими с догматичния фанатизъм на богомилското движение, което вижда в публичното аутодафе добра възможност да се възползва от смъртта на още един мъченик за собствена политическа изгода. В този момент е очевидна алюзията с мъчениците комунисти по времето на царска България, чийто култ след победата на комунизма е изкусно експлоатиран от официалната пропаганда. Антихуманната същност на политическата власт бива прикривана от

[188] За принципите на равнопоставеност и йерархичност вж. Мацура 1992. – Б. а.

специално наемани „речописци“, на които се плаща, за да облекат политическия терор в красиви и убедителни фрази и по този начин да го легитимират.

Със своята човечност и духовна красота Смарайда се извисява над всички политически идеологии и религии. Младата еретичка има магически способности, а нейната женственост въплъщава първичните сили на природата. Съществен акцент е положен върху соларния култ на богомилските идеи. Макар формално да принадлежи към богомилското учение, тя обаче решително отхвърля неговия догматизъм (Шват-Гълъбова 2010: 202, 207). Провокативното ѝ поведение и свободата, с която изрича своите убеждения, напомнят на хипи движението от втората половина на XX век. Нейната нравствена чистота е тъждествена на абсолютната любов и свобода и това я прави различна от другите, които не познават любовта и я заменят с религиозна вяра, идеология и догматизъм: „Този, който няма любов, я заменя с вяра. А любовта не се заменя с нищо. Тя е огромна като мирозданието […].“ А към опечалените монах се обръща с думите: „Имай смелостта да ме обичаш въпреки всичко, както се осмелявам да те обичам аз. То значи да скъсаш веригите си и да станеш човек! Защото човекът е свобода! А свободата – любов“ (Димитрова 1999: 75 – 76).

Финалната сцена препраща към актуалната политическа ситуация: преди да бъде изгорена на кладата, главната героиня отправя към насъбралата се тълпа своите пророчески прозрения за бъдещето на народа, обвинявайки го за пасивността, с която приема страданието и несправедливостта:

> Виждам след седем тъмни века… виждам вас, същите зяпачи. Не сте се променили. Пред очите ви изтече много вода – мътна и кървава. Робство и въстания, чорбаджии и ратаи, владици и фанатици, инквизитори и мъченици, праведници, грешници и еретици. А вие все гледате отстрани. И както тогава не се хвърлихте да ме изтръгнете от огъня, така и сега не бихте си мръднали пръста, ако нещо стане с мен или с някого от вас!
>
> (Димитрова 1999: 161 – 162)

Образът на богомилката сякаш въплъщава скитащата през вековете мъченическа душа, но заедно с това в нейния глас ясно звучи авторовият бунт срещу управляващия режим. Именно това

е основната причина пиесата да не бъде поставяна на сцена по време на социализма. От литературна гледна точка обаче *Богомилката* на Блага Димитрова има несъмнено високи художествени стойности и заема забележително място в художествената интерпретация на богомилската тематика през 60-те и 70-те години на XX век.

Мишена на цензурата понякога стават и идеологически безобидни произведения, какъвто е случаят с пиесата *Чудо* на **Иван Радоев** от 1983 г. Предполага се, че тя е спряна заради начина, по който са изградени турските персонажи, тъй като по онова време се засилва асимилационната политика спрямо турците и помаците. При тези обстоятелства за първи път е поставена на сцена едва след 1989 г. Пиесата представя група приятели, които се срещат в стара дървена къщичка, единствената, която все още не е съборена заради строителството на жилищни комплекси. Единият от тях – Юсуф, си прави шега с останалите, като им казва, че е открил в мазето немски войник, който вече няколко десетилетия се крие от страх да не бъде наказан, и това слага началото на серия от лъжи, преструвки и подозрения, които разкриват тъмната страна на човешката природа. След всичко това обаче настъпва моментът на откровение и прошка. Пиесите на **Радой Ралин** от 80-те години също не стигат до театралната сцена. Такава е съдбата например на куклената пиеса *Златната рибка*, чието книжно издание е спряно, а планираната постановка е отменена. Първоначално тя е включена в репертоара на Централния куклен театър в София, но по-късно е премахната от програмата (Стоянова, Стоянов 2013: 561). Сатиричната пиеса на Радой Ралин *Златното руно* също не достига до читателите и публиката: ръкописът е отхвърлен и от Държавния сатиричен театър, и от сп. „Естрада“. Това се случва, след като и друга политически язвителна творба на Радой Ралин – сатиричната книга *Епиграмки в рамки*, е конфискувана веднага след появата си през 1983 г.

През 80-те години **Йордан Радичков** също създава пиеса, чиято постановка е възпрепятствана по политически причини. По този повод Борис Делчев отбелязва в дневника си за „негодуванието срещу новата пиеса на Радичков, която се схващала като мълчаливо насочена подигравка срещу Живков. До сцената не щяла да стигне, но всичко щяло да мине без шум и търсене на отговорност“ (Делчев

1995: 468). През втората половина на 80-те години властовите културни институции избягват да предизвикват литературни скандали, още повече когато авторът е знаменитост. Театралната хроника, както самият автор определя своята пиеса *Образ и подобие*, е публикувана с известни съкращения във втория брой на литературното списание „Съвременник“ през 1986 г., но дори и в цензурираната версия на тази сатирична пиеса зад фикционалния свят ясно прозира действителната картина на социалистическа България (Пелева 2017: б. стр.). Книжното издание е предвиждало да включва освен пиесата още романа *Ноев ковчег* и краткия текст *Малък послеслов за верноподаниците*, но след намесата на цензурата книгата излиза през 1988 г. без пиесата и без *Послеслова* (Радичков 1992: 4). Все пак през същата година *Образ и подобие* е поставена на сцена от самодейния театрален ансамбъл „Метаморфози“ във Велико Търново с режисьор Тамара Иванова (Пелева 2017: б. стр.).

Текстът на пиесата представлява своеобразна политическа алегория на съвременността – властта е в ръцете на примитивен и глупав деспот, който управлява народа със своята свита от придворни. В царството постоянно проникват „идеи“, които по силата на типичното за Радичков въображение придобиват материални форми – те се превръщат в същества, които се заравят под земята и подкопават стабилността на царството. Алегорично-сатирическата алюзия с абсурдността на политическата система се осъществява посредством виртуозна игра с езика. Буквализирането на лексикалната семантика служи за демаскиране на управляващата класа: за да повдигне кралството в очите на другите кралства, Кралят решава да принуди поданиците си да копаят пръст от едната половина на падината и да я струпват в другата половина, за да превърнат падината във връх. Не е ли това пародия на неефективната икономика на социалистическа България, която, ако бъде изоставена от съветския си покровител, ще изпадне в колапс? Тази драматургична алегория е доказателство, че политиката на преустройството окуражава лоялни преди това писатели открито да критикуват системата.

От втората половина на 80-те години датира и единствената българска драма, публикувана в самиздат – *Господи, помилуй* (1989) на **Михаил Величков**, която носи всички белези на политически ангажираната антитоталитарна литература. Действието е изградено върху психологическия сблъсък на две ценностни системи: на

репресивния апарат, чийто представител е Непознатият, и на жертвата в лицето на Антон. Така както и в чешката дисидентска литература (напр. в абсурдистките драми на Вацлав Хавел), главният герой в пиесата на Михаил Величков е интелектуалец, който е преследван от властта. Ако при Хавел сътрудниците на режима, агентите на ДС и техните слуги са най-често гротескно окарикатурени, то аналогичният персонаж на Величков притежава аналитичен, манипулативен и дори диаболичен интелект. Агентът на българските тайни служби е въплъщение на злото, но същевременно притежава качества на виртуозен психолог, който владее техники, чрез които сломява психическата устойчивост на своята жертва.

Постепенно Антон започва да се поддава на внушенията на Непознатия, а постоянните заплахи, че може да бъде арестуван и подложен на физически и психически страдания, дават резултат. Оказва се, че Антон познава автора на някаква книга, разобличаваща тоталитарния режим, което е и причината той да бъде затворен на Острова. С оглед на българския контекст не може да се отнася за нищо друго освен за концентрационния лагер за политзатворници на дунавския остров Персин край Белене. Непознатият обяснява на уплашения Антон за правото му да запази мълчание – право на всеки гражданин, живеещ под управлението на еднопартийната държава. Главният герой заживява с натрапчивата мисъл, че е наблюдаван и преследван: „Тези Непознати. Където и да сме по света, ще ни открият… тези Непознати без име… Те могат всичко…“ (Величков 1989б: 55). Така психологията на героите отразява исторически формираната и устойчиво присъстваща в българското съзнание дихотомия между властта като палач и личността като жертва. В пиесата се споменава не само за комунистическите лагери, но и за физическото ликвидиране на Георги Марков и на други емигранти и дисиденти, като Борис Арсов, Володя Наков и Георги Заркин.

Друг автор, чието творчество е ярка проява на антитоталитарния дискурс, е **Иван Станев** – режисьор, културолог, театролог, поет и автор на няколко пиеси. Като студент Станев основава театрална трупа, с която поставя на сцената в Ловеч освен класическата пиеса на Карло Гоци *Любовта към трите портокала* и своя оригинален експеримент *Алхимия на скръбта*, който представлява колаж от произведения на Чехов, Витгенщайн и Йонеско (Станев 1994: 257). През 1988 г. Иван Станев емигрира във Федерална република Германия,

където живее до смъртта си през 2023 г. Негови поетически, теоретични и драматургични текстове, създавани по време на социализма, остават непубликувани. От теоретичните му статии личи пристрастието му към театъра на жестокостта на Антонен Арто и към сюрреализма, намерил благодатна почва в софийския ъндърграунд през 80-те години. Вероятно най-радикалният драматургичен текст, който създава в духа на авангарда, е драмата *Избитите обитатели* от 1985 г., изпълнена със сцени на секс, насилие и кръв. Проведената съзнателна деконструкция на действието делегитимира картезианската причинно-следствена обусловеност на случващото се. Убийствата са извършени без мотиви, без логическо обяснение, без взаимовръзка между жертвите – тяхното дръзко послание е в ужасяващото прозрение за апокалиптичната обреченост на битието.

Специално внимание заслужава и драматизацията по известния роман на Андрей Платонов *Котлован*, която Станев озаглавява *Изкопни материали*. Текстът кореспондира с новата (и вече последна) вълна на десталинизация от 80-те години, приложена само частично от режима на Живков, но реализирана пълноценно преди всичко в самиздатските среди на българската неофициална литература. Кратката пиеса *Изкопни материали* отразява абсурдността на революционния терор, който свежда човешкото същество до обикновен материал, нужен за изграждането на някаква абстрактна трансцендентна визия, чиято метафизична загадъчност въздейства завладяващо. Как иначе да си обясним защо хората смирено приемат ужасната си съдба като нещо естествено – така, както партийният активист, обвинен в допускане на политически грешки, преди да бъде разстрелян, попълва безропотно документите, които служат за алиби на неговите убийци:

> Активистът пребледнял рапортува
> положението в колхоза,
> той не беше от тези, дето ще вземат да хитруват,
> нито разчиташе на геройска поза;
> предаде документацията
> на новия активист, попълни документи,
> според които във фракцията
> на левичарите той беше най-големият рецидивист,
> и зачака в задния двор,
> оголил корем, вдигнал ръце в ступор.

Комисарят го застреля от упор
като дезертьор
АКТИВИСТЪТ УМРЯ,
ДА ЖИВЕЕ АКТИВИСТЪТ,
революцията продължава […].

(Станев 1994: 216)

През последните две десетилетия на тоталитарния режим в България, също както и в други социалистически страни, се забелязват опити за организирана съпротива срещу системата. Въпреки че по време на управлението на Живков в България не се изграждат мащабни дисидентски структури (поне в началото), някои от приведените случаи са доказателство, че антитоталитарният дискурс прониква уверено в контекста на българската култура, включително и в драматургията. В рамките на неофициалната (официално непубликувана и самиздатска) литература се появяват редица забележителни драматургични текстове. Докато някои от тях са сравними по своята поетика с драмите, създадени в дисидентския контекст на други социалистически страни, други, отличаващи се с естетическия си радикализъм, могат да бъдат причислени по-скоро към контракултурата. Всъщност именно Иван Станев създава едни от първите постмодернистични експерименти в областта на българската драматургия.

Антитоталитарният дискурс на научнофантастичните антиутопии

Научно-фантастичната литература, както и свързаните с нея жанрове на антиутопията и фентъзи, са много популярни не само на запад от Желязната завеса, но и в страните, които след Втората световна война попадат в съветската сфера на влияние. Тези жанрове заемат специфична позиция в рамките на социалистическите литератури, тъй като създадените в тях измислени, фантастични светове се дистанцират не само от настоящето и неговите проблеми, но и от официално прокламираните методи на социалистическия реализъм. При все това обаче от 60-те години нататък научнофантастичната литература в България е толерирана най-малкото защото почита съветските образци (творчеството на Иван Ефремов и братя Стругацки) и черпи опит от литературите на други „братски страни“ (особено от Станислав Лем). Въпреки това научната фантастика стои извън централното поле на официалната литература, движейки се по-скоро в сивата зона. Феновете на научната фантастика и сродните ѝ жанрове създават през 70-те и 80-те години свои клубове, които формално са под знака на Комсомола, но всъщност имат свой собствен живот.

Както вече беше неведнъж подчертавано, социалистическата цензура, действаща в сферата на официалната литература, не допуска режимът да бъде открито критикуван. В противен случай авторите рискуват да понесат административни наказания, да изгубят достъп до издателствата, а понякога и да се превърнат в жертва на репресии. Спасителен изход от тази неблагоприятна ситуация предлага феноменът на т.нар. езоповски език, при който социалните и политическите теми биват инкорпорирани в алегоричен тип образност или присъстват в едва доловими алюзии и скрити семантични кодове. В някои случаи този езоповски език успешно се използва при художествената интерпретация на исторически теми[189], свързани с далечното минало, като по този начин се избягват пре-

[189] Дискретна алюзия с тоталитарния режим се забелязва в историческите пиеси на Стефан Цанев *Истинският Ивайло* (1962) и *Процесът против богомилите* (1968 – 1969), както и в историческата проза на Емилиян Станев. – Б. а.

ките политически импликации. В други случаи диахронното отклонение от настоящето е в посока към далечното бъдеще. Такъв е случаят със забележителния роман антиутопия *Платото* на Владимир Георгиев Николов, известен преди всичко с псевдонима си **Владимир Свинтила**[190]. Смразяващо тревожната картина на този въображаем свят със сигурност не е епигонска вариация на Оруел, Замятин, Бредбъри, Хъксли или на други водещи представители на антиутопичния жанр. Ръкописът на *Платото* е създаден между 1963 и 1964 г. Четейки днес този роман, публикуван посмъртно през 2012 г., разбираме защо не вижда бял свят преди 1989 г.

Главният герой носи лермонтовското име Мцири и след излизането си от затвора, където попада по политически причини, се отправя към платото с надежда да намери високо в планината убежище от тегобите на градския живот. Първоначалното безцелно скитане на Мцири из природата обаче постепенно се превръща в инициационно пътуване, изпълнено с драматични преживявания, любовни

---

[190] Владимир Свинтила (1926 – 1998) е роден в семейство на интелектуалци с леви убеждения. След гимназията учи право в Софийския университет и въпреки житейските трудности успешно завършва обучението си. През 1949 г. е арестуван и е изпратен в трудовия лагер „Богданов дол“. Новоустановената комунистическа диктатура преследва Свинтила заради интересите му към западната култура. Всъщност като студент той посещава българския клон на Британския съвет, за да се снабдява с трудно достъпни книги. В годините на сталинизма интересът към западната култура е наказуем. В каменовъглените мини край Перник Свинтила се среща с поета Георги Мицков, с композитора Трифон Силяновски и с други интелектуалци, които също като него са репресирани и пратени в концлагера. След освобождаването си Свинтила работи като редактор във в. „Народна култура“, в издателство „Български художник“ и в различни периодични издания. Автор е на редица статии за изобразителното изкуство, литературата, театъра, киното и народопсихологията. Владимир Свинтила е и изключително плодовит преводач на световна литература; сред многобройните му преводи са сонетите на Шекспир (*Сонети*, 1957) и поезията на Робърт Бърнс (*Песни и поеми*, 1957). Собствените си литературни творби отначало публикува само спорадично. Драмата му *Прометей в Кипър* е поставена от Бургаския театър през сезона 1960/61 г. Особено значителен е приносът на Свинтила към българската литература през 80-те години, когато излиза *Слово за зографа Захарий* (1981) – романизирана биография на видния иконописец и художник на Българското национално възраждане, а след това по време на перестройката официално са публикувани и прозаическите му книги *Милионерите на София* (1985) и *Писма на една актриса* (1988). Някои от прозаическите му произведения, сред които *Тарикатски разкази* (2019), обаче остават „в чекмеджето“ и стигат до читателите чак след смъртта на автора. – Б. а.

приключения, неочаквани срещи и дълбоко философски размисли. През цялото време Мцири е съпътстван от сянката на вездесъщите тайни служби – дясната ръка на тоталитарния режим. Как е отразено тоталитарното общество в романа на Свинтила? Как е изграден образът на т.нар. народнодемократична диктатура и как той се превръща в мрачна антиутопична визия за технократското поробване на човека, което вероятно някога ще настъпи?

На пръв поглед в *Платото* са представени всички характеристики на тоталитарното общество от съветски тип: страната се управлява от Великия конвой – партията, извършила половин век по-рано Великата културна революция. Това значимо историческо събитие е прочистило и освободило света веднъж завинаги от утайките на миналото: всички стари книги са унищожени или заключени на сигурно място, а на населението е разрешено да чете само книги, написани след Великата културна революция, „която бе прочистила всички библиотеки от книгите на миналото. Великият конвой, който оглави тази революция, бе стигнал до идеята, че с глупостта на миналото трябва да се свърши. Занапред могат да пишат само оторизирани от Великия конвой лица“ (Свинтила 2012: 13). И не само това; благодарение на технологичния напредък написването на нови книги е поверено на програмирани компютри. По този начин Великият конвой управлява настоящето чрез контрол над миналото – мотив, познат от редица други антиутопични произведения.

Спомените за миналото обаче не се изтриват напълно: група хора, изолирани от света, поддържат колективната памет чрез предаване на традицията от уста на уста и чрез опазване на пожълтелите страници на стари книги, които са успели да спасят. Именно заради подобни социални „аномалии“ е създаден Надзорът – всемогъща тайна полиция, разполагаща с най-съвременни технологии, включително с роботизирани полицаи, които са програмирани да елиминират нарушителите. Специална група в структурата на обществото е тази на Предупредените – хората, които вече са били наказвани. Именно към тази група принадлежи и Мцири. Неговото провинение се състои в това, че е възразил на Надзора и на Великия конвой, а репресивната система квалифицира „възразяването“ като тежко престъпление. Антиутопичната визия на Свинтила представлява метафора на народнодемократичната диктатура,

управлявана от корумпирана бюрокрация, чието мощно средство за пропаганда – телевизията, навлиза в личното пространство на всеки човек чрез триизмерни изображения и създава привлекателна виртуална реалност, за да прикрие истинските проблеми. Изграждането на този измамен образ на щастливото общество е възложено на т.нар. официални оптимисти: „Великият конвой даваше заплати на такива хора, които да скитат между населението и да му дават оптимизъм“ (Свинтила 2012: 70). Вследствие на успешно провежданата пропаганда мечтата на повечето хора е да бъдат част от партийния апарат, тоест да работят за Великия конвой.

Като основен стълб на обществената система Великият конвой сам решава кои хора са подходящи да работят за него. Основен морален кредит за един адепт е например жаждата му за материални блага, която го прави податлив на манипулации. По тази логика се оказва, че най-страшното престъпление е безразличието към придобиване на благосъстояние, както и чувството за пренасищане на материалните потребности, тоест „чувството за достатъчност“: човекът, който има достатъчно и не иска да притежава повече от това, което вече има, става най-големият враг на системата. Към такива хора системата не проявява милост и те стават постоянен обект на доноси и арести: „Великият конвой иска вечно биещи се за материални блага хора. Този, който казва: „Стига ми“, е най-страшният враг на Конвоя“ (Свинтила 2012: 86). Именно чрез изобличаването на свой съгражданин, който неблагоразумно е дръзнал да прояви „чувство за достатъчност“, един от героите на романа е приет в групата на „предприближените“ и има шанса след време да премине към тази на „приближените“. Но дори и издигналите се в йерархията могат да направят кариера най-много в структурите на тайната полиция – Надзора, тъй като най-доходните постове в Конвоя се предават единствено по наследство.

Обществото, създадено и контролирано от Великия конвой, носи и други белези на технократската диктатура: в определен етап от развитието на сюжета се разбира, че се разрушават катедрали, по време на разпитите принудително се изтръгват признания, изфабрикуват се съдебни процеси срещу онези, които се усъмняват във Великата културна революция, постоянните полицейски проверки всяват повсеместен страх, който е обсебил и Мцири, тъй като е наясно, че във всеки един момент може да бъде арестуван за

това, че е „възразил“, че е проявил „чувство за достатъчност“ или че е чел стари книги. Алюзията с културната политика на народнодемократичната диктатура е видна и в пропагандираната от Великия конвой доктрина на документалния реализъм.

> Великият конвой настояваше все повече на актуалното и документално начало. Не обобщени образи, където може да се прокрадне всичко, а конкретни, взети направо от живота. Великият конвой създаде доктрината за документалния реализъм. Писателите слизаха в живота, откриваха някакъв човек, изучаваха го и след това предаваха писмено за него.
>
> (Свинтила 2012: 80)

Новото изкуство трябва да бъде изчистено от всякакви емоции, които се смятат за реликва на старата упадъчна култура, а от съзнанието на гражданите трябва да се изкорени всичко, което стимулира въображението.

Идеологическата борба, разбира се, включва съпротива срещу религията, различните вярвания и въобще срещу всяка проява на духовността. Мъдростта е херметична, забранена, езотерична. Мцири постепенно достига до това тайно познание, а неговата духовна инициация го отвежда не само към забранената история, но и към онтологични прозрения. По този път към духовно просветление Мцири среща различни създания, от които получава отговори на собствените си наболели въпроси: Седеф-дявола, Мадлен Греха (жрица на любовта), Човека-Смъртта, магарето Марко, кръчмаря Мишел Човека, мистика Хенри Деня. Всички те създават спиритуалната среда, в която се извършва инициацията на Мцири въпреки волята на Великия конвой, а това ѝ придава облика на своеобразен контракултурен ъндърграунд. Пространството на управлявания от Великия конвой и Надзора технизиран свят с неговите супермодерни хеликоптери, високопроходими автомобили, компютри, роботизирани полицаи и холографска телевизия е нарушено от архетипния свят на древната митология, основаваща се на връзката с природата и вселената. Именно в този фантастичен свят, който заобикаля Мцири, когато той бяга от града, за да предприеме своето инициационно пътуване по планинското плато, се размиват границите между реалността и ониричните пространства, между минало, настояще и бъдеще, между вероятно и неве-

роятно, между човека и природата. Така съновиденията се проектират в реалността, и обратно, което прави възможно Мцири да общува с духа на починалата си майка чрез медиума Хенри, да разговаря с животните и да усеща вездесъщата любов и онтичното единство.

Връзката на човека с природата и постигнатата екологична хармония са сред основните мотиви на романа. Тоталитарното общество, управлявано от Великия конвой, в стремежа си да постигне абсолютен контрол над човека, разчита преди всичко на неговата изолираност от природата, на неговата откъснатост от автентичните измерения на света и се стреми да потисне естествените емоции и инстинкти. В романовия антиутопичен свят всичко това е заменено с изкуствен, технизиран Id, чийто образ се явява Държавният дом на любовта. Тук се организират контролирани от властта оргии за простолюдието, чиято цел е крайното обезличаване на отделната личност. Чрез насърчавания от държавата промискуитет се освобождава акумулираната в обществото енергия, която в противен случай би могла да се окаже потенциално опасна за системата.

Съвсем очевиден е стремежът на Великия конвой посредством масовата индустриализация и модернизация да отдели човека от природата. Новите технологии са използвани от Надзора и от оперативните работници на тайната полиция за шпионаж, за проверка на документи и самоличност чрез директна радиовръзка с Държавния архив, който е напълно автоматизиран и може да предоставя пълна информация в реално време за проверяваното лице. Технократската същност на системата се проявява и в начина, по който служителите на Надзора комуникират с Централния архив, като използват кодиран език от числа и математически операции. Мцири бяга от този свят и оставя зад гърба си града, който въпреки станциите за пречистване на въздуха е потънал в дим, и се отправя високо към планинското плато, търсейки спасение в неунищожената част от природата.

Бягството на Мцири и на останалите герои от технократското общество е мотивирано от тяхното разбиране за изгубеното архетипно единство и за необходимостта от сближаване с природата и животните. Поклонническото му пътуване го среща най-напред с магаре, което за известно време става негов верен спътник, а покъсно Мцири се сприятелява с куче и котка, които са последните

реликви от някогашното опитомяване на животни – последни, защото след Културната революция Великият конвой нарежда да се избият всички домашни животни, за да се прекъсне връзката с природата: „който проповядваше връщане към природата, биваше убит“ (Свинтила 2012: 155). Според идеолозите на Великия конвой новият човек трябва да се отнася към природата като хищник: „Никакво сливане с природата, никакъв пантеизъм. Всеки, който се прояви в пантеизъм. Всеки, който бъде заловен в съзерцание на природата, се наказва със смърт“ (Свинтила 2012: 72). В антиутопичния свят на Свинтила този крайно деформиран антропоцентризъм обаче има и своята алтернатива, представена от аутсайдерите, с които общува главният герой. Тези чудаци все още пазят в себе си гнозиса, който Великият конвой иска да изкорени веднъж завинаги. Посветените, които пазят херметичното познание, са жестоко преследвани от тоталитарната власт, а това познание представлява синкретична плетеница от християнство, народна мъдрост и източни философии. Неслучайно в текста на няколко пъти звучи фразата от *Упанишадите*: „Tat tvam asi“ (Това си ти) – фраза, изразяваща монизма на веданта[191] и взаимовръзката на атмана с брахмана. В един от философските диалози Мишел Човека влиза в ролята на гуру и съветва Мцири:

> Отдай се на това слънце, на тези весели простори, стани ти този ручей, тази зелена трева. Казвали са някакви тъмнокожи мъдреци, които са ходели голи: „Та твам аси“. „Това (край теб) си самият ти“.
>
> (Свинтила 2012: 105)

Така под повърхността на технокрацията се разкрива светът на ъндърграунда, който живее извън пространството, доминирано от Великия конвой, и има свой дискурс, независим от този на властта: говорещи животни, спиритистични сеанси, паранормални явления. Всичко това Мцири приема някак естествено, сякаш несъзнателно предчувства съществуването на тези необясними неща. Па-

[191] Веданта е индийско метафизично учение, стремящо се към висше познание за първоосновата на съществуването. Разграничавайки ума от душата, утвърждава божествената същност на човека и единството на вселената. Учението се основава на 150 трактата в поезия и проза, известни като *Упанишади.* Основни понятия са атман – индивидуалната душа, съдържаща в себе си световния вселенски дух, и брахман – всепроникващата душа на вселената – Б. пр.

зителите на знанието говорят за прераждането на душите, за илюзорната природа на света (Мая); те възприемат себе си като част от цялото и са убедени в правилността на собствения си духовен избор. В края на своя инициационен път главният герой стига до познанието и до духовното просветление, на което обаче може да се наслади само за кратко. Тук най-добре проличава интертекстуалната връзка на Свинтила с поемата на Лермонтов *Мцири*, където героят бяга от манастирския затвор, за да потърси истинската си духовна същност в планинската пустош, но за тази своя дързост заплаща с живота си. Ако в поемата *Мцири* тоталитарният господстващ ред е идентифициран с манастирския свят, в романа *Платото* този цивилизационен модел е асоцииран със съвременната технокрация.

Тревожната визия на Свинтила попада във философския кадър на широко разпространената европейска и световна традиция на този жанр. Така например загубата на културна памет кореспондира с *451 градуса по Фаренхайт* (*Fahrenheit* 451) на Рей Бредбъри, а холотропната идея и уклонът към източната духовност по някакъв начин напомнят на *Остров* (*Island*) на Олдъс Хъксли. Мотивът за културното и духовното (в известен смисъл езотерично) познание, което в условията на всеки един тоталитарен режим се съхранява и култивира под повърхността или в периферията – някъде в паралелния свят на ъндърграунда, присъства и в прозата на чешкия писател и философ Егон Бонди (например в *Братя и сестри инвалиди*), както и в романовия гротесков свят на Юрий Мамлеев.

За антиутопичната проза, създавана преди 1989 г., е характерен съзнателният отказ от пространствено-времева конкретика, което понякога остава незабелязано от цензурата, но друг път условното полагане на сюжета в историческото безвремие провокира рестриктивни реакции от страна на властите. Такава е съдбата на антиутопичния роман на **Евгени Кузманов** *Чайки далеч от брега*, който е публикуван от издателство „Народна младеж“ през 1983 г., но веднага след като излиза, голяма част от тиража е конфискувана от органите на ДС, а екземплярите на книгата изчезват от рафтовете на книжарниците и библиотеките. При тези обстоятелства романът стига до малък брой читатели, но се разпространява неофициално като ценна литературна реликва. Какво прави книгата *Чайки далеч от брега* идеологически „вредна“? Читателят всъщ-

ност лесно разпознава политическата алегория на Живковия режим и на начина, по който се конституира и консолидира апаратът на властта. Действието се развива на кораб по време на плаване в океана, където след внезапната смърт на капитана екипажът решава демократично да избере временен командир, който да отведе кораба безопасно до най-близкото пристанище. Новият капитан е мъж на име Тапата. Героите в романа по принцип са назовани с прозвища, с което се постига умишлено освобождаване на сюжета от всякаква национална и географска конкретика. Независимо от това обаче той поразително напомня на политическата ситуация в социалистическа България.

Начинът, по който се провежда изборът, а и самата личност на капитана пораждат асоциации с историческата действителност и с издигането на Тодор Живков на власт. При настъпилата безизходица моряците не успяват да се споразумеят и стигат до компромисното решение умишлено да изберат слаба личност, която според тях ще бъде по-лесно контролирана. Така на поста капитан е издигнат Тапата, когото всички смятат за безобиден:

> Тапата е неинтелигентен, без влияние, посредствен и удобен. Той не е амбициозен, не е властолюбив, не е силен, не е жесток, не е лош. Той е симпатяга, трудолюбива мравка с чувство за отговорност, земен човек, познал трудностите на живота, отстъпчив, страхлив и добродушен.
>
> (Кузманов 1983: 8)

В техните очи той е кротък, приспособим и средноинтелигентен и винаги е готов да склони глава. Подобни са мотивите на Вълко Червенков, когато през 1954 г. предлага Живков за първи секретар на ЦК на БКП, виждайки в негово лице посредствен, лоялен и безобиден апаратчик, който лесно може да бъде манипулиран. При настъпилата след смъртта на Сталин политическа криза по подобен начин възприемат личността на Никита Хрушчов политическите му съперници в Москва (Груев 2009а: 136 – 137). Постепенно обаче действията на новоизбрания капитан излизат извън контрола на другите моряци и той започва да взема самостоятелни решения.

Тапата умишлено избира послушни и лесно манипулируеми хора за своята свита от верни слуги, които безусловно да изпълняват

волята му. На същия принцип създава и институции, които да следят за броженията сред редовите моряци. Най-напред под ръководството на Часовникаря се формира „Комбината“, чиято основна ударна сила са Трите моряци – тяхната задача е да провеждат наказателни акции срещу непокорните членове на екипажа по всяко време и при всякакви условия. В романа Трите моряци представляват деперсонален механизъм: ако един от тях бъде убит, на негово място веднага се появява друг. Всеки тоталитарен режим (а в някои случаи и не само тоталитарен) се нуждае от враг – и тъй като в открито море единствената външна опасност са природните стихии, се оказва необходимо изкуствено да бъде създадена вътрешна опасност. Така се появява Призракът – нещо като „пета колона“[192], зъл дух, който е заплаха за кораба и екипажа и който става мишена на мащабна кампания, организирана от капитан Тапа. На моряците са раздадени железни пръти, за да го обезвредят. Тези от тях, които приемат да участват в нощните набези, са наречени от останалите Сомнамбули. Те създават своя политическа партия и като награда за верноподаническата си служба получават собствен клуб, привилегии, забавления и разни възнаграждения.

Новите условия на кораба се отразяват и върху културния живот: например картината на потъващ кораб, окачена в капитанската каюта, е определена като пример за упадъчно изкуство и затова трябва да бъде заменена с друга, изобразяваща лазурно синьо море, по което се движи голям бял кораб с антени и радари. Тази втора картина е оценена като образец за „истинско оптимистично изкуство“, с което художникът, назован неслучайно Дърводелецът, изразява собствената си „искрена вяра в щастливото бъдеще“. Като представител на новото изкуство Дърводелецът обслужва режима, въдворен от Тапата, възхвалява властта и рисува портрети на Капитана и на хора от неговото обкръжение, за което получава материални облаги. Повечето представители на политическата власт иначе презират изкуството, както личи от думите на Капитана:

---

[192] „Пета колона“ е термин, който се появява по време на Гражданската война в Испания и който широко се използва през Втората световна война. Означава организация, която действа подмолно и има за цел да подкопае системата отвътре. – Б. пр.

> Хората на изкуството са едни особени, чувствителни, с лабилни нерви… Те не са пригодени за живота, нямат сили за борба, не издържат на напрежения… Почти всички са с разстроена психика.
>
> (Кузманов 1983: 155)

Според капитан Тапа изкуство, което би засегнало неговото величие, няма право да съществува. Когато персонажът, наречен Певецът, композира сатирична („неофициална“) песен за капитана, която веднага става популярна сред моряците, той изчезва безследно и няма никакво съмнение, че физическото унищожение на Певеца е дело на Часовникаря и на неговите Трима моряци. Изчезването на Певеца е и повод да бъдат претърсени каютите и да се конфискуват всякакви съмнителни неща. Репресиите обаче винаги се представят от капитана и неговата свита като необходими стъпки към светлото бъдеще, а официалните съобщения представляват пропагандни лозунги на народнодемократичната диктатура:

> […] ние всички сме частици от един огромен механизъм, машината на нашия кораб, който уверено плува към бленувания бряг и въпреки бурите, авариите и катастрофите ще доплуват до бленувания бряг под мъдрото ръководство на нашия любим Капитан. Да живее нашият кораб, да живее екипажът! Ура-а-а…
>
> (Кузманов 1983: 171)

Всичко трябва да бъде подчинено на общата цел и желаното завръщане на брега се превръща в метафизична категория, която трябва да бъде постигната с всякакви средства. Романът *Чайки далеч от брега* е написан точно по времето (началото на 80-те години), когато страната под „мъдрото“ ръководство на Тодор Живков уверено крачи към комунизма – към мечтания рай, в който буржоазните отживелици, като частната собственост или парите, окончателно ще изчезнат. Целта, оправдаваща средствата, обаче скоро излиза извън контрол. Появяват се сцени, които сякаш са излезли от страниците на *1984* на Оруел: непокорните моряци са затваряни в трюма сред плъховете, които ги изяждат живи, Трите моряци подлагат на изтезания инакомислещите, хора изчезват безследно. Дори най-близкото обкръжение на капитана става мишена на репресиите – Часовникарят е отстранен и заменен с друг верен слуга на име Баровецът.

Теророт и изтезанията на затворниците служат и като превенция срещу потенциалния бунт. Затова в трюма е създаден музей, където се организират посещения за Сомнамбулите, за да се убедят сами, че неподчинението се наказва, а цинизмът на капитана и неговите слуги не знае граници. Дори вече не е необходимо да се упражнява физическо насилие над инакомислещите – достатъчно е да видят с очите си какво ги очаква, ако възпрепятстват постигането на заветната цел. Подобен мотив се среща и в чешката неофициална литература (напр. в пиесата на Бонди *Работна визита*[193]). В романа на Евгени Кузманов се срещат редица оруеловски мотиви: освен споменатия мотив с ненаситните плъхове присъства и мотивът за Големия брат, чийто глас непрестанно кънти на кораба и от него няма спасение. Капитан Тапа нарежда да се инсталират стотици и хиляди мегафони, от които постоянно звучат заповеди, разпоредби, предупреждения, пожелания, обещания, внушаващи, че корабът неотменно следва своя курс към мечтаната цел, при това изречени с красивия и приятен глас на официалния говорител Тубата. Романът *Чайки далеч от брега* е може би най-смелата романова алегория на режима на Живков и на тоталитарния модел на управление изобщо, поради което е учудващо, че е издаден официално. Всъщност това е последната публикувана книга на Евгени Кузманов – ръкописите на другите му прозаически произведения остават „в чекмеджето“ до падането на режима[194].

През 80-те години е създаден и ръкописът на научнофантастичния роман *Ускорителят на растежа* (1994) на **Румен Шомов**. Първата половина на текста е написана през 1983 г., но романът е завършен и публикуван едва след 1989 г.[195] Поради това произведението само частично попада във времевата рамка на тоталитарния режим. Фикционалният свят е локализиран на планетата Селения, където съществува обществен строй, изцяло съответстващ на народнодемократичния тоталитаризъм. Самите имена на улиците и булевардите (бул. „Знаменосец на надеждата“, ул. „Щастие“,

[193] Пиесата на Егон Бонди *Работна визита* е преведена от Якуб Микулецки и Жоржета Чолакова и е публикувана в сп. *Славянски диалози*, XVI, 2019, кн. 24, с. 172 – 195. – Б. а.

[194] По-конкретно става въпрос за прозаическите произведения *Фото „Лазур“* (1990), *Контрафалц* (1991) и *Островът на горилите* (1995). – Б. а.

[195] Според личната кореспонденция на Румен Шомов с автора – Я. М. – Б. а.

бул. „Радост“ и т.н.) имат за цел да внушат на гражданите колко е щастлив техният живот. Планетата се управлява от Великия пастир, чиито портрети висят на всеки ъгъл. Главен герой на историята е учен на име Отшелник, който работи в най-престижната и най-протежираната от режима научна институция – химико-философския институт, където учените работят по задачи, възложени директно от кабинета на Великия пастир. В Института обаче Отшелникът тайно работи по свой собствен проект за химически ускорител на растежа – той се надява, че подобно изобретение ще сложи завинаги край на недостига на материални блага, тъй като е убеден, че именно това е основната причина за човешката завист, революциите, насилието и престъпленията. На химико-философския институт обаче е наредено да разработят средство за борба с агресията, нещо като хапче за послушание, което да превърне жителите на планетата Селения в маса от послушни поданици. Освен това учените трябва да намерят научни доказателства за абсурдните идеи на Великия пастир. След като вождът обявява, че планетата вече не се нуждае от лекари и инженери, а от добри възпитатели, на учените се възлага задачата да докажат, че талантът и способностите не са естествена даденост, а могат да бъдат постигнати чрез подходящо възпитание с помощта на химически средства. Затова на Селения се създава и Министерство на възпитанието, което постепенно се превръща в най-страховития репресивен отдел, прокарващ интересите на Движението – единствената политическа организация на цялата планета. Както и в други антиутопични научнофантастични романи, в *Ускорителят на растежа* е изградена мрачна визия за социалното инженерство, напомняща произведенията на Дж. Оруел[196], А. Хъксли или Е. Замятин. Действието на романа се развива в атмосфера на полицейски терор. Отделният човек е принуден да се подчини на интересите на технократския

[196] Българският превод на романа на Оруел *1984* е публикуван през 1989 г. от софийското издателство „Профиздат“. Други класически антиутопични произведения на научнофантастичния жанр, като *Прекрасният нов свят* (*Brave New Wolrd*) и *Ние* (*We*), не са издавани в годините на Народна република България, но сред феновете на научната фантастика тези книги очевидно са се разпространявали през 80-те години. Романът на Оруел *1984* е преведен от емигранта Петър Увалиев в Лондон и е излъчван като радиоадаптация в ефира на българската програма на Би Би Си през пролетта и лятото на 1984 г. – Б. а.

тоталитаризъм. Жителите на планетата изразяват безусловна лоялност към Великия пастир и неговата съпруга, която съвсем наскоро е придобила ранг на Главен организатор. Вождът се радва на усърдно изградения култ към личността.

Както *Чайки далеч от брега*, така и *Ускорителят на растежа* представлява алегория на тоталитарния режим – но ако Кузманов посредством условния образ на кораб, плаващ в океана, изследва закономерностите в развитието на тоталитарното общество, то художественият свят на Шомов следва модела на класическата научна фантастика. През последните десетилетия от съществуването на народнодемократичните режими научнофантастичната литература става изключително популярна, тъй като не само позволява на читателите и феновете да избягат от сивото ежедневие, но и отваря пространството за разгръщане на камуфлажни алюзии, насочени срещу управляващата идеология. Онова, което в конвенционалната литература на съвременна тема не може да бъде назовано с истинското си име, бива по алегоричен път пренесено във фикционалните светове на научната фантастика. Органите на ДС и особено Шесто управление, предназначено за борба с идеологическата диверсия, подхождат предпазливо към научнофантастичната литература, тъй като българските фенклубове на фантастиката са почитатели на съветската и полската научна фантастика, а освен това в България често идват на официални посещения световноизвестни съветски писатели.

От друга страна, полуофициалната среда на научнофантастичната литература е благодатна почва за идеологически различия. Сред феновете и почитателите на научната фантастика циркулират различни текстове, които потенциално могат да бъдат определени като антисоциалистически. Макар че българската научнофантастична и фентъзи литература е под контрола на цензурата и под постоянното наблюдение на тайните служби, понякога се допускат „грешки“ от страна на официалните издателства и някои неприемливи текстове попадат в техните планове. На границата между официалната и неофициалната литература съществува сивата зона, в която се вписват различни клубове за научна фантастика. Макар да приемат знака на Комсомола, те понякога нарушават идеологическите ограничения и създават своя собствена независима среда. Появяват се различни фензини за научна фантастика, на чиито

страници доминиращият социалистически дискурс е в известен смисъл нарушаван, например в дискусии за Оруел. Такъв е случаят с пловдивския циклостилен фензин „Н. Е. С. И.“, който излиза през първата половина на 80-те години като своеобразен неофициален орган на Клуба по прогностика и фантастика „21-ви век“ с председател Николай Близнаков. Клубът издава и фензин „Двадесет и първи век“, на чиято титулна страница в бр. 3 от 1981 г. е отбелязано, че това е „научно-художествено списание за юноши и други подобни, ръкописи, снимки и пари не се връщат, материали без имена, точен адрес и снимка се приемат“, което може да се чете като алюзия, пародираща официалните списания. Както може да се види от приложените по-долу илюстрации на корици, научнофантастичните фензини са издавани с различно качество. В Пазарджик от 70-те години започва издаването на доста обемен циклостилен фензин „Фен“, а по-късно – и „Смехотрон“ под ръководството на Юри Илков. Пазарджишкият „Фен“ от юни 1980 г. съдържа научнофантастични разкази, стихове и даже хумористични текстове. Емблематично за тези циклостилни сборници е, че обикновено включват казионни уводни текстове, които да послужат за алиби на иначе аполитичните литературни творби.

Фензините „Хронигал“ (1980), „Фен“ (1980) и „Звезден миг“ (1987), корици

Подобни научнофантастични фензини се издават и на други места в България. Например в Балчик от началото на 80-те години излиза циклостилният фензин „Хронигал“, издаван от Тихомир

Тачев. През втората половина на 80-те години се появява и циклостилният фензин „Звезден миг“, издаван от Димитър Минков в село Оброчище край Толбухин (днес Добрич), на чиято корица стои мотото: „Прави всичко, което пожелаеш, живей така, както сметнеш за необходимо, но не причинявай духовни и телесни травми на себеподобните си!“ („Звезден миг“, бр. 1, 1987). Клубовете за научна фантастика през 70-те и 80-те години служат на младите хора за убежище от идеологизираното поле на официалната култура. Бягството от сивата реалност на социализма във въображаемите светове на научнофантастичната проза е всъщност отрицание на съществуващата действителност. Формалното приемане на егидата на комсомолските организации позволява на тази сива зона известна независимост и творческа свобода, която, стига да не прераства в открити антирежимни инвективи, бива толерирана от властите.

От сивата зона към дисидентството: семинари, клубове, салони, кръгове и... литература

Така наречената „сива зона“ в българската култура започва да се формира през 70-те години на XX в., когато спорадично се появяват общности, които, от една страна, изглеждат като продукт на официалната култура, а от друга – проявяват ясно изразен опозиционен характер. Често под знака на различни официални организации се появяват кръжоци, семинари, групи по интереси и др., които в една или друга степен успяват да избегнат контрола на централизираните политически структури. Такава независима полуофициална културна дейност се развива в Софийския университет, където намират поле за изява както чисто любителски начинания, така и професионални социологически, философски и литературни семинари. Създаденото интелектуално пространство не се ограничава само до хуманитарните науки – напротив, математици и физици също организират свои дискусионни клубове и семинари. Не е изненадващо, че тези полуофициални центрове на алтернативното мислене още от самото начало привличат вниманието на тайните служби, чиято цел е да проникнат и да наблюдават отблизо тази излязла от контрол сива зона. В годините на перестройката именно под покрива на полуофициалните клубове и семинари се раждат първите явни дисидентски инициативи.

Както беше отбелязано в предходната глава, през 70-те години в България започва да се формира първата полуофициална субкултура на научнофантастичната литература. Освен софийския клуб, който носи името на съветския автор на научна фантастика Иван Ефремов, подобни клубове се създават и в други български градове. През 80-те години по инициатива на софийския клуб излизат няколко сборника, които са на границата между самиздата и официалното издание (Николчина 2012: 103). От 70-те години започват да се появяват различни самиздатски издания, фензини и брошури: от религиозна и философска литература (напр. дъновистка литература[197]) през социологическа

[197] Дъновистката самиздатска литература включва изключително голям корпус от текстове. Преобладаващата част от тях е посветена на живота и учението на Петър Дънов и поради това има предимно философски, религиозен и езотеричен

и политологическа литература (напр. нелегално разпространяваните екземпляри на *Фашизмът* на Желю Желев) до текстове, свързани със западната попкултура, за която е наложено информационно ембарго, тъй като е окачествявана от режима за проводник на идеологическа диверсия[198].

Освен полуофициалните клубове за научна фантастика съществуват и редица други неформални групи, които обединяват интелектуалци с най-разнообразни професионални интереси. Философите например организират свои неофициални семинари, които първоначално се провеждат по кабинетите на Философския факултет, после – в малки семинарни зали, а след известно време – и в по-големи аудитории. Тези семинари обикновено продължават в домашна обстановка и често прерастват в пищни партита. Новата 1984 г. например е била отбелязана с „конференция“, посветена на Джордж Оруел, като по стените са висели портрети на Карл Маркс, нарисуван като Дядо Мраз (Николчина 2012: 47). В частни жилища се организират изложби, литературни вечери и различни представления като начин да се противодейства срещу казарменото еднообразие на публичното пространство. От 1976 г. до края на режима в дома на Николай Василев се провеждат сбирките на т. нар. Философски салон. През 1987 г. Василев е изключен от Софийския университет заради твърде критичното си отношение към системата. Във Философския салон се дискутира болната тема за правата на човека; изнасят се доклади, които от философска гледна точка анализират антихуманния характер на комунистическия режим. Примери за това са текстовете на Витан Митев *Човешките права като право на култура* (март 1988 г.) и на Стоян Манолов *Противоречието управляващи – управлявани* (март 1987 г.). Поради факта, че е приютил Философския салон в своя дом, Василев получава неведнъж заплахи от страна на тайните служби, които очевидно са успели да се инфилтрират и там (Аноним 2014: б. стр.).

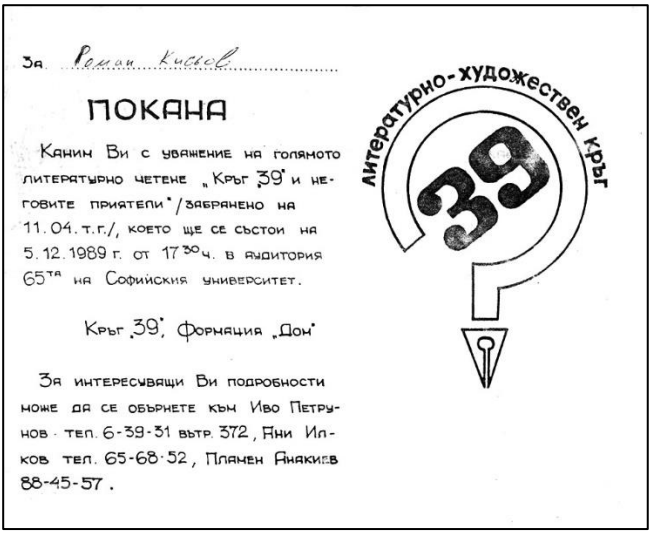
характер, но се срещат и стихотворения за Учителя Дънов, написани в жанра на лирическата ода. – Б. а.

[198] По време на социализма се появяват самиздатски публикации, преводи и материали с различен характер. Излиза например книга за живота и творчеството на актьора и майстора на бойните изкуства Брус Лий. Самиздатът следователно отчасти задоволява читателското търсене на недостъпни текстове и на сведения за световно известни личности и събития. – Б. а.

Историците също създават свои неформални групи. Един такъв кръг се формира в началото на 80-те години около видния историк Николай Генчев и на тези срещи освен историци от Софийския университет присъства и дисидентът Желю Желев (Аноним 2014: б. стр.). Сред инициативите на част от академичния състав на софийската Алма матер са редовно провежданият семинар в университетската почивна станция в местността Гюлечица, дейността на философско-литературната постмодернистична група „Синтез“, а в самия край на режима – семинарът „Постмодерната културна ситуация“. Литературният „Клуб 39“, за който ще стане дума подолу, също прави своите сбирки в университета. През май 1987 г. в двора на университета се провежда хепънинг, по време на който пловдивският поет и дисидент Петър Манолов прочита пред събралото се множество своето стихотворение *Сто кръпки*, което звучи като гневна нападка срещу режима (Манолов 1990: 5).

Освен върху проблеми, свързани с актуалната политическа ситуация, неформалните семинари и клубове се фокусират и върху най-новите идейни течения, които по онова време са повече или по-малко маргинализирани: от феминизма и екологията до дадаизма, сюрреализма и неоавангардните концепции в съвременното западно изкуство, които макар и със закъснение успяват да проникнат и в България. Някои от тях, като енвиронментализмът, покъсно изиграват значителна роля в дисидентското движение. Така например предисторията на сдружението „Екогласност“, което се превръща в една от най-важните опозиционни сили, е свързана именно с такъв тематичен семинар (Николчина 2012: 51). С течение на годините в неформалните семинари, кръгове и битови „Салони“ постепенно се оформят три крила: от една страна, са младите марксисти, които играят важна посредническа роля между неофициалните интелектуални среди и режима, от друга – постмодернистите, които поддържат близки контакти с представителите на отричания от режима структурализъм от края на 60-те и началото на 70-те години, а третото крило бива определяно като „метафизично“ (Николчина 2012: 50).

Вероятно най-значимата литературна група по онова време е „Клуб 39“ (по-късно „Кръг 39“). Той е основан в Софийския университет през март 1987 г. като „независимо сдружение на интелектуалци“.


За Роман Кисов

ПОКАНА

Канин Ви с уважение на голямото литературно четене „Кръг 39" и неговите приятели"/забранено на 11.04.т.г./, което ще се състои на 5.12.1989 г. от 17^30 ч. в аудитория 65^та на Софийския университет.

Кръг „39", формация „Дон"

За интересуващи Ви подробности може да се обърнете към Иво Петрунов - тел. 6-39-31 вътр. 372, Ани Илков тел. 65-68-52, Пламен Анакиев 88-45-57.

Литературно-художествен кръг 39

Покана за литературно четене на „Кръг 39".

Още със самото си създаване „Кръг 39" е внимателно наблюдаван от органите на ДС и нейните информатори и става обект на вмешателства и саботажи. През април 1989 г. например ръководството на университета не допуска провеждането на поетическо четене, на което е трябвало да присъстват автори от София и от други български градове. По онова време сдружението „Кръг 39" вече издава собствени самиздатски периодични издания – алманаха „Мост" и списанието „Глас". Двете платформи предоставят поле за изява на млади поети и поетеси, както и на онези автори, които по различни причини са маргинализирани от комунистическия режим. Голяма част от членовете на този литературен кръг са почитатели на неконвенционалната и на експерименталната поезия. На несъстоялото се литературно четене през април 1989 г. са поканени около сто поети от цяла България, сред които Блага Димитрова, Биньо Иванов, Валери Петров, Добри Жотев, Иван Давидков, Иван Радоев, Иван Теофилов, Иван Цанев, Екатерина Йосифова, Константин Павлов, Марко Ганчев, Миряна Башева, Първан Стефанов и др. Наред с представители на по-старото поколение, като Б. Димитрова, Р. Ралин, И. Теофилов, Б. Иванов, в ядрото на „Кръг 39" са и младите поети Едвин Сугарев, Владимир Левчев, Ани Илков, Николай Колев-Босия и Петър Манолов (Дойнов 2004: б. стр.). Творческите търсе-

ния на младото поколение поети варират в широк диапазон: от високия англосаксонски модернизъм през неоавангарда, битническата дзен поезия и екопоезия до постмодернистичната експериментална поезия. На публичните четения, организирани от членовете и симпатизантите на „Кръг 39“ в Софийския университет, прозвучават открити политически послания, пример за което е споменатата поема на Петър Манолов *Сто кръпки*. През декември 1988 г. този поет става секретар на Независимото дружество за защита на правата на човека. През януари 1989 г. Манолов и други членове на сдружението са арестувани от ДС, разпитани и след това държани под домашен арест. По време на обиска са иззети документите на дружеството и литературният архив на поета, което е повод Петър Манолов и Илия Минев да обявят гладна стачка. Не само техният протест, но и широката солидарност, надхвърлила границите на България, принуждава ДС да отстъпи и да върне конфискувания архив. Комунистическата преса предприема мащабна дискредитираща кампания срещу Петър Манолов, Илия Минев, Едуард Генов и други членове на дружеството. Поетът от Пловдив се превръща в гръмоотвод на класовата омраза срещу „фашистите“, „предателите“ и „терористите“ от „самопровъзгласилата се“ правозащитна организация[199]. Впоследствие Манолов е принуден да напусне страната и емигрира във Франция. С изключение на официално издадените стихосбирки *Докато стана пясък* (1980) и *Весене* (1982) повечето негови стихотворения остават „в чекмеджето“, а сред тях особено внимание заслужават *Сто кръпки* и *Той*, които са публикувани едва през 1990 г. Особено първото стихотворение придобива широка популярност сред нонконформистката младеж в Пловдив и София. В края на 80-те години стихотворението дори се разпространява като аудиозапис на касети (Мицева 2018: б. стр.). Поемата *Сто кръпки* се отличава със

[199] Акцията по дискредитиране на Петър Манолов и на Независимото дружество за защита на правата на човека, чиято трибуна става печатният орган на БКП „Работническо дело“, се аргументира с ултрадясната ориентация на някои членове на дружеството, заявена в отвореното писмо на Славе Македонски до Манолов от 9 февруари 1989 г. (Македонски 1989: б. стр.). Трябва да се отбележи, че някои членове действително клонят към крайната десница – например легионерът Илия Минев след 1989 г. декларира своя уклон към национализма, фашизма, нацизма, антисемитизма в публикациите си във в. „Свободно слово“, където например отрича съществуването на Холокоста. Вж. повече по въпроса в: Добрев, Цонева 2015. – Б. а.

своята контракултурна реторика: героите са тийнейджъри без бъдеще, размирници, които обикалят улиците на големите градове и търсят изход в алкохола, наркотиците и любовната прегръдка. Те са пълна противоположност на своите родители – порядъчните работници на социализма, чийто конформизъм принизява смисъла на техния живот до задоволяване на битовите нужди:

Какво видяхте от своите родители, красиви ангели на Света,
освен нокти, готови да се забият в лицата на другите,
освен натопявания, сервилност, подмазвачество, лазене и
злословие,
освен жажда за власт и жажда за натрупване?
И всичко това за вас!
Те са напълнили вашите дупки с какво ли не,
не остана място за вас между стените на тези кубични кутийки.

Нали тези родители пляскаха с възторг: „Разпада се Западът!“,
когато техните връстници развяха омразата към буржоазната
сигурност.
(Манолов 1990: 9)

Лирическият колективен субект се осмелява да постави под въпрос легитимността на своите предшественици и отказва да участва в изграждането на съвременния свят – той предпочита стихийната анархия на улицата пред удобствата на панелните жилища и казармения ред на заводите. Към „тях“ – комсомолските и партийните комитети, производствените цехове и цялата държавна машина, е изразено не само съзнание за различност, но и непримирима враждебност:

Те искат да ни вкарат в конвейрите, за да правим детайли
за жилища, от които избягахме, за да правим хладилници,
от чието гъргорене запяват стомасите хорово,
за да правим газови печки и когато няма какво
да се готви в тях, да ни послужат с вентилите си,
за да престанем да я ядем тази неизвестно колко облъчена,
неизвестно колко отровена просташка храна […].
(Манолов 1990: 13)

Особено ожесточена е атаката срещу образователните институции и синдикалните организации, където хората се учат на подчинение. Безропотното приемане на йерархичната система продължава цял живот: по време на задължителната военна служба, в

казарменатa среда на промишлените предприятия, в структурите на партийния апарат. Бунтът срещу училището като институция е мотив, застъпен и в споменатото по-горе стихотворение на Николай Колев-Босия *Размишления на един келеш в детската градина*. Протестът на П. Манолов е срещу масовото производство на потребители, които крепят цялата технократска система и допринасят за нейното по-нататъшно развитие, съдействайки за постигане на основната цел на марксизма-ленинизма – удовлетворяване на буржоазния консуматизъм, присъщ на всеки човек. Не е изненадващо, че атаката срещу социалистическото образование е посрещната с възторг от студентите по време на публичното четене на поемата в двора на Софийския университет през лятото на 1987 г:

Ангели,
тези даскали обезверени, осакатени още на вашата възраст
и довършени в университетите и живота, мислят шаблонно от страх.
Мнозина от тях Ви пишат оценки по най-неизвестни подбуди,
или по-иначе казано, те пишат оценки на вашите майки и татета,
тези даскали, които превиват гръбнаци пред малките гномчета,
фараончета, феодалчета, мандаринчета и всякаква друга паплач,
тези даскали, тези сенки на хора също са хора,
но още не са получили инструкции и илюстрации
какви хора му трябват на бъдещето,
и дали на бъдещето изобщо му трябват хора!

(Манолов 1990: 14)

Дискредитацията на системата достига своя връх, когато атаката се насочва към институционалния гръбнак на комунистическото образование и възпитание – ДКМС (Димитровски комунистически младежки съюз). В България става популярен съветският термин комсомол, което е знак за чуждия произход на тази организация[200]. Комсомолската институция е представена като люпилня за кариеристи, мързеливци, алкохолици, поради което се срещат анималистични сравнения: „Комсомолът – този безкраен резерв от немислещи / слепи коне, забили главите до шия в торбите

[200] Руската дума „комсомол“ е абревиатура от „**ком**мунистический **со**юз **мол**одёжи“. Пълното название на организацията е „Всесъюзен ленински комунистически младежки съюз“ („Всесоюзный ленинский коммунистический союз молодёжи“). Българският аналог очевидно заменя „ленински“ с „димитровски“.– Б. пр.

с овес!“ (Манолов 1990: 14). Освен срещу основополагащите за системата институции колективният лирически субект застава и срещу официалната култура, обслужваща властта. Много показателна е контрапозицията спрямо „априлското поколение“, чиито представители по онова време заемат ръководни постове в културните институции. Яростната съпротива срещу охранените и самодоволни поети радикализира поетическия език и отваря пътя към вулгаризация на изразните средства:

Поезията (с малки изключения) от доста години грухти
като преяла свиня, върти се като замомяла се майка
между банята, кухнята, хладилника, хола и спалнята,
мъчи се да наднича из международни форуми
и страдащата естрада,
като мъжка гювендия се върти, цупи се фалшиво, капризничи,
мокри огризаните си устни с цепнат език, като вечна Априлска:
нито замръзнала, нито се топи, нито топла, нито студена,
с някакви синкаво-розови, нито мъртви, нито пък живи меса,
тази ненаситна, крадлива Априлка размахала
някакъв дрипав парцал за душа,
плаха и нагла, страхлива и самоуверена,
победоносно шестваща с треперливи крака
– олицетворение на спрялото време!

(Манолов 1990: 16)

Мишена на социалния гняв са също театърът, киното и телевизията, които, освен че служат на държавната пропаганда, са проводници на политически безобидната попкултура. Колективният лирически субект на *Сто кръпки* не желае да участва в този пошъл спектакъл: „Киното стана недостъпно за всички ни, а телевизията вони / като духовен публичен дом… / Ние вече свикнахме да можем без всичко това!“ (Манолов 1990: 17). Тоталното отрицание на съществуващия обществен ред и на неговата култура е изразено чрез принципа „да бъдеш извън“, защото другото означава да се приспособиш към ценностно неприемливата управляваща система. „Да бъдеш във“ означава също така да станеш част от панелния апартамент, претъпкан с мебели и потребителски стоки. Отблъскваща е и атмосферата в обществените институции, детските градини, училищата, университетите, комсомолските клубове, централите на партийния апарат, културните домове. Социалното

пространство, на което принадлежи лирическият субект, е метафорично идентифицирано с бордюра на тротоара, тъй като през 80-те години на XX век именно улиците на големите български градове ще се превърнат в сцена на пънка и на други субкултури, внесени от Запада, тоест в топос на бунта срещу униформеното възпроизводство на социалистически граждани:

> Бордюрите са нашите клубове, бордюрите са нашите пейки,
> бордюрите и пустите улици, които повече опустяват,
> колкото повече минувачи бързат по тях…
> бордюрите са нашите трибуни, от които никой няма да чуе
> нашите непроизнесени речи…
>
> (Манолов 1990: 15)

На фона на зараждащото се дисидентство поемата *Сто кръпки* се явява един от най-радикалните поетически жестове. Политически ангажирани са и други текстове на Петър Манолов, писани „за чекмеджето“, като например *Червеното писмо* от ноември 1987 г. – макар авторът да го определя като поема, то е по-скоро есе, призоваващо към гражданска активност. Петър Манолов ще се превърне в една от най-представителните фигури на зараждащото се дисидентско движение.

Както вече беше посочено по-горе, в края на 80-те години основен център на антирежимните настроения стават академичните среди. В рамките на „Семинара“, както обобщено биват наречени по-късно полуофициалните дейности на интелектуалците от Софийския университет, се правят опити за създаване на обща платформа, обединяваща отделните клубове, чиито идейни различия понякога са твърде очевидни. Такъв опит правят участниците в кръга „Синтез“, който е основан през 1986 г. като наследник и обединител на съществуващите по-малки групи от писатели и изкуствоведи в Софийския университет. Освен студенти и докторанти в тази група се включват и редица „външни“ съмишленици – режисьори, художници, актьори, журналисти, психиатри и др., а привличайки представители на различни културни сфери, „Семинарът“ придобива интердисциплинарен характер. Организатори са Александър Кьосев, Владислав Тодоров, Ивайло Дичев и Иван Кръстев, а сред най-активните участници са Едвин Сугарев, Ани Илков, Михаил Неделчев, Миглена Николчина, Амелия Личева и нонкон-

формисткият театрален режисьор Иван Станев. Кръгът „Синтез“ поддържа контакти и с групата за авангардно изкуство „Градът“, и с частната галерия „357“, която от 1985 г. се помещава в апартамента на Юлиан Попов. В самия край на режима групата „Синтез“ публикува и полусамиздатската книга *Ars Simulacri* (1989 г.), в която авторите успешно прилагат постмодернистични тенденции. Неофициалните семинари на т.нар. академичен ъндърграунд, както самите членове постфактум го определят, правят опити да получат административна легитимация „под шапката“ или на Комсомола, или на академичното ръководство. По време на комунистическия режим цялото публично пространство е окупирано и строго охранявано от държавните партийни структури и се оказва недостъпно за неформални частни инициативи. При тези обстоятелства честа практика е дадена група творци формално да съществува под егидата на някое читалище, а това вече я прави принадлежна към „сивата зона“.

Към тази категория се отнася литературният клуб „Сезони“, който през 1973 – 1975 г. се събира в читалището на софийския квартал „Лозенец“. Освен Деян Деянов, Стефан Абаджиев и Александър Милоев в него членува и младият Георги Рупчев (Деянов 2008: 125). Дейността на тези млади поети не се ограничава до строго литературни занимания – клубните сбирки често продължават в задимените пространства на софийските кръчми и частните квартири (Деянов 2015: 10). Тъй като поезията на Рупчев е разгледана обстойно в отделна глава, ще представим накратко само стихотворенията „от чекмеджето“ на Стефан Абаджиев, чието книжно издание излиза чак през 2008 г. Това е поезия на суицидната обсесия, чийто лирически говорител е завладян от мисълта за отвъдното и търси подходящо място и начин да извърши самоубийствения акт: „Нося си камъка – / като кораб котвата си. // И търся своето пристанище“ (Абаджиев 2008: 45). Декадентската стилизация прави невъзможно битуването на тази поезия в публичното пространство на официалната литература. Освен с литературния клуб „Сезони“ името на Георги Рупчев се свързва и с „Поетичния клуб“, основан през 1975 г. около фигурата на Орлин Дворянов, в който участват и другите бъдещи основатели на ъндърграунд общността „Кукув ден“ – Вячеслав Ботев-Остър, Мария Христова и Мария Мисанова (Ку-ку 1990: б. стр.). Сбирките се

провеждат предимно в частни квартири, но понякога участниците в „Поетичния клуб“ правят и пърформанси в публичното пространство. В контекста на ъндърграунда се изявява и неоавангардната група „ДЕ“ („Динамична естетизация“), която е сред първите инициатори на акционно изкуство и пърформанс в социалистическа България.

„Семинарът“ заедно с другите неформални групи създават интелектуалната среда за възникващите през 80-те години дисидентски структури, които набират сила за сметка на предпазливо прилаганите от комунистическата партия реформи по линия на перестройката и гласността. Всъщност през втората половина на десетилетието все по-голяма част от дотогава относително пасивното българско общество започва да осъзнава, че българската интерпретация на перестройката е крайно непоследователна и изостава в сравнение с процесите в СССР и в другите съветски сателити. Става все по-ясно, че българският вариант на съветската гласност не може да прекрачи границите, поставени от режима на Тодор Живков, и че този режим не може да бъде реформиран – факт, безспорно доказан от възродителния процес.

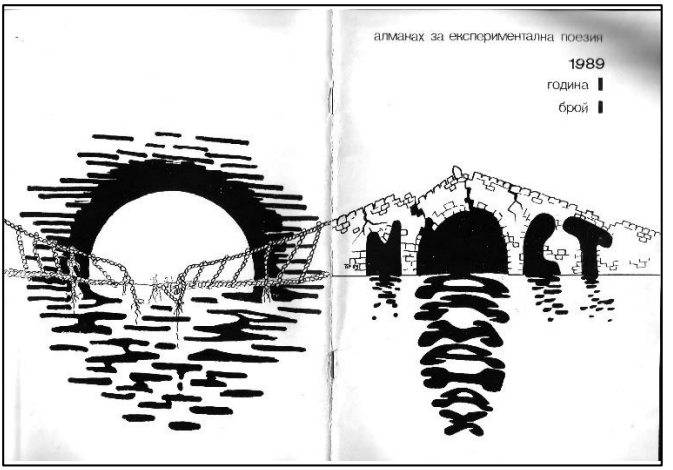
Късният български самиздат: „Мост“ и „Глас“

Макар че българското правителство от самото начало прилага Горбачовата перестройка с нескрита неохота, новият „дух на времето“ прониква с изключителна интензивност във все по-широките слоеве на населението и особено в интелектуалните среди. Периодът на перестройката и гласността се характеризира с изключителен за българските стандарти ръст на самиздатска литература, като най-значителен е броят на периодичните издания. Някои от независимите списания излизат само в няколко екземпляра и се разпространяват в най-тесен приятелски кръг, като тяхната цел е преди всичко да съхранят художественото произведение. Други обаче имат по-големи амбиции и успяват да се доближават до самиздатските периодични издания, познати в други социалистически страни. Библиофилският самиздат на **Светлозар Игов** – списанието „Водолей“, за което се знае, че е съществувало само в два броя, датира от 1987 г. Списанието съдържа литературоведското изследване на Игов върху поезията на Николай Кънчев, превод на *Записки блокадного человека* от Лидия Гинзбург и две рецензии за книгата на Игов *Грозните патета* от Симеон Янев и Евелина Белчева.

Несъмнено най-интензивна дейност българският самиздат развива през 1989 г., когато паралелно излизат алманахът „Мост“ на **Едвин Сугарев** и списанието „Глас“ на **Владимир Левчев**. Първите броеве са от началото на 1989 г. и работата по тях е твърде трудоемка, при това се прилага скъпата технология на фотокопирането: предварително подготвените страници първо се фотографират, а след това снимковият материал се проявява в импровизирани домашни фотолаборатории. „Мост“ и „Глас“ са раздавани безплатно на приятели и читатели, които от своя страна допълнително размножават първоначалния тираж от петдесет екземпляра. В сравнение с хронологично предхождащите ги самиздатски проекти от края на 70-те и 80-те години списанията „Мост“ и „Глас“ имат несравнимо по-висок тираж, който благодарение на допълнителното копиране създава своеобразна алтернатива на каналите за масово разпространение на официална литература. Прави впечат-

ление, че в първите броеве на двете списания антитоталитарната реторика на текстовете с политическа насоченост (предимно манифести и есета) е по-скоро в духа на реформаторските идеи, идващи от Московското политбюро, а както бе вече отбелязано, към тези идеи режимът на Тодор Живков подхожда предпазливо. Прокарваният дискурс на съветската перестройка осигурява на изданията известна легитимност и в известен смисъл ги предпазва от евентуални репресии. Така например в първия пролетен брой на „Глас“ е преведен откъс от съветския седмичник „Московские новости“, който в духа на перестройката открито коментира проблемите на съветската икономика и нарастващата инфлация. Следователно обществено-критичният етос на късния български самиздат бива легитимиран посредством официалния дискурс на съветските медии. Официално прокламираната през втората половина на 80-те години гласност по никакъв начин не отговаря на действителността: не само защото продължава асимилацията на българските турци, но и режимът открито се противопоставя на новопоявилите се неформални организации. Решението за издаване на самиздатските списания „Мост“ и „Глас“ е взето в края на януари 1989 г., тоест по същото време, когато пловдивският поет Петър Манолов обявява гладна стачка в знак на протест срещу конфискацията на личния му литературен архив (Дойнов 2011а: 286). Въпреки обществено-политическата ангажираност на списанията „Мост“ и „Глас“ и двата самиздатски проекта имат за цел преди всичко да се превърнат в независима трибуна на автори, като Едвин Сугарев, Ани Илков, Борис Роканов, Елисавета Мусакова, Пенка Ватова и др., повечето от които през 80-те години имат или много ограничен, или въобще нямат достъп до официалната литература.

В програмния манифест *Българската инфлация*, с който се открива първият брой на „Глас“, Владимир Левчев обвързва икономическия срив с духовната криза, която произтича от тоталната подчиненост на културата на държавната пропаганда. От своя страна в първия брой на „Мост“ Едвин Сугарев включва поетическия си манифест *Поезията днес,* чиито апокалиптични визии излъчват тревогата и несигурността от днешния и утрешния ден.



***Мост*, 1989, № 1, корица**

Словото е системно ограничавано и заглушавано от механизмите на държавния апарат, заявява авторът, а единствено свободата но словото може да гарантира отварянето на нов духовен хоризонт:

> Словото като духовен хоризонт, остъргано от налепите на кухото словесничене.
>
> И днес ни предстои да влезем в ада, да го познаем между сенките и да го изведем оттам.
>
> А адът е край нас и в нас: ад на демагогията и примирението с нея, картонен ад от недоверие и циничното „карай да върви“, безформен и преживящ ад, обрасъл с тумори, с хамелеонски навици и пипала, които всмукват, изстискват и изцеждат.
>
> (Сугарев 1989б: 1)

Сугарев осъзнава, че в настоящата ситуация васалният режим на Живков изостава с реформите въпреки покровителството на кремълското политбюро и под прикритието на фалшивия социалистически патриотизъм води националистическа кампания срещу турското малцинство, поради което той призовава към активна гражданска позиция: „Мълчание сред дъх на гнили водорасли и хаотично рачешко придвижване. / До днес мълчанието бе единствената честност, но днес не можем вече да мълчим“ (Сугарев 1989б: 1).

Декларативният тон, присъщ на всеки политически манифест, звучи и в есето на Румен Леонидов *Демагогия – начин на употреба*, публикувано в първия брой на „Мост“. Отново в духа на съветската перестройка е разобличена не само съвременната социалистическа действителност, но и цялото политическо развитие на България след 1956 г. Заедно с това обаче авторът открито заявява своята антиживковистка позиция, демаскирайки мита за Априлския пленум на ЦК на БКП, върху който режимът грижливо гради своята легитимност:

> Днес за пореден път се опитваме да извадим сталинския меч от гърдите на социализма и виждаме колко невероятно трудно е това – мечът е преминал през цялата същност на явлението, острието му е убило доверието в демокрацията, изродило го е в страх и мълчание.
>
> (Леонидов 1989б: 21)

Като имаме предвид политическата ангажираност на неговите текстове, както и цялостния контекст на българския самиздат, не ни изненадва фактът, че застъпвайки леви идеологически позиции, Леонидов критикува държавната демагогия и пропаганда на партийния апарат, от която се ражда нова управляваща класа, разполагаща с неограничени средства.

Независимо обаче от политическата ангажираност на цитираните текстове „Мост“ по принцип е замислен като алманах за експериментална поезия. Независимата самиздатска трибуна е отворена за нови или по-малко известни автори (Ани Илков), а също така за текстове на вече официално утвърдени поети (Георги Рупчев), които обаче не са преодолели редакционния контрол на държавните издателства и периодичните издания.

Поетиката на стихотворенията, появили се на страниците на първите броеве на алманаха „Мост“ и списание „Глас“, се стреми да въздейства върху дълбоко положените афективни елементи на човешката психика, като прилага инструментариума на авангардните и неоавангардните творчески практики. Именно този аспект има предвид Пламен Антов, когато говори за „неоавангардния шок“ (Антов 2009а: 200). Реципиентът трябва да бъде изваден от зоната на комфорт, който му създава тривиалният официален дис-

курс, и именно това постигат стихотворенията *Марш на мира* на Румен Леонидов, *Оставане в рая* на Миглена Николчина, *Проза за Боби* на Борис Роканов, а също и репрезентативната за българската неофициална литература от 80-те години поема на Георги Рупчев *Смъртта на Тибалт*. Посочените поетически текстове от първия брой на алманаха „Мост“ са симптоматични за пристрастието към всичко, което би могло да бъде означено за чудовищно, болно, разлагащо се, уродливо, патологично, екстатично (Антов 2009а: 201). Изградената паноптична визия за света ни навежда на мисълта, че употребеното от Пламен Антов понятие „литературен ъндърграунд“ не означава само неофициална, непубликувана литература, а отговаря на определени естетически и етически критерии. Следователно колкото и да се разширяват границите на позволеното през 80-те години и да се допуска известна идеологическа критичност, полето на литературния ъндърграунд не би могло да се слее с това на официалната литература поради художествените особености на своя поетически език и поради крайния си нонконформистки етос.

През 80-те години в литературната периодика вече се дискутира проблемът за маргинализацията на младите поети, а на страниците на някои по-либерални списания, като „Пламък“ например, се появяват статии, защитаващи правата на „новата млада кръв“ в българската поезия. Такава позиция изразява Владимир Левчев в есето *Поети без книги и книги без поети* от 1987 г.:

> Данила Стоянова, Ани Илков, Кирил Мерджански, Илко Димитров, Едвин Сугарев са се появили досега само с отделни незначителни публикации в периодиката – главно в сп. „Пламък“. Но това са имена, които определят до голяма степен облика на поколението. [...] Поетът Ани Илков е вече на 30 години. Той е автор на няколко неиздадени стихосбирки […]. Защо издателствата и редакциите, в които Илков е предлагал свои стихове, са го пренебрегвали?
>
> (Цит. по Янев 2010: 229, 230)

Сигурно не е без значение фактът, че именно Владимир Левчев, чийто баща – Любомир Левчев, е не само придворният поет на живковизма, но и институционалният властелин на цялата българска литература (председател на СБП от 1979 до 1988 г.), открито критикува редакционната и издателската политика на официалните литературни структури в подкрепа на пренебрегваните автори (и не-

гови приятели), при положение че самият той по онова време не е имал никакви трудности да публикува своите стихосбирки *Аритмии* (1977), *16 стихотворения* (1981), *Някой ден* (1983), *Кой сънува моя живот* (1983), *Цветя, градове и морета* (1986) и *Пейзажи на един неизвестен майстор* (1987). Защо поколението на младите поети от 80-те години, от което младият Левчев се чувства неразделна част, е маргинализирано, а често дори игнорирано от официалния дискурс?

Отговорът е очевиден: „дълбоката образност“, както Вл. Левчев определя поетиката на тази нова високоинтелектуална поезия, естетически вдъхновявана от традициите на англосаксонския модернизъм, в съчетание с поетиката на грозното, или „турпистичната образност“, както по-късно ще я нарече Пламен Антов (Антов 2009а: 197), са несъвместими с представите на партийните културни стратези за това как трябва да изглежда социалистическата литература. Освен това, както отбелязва Антов, поетическият ескейпизъм се натоварва със значителен политически заряд[201]. Всъщност става дума за категорично отхвърляне на човека като homo socialis. Това само по себе си подкопава самата същност на литературата на социалистическия реализъм, която трябва да бъде преди всичко бойно поле за инженерите на човешките души. За голяма част от младите поети в края на 80-те години самиздатът предлага единствената морално приемлива възможност за публикуване. Първите броеве на алманаха „Мост“ и списанието „Глас“ съдържат стихотворения на Румен Леонидов, Борис Роканов, Миглена Николчина, Ани Илков, Владимир Левчев, Иван Кръстев, Георги Рупчев, Елисавета Мусакова, Пенка Ватова, Едвин Сугарев и др.

[201] Политическата ангажираност на младите поети се проявява чрез нов тип естетика. Разликата между „поколението на бащите“ (поколението на априлските поети) и „поколението на децата“ е в това, че езикът на априлските поети, от който младите категорично се разграничават, е екстровертен, експанзивно насочен навън, напред, нагоре. Ключови мотиви в творчеството на Любомир Левчев са възходът, прогресът, бъдещето, раждането, съзиданието, завоюването. Аксиологията на „децата“ е структурно противоположна: тя е интровертна, насочена навътре, изразява състояния и чувства на загуба, разпад, потъване, спускане, изчезване. За разлика от „априлския“ акт на раждане, тук преобладава по-скоро невъзможното раждане или отказът от раждане (Антов 2010: б. стр.). – Б. а.

Новите самиздатски платформи обаче водят до засилено политизиране на поезията, което се забелязва още в първия брой на „Глас“. Ако поетическата атака на Владимир Левчев срещу Сталин („Сталин (Сатурн – Сатана)“) се разгръща в познатия политически регистър, то стихотворенията *Каменни въглища* на Ани Илков и *Песен за кварталното ченге* на Елисавета Мусакова постигат актуално обществено-политическо звучене. Безсмислието и самоунижението на тези, които обслужват системата, чийто обобщен образ е нищожното малко „ченге“, предизвикват единствено ирония и презрение: „Горкото горкото квартално ченге / пред кръчмата дебне със сиво бомбе. // Горкото горкото квартално ченге / не сяда със никой на чаша винце. / Горкото горкото квартално ченге / пред кръчмата дебне със сиво бомбе“ (Мусакова 1989: 41).

Трите броя на самиздатското сп. „Глас“ (1989)

Подобно на „Мост“ първият брой на сп. „Глас“, редактирано от Владимир Левчев, също съдържа редица текстове с манифестен характер. Освен текстът на Александър Кьосев *Радикален манифест*, в който авторът с остър и провокативен тон коментира кризата, в която е изпаднала официалната българска литература през 80-те години, специално внимание заслужава преди всичко програмният манифест на Владимир Левчев *За новото символно изкуство*. В уродливата максима за създаване на изкуство, което като всяка друга институция обслужва управляващата класа, Вл. Левчев открива пресечната точка между нацисткото изкуство и сталинисткия социалистически реали-

зъм, като по този начин стига до сходни изводи с тези на Борис Гройс (вж. Гройс 2010). В кампанията си срещу реализма той се позовава и на юнгианската категория на колективното несъзнавано и подчертава необходимостта от завръщане към архетипната символика, която през тоталитарния XX век е или напълно потисната, или адаптирана към нови идеологически дискурси. В своя манифест Левчев призовава изкуството да се освободи от хватката на идеологиите и на властта и да се превърне в определящ фактор на общественото развитие. В контекста на българската неофициална литература и на дисидентското движение от втората половина на 80-те години не е изненадващо, че в тази реторика се появява силен екологичен аргумент, който заедно с проблема за защитата на човешките права играе важна роля в късния български самиздат:

> Интелигенцията би могла сама да диктува пътя на световното развитие (ако само вече не е късно) към екологическа и морална хармония, към пълно разоръжаване и премахване на границите между държавите, към равноправие и единство на световните интереси.
>
> (Левчев 1989: 35)

Тези утопично звучащи днес мисли са изцяло в духа на левия екологизъм и пацифизма на късното българско дисидентство. Дори нещо повече, те са в унисон с новата духовна ориентация на поколението, което по примера на англосаксонските битници насочва поглед към философските учения на Далечния Изток. Вл. Левчев се позовава на конфуцианството като исторически пример за това как духовният елит определя общественото развитие, но предложената трактовка не е съвсем коректна, тъй като при конфуцианството именно сливането на интелектуалния елит с политическата власт в крайна сметка води до изграждане на строго йерархично общество. В духа на радикалния (нео)авангардизъм манифестното есе *За новото символно изкуство* на Левчев апелира към фундаментални промени на устройството на света и към изграждане на изкуство, обърнато към масите:

> Новият, социално насочен символизъм, почерпан от дълбините на общественото безсъзнание, трябва да разшири публиката си, да създаде произведения, способни да обединяват огромни маси хора. (Също и науката трябва да служи пряко на хора, а не на армии и правителства).
>
> (Левчев 1989: 36)

Тези по същество контракултурни парадигми ще бъдат дискутирани и в следващите броеве на двете периодични издания – в тяхната трактовка все така ще се вплитат въпроси, свързани с екологичната естетика, а поезията ще интегрира екоцентричния светоглед.

Ако първите броеве са споделяни предимно в тесния приятелски кръг около Сугарев и Левчев, то следващите броеве привличат и нови автори, като някои от тях неведнъж са влизали от 60-те години насетне в конфликти с режима. Публикуването на „утвърдени" литературни дисиденти (Блага Димитрова, Радой Ралин), както и на автори, които са били отхвърляни от държавните издателства (Биньо Иванов), доказва, че от лятото на 1989 г. „Мост" и „Глас" придобиват национално значение, а в известен смисъл (и казано малко пресилено) – и международно, като се има предвид, че на страниците на двойния брой (2 – 3) на алманаха „Мост" са публикувани стихове на чешкия поет Владимир Кршиванек в превод на Владимир Кршиж и Едвин Сугарев, а във втория брой на „Глас" е поместено есе на видния френско-български културолог Цветан Тодоров. Сп. „Глас" придобива все по-осезаемо политическо звучене, след като властите заемат остра позиция срещу т. нар. неформални организации, с които самиздатският кръг е тясно свързан.

Летният двоен брой на „Мост" (2 – 3) съдържа стихове на Драгомир Петров, Блага Димитрова, Радой Ралин, Биньо Иванов, както и на по-малко известни поети и поетеси, като Валери Калонкин, Христо Стоянов, Мирела Иванова, Пламен Анакиев, Волен Сидеров, Пламен Бочев, Людмил Попов, Стефан Величков, Румен Шомов, Севдалин Генов, Стоян Раненски, Виргиния Захариева, Веселина Димитрова и Амелия Личева. Включени са също така и есетата *Цензура и свобода* на Цветан Тодоров в превод на Александър Лозев, *Писателят като гражданин* на Александър Йорданов, есето *Политика и поетика* на Блага Димитрова, както и литературоведски текстове, реабилитиращи политически нелоялни автори като Константин Павлов (напр. статията на Александър Кьосев *Фрагменти за Константин Павлов*).

Интересен е и разделът за чужди автори, съдържащ стихотворението на Алън Гинзбърг *Транскрипция на органна музика* (*Transcription of organ music*) в превод на Людмила Верих и Румен Шомов. Въпреки че произведенията на американското бийт поколение не са рядкост в контекста на социалистическата литература в

България, преводите на страниците на късния самиздат разкриват контракултурната ориентация на младите автори от 80-те години и по-специално техния интерес към поезията на Джон Ленън и Лоурънс Фърлингети (Георги Рупчев), на Алън Гинзбърг (Владимир Левчев) и др. Както вече бе споменато по-горе, летният двоен брой на самиздатския „Мост“ носи и чешка следа. Владимир Кршиж и Едвин Сугарев превеждат три сихотворения от Владимир Кршиванек: *След потопа* (*Po potopě*) и *Фаустовско племе* (*Faustovo plémě*) от стихосбирката *Да пуснеш гълъбица* (*Vypouštění holubice*, 1982) и стихотворението *Ars poetica* от стихосбирката *Голи дървета* (*Nahé stromy*, 1985). Стихотворенията на Кршиванек не се появяват случайно в „Мост“: и той, както и чешкият българист Владимир Кршиж по време на своите пребивавания в София са поддържали тесни контакти с литературния кръг около Едвин Сугарев.

В сравнение с „Мост“, чийто фокус е литературата, а ако изразява определена политическа позиция, то това е през призмата на художествеността, „Глас“ проявява по-директна политическа ангажираност и това го превръща във важен информационен канал, който предлага алтернативна гледна точка към съвременното обществено развитие. Във втория (летен) брой на „Глас“ например се появява политическото есе на Желю Желев *Черти от политическия профил на М. С. Горбачов – към по-висока култура*, а в есето *Три въпроса* Михаил Неделчев разсъждава за мястото на литературната история и нейните зависимости от идеологията и властта. Както и в двойния брой на „Мост“, във втория брой на „Глас“ също е представен текст на Цветан Тодоров в превод на Андрей Манолов – това е есето на Тодоров за списанието „Lettre Internationale“, в което авторът се спира на различни въпроси, включително на личността и творчеството на Джордж Оруел, който през 1989 г. става популярен и в България особено след като през същата година неговият роман *1984* излиза в превод на Лидия Божилова. Дотогава това произведение се разпространява неофициално в сивата зона. Освен това за слушателите на българската емисия на Би Би Си романът е преведен и драматизиран като радиопиеса от емигранта Петър Увалиев. С остър критичен тон се отличава и есето на Аспарух Панов *Да се върнем 30 години назад*, което коментира икономическата криза от втората половина на 80-те години.

Самиздатското списание на Левчев също както и „Мост“ привлича утвърдени имена в българската литература. На страниците на втория брой се появяват стихотворения на „инакомислещите“ Блага Димитрова и Радой Ралин. Включени са и стихотворения на Владимир Левчев и Едвин Сугарев, както и късият разказ *В тъмното* на Красимир Дамянов, който засяга темата за хомосексуалността, табуирана от социалистическия дискурс. Преводната рубрика на летния брой на „Глас“ потвърждава характерната англосаксонска ориентация: ако в двойния брой на „Мост“ е поместено стихотворение на Алън Гинзбърг, в „Глас“ излиза в превод на Владимир Трендафилов ключовото стихотворение на американската поетеса Силвия Плат *Татко* (*Daddy*). Във втория брой е отпечатано и есето на Лев Тимофеев *От самиздат към свобода на словото* в превод на Михаил Неделчев. Що се отнася до българските автори, именно „Глас“ представя за първи път поетесата Данила Стоянова. В уводните си думи към цикъла с избрани нейни стихотворения Владимир Левчев недоумява защо официалните български издателства така упорито отказват да издадат книга на тази млада и изключително талантлива поетеса. Стихотворенията ѝ са отхвърляни с обяснението, че на редакторите им е досадно да четат „опусите на глезени госпожици“ (Мариянска 2019: б. стр.). Конкретните причини за демонстративното безразличие на редакторите към поезията на покойната поетеса остават неясни, но е сигурно, че бюрократичната непристъпност на литературните среди и издателските перипетии, пред които са изправяни младите талантливи автори, в повечето случаи не зависят от художествените качества на текстовете. Тяхната поетика по принцип се разминава с литературната конюнктура. Преждевременната смърт на поетесата през 1984 г. е отразена в ефира на чуждестранната българска емисия на Би Би Си, когато емигрантът Петър Увалиев прочита литературнокритическа епитафия за Данила Стоянова (Увалиев 2001: б. стр.). Поетиката на непубликуваните поетически текстове на Данила Стоянова ще бъде разгледана по-нататък[202]. Тук е важно да отбележим, че с изключение на няколко спорадични публикации в списания българската официална литература има тежък дълг към тази поетеса и късният самиздат успява поне в някаква степен да

[202] Вж. главата за т. нар. „забутано поколение“. – Б. а.

компенсира очевидната несправедливост. Всъщност и други автори за първи път влизат в контакт с читателя благодарение на тези самиздатски периодични издания.

Ако първоначално „Мост“ на Сугарев е по-слабо политизиран от „Глас“, то постепенно на страниците му започват да се появяват все повече материали, изразяващи подчертана антирежимна позиция. Редом до модернистичната (а понякога и постмодернистична) високоинтелектуална поезия на млади автори, като Георги Рупчев и Миглена Николчина, се появяват стихове на активисти на неформални организации, дисиденти, включително и на политически затворници (Николай Колев-Босия). В четвъртия брой на „Мост“ освен Колев-Босия са представени и други автори, които преди 1989 г. почти не са допускани до официалните периодични издания (напр. Маргарит Минков). В четвъртия брой са публикувани стихотворения на Вероника Николова, Георги Спасов, Емил Джаджев, Владимир Писарски, Пенка Ватова, Наталия Андреева, Стефан Войнов и Станислава Петрова (едва дванадесетгодишна). На алманаха „Мост“ сътрудничи и поетът Кирил Кадийски, който също издава самиздатска литература. Неговата самиздатска поредица „9 стихотворения“, която е разгледана в главата за книжните самиздатски издания, излиза през 1988 – 1989 г., тоест успоредно (поне през втората година) с „Мост“ и „Глас“. Четвъртият брой на „Мост“ предлага и нова рубрика, посветена на екологичната поезия – „Екостих“: тук е включено стихотворението *Видение* на Драгомир Петров – поет и виден преводач от италиански и френски. Изобразената катастрофична визия за обезобразената природа свидетелства за ролята на екологичната естетика в контекста на българското дисидентство от втората половина на 80-те години. В късния самиздат подобни мотиви разработват и други поети (Блага Димитрова).

Тенденцията към по-отчетлива политическа ангажираност отново е свързана с подчертан интерес към чешкото дисидентство. В раздела „Творецът днес“ е поместено интервюто на Вацлав Хавел пред френския седмичник „Le Nouvel Observateur“ през юли 1989 г. Като преводач от френски е посочена Марта Савова, а заглавието на текста е *Вацлав Хавел: Театърът на дисидентството*. Разделът „Хроника“ също свидетелства за радикализиране на издателската политика: редакционната колегия реагира остро срещу намерението на държавните власти да закрият литератур-

ното списание „Факел“, което през втората половина на 80-те години се превръща във важен информационен канал за проникване на идеите на перестройката и гласността. Изразен е също така протест срещу административните наказания от страна на държавните власти на издателите на „Мост“ и „Глас“, т.е. на Едвин Сугарев и Владимир Левчев, на които заради самиздатската им дейност са наложени през септември 1989 г. сериозни глоби. По този повод редакцията отпечатва читателска анкета по въпросите за цензурата, за легитимността на държавния контрол върху издаването на печатни издания, за перспективите и функциите на самиздата, както и за състоянието на официалната култура по онова време.

В своята защита на двете самиздатски издания редакцията на „Мост“ се позовава на новата съветска политика и пита: „Как виждате функциите, значението и бъдещето на българския самиздат? Прогресивна ли е според Вас възможността (реализирана вече в СССР) всеки автор да може да печата и разпространява за своя сметка художествените си произведения?“ (Мост, 1989, бр. 4). В рубриката е отпечатано и отворено протестно писмо, адресирано до ръководството на държавното обединение „Българска книга и печат“ – органа, който по времето на социализма има суверенен контрол върху цялата издателска дейност. Протестното писмо е подписано от редица известни писатели, като Радой Ралин, Блага Димитрова, Александър Геров, Веселин Андреев, Михаил Величков и др. Авторите на текста изтъкват факта, че някои от тях са дебютирали в подобни независими периодични издания през 30-те и 40-те години на XX век, тоест във време, което според настоящото политическо управление на държавата е властвал фашизъм: „Ние, малцината живи от този списък, които се подписваме, си спомняме с удивление как дори в ония тежки години не срещнахме пречки при издаването, и то на редовен печат и в немалък тираж на разнообразни публикации“ (Мост, бр. 4, 1989, с. 57).

Силно политическо съдържание има и отвореното писмо на Едвин Сугарев до редакцията на „Литературен фронт“, в което авторът разобличава агресивната пропаганда и идеологическия характер на официалните периодични издания. Кризата около т.нар. „голяма екскурзия“ се задълбочава от организираната кампания на официалната преса, която обтяга до краен предел патриотичните и националистическите струни. В писмото е изразено и дълбокото

възмущение от нападките на Дамян Дамянов, отправени срещу Румяна Узунова, българска емигрантка и журналистка от „Свободна Европа“ (RFE), която по онова време пристига в София като акредитиран журналист във връзка с международния Екофорум (Дойнов 2011а: 304). В писмото си Сугарев защитава „Свободна Европа“ като единствен източник на свободна информация, припомняйки случая с гладната стачка на поета Петър Манолов, премълчана по разбираеми причини от официалната преса[203]. Сугарев открито критикува всяка проява, която защитава политиката на възродителния процес и заглушава всеки глас, разобличаващ националистическата кампания. Показателен в това отношение е случаят с непубликуваното есе на Блага Димитрова *Името*, в което българската писателка открито застава на страната на потиснатото турско малцинство:

> Така съвсем наскоро не публикувахте и нейното есе „Името“, а в същото време не се посвенихте да намесите святото име на Йовков в трагедията, в която се превърна т. н. възродителен процес.
>
> (Мост, бр. 4, 1989, с. 58)

Сугарев атакува статията *Синеоките герои на Йовков*, отпечатана в броя на „Литературен фронт“ от 15 юни 1989 г., в която авторът (подписан като Стоян Иванов) не се притеснява да прилага расови теории, коментирайки синеоките и светлокоси българомохамедани, които се появяват в литературните произведения на българския класик, твърдейки, че „Йовковите герои с турски имена са чисти българи“ (цит. по Дойнов 2011а: 304). Важно е да се отбележи, че именно в бр. 4 на „Мост“ е публикувана първата критика на възродителния процес на страниците на самиздатска периодика. Безкомпромисно обвинение на Живковия режим Едвин Сугарев отправя и в есето си *Застоялите времена*, поместено в същия брой

[203] Предаванията на „Свободна Европа“ внасят в ефира на социалистическа България информация, която е възпирана от цензурата на официалните медии. Въпреки това на дейността на „Свободна Европа“ по време на Студената война не бива да се гледа безкритично, тъй като подобно на други западни радиостанции предава зад Желязната завеса информация, която отговаря на американския антикомунистически дискурс и на интересите на американското правителство. „Свободна Европа“ е създадена през 1949 г. като пропагандно оръжие срещу комунизма и е тайно финансирана от бюджета на ЦРУ, а от 1972 г. – директно от Конгреса на САЩ. – Б. а.

на „Мост“. Авторът представя своите размисли за отминалите времена на сталинизма и неосталинизма (брежневизма) и открито говори за страховете на българските политици от съветската перестройка. Фактът, че Живков подхожда предпазливо към новата политика на Кремъл, е разбираем. При положение че след встъпването на Горбачов на власт политиката на Брежнев е сериозно разкритикувана в СССР и е определена като „период на застой“, подкрепата на подобна политическа линия би означавала за Живков саморазобличаване. Съдържанието на бр. 4 на алманаха „Мост“, който се явява последен за периода на живковизма, завършва с преводачески раздел, който съдържа стихотворението на Джон Ленън *Наш тато* в превод на Георги Рупчев.

Същият опозиционен дух изпълва страниците на излезлия приблизително по същото време двоен брой (3 – 4) на „Глас“. Характерът на публикуваните текстове потвърждава тясната връзка на двете самиздатски периодични издания с дисидентските структури, най-вече с неформалното сдружение „Екогласност“, с Независимото дружество за защита правата на човека и с Клуба за подкрепа на гласността и преустройството. На страниците на „Глас“ продължават да се появяват текстове, взети от официалната съветска преса и преведени на български. Сред тях е и есето на Солженицин от 1974 г. *Да не живеем в лъжа* (в „Глас“ есето е публикувано със заглавие *Обръщение към съотечествениците*). Подобно на „Мост“ последният двоен брой на „Глас“ (хронологично означен „есен – зима“) открито играе ролята на медийна трибуна на българското дисидентство. Освен публикации, взети от съветската „перестроечна“ преса, на страниците на „Глас“ се появяват текстове, които свидетелстват за международния отзвук на самиздатската дейност на българското дисидентство. Пример за това е отвореното протестно писмо, с което полски интелектуалци, сред които Анджей Вайда, Анджей Браун, Артур Мендзижецки и др., изразяват своя протест срещу арестите на български дисиденти. В „Глас“ е публикувано в превод на Михаил Неделчев стихотворение от Чеслав Милош, с което световноизвестният полски писател отдава в лирическа форма своята почит към лидера на полското антикомунистическо движение „Солидарност“ – Лех Валенса (*До Лех Валенса*). Всъщност М. Неделчев е сред малцината български интелектуалци, които от 70-те години нататък поддържат кон-

такти, макар и ограничени, с полски дисиденти – той успява да внесе в България няколко полски самиздатски книги на Яцек Курон, Адам Михник и Лех Валенса, както и няколко броя на полското емигрантско списание „Култура“. За интереса към дисидентското движение в чужбина свидетелства интервюто от април 1989 г. с беларуския опозиционен активист Зянон Пазняк, което Боян Папазов снема по всяка вероятност от аудиозаписа на някоя чуждестранна радиостанция и превежда за „Глас“. Водеща фигура на беларуското дисидентско движение и основател на Беларуския национален фронт, З. Пазняк говори открито за русификационната политика на Москва спрямо Беларус, за аварията в Чернобил и нейните жертви на територията на БССР, за репресиите срещу инакомислещите.

В „Глас“ е отпечатано и изявлението на „Екогласност“, прочетено от Николина Николова на 20 октомври 1989 г. на проведеното от сдружението събрание в софийското кино „Петър Берон“. В него е разкритикувано тогавашното държавно и партийно ръководство, което умишлено прикрива от българската общественост истинските мащаби на ядрената катастрофа в Чернобил[204]. Този двоен брой на „Глас“ информира читателите за насилието, което властите упражняват по време на демонстрацията на „Екогласност“ в софийския парк „Кристал“ на 26 октомври 1989 г., както и за глобите, наложени от държавните органи на редакторите на двете самиздатски издания. Политически ангажираната публицистика е представена от Христо Ганев, Деян Кюранов, а литературоведската есеистика – от Енчо Мутафов и Елка Константинова. В този брой са включени и редица художествени текстове: освен творби на автори от приятелския кръг около Владимир Левчев и Едвин Сугарев, като Ани Илков, Миряна Башева, Вероника Николова, Николай Колев-Босия, Миглена Николчина, Стоян Раненски, Волен Сидеров, Станислава Петрова и на самия редактор Владимир Левчев, в този брой на „Глас“ са включени и стихотворения на Добринка Корчева и непуб-

[204] Говорителите на властта дори лансират версията, че чернобилската трагедия е причинена от американския империализъм. През 1987 г. в издателство „Български писател“ излиза книгата *Чернобил* на комунистическия поет Венко Марковски, който възпява героизма на съветските хора, построили бетоновия саркофаг. За да реализира антиамериканската пропаганда, поетът поставя Чернобил в юкстапозиция с Хирошима и Нагасаки. – Б. а.

ликувани никъде другаде прозаически миниатюри на забележителния български писател Виктор Пасков.

През бурната 1989 г. „Мост“ и „Глас“ се радикализират все повече – първоначалните плахи критики на режима, вместващи се в границите на съветската перестройка и гласност, отстъпват място на категоричните искания за демократизация на обществото. Този процес е стимулиран и от приобщаването на автори (особено от втория и третия брой на „Мост“), представителни за зараждащото се българско дисидентство: Блага Димитрова, Радой Ралин, Александър Йорданов, Биньо Иванов и Александър Кьосев са членове на Клуба за подкрепа на гласността и преустройството, а поетът Пламен Анакиев е свързан с антирежимната литературна група „Кръг 39“. Информация за тяхната дейност се съдържа в секретни документи на Държавна сигурност (Дойнов 1999).

По онова време се появяват и други самиздатски периодични издания. Едно от тях е сп. „Промяна“, което от есента на 1989 г. е издавано от поета дисидент Георги Спасов. Освен документи на независимия профсъюз „Подкрепа“ и различни материали с екологична тематика тук се публикуват и текстове на Желю Желев, политически ангажирана поезия, като например стихотворението *Гладна стачка* на Радой Ралин, посветено на Николай Колев-Босия, или по-ранното стихотворение *Малка радиостанция* на Марко Ганчев, което носи скрити внушения за чехословашките събития от август 1968 г. Георги Спасов и Николай Колев-Босия също публикуват поезия, част от която има хумористично-сатиричен характер. Споменатите самиздатски периодични издания, излизали през 1989 г., са огледало на протичащите политически промени, но освен тях има и други, които не успяват да се реализират преди края на режима и попадат във вихъра на мащабни промени и кризи, които ще настъпят през 90-те години.

„Забутаното поколение“ от 80-те години

Независимо дали придаваме на понятието „забутано поколение“ литературноисторически смисъл, свързвайки го с младата поезия от 80-те години, или го приемаме само като поколенческа автостилизация, която благодарение на безспорния авторитет на някои от нейните представители придобива популярност в българската литературна наука, със сигурност може да се каже, че това ново поколение поети не се стреми към официално признание и предпочита да остане извън мейнстрийма на официалната литература. Всъщност именно през последното десетилетие на НРБ поезията, обслужваща режима, попада под влиянието на култа към личността на Живков като лидер на партията и държавата. Поетите са призовавани да създават творби, които да участват в изграждането на неговия култ. От началото на 80-те години за тази цел се организират Априлски литературни дискусии, които продължават линията на Априлския пленум от 1956 г. и функционират като трибуна за политически лоялните писатели. В резултат от тези официални литературни срещи се издават обемни антологии под надслов *Априлски сърца*, които предлагат чудесна възможност за деклариране на вярност към политиката на БКП и нейния лидер.

Конюнктурната политика в сферата на културата предизвиква съпротива особено сред младите поети, които изпитват необходимост да се дистанцират от официалните критерии за творчески успех, изискващи политическа лоялност и придържане към дискредитирания вече социалистически реализъм. Писателите, конфронтиращи статуквото, се самообричат на институционална изолация и дълги години чакат книгите им да бъдат публикувани. Някои от тях официалната литературна критика определя като представители на „тихата лирика“ или на „сивия поток“, други са толерирани и публикувани, трети търсят алтернативни форми на литературна изява, пишат „за чекмеджето“ или публикуват текстовете си в самиздат.

В края на седемдесетте години навлиза ново литературно поколение, което скоро ще започне да се разграничава от официалното писателско съсловие, независимо че ще има осигурена месторабота било в редакциите на списания (например „Пламък“), било в академичните среди. От средата на 80-те години нататък именно

това поколение (първоначално в духа на съветската перестройка и гласност) ще оспори монопола на социалистическия дискурс в литературата и в обществения живот. При тези обстоятелства в българската култура започва да се формира своеобразна сива зона, която ще разчита на институционалните си позиции, за да прокарва художествени насоки в духа на модерните (и постмодерни) тенденции в западната култура. Тази нова естетическа ориентация обхваща цял спектър от влияния – от модернизма на междувоенната англосаксонска култура до модернизма на руската култура, от американската битническа литература до дзен течението в поезията, което сред младите български поети ще осцилира между тихата медитация и радикалните контракултурни парадигми. Във връзка с влиянието на западната контракултура отчетливо се проявява и екологизмът, при това не само в поетиката на младите автори, но и в тяхната гражданска позиция, която през втората половина на последното социалистическо десетилетие ще доведе до появата на организирани дисидентски структури.

В условията, когато културният живот на страната бива безусловно подчинен на идеологическите ултиматуми и интереси на управляващата комунистическа партия, фасцинацията от англосаксонската култура, както и програмно формулираният субективизъм и индивидуализъм в литературата, неминуемо влизат в конфликт с официалния социалистически дискурс. За разлика от предишните десетилетия обаче това противоречие вече не причинява непременно творческа изолация и институционален натиск над провинилия се автор. През втората половина на 80-те години в духа на перестройката и гласността в литературните среди се води по-свободна дискусия, отколкото българската литература и култура от времето на социализма като цяло познава. От една страна, асимилаторската политика на „възродителния процес“ в страната стига своя апогей и затворите са препълнени с политически затворници, но от друга – поколението, което Миглена Николчина ретроспективно нарича поколение, „забутано в гънките на загниващия тоталитаризъм“ (Николчина 1994: 8), води битка за поголяма публикационна видимост.

Говорител на младите бунтари е Владимир Левчев, син на тогавашния председател на СБП Любомир Левчев и поет, който за десет години успява да издаде пет стихосбирки, поради което раз-

полага с нужната самоувереност, за да защитава интересите на също толкова талантливи, но рядко издавани поети, като Ани Илков, Румен Леонидов, Миглена Николчина, Данила Стоянова и Едвин Сугарев. От позицията на дългогодишен редактор на издателство „Народна младеж“ младият Левчев изпитва необходимост да се застъпи за маргинализираните си колеги. През 1987 г. на страниците на литературното списание „Пламък“ се появява споменатата вече негова статия *Поети без книги и книги без поети*. В този манифестен текст на „забутаното поколение“ Вл. Левчев пише: „[...] поетите на 80-те години се стремят към една дълбока образност. […] Една образност, която иска да стигне до дълбините на личното, където е ключът към общочовешкото“ (цит. по Янев 2010: 231). Прокламираната дълбока образност, чието понятие Левчев заимства от американския поет Робърт Блай, ще продължи да се развива при някои автори и ще бъде възприемана като инструмент в борбата срещу конвенционалната социалистическа естетика, което по-късно неизбежно ще доведе до слизане в „подземието“ на неофициалните сфери на литературата, тоест в митизираната среда на литературния ъндърграунд.

Голяма част от представителните за тези млади поети текстове ще бъдат публикувани единствено в самиздат и ще получат по-широко признание едва през 90-те години на XX век. Налице са две тенденции, които изглеждат определящи за поетиката на „забутаното“ поколение от 80-те години. Първата е свързана с гореспоменатото турпистично въображение, което се изразява в пристрастяване към естетиката на грозното и към хтонично ориентираната поетика, която се зарежда от глъбините на душата и осъществява едно мистично завръщане към холотропните принципи, към древните архетипи и към тайната на раждането. Втората тенденция, която също се явява аксиологически и естетически антипод на литературния мейнстрийм, отвежда към изграждането на нов тип пейзажна лирика, която в духа на западната контракултура е близка до дзен съзерцанието. По този начин в поетиката на някои автори проникват елементи, които по примера на американската битническа литература от 50-те и 60-те години имат своите корени в будистките, даоистките и особено в дзен традициите. От една страна, този експониран в младата поезия на 80-те години „източен модел“ е резултат от увлечението на някои автори по западната англосаксонска (кон-

тра)култура, а от друга – се опира на предходния литературен опит на българската поезия, било то неофициално (Крум Ацев) или официално издавана (Иван Цанев[205], Иван Методиев и др.).

И двете тенденции придобиват различна интензивност в творчеството на различни автори, но общото между тях е, че са насочени срещу рационализма, логоцентризма и в крайна сметка срещу антропоцентризма на модерното общество, срещу диалектико-материалистическото учение, чиято амбиция е да се наложи като тотален и абсолютен светоглед. Ето защо автори, като Георги Рупчев, Борис Роканов, Миглена Николчина, Едвин Сугарев и Румен Леонидов, са силно привлечени от образа на социалния изгнаник, аутсайдера, лудия, безумеца. Впечатляващо е също така присъствието на инсектни и териоморфни метафори: мухи, паяци, жаби, охлюви, костенурки и други животни, които невинаги предизвикват положителни емоции. Очевидна е и склонността към имагинативно потъване в ониричните пространства на човешкия опит: светът на сънищата, халюцинациите и делириума се оказва подходяща сцена не само на ужасяващи пейзажи, но и за изразяване на политически ангажирана позиция срещу тоталитарната система (Антов 2009а: 195 – 197). А като вземем предвид философското питане кой сънува и кой е съновиден в поезията (в духа на даоисткия философ Джуан Дзъ [206]), границите между реалност и ирелност, съзнателно и несъзнателно безусловно се размиват и разтварят.

Освен Георги Рупчев, който е смятан от българската литературна наука за ключова фигура на „забутаното“ поколение от 80-те години и на чието творчество е посветена специална глава в настоящата монография, към тази група поети се отнася и Владимир Левчев, когото до този момент свързахме единствено със самиздатската периодика. Както бе отбелязано, Вл. Левчев е сред официално публикуваните поети, но през 1989 г. в самиздат излиза неговата стихосбирка *София под луната*, след като ръкописът е отхвърлен от варненското издателство. Водеща в тази самиздатска поетическа книга е екологичната тематика, обединила по онова време редица поети в т.нар. неформални групи, сред които важно място заемат екологичните организации.

---

[205] За източната символика в творчеството на Иван Цанев вж. Сугарев 2012. – Б. а.
[206] Джуан Дзъ – китайски философ от IV в. пр. Хр. Името му означава „учител Джуан“. – Б. пр.

През април 1989 г. е основано независимото сдружение „Екогласност“, с което литературният кръг около Вл. Левчев и Е. Сугарев поддържа тесни контакти. За илюстрация ще цитираме началното двустишие от стихотворението на Левчев *Изгнило дърво*: „Вътре в мен гъмжи една държава / отровена, разграбена, нездрава“ (Левчев 2007: 150). В края на 80-те години лириката нерядко се трансформира в актуално екологично послание, за което свидетелстват редица стихотворения, публикувани на страниците на самиздатските списания „Мост“ и „Глас“. В „Мост“ дори е обособен раздел „Екостих“, а енвиронментални мотиви се срещат и в стихотворението *Видение* на Драгомир Петров. В поетическата си книга *София под луната* Вл. Левчев разколебава антропоцентричната визия за света, така характерна за технократските парадигми на западната цивилизация. В стихотворението *Предчувствие за тържество* например по време на традиционното клане на прасета през декември, тези, които очакват своя ред, отправят своята закана: „Предчувстваме, че има / във вселената възмездие! // И вие, / дето днес ни плюскате, / вие също сте наречени / за нечие / декемврийско тържество!“ (Левчев 2007: 152). Холистичните идеи, кореспондиращи с уклона на контракултурата към източните философски учения, са характерни и за другите литератури от Източния блок, най-вече за чешкия и словашкия ъндърграунд[207]. В рамките на късното българско дисидентство тази тенденция придобива особена сила след чернобилската катастрофа. Информация за нейните истински мащаби предоставят редица текстове, публикувани през 1989 г. в „Глас“, като например интервюто с беларуския дисидент З. Пазняк, както и изявление на „Екогласност“, обвиняващо официалните власти за умишлено прикриване на истината. Чернобилските мотиви проникват и в поезията, публикувана на страниците на „Мост“ . Нека цитираме откъс от пространното стихотворение на Румен Леонидов *Марш на мира*: „[...] война на всички срещу всички, / зъб за мъст, око за ръка, кръв за вино! / Война! Вой и на! На, на, на! И вой! … / Йов. Йо. Йод-31[208] / Йод от… кръв. Ръф! Ръф!

[207] Конфронтацията срещу антропоцентричния модел е често срещан мотив при Егон Бонди, при това не само във философските му книги, но също в поетическото и прозаическото му творчество. – Б. а.

[208] Непосредствено след аварията в Чернобил най-голям риск за здравето на хората има радиоактивният йод 131, а не 31, както е посочено в стихотворението, но при всички случаи е съвсем очевидна алюзията с чернобилската катастрофа. – Б. а.

Ръф!!“ (Леонидов 1989а: 3). Деконструкцията на езика в стихотворения на Леонидов и на други поети се превръща в радикална деконструкция на ценностите, които са изтласкани в периферията на българската литература. Разрушаването на традиционните модели напълно съответства на проявеното пристрастие към естетиката на ужаса, тъй като поезията се явява едновременно и шокова терапия, и форма на бягство от обективната реалност в света на оничричната имагинация. Пламен Антов отбелязва, че ужасяващото и страшното често се свързват с инфантилното у Леонидов, Рупчев и др.

Обичам да гледам как децата убиват!
Обичам да гледам как децата забиват
пръсти в лишените от достойнство кукли!
Да плачат всички кукли! Да плачат всички кукли! Да.
Аз съм дете.
И обичам да убивам, да умъртвявам, да доубивам,
да унищожавам, да премазвам от бой […].

(Леонидов 1989а: 4)

В други случаи бягството от света на технократската рационалност е в посока към хтоничния демоничен свят, осъществено например чрез мотива за мистериозното пътуване в стихотворенията на Георги Рупчев *Силните на нощта* и *Смъртта на Тибалт*. Тази поетика е характерна и за поезията на **Борис Роканов** (1961 – 2021), който също участва в самиздатските периодични издания „Мост“ и „Глас“. Централните образи в стихотворенията *Лудата* и *Проза за Боби* са чудаци, социално заклеймени като луди, но тяхната лудост е тази, на която страстно са се възхищавали сюрреалистите, а по-късно и поетите, свързани с контракултурата на 60-те години. Лудата от едноименното стихотворение не е обикновена ексцентричка, скитаща из градските улици, а е метафизично въплъщение на ирационалното и на магията, което е подчертано с атрибута на летящата метла. Дълбоката връзка с природата в стихотворението е образно изразена чрез магическия ритуал на лудата жена, поздравяваща дърветата. Загатнатата възможност за сексуално единение придава на общуването (физическо или духовно) равнозначност на инициационен ритуал.

Към „забутаното“ поколение на 80-те години принадлежи и рано починалата поетеса **Данила Стоянова**. Тя няма издадена при-

живе книга (умира през 1984 г.), а до падането на режима повечето нейни стихотворения остават неизвестни за българските читатели: само няколко са публикувани на страниците на официалната периодика, а петте, включени във втория брой на самиздатското списание „Глас“, са придружени с уводни думи от Вл. Левчев. Поезията на Данила Стоянова се отличава със своята екзистенциална тревожност и деликатна чувствителност, което я приближава до философско-медитативна пейзажна лирика, позната от дзен поезията на Крум Ацев или от т.нар. тиха лирика на Иван Цанев и Иван Методиев. Съзвучие с холистичните принципи на далекоизточните философии се долавя например в следното неозаглавено стихотворение от 1980 г:

Не питайте водното конче
дали знае,
че е синьо небето.

То го е научило от водата,
която е потопила небето,
и го е попило в тялото си.

(Стоянова 2016: 31)

В поезията на Стоянова често се срещат образи на насекоми и птици – водни кончета, мухи, паяци, гълъби, комари, пчели, птици, щурци и др., които са асоциирани с темата за смъртта, свободата, самотата или екзистенциалното отчаяние („На кого пееш ти – / птиче в кафез? / В тъмната стая / как чувстваш залеза? / Само аз ще те чуя, / а аз нямам на кого / да го кажа“) (Стоянова 2016: 70). Пресъздадените лирически ситуации съдържат ненатрапчиво философско послание, напомнящо даоисткия принцип за ненамеса – към това ни навежда стихът, който проблематизира акта на спасяване на муха, заплетена в капана на паяжината: „[…] посегнах и намесих се в смъртта. / С брутално спокойствие на силния, / с блажената забрава на Светец, / разкъсах мрежата леплива / и пуснах малката гадинка“ (Стоянова 2016: 68). Сякаш лирическият аз се самообвинява, че е пренебрегнал правото на природата да живее според собствените си закони. Философската максима, основаваща се на принципа за ненамеса, прозира и в стихотворението за връхлитащия нощен влак, който с грохот прегазва щурчето. Стихотворението е метафора на сблъсъка както на цивилизацията и природата, така и на бруталната сила и ранимата крех-

кост на живота. В друго стихотворение привидно случайната среща на лирическия аз с една пчела води до тяхното субективно отъждествяване. Така в поезията на Данила Стоянова образната анимализация има инструментална функция с подчертана философска насоченост, която преодолява дихотомиите и антагонизмите и по този начин дискредитира модерния западен антропоцентризъм. Отчитайки ориентацията на младата българска поезия от 80-те години към източния философски светоглед, Пламен Антов с основание отбелязва:

> Изличаване на антагонизма между материално и духовно, външно и вътрешно, реалност и сън, между малко и голямо, силно и крехко, между смисъл и безсмислие. Когато външното се оказва най-вътрешно за Аза, най-крехкото е най-силно, а лишеното от смисъл – носител на най-дълбокия, абсолютен смисъл. Това са качества, които се оказват определящи за колективния език на младата българска поезия през 80-те.
>
> (Антов 2016: б. стр.)

Разпадането на дихотомиите и на субект-обектните опозиции, водещо до тяхното взаимно припокриване и преплитане, е присъщо и на поезията на **Едвин Сугарев**. Притихналото философско вглеждане в същността на нещата кореспондира с неговия интерес към източните религиозно-философски учения и определя основния образен регистър на стихосбирките му *Обратно дърво* (1989) и *Водни кръгове* (1989), както и на стихотворенията, публикувани на страниците на самиздатските периодични издания. В поетичния свят на Едвин Сугарев „слепеното ще се разлепя, / скрепеното ще се руши“ (стихотворението *Гора*), „светът разбит отново се споява“ (стихотворението *Спящият*), а това означава, че възприятията на реалността могат да бъдат изначално относителни. Освен това в духа на даоистките учители в стихотворението *Спящият* се наблюдава разпадане на субективността, сякаш лирическият говорител перифразира Джуан Дзъ, който сънувал, че е пеперуда и след като се събудил, не знаел дали е сънувал, че е пеперуда, или е пеперуда, която сънува, че е Джуан Дзъ.

> Сънят като слепец го води за ръката,
> с вода вълшебна мие безмълвните зеници.
> И как да разберем – тъй тънка е стената,
> а неговият свят е толкова различен…

Дали не е затворил завинаги вратата
на този лабиринт от призраци искрящи?
Дали не е повярвал, минавайки Оттатък,
че будният е той, а всички ние – спящи?

(Сугарев 2013а: 28)

Релативизмът на източното мислене и дезинтеграцията на субекта са очевидно свързани и с биоцентризма, който тук има функцията на контрадискурс, и като философски принцип се явява ефективна алтернатива на антропоцентризма. За Сугарев отричането на антропоцентризма води до екзистенциална безнадеждност: „тъй непосилно е да бъдеш само част / от нещото / чиято същност не познаваш // да различаваш само близки очертания / а общият контур да се размазва“ (Сугарев 1989: 38). В духа на биоцентризма (или дълбинната екология) човекът може да намери своята цялост само в контекста на всесъществуващото, защото сам, откъснат от холистичното единство на онтологичната реалност не може да намери покой. Водата е често срещан мотив в поезията на Едвин Сугарев като символ на холистичната цялост и същевременно на непрестанната преходност на нещата, тъй като в очите на древните даоистки учители водата е символ на превъзходството на мекото и слабото над твърдото и силното – тя е и символ на вечното завръщане.

Над извора привел лице,
открий самият как извираш.
Нима и твоето сърце
не е поточе сред всемира?

И сам не ще се задържиш –
което е, ще те напусне.
И ще се видиш как шуртиш
и как над теб се свеждат устни.

(Сугарев 2013а: 26)

Сугарев продължава да следва даоистката линия и особено тази на дзен и в минимизираните поетически форми: от медитативните тристишия на тема природа в стихосбирката му *Калейдоскоп*, които се появяват за първи път в самиздат през 1988 г., до тристишията от 90-те години, определени от автора като хайку. Освен философско-медитативна поезия през 80-те години Сугарев пише и политически ангажирана лирика – например антитоталитарното и антимилита-

ристично стихотворение *Афганистан* (1989) или стихотворението *Малка анонимна песничка за големия стар латернаджия*, публикувано във втория брой на „Глас“ през лятото на 1989 г., където застава открито срещу сталинизма.

На страниците на „Мост“ и „Глас“ се появяват и редица други автори, които по отношение на новия тип поетика могат да бъдат причислени към „забутаното“ поколение на 80-те години. Специално внимание заслужават най-вече Ани Илков и Миглена Николчина. Дебютната стихосбирка **Ани Илков** *Любов към природата* е официално издадена през 1989 г., но има само спорадични публикации в литературната периодика, поради което избира самиздат. В неговата философско-медитативна пейзажна лирика в определени моменти, например в стихотворенията *Каменни въглища* и *Писмо до далечния приятел*, зазвучава етосът на гражданската отговорност, макар че поетът съзнателно се дистанцира от политически и социално ангажираната стилистика, понеже пред вечното, неизменното и архетипното тя за него е само поза и реликва на една провалена модерност. За разлика от логоцентричния дискурс на Вл. Левчев и Е. Сугарев, който е пропит от философията и естетиката на Изтока, поезията на Ани Илков осъществява митично завръщане към света на езическите образи, към жертвоприносителните ритуали, древните божества и архетипите. Поетическото въображение тук е насочено към един свят на разпадаща се каузалност, което прави възможно общуването посредством съня с предците и бъдещите потомци. Фантастичното, ониричното и халюцинативното пространство е място за мистични прозрения и тайнствени срещи, както свидетелства стихотворението *Сънувачи*:

Кое е страшното:

сънуваме предците си.
И те са ни сънували отдавна.
Затуй се срещаме понякога в съня
и там живеем заедно –
като добри познайници.

(Илков 1989: 56)

В други стихове сънят е врата към въображаемата езическа райска градина, където хората и животните взаимно се разбират: „Животните ще ни посрещат с: „Добър ден!“ / в палеолитни пе-

щери… / И ние ще ги учим да броят / до две, след туй – до три“ (Илков 1989: 55). Независимо дали става дума за праисторическа пещера, древен храм или горска поляна, ониричните пространства имат комуникативни измерения: хармонията и любовта царуват, приютени в нощния мрак, който може да бъде нарушен само от изгрева: „Ти си лягаш и бързо насън / се упътваш натам, / със животни танцуваш / по пътя към някакъв храм / и поникваш чрез тъмната нощ / ведно с цветята, / докато гръмнат звездите, / дойде зората!“ (Илков 1989: 45). Изглежда отправна точка на поезията на Илков е митът като начин за изживяване на първичните стихии на природата, на единството на битието, като сливане с архе, с изначалните елементи на живота (Ликова 1994: 348). Стихосбирката *Любов към природата*, от една страна, подобно на поезията на Едвин Сугарев и Данила Стоянова акцентира върху холистичната цялост към света и преодолява противоречията между човека и природата, а от друга – върху дихотомията между автентичния свят на съня и артифициалната реалност. Привилегировано място тук е отредено на ониричния свят, както можем да се убедим например от титулното стихотворение *Любов към природата*: „Не се страхувай, не се плаши, / телата ни с небесните тела са братя и сестри. / Нима не е космична тая свобода / различна да те срещам денем, / различна – през нощта?“ (Илков 1989: 26). Рационалното вглеждане във всекидневната действителност у Илков бива нарушавано не само от съня, но и от образи, проникващи от древни времена, от света на тракийските могили и античните руини (стихотворението *Псе*), от тайнствата на езическите ритуали (стихотворението *Козел*).

По различен начин са изградени ониричните пространства в поезията на **Миглена Николчина**. Докато при Илков светът на сънищата е пресечна зона на митове, епохи и измерения, за Николчина той се оказва пространство на ужасяващи кошмари. Нощното безсъние, което е основен мотив в официално издадената ѝ стихосбирка *Три след полунощ* (1985), се изпълва в края на 80-те години с чудовищни сцени и образи. Тази естетическа радикализация се откроява най-силно в нейните поетически текстове, публикувани на страниците на самиздата, и фактически онагледява принципите на турпистичното въображение. Например в стихотворенията ѝ, включени в алманаха „Мост“, срещаме образи на новородени, които отказват да се родят и предпочитат да останат в утробата (*Оставане в*

рая), или хорър метафорика на нощни кошмари (*С отворени очи*). По този начин в контекста на най-младата поезия от 80-те години често отбелязваната генетична връзка с поетиката на Константин Павлов придобива реални очертания. Турпистичното въображение се наслаждава на всичко, което от гледна точка на конюнктурните литературни представи би могло да изглежда грозно, ужасно, отблъскващо, патологично. Някои изследователи определят това явление за „неоавангарден шок“ (Антов 2009а: 200).

Поезията се стреми да се превърне в своеобразна шокова терапия, подривно подкопаваща доминиращия социалистически дискурс, да прекрачи границите на социалистическия морал и конвенционалната естетика. Култовият литературен бунтар на 60-те и 70-те години на XX век Константин Павлов се превръща в безспорен авторитет за младите поети. Като своеобразен девиз на „забутаното“ поколение на късния социализъм звучи неговото поетическо откровение от 60-те години: „Моите стихове никой не ги печати. / Никой не ги чете. / Те са опасни – / будят долни / инстинкти, / развращават духа. / […] / Особено са вредни за деца. / И възрастни“. Както при К. Павлов, така и в поетиката на „забутаното“ поколение усещането за онтологичен разпад често се изразява посредством инсектни и териоморфни метафори. Така например в образния свят на младите поети се срещат насекоми, змии и лисици с одрана на живо кожа, които у литературните критици на К. Павлов предизвикват неприятното усещане за естетизация на нечистото, грозното и отвратителното.

В късния самиздат се появяват и редица текстове, които директно отпращат към личността и поезията на Константин Павлов, било чрез авторско посвещение, било чрез интертекстуални алюзии. Например в стихотворението *Увод в коренотърсачество* на Иван Кръстев Персифедрон – персонажният код на К. Павлов, се въплъщава в таласъм. Въобще светогледът и поетическият език на Константин Павлов намират благодатна почва в ъндърграунд средата на българския самиздат. Всепоглъщащият и предизвикващ погнуса ужас, който в неговото стихотворение *Каприччио за Гойя* е метафорично оприличен на „бебета с мустаци и брада“, обилно присъства и в поезията на „забутаното“ поколение, асоциирайки инфантилното със злото и с чудовищната деградация (Николчина, Леонидов, Рупчев) (Антов 2009а: 197 – 202). Освен в инсектната, териоморфната и инфантилно-декадентската образност инспира-

тивният импулс на Константин Павлов се проявява в ъндърграунд поетиката на 80-те години и в очевидното пристрастие към социалнопатологичното, непристойното, неморалното. Противно на регламентирания социалистически морал се забелязват дори хомосексуални алюзии. Предпочитани персонажи са чудаците, лудите и аутсайдерите от периферията на обществото, които впрочем познаваме от прозата на Борис Христов и Филип Дахилов.

Идеалът на това поколение е високо ерудираният и образован поет, който следва насоките, зададени от западния модернизъм. Така посредством многобройни преводи и литературоведски интерпретации започват да проникват нови естетически тенденции и мисловни парадигми, актуални за западната култура и хуманитаристика, като например феминизмът и постмодернизмът. Що се отнася до постмодернизма, най-младото поколение припознава и някои автохтонни явления, преди всичко в лицето на Константин Павлов, чието стихотворение *Петима старци* (1965) дори се смята от някои изследователи за първия постмодерен текст в българската литература (Дойнов 2012: 85). Към предисторията на българския постмодернизъм бива отнасяно и творчеството на Йордан Радичков (Симеонова-Конах 2011: 202 – 246), но в пълна степен той ще се прояви едва през 80-те години, при това именно в поетиката на „забутаното“ поколение. Постмодернистично по своята същност е това непрестанно потапяне в хтоничното тяло на обществото, където явленията, обозначавани дотогава като патологични, започват да се приемат за естествени (Алипиева 2016: б. стр.). Социалната патология и въобще всяка другост вече губят своята оценностяваща стойност. Провокативните езикови жестове в рамките на неоавангардния шок са съпроводени едновременно с дезилюзия, разпад и релативизиране на ценностния ред (Г. Рупчев). Ако изпадналият в колапс социалистически дискурс разчита на дихотомиите, то възникващият постмодернизъм деконструира тези дихотомии и десемантизира техните значения и опозиции. Разрушаването на дихотомиите в тази поетика се проявява и по отношение на реалността и фикцията, т.е. на будното състояние на обективна реалност, от една страна, и на съня, халюцинацията и делириума, от друга. Именно в оничните светове се разпада каузалността на стария просвещенски рационализъм и точно те се оказват най-подходящи за изразяване на открита политическа ангажираност.

Наред с разрушаването на дихотомиите поезията на „забутаното“ поколение зрелищно разкрива разпадането на субективността, което нерядко се обвързва с релативизма на източните философии, към които младото поколение поети (по-специално Сугарев и Левчев) проявява афинитет, за да оспори логоцентричния ред на западната цивилизация. Последствията от разпада на субективността се проявяват в ликвидирането на дихотомията между субекта и обекта и в много стихотворения означават отрицание на антропоцентризма и философски уклон към биоцентризма. В този контекст иманентно присъща на новата поезия се оказва екологичната естетика.

През този период постмодернизмът се проявява в експерименталната и игрова деконструкция на езика и в релативизирането на неговите семантични функции. В това отношение показателна е поезията на Румен Леонидов (Симеонова-Конах 2011: 255): освен някои от цитираните негови „деконструктивистки“ стихотворения пример за това е и поетичната миниатюра *Губя чувства* („Чудо вижте! Чудо вижте! Чудовище!...“), в която посредством фонетичните свойства на езика се разколебава неговата семантична функция.

През 80-те години върху игровите принципи на постмодернизма са изградени и интертекстуалните драматизирани диалози на Иван Станев (сценични експерименти, философски театрални колажи, литературни пародии). През това десетилетие постмодернизмът се развива и от други писатели, като например Златомир Златанов, Емилия Дворянова и др., а в самия му край прави своите първи поетически опити и един от най-значимите представители на съвременния български постмодернизъм – Георги Господинов. „Забутаното“ поколение на 80-те години, съзнателно маргинализирано от официалния литературен дискурс, пребивава по-скоро някъде на границата между сивата зона и ъндърграунда. Неговите представители ще получат високо литературно признание едва след падането на режима през ноември 1989 г. в условията на нови предизвикателства, свързани с политическите и икономическите промени на страната.

Заключение

Спрямо доминиращата в НРБ дискурсна система неофициалната българска литература предлага изключително разнообразна гама от алтернативи, чийто характер се определя, от една страна, от личността на автора, политическите му убеждения, светогледа, културната му ориентация, образованието му, включително от психологическите му особености и религиозни възгледи, а от друга страна – от формалните аспекти на отделните алтернативни дискурси, които се разграничават от доминиращите и детерминирани от съответния контекст дискурсивни практики на социализма. Следователно тя е многообразна и исторически променлива, тъй като конкретните ѝ прояв-ления зависят от момента и условията на нейната поява. Това обяснява специфичните различия между парадигмата на „легионерските“ (крайно десни) поети от края на четиридесетте и петдесетте години, клонящата към анархизъм парадигма на контракултурните бунтари от края на шестдесетте години и парадигмата на перестройката от втората половина на осемдесетте години, чиито представители все повече се насочват към западните културно-идеологически модели.

Възходът на т.нар. народнодемократична власт и ултимативно въведените от нея дискурсивни практики на диктатурата на пролетариата не успяват да изкоренят „предреволюционния“ литературен опит. Въпреки репресиите, целящи окончателно ликвидиране на буржоазията, на която според марксистко-ленинската философия е съдено да свърши закономерно в бездната на историята, новата комунистическа власт не успява да премахне старите мисловни модели. В българския контекст те са много разнообразни и тяхната проекция в неофициалната литература също е изключително разнородна. Новата революционна динамика, която се разгръща с пълна сила по време на съветизацията на страната, предизвиква отявлена съпротива сред много автори. Тези, които по някакъв начин са свързани със стария царски режим, не се примиряват с новия ред и дават израз на своята носталгия, като отричат плебейския колективизъм, осъществяван и поддържан от нахлулия отвън варварски, „скитски“ агресор, който опустошава ценностната система на европейската цивилизация, интегрирана особено от градските елити.

Този **европоцентричен (оксидентален) дискурс** се разграничава от социалистическия реализъм, тъй като го възприема като модел на азиатския деспотизъм, за който се предполага, че е чужд на ориентираната към Европа българска култура. Европоцентричният дискурс на неофициалната литература се утвърждава чрез многообразни форми на разграничаване от всичко азиатско, деспотично и колективистично, като често прилага антисъветска или дори антируска парадигма. В тази посока той търси опора в национални митологеми, свързани с българската история – както най-ранната, така и тази на Възраждането. Антируската позиция бива при това често изразявана посредством метафорика, позната от антиосманската национална митология. Оксиденталната парадигма отхвърля дискурсивните практики на социализма чрез екзалтирано изтъкване на чуждия, небългарски и неевропейски характер на комунизма, както и на неговата азиатска бруталност и ориенталска деспотичност (Стилиян Чилингиров, Иван Дичев). С изключение на ултрадясно ориентираните автори, свързани с междувоенната крайна десница (Дянко Марков, Змей Горянин), тази антиориенталска, антиазиатска, антируска и антисъветска парадигма присъства и в творчеството на симпатизанти и членове на БЗНС (Йосиф Петров, Стефан Стамов), както и в есеистиката на И. Бешков и мемоарите на К. Константинов, където новият съветски човек е представен по крайно пейоративен начин особено когато е съпоставян с интелектуалния елит от междувоенния период. През подобна призма новият свят на диктатурата на пролетариата е изграден в романите на Яна Язова. Този европоцентричен дискурс се развива най-интензивно през 50-те години на XX век от автори, които са преследвани и осъждани от държавните институции и игнорирани от литературните среди.

Принципно различен е т. нар. **контракултурен дискурс**, който в сравнение с европоцентричния се появява малко по-късно – към края на 50-те години. Неговата конфронтация срещу утвърдения вече социализъм визира консуматизма и въобще ценностната система на по-старото поколение, окупирало всички нива на системата. Тази парадигма демаскира новата червена буржоазия, която се е уподобила на старата капиталистическа буржоазия, но от позицията не на политическа десница, а по-скоро на своеобразен ляв идеализъм, който е приемник на идеите и ценностите на т.нар. ляв

авангард. Именно това дава основание на авторите, представящи контракултурния дискурс, настоятелно да търсят признание в рамките на официалната литература. В същото време те значително ги надхвърлят, тъй като в много по-голяма степен възприемат аксиомите на радикализиращата се западна контракултура, чиито идеи проникват в България по различни канали още от 60-те години на XX век и „развращават“ морала на социалистическата младеж. Контракултурният дискурс проявява също така интерес към различни духовни алтернативи на материалистично ориентираната управляваща технокрация, било в посока към философско-религиозните учения на Далечния Изток или към собственонационалните езотерични традиции (особено към дъновизма). Контракултурният етос се проявява също така и като отказ от съвременната цивилизация и търсене на убежище най-вече в девствената природа на българските планини (поезията на Георги Мицков и отчасти прозата на Филип Дахилов). Доброволното бягство от социума е важен мотив и в прозата на Борис Христов, където главните герои са аутсайдери, социални изгнаници, колоритни персонажи и „безумци“, които обаче са единствените, които умеят истински да живеят. Особен тип контракултурно аутсайдерство пресъздава и Емилия Дворянова, но при нея се забелязва отчетливо пристрастие към диаболистичната естетика (романът *Къща*). Категоричен отказ от участие в социалистическия „спектакъл“, предназначен за конформисткия масов човек, заявяват със своята поезия Петър Манолов и Николай Колев-Босия. В тази посока продължава и най-младото, т. нар. „забутано“ поколение на 80-те години, чиято поетика ще инкорпорира принципите на неоавангардния шок и на постмодернизма.

Дисидентският дискурс в контекста на българската неофициална литература най-често бива манифестиран от интелектуалци, които са преследвани заради своите антитоталитарни позиции и възгледи. Българските дисидентски среди се ангажират с правозащитни проблеми и поради това неслучайно централен мотив на тази литературна парадигма е индивидуалната свобода: свободата на словото и на изразяване на мнения в съответствие със собствената съвест. Тази парадигма е в защита на другостта като категория, която трябва да се противопостави на социалната стадност и на принципите на колективизма, налагани от властта. Лирическият субект

се явява мишена или на разярената тълпа, или на дехуманизираната система, което обяснява откроващото се присъствие на мотива за насилствената смърт, като изгаряне на клада (К. Павлов, Б. Славов) или разстрел на стената за екзекуции (К. Алексиева). Механизмите за инквизиция имат знакова функция и в редица неофициални драми (Б. Димитрова, С. Гечев, И. Станев), а другаде героите са захвърлени на произвола, въплътен в образа на милиционера или агента на ДС, който се явява въплъщение на абсолютното зло (М. Величков). Със своя хуманизъм и антитоталитарна насоченост този тип алтернативен дискурс се вписва в дисидентската парадигма, функционираща в други страни от Източния блок. За разлика от чешката и словашката литература, където още от 70-те години темата за правата на човека бива широко застъпена и благодарение на мащабното развитие на самиздата играе важна роля в контекста на дисидентството, в България връзката между неофициалната литература и политическото дисидентство се установява едва в самия край на 80-те години. Най-важните периодични издания, които отреждат на дисидентския (правозащитния) дискурс по-значимо място в литературата, са алманахът „Мост“ и списание „Глас“, които публикуват политически ангажирана поезия (В. Левчев, Е. Мусакова, Н. Колев-Босия), есета и манифести (Е. Сугарев, В. Левчев, Р. Леонидов).

В контекста на българската неофициална литература все пак съществува и друг съществен алтернативен дискурс, свързан с темата за правата на човека, който може да бъде дефиниран като **антиасимилационен дискурс** и класифициран като проявление на дисидентска позиция, но всъщност не е тъждествен с него, независимо че е правозащитен, хуманистичен и антитоталитарен. Специфичното се състои в това, че индивидуализмът се съчетава с колективното самосъзнание, основаващо се на обща етническа и религиозна принадлежност. Антиасимилационната парадигма следователно е исторически детерминирана от „възродителния процес“ и се основава преди всичко на творчеството на българските турци (в по-малка степен на помаците и ромите). По подобен начин в рамките на бившия Източен блок реагира например унгарското малцинство в Румъния по времето на Чаушеску или някои национални и религиозни общности в рамките на СССР. Литературата, писана на турски език на територията на комунистическа България, е изпълнена с патриотичен, хуманистичен и правозащитен патос и

утвърждава необходимостта от приятелско съжителство между българи и турци в България. Със засилването на репресиите срещу гражданите с турско самосъзнание обаче в някои текстове прозвучават и националистически нотки.

Алтернативните дискурси, които идентифицирахме в българската неофициална литература като най-значими идейни конкуренти на властовия дискурс, не са херметически затворени и непристъпни подсистеми – напротив, те се преплитат и допълват взаимно. Нещо повече, въз основа на текстовете на българската неофициална литература е възможно да се дефинират и други алтернативни дискурси, например християнски (православен), който с различна степен на интензивност прониква в целия спектър на неофициалната литература (напр. Змей Горянин, Борис Христов). Така очертаната вътрешна диференциация на неофициалната литература, колкото и несъвършена да изглежда, има за цел преди всичко да обърне внимание върху факта, че творчеството, създадено като алтернатива на литературния мейнстрийм, не е непременно антикомунистическо. Въпреки че различните течения и идейни алтернативи в рамките на неофициалната култура често си взаимодействат, всяко от тях се основава на специфични естетически и аксиологични принципи. В българския контекст пример за частично сливане е случаят с контракултурния дискурс, който през 80-те години се политизира и приема дисидентската реторика в защита на човешките права (напр. Н. Колев-Босия).

Следователно от гледна точка на дискурсивността на неофициалната литература и на нейните алтернативни парадигми, чрез които самиздатът, текстовете, писани „за чекмеджето“ и издадената, но „арестувана“ литература се разграничават от мейнстрийма, се открояват четири основни алтернативи. Що се отнася до генеалогичните особености на българската неофициална литература, ще се позовем на тезата на Ирма Ратиани, визираща съветския контекст: грузинската литературоведка говори за три жанра (или поджанра), които са доминиращи за проявлението на антисъветския дискурс в литературата: литературната антиутопия (literary anti-utopia), магическореалистическия роман (mythological-realistic novel) и сатиричната новела (satirical novella) (Ратиани 2012: б. стр.). Това изброяване е отчасти валидно и за българската неофициална литература в областта на прозата, макар че магическореа-

листическият роман е по-скоро маргинален за българския контекст. Следва обаче да се добавят и социално ангажираната реалистическа проза, която мощно противодейства на аналогичния жанр в литературата на социалистически реализъм, както и научната фантастика. Освен епическите жанрове съществуват, разбира се, и лирически (елегия, епиграма) и лироепически (особено поемата) жанрове. Драмата също има важна роля в осъществяването на алтернативните дискурси – нейната субверсивна роля се проявява най-вече в пиеси, близки до театъра на абсурда (Георги Марков), както и в исторически пиеси, умишлено пренасящи действието в Античността и Средновековието (Стефан Гечев, Константин Павлов, Стефан Цанев, Блага Димитрова).

Следователно от гледна точка на жанровата система българската неофициална литература не се отличава съществено от другите европейски литератури. Тя се различава преди всичко със своите обществено-политически специфики особено по отношение на дистрибутивната и рецептивната си функция. Друга нейна отличителна характеристика е, че в сравнение с други държави от съветската сфера на влияние българският самиздат не се развива така мащабно. Показателен е фактът, че огромната част от издадената там художествена литература се състои от стихосбирки. Сред най-значимите поети, публикували в самиздат, са Веселин Тачев, Иван Цанев, Васил Урумов, Георги Рупчев, Едвин Сугарев, Владимир Левчев и Кирил Кадийски. Важно е да се отбележи, че появата на самиздатски стихосбирки невинаги има идеологическо-политически основания и често пъти авторите избират самиздат поради ригидната издателска система (понякога се налага да чакат няколко години), както, разбира се, и поради строгата цензурна политика. Прави впечатление, че в българския самиздат излизат предимно поетически книги, както няколко драматургични текста, но оригинална самиздатска проза почти напълно отсъства.

Опитите за самиздатски периодични издания са възпрепятствани от ДС още в своя зародиш, но малкото осъществени заглавия днес свидетелстват за усилията в тази посока и представляват ценни литературни и исторически артефакти (алманах „НЛО“, списание „Кула“). Най-важните независими периодични издания, които достигат до сравнително по-голяма читателска аудитория, са алманахът „Мост“ и списание „Глас“ от 1989 г. В самиздат се

разпространява и чуждестранна литература – например текстове на забранени руски писатели (Солженицин, Бердяев, Мережковски) или идеологически провокативни произведения на Джордж Оруел. По неофициални канали се разпространяват и различни текстове със социологически, философски, исторически (*Фашизмът* Жельо Желев), религиозен и езотеричен характер. Най-голям корпус от такъв тип неофициална литература вероятно е свързана с дъновизма. Съществуват и различни видове самиздатски фензини, посветени на музиката, научната фантастика, западната попкултура, които реабилитират частично наложеното информационно ембарго спрямо западната култура.

Голяма част от неофициалните текстове обаче не достигат до читателите и остават под формата на непубликувани ръкописи или машинописи. Често тези текстове „от чекмеджетата“ биват създавани с цел да съхранят литературната творба за по-благоприятни от политическа гледна точка времена. Сред най-значимите автори на такъв тип произведения са Яна Язова, Стилиян Чилингиров, Змей Горянин, Асен Христофоров, Златка Чолакова, Йордан Ковачев, Йордан Русков и Олга Чавова, Русчо Тихов, Крум Ацев, Филип Дахилов, Константин Павлов, Стефан Гечев, Георги Мицков, както и етническите турски писатели Ахмет Шериф Шерефли, Омер Осман Ерендорук, Реджеп Кюпчу и автори от помашкото малцинство (Свилен Капсъзов). След тях през 80-те години се появяват Борис Христов, Емилия Дворянова, Ванцети Василев, Петър Манолов, Ани Илков и много други. Редица ръкописи са отхвърлени от редакторите на официалните издателства по идеологически причини: например романът на Георги Марков *Покривът*, втората част на романовата хроника *Ловецът на диви патици* от Тодор Ризников или драмата *Богомилката* на Блага Димитрова. Известни са и случаи на унищожаване на вече готови книжни издания (*Люти чушки* и *На юг от живота*), а често срещано явление е изтеглянето на вече издадени книги от мрежата за разпространение – такава е съдбата на романа *Лице* на Блага Димитрова и романа антиутопия *Чайки далеч от брега* на Евгени Кузманов.

В сравнение с Унгария, Чехословакия и Полша, където поради мащаба на настъпилите политически катаклизми цели групи писатели и интелектуалци биват колективно изключвани от обществения живот и вследствие на това организираното дисидентство в

тези страни придобива наистина големи размери и поддържа активни творчески контакти с емигрантските среди, в България дисидентството е по-скоро въпрос на индивидуален избор и не може да разчита на истински ефективна подкрепа от чужбина. Политическата опозиция е ликвидирана още през 1944 – 1948 г., а съпротивата на горянското движение е бързо ликвидирана. Нещо повече, ръководството на комунистическата партия прилага политиката на „моркова и тоягата“ спрямо интелектуалците (и по-специално писателите). Членството в творчески съюзи осигурява привилегии и социална репутация, а дори тези, които по някакъв начин са се провинили пред партията и нейната идеология, не са напълно отхвърлени, а им се дава шанс да компенсират идеологическия си провал. Подобно лавиране е особено валидно за известни писатели, като Радой Ралин. В този смисъл, ако българските писатели искат да запазят стандарта си на живот и привилегирования си статут, те зависят до голяма степен от ръководството на Съюза на писателите и на комунистическата партия. Всеки намек за критичност и относителна творческа свобода често се откупува с публични декларации за лоялност към комунистическата партия и нейната политика. Ситуацията е различна за маргинализираните писатели, които изкарват хляба си като черноработници и пишат своите текстове без надежда да бъдат публикувани (към което те самите невинаги се стремят), прибягвайки понякога до самиздат. Заради гражданската си нелоялност мнозина от тях остават без постоянна работа, подлагани са на репресии, на принудително интерниране и затвор, а някои от най-упоритите борци срещу комунистическия режим плащат за своето непокорство с живота си.

BETWEEN DISSENT, THE UNDERGROUND AND THE GREY ZONE UNOFFICIAL BULGARIAN LITERATURE 1944–1989

Résumé

The subject of unofficial literature in the Bulgarian People's Republic should be approached very cautiously in view of its special developmental factors. Within the context of Bulgarian Communism, for example, unofficial literature thus cannot be defined in terms of individual writers, even though there are some who did not have a single line officially published under the Communist dictatorship, and it seems far more appropriate and efficient to define it in textual terms. One set of unofficial literary texts, which were not officially published as books by any of the regime's publishers, or which came out in samizdat form, offers an unusually varied collection of anti-discourses, their character deriving from the individual authors, their political convictions, worldviews, cultural orientations, education and even origins (both "class" and ethnic), as well as psychological and religious elements, while the form of these individual anti-discourses, which resist the dominant discourse practices of Communism, is also dependent upon time and thus on the period in which they were written, so that e.g. the "legionnaire" paradigms (extremely right-wing in viewpoint) used by poets in the late 1940s and early 1950s will be different, as will the anarchist-style paradigms of the late 1960s counter-cultural firebrands and the perestroika paradigms of authors in the latter half of the 1980s will be totally different again.

The destruction of the old order as the "people's democratic" forces came to power and the creation of the new discourse practices of the dictatorship of the proletariat did not ultimately mean the complete eradication of "pre-revolutionary" models. Despite all the repression aiming to finally settle accounts with the withering bourgeoisie, which Marxist-Leninist philosophy doomed to an inevitable end on the trapdoor of history, the new Communist power did not succeed in eradicating old mental models, which in the Bulgarian context were highly

varied, and their projection into unofficial literature was unusually heterogeneous. The new revolutionary dynamic, which developed fully as the country was being Sovietized in the presence of Soviet advisors and NKVD officers, i.e. de facto foreign and external elements, provoked considerable resistance in many authors, and it was primarily those who had been associated in some way with the old pro-German Tsarist regime who were least inclined to accept the new order. This nostalgia for the old order was reflected in literature by resistance to plebeian collectivism, which was only able to gain and hold ground due to the invasion of a barbarian "Scythian" element, whose devastating incursions had destroyed the old order of (European) civilization, which many Bulgarians felt themselves to be an integral part of. This **Eurocentric (occidental) discourse** took exception to the new pro-Soviet paradigms of Socialist Realism, which it scorned, seeing them as the adoption of models of Asiatic despotism, which were supposed to be alien to old Bulgarian (Eurocentric) culture.

The Eurocentric discourse of unofficial literature was to generally advocate various forms of resistance to all Asian despotism and collectivism, while often associating its concretizations with anti-Russian paradigms, sometimes seeking legitimacy in this regard through national mythologemes drawing on Bulgarian history from both olden times (the military incursions of the Kiev Knights of Sviatoslav) and from the National Revival; metaphors utilizing traditionally anti-Ottoman national mythology often veil anti-Russian sentiments. In the context of rejecting the discursive practices of Communism, this occidental paradigm involves an effusive emphasis of the foreign, un-Bulgarian and un-European nature of Communism, which is associated with Asiatic brutality and Oriental despotism (S. Chilingirov, I. Dichev). Apart from the ultra-right authors associated with the old pro-Hitler regime (D. Markov), this anti-oriental, anti-Asiatic, anti-Russian and anti-Soviet paradigm is present in the work of BZNS sympathizers and members (J. Petrov and S. Stamov) as well as in essays by I. Beshkov and the memoirs of K. Konstantinov, where New Soviet Man is perceived to a large extent in pejorative terms through the prism of the old interwar elites. The new world of the dictatorship of the proletariat is similarly depicted e.g. in the novels of Yana Yazova. This Eurocentric discourse was developed most extensively during the 1950s amongst au-

thors who were persecuted, imprisoned and forcibly removed from the official structures of new socialist literature.

Within the context of unofficial culture there is a qualitatively different subset that we might call **countercultural discourse.** This is genetically younger and appeared from the late 1950s as a counterweight to the socialism that had now been established. It is frequently associated with anticonsumerism and is a revolt against the older generations' axiological models that predominated at all levels of the apparatus structure. This paradigm rejects the legitimacy of the new 'red' bourgeoisie and attacks its mimetic relationship to the old capitalist bourgeoisie, while the predominant discourse here is not attacked from a right-wing standpoint, but far more from that of left-wing idealism. Hence it is based on the ideas and values of what is known as the left avant-garde, with whose help young idealists from the early 1960s sought legitimacy within official literature while going beyond it and being far more accepting of axioms from the radicalizing Western counter-culture, whose ideas infiltrated Bulgaria through many and varied channels from the 1960s, corrupting socialist youth morale. Countercultural discourse is also associated with a shift towards various alternative spiritualities, both in the form of Eastern philosophies and religious outlooks and domestic esoteric traditions (e.g. Danovism), which play the roles of spiritual alternatives to the materialist-oriented technocracy of the dominating system. The countercultural ethos is also present in literary escapes from modern civilization. This escapism finds refuge primarily in the virgin landscape of the Bulgarian mountains (Georgi Mitskov and to some extent Filip Dahilov). Being outside and exposed "outsidership" is also an important motif in the prose work of Boris Hristov, whose chief protagonists are outsiders, social outcasts, picaresque characters and "crazies", who are, however, the only ones able to live an authentic life. A special type of countercultural outsidership is also present in the work of Emiliya Dvoryanova, whose tendency towards diabolical aesthetics is clearly visible (as in her novel The House [*Къщата*]), as well as in the poetry of Petar Manolov and Nikolay Kolev-Bosiya, whose work is by way of a change essentially directed against displays of the socialist "spectacle" and against the all-pervasive conformity of the ordinary citizen. Models of otherness were to be further developed by the youngest, "discarded" generation of the 1980s, whose work would increasingly involve principles of neo-avant-garde shock and some other trends that mirrored postmodern creative approaches.

In the context of unofficial Bulgarian literature, **human rights and individualist discourse** is most frequently formulated from the position of individuals, often intellectuals, who are persecuted for their views and attitudes by the dominant discourse. The central motif for this literary paradigm is the freedom of the individual, freedom of the word, expression and conscience. This paradigm is a defence of otherness as a category, which is to confront the herd instinct and collective principles of the ruling order. As for poetry, the lyrical subject is often exposed to the brutality of the exhilarated mob or the diabolical mechanisms of the dehumanized system. The primary favourite metaphor here is the motif of burning at the stake (K. Pavlov and B. Slavov) or death by firing squad (K. Aleksieva). Characters who are exposed to the brutality of the inquisitional mechanisms are also present in a number of unofficial dramas (by B. Dimitrova, S. Gechev and I. Stanev), while elsewhere the chief protagonist had to face a secret police character whose diabolical dehumanized intelligence makes him the embodiment of absolute evil (M. Velichkov). This type of literature with its humanistic and anti-totalitarian focus is similar to that of the Czech dissidents. In contrast to the Czech and Slovak environment, where this human rights paradigm was even reflected to a considerable extent in highbrow literature and played an important role in the entire context of dissent from the 1970s thanks to widespread use of samizdat, unofficial literature and political dissent combined in a similar way at the very end of the 1980s, initially very timidly. Prominent periodicals that provided substantial space for human rights discourse in literature included the *Most* almanac and the *Glas* magazine. In addition to *engagé* poetry (V. Levchev and E. Musakova) this took place primarily through essays and manifesto-style texts (E. Sugarev, V. Levchev and R. Leonidov).

Human rights issues are also ultimately associated within the context of Bulgarian unofficial literature with another prominent anti-discourse that can be described as the **anti-assimilation discourse**. This can essentially be characterized as human-rights-based, humanistic and anti-totalitarian, but the individualistic element is complemented to a large extent by the collective. Collective awareness of exclusiveness is exposed to national and religious self-determination. This primarily involves literary dissidents of Turkish descent, while the little researched and practically unknown literature by supporters of Macedonism also probably belongs here. Their works were also harshly suppressed by the

Communist regime in direct proportion to the growth in Bulgarian nationalism from the late 1970s. We have not included "Macedonian" or "Macedonist" poems in this work due to the insufficient number of known accessible literary scources. Anti-assimilation paradigms in this respect are thus primarily involved in the literature of Bulgarian Turks, and to a lesser extent Roma and Pomaks. Within the former Eastern European bloc, the Hungarian minority in Ceaușescu's Romania appeared in a similar light. Most of this Turkish-written literature stands out due to its patriotic, humanistic-focused and human-rights-based fervour for the need for amicable coexistence between Bulgarians and Turks in Bulgaria, though as the suppression of citizens of Turkish ethnicity worstened, some nationalist tendencies also emerged, which were to some extent incited by various illegal groups and intelligence services in neighbouring Turkey.

These anti-discourses, which we have designated as the most prominent discourse alternatives to socialist culture within Bulgarian unofficial literature, are by no means entirely impermeable and hermetically sealed subsystems, but they overlap, merge and complement one other. The internal differentiation of unofficial culture and (in particular) literature defined in this manner, however imperfect it may appear, is primarily meant to outline the fact that unofficial literature need not necessarily be a priori anti-Communist in its politically definable form. In Bulgaria, as in Czechoslovakia, Poland and the USSR, although the various trends and anti-discourses often collaborated within the unofficial culture, each unofficial milieu drew from a different aesthetic and adopted diffferent axiological systems; the literature of "elite" Czech dissent was thus unable to fully adopt the aesthetic of radical Czech underground communities, while Polish Solidarity and the conservative environment of the Roman Catholic church could hardly identify with the radicality of the "third circulation" and other subculture alternatives, and finally conservative Solzhenitsyn-style Soviet dissidents were aesthetically and axiologically remote from the anarchistic tendencies of the Leningrad underground (and vice versa). However, these discourse alternatives often merge within the Bulgarian context, so that what was originally countercultural discourse becomes politicized to some extent over the 1980s, as it takes on human rights rhetoric.

With regard to the discourse nature of unofficial literature and its alternative paradigms by means of which samizdat, "prohibited" and

"drawer" literature protested against the mainstream, as we have now defined four primary discourse subsets, it is useful to also refer in conclusion to some specific sociopolitical features which unofficial literature possessed and developed within the Bulgarian context. The chapters on samizdat indicated that in comparison with other states within the Soviet sphere of influence, Bulgarian samizdat did not achieve such substantial proportions. The great majority of highbrow literature brought out in this way was made up of poetry collections. The most prominent of the poets publishing in samizdat included Veselin Tachev, Ivan Tsanev, Vasil Urumov, Georgi Rupchev, Edvin Sugarev, Vladimir Levchev and Kiril Kadiyski. It should also be mentioned that the publication of samizdat poetry collections did not always need to have an ideological or political background, as the frequent reason for publishing one's poetry in samizdat was the ossified and absurdly long editorial procedure (sometimes of several years) in the regime's official publishing houses, as well, of course, as the strict censorship policies. In addition to poetry there are also known individual cases of samizdat drama texts, but there is practically no original samizdat prose.

Attempts to publish samizdat periodicals were as a rule nipped in the bud by secret police units, but several titles did survive and serve today as valuable literary historical artefacts (e.g. *NLO* almanac and the *Kula* magazine). The most important independent periodicals, which had a relatively broad scope, are thus the *Most* almanac and the *Glas* magazine from 1989. Apart from original literary output, various samizdat transcriptions of older literary works are also known, often those ideologically compromised or whose print runs had not been sufficient for the high demand. Various samizdat transcriptions circulated of ideologically "harmful" works of foreign literature, including texts by prohibited Russian writers (e.g. Solzhenitsyn, Berdyaev and Merezhkovsky) and the ideologically sensitive works of George Orwell. Various sociological, philosophical (e.g. *Fascism* by Zhelyu Zhelev), religious and esoteric texts also circulated through unofficial channels. The greatest corpus of unofficially distributed transcriptions is provided by Danovist literature. Samizdat fanzines of a highly varied nature have also been found, from musical fanzines to science fiction and fantasy and texts focusing on Western pop-culture, which made up for the information embargo that was placed to some extent on ideologically problematic Western culture (e.g. brochures on the life of Bruce Lee).

However, a large proportion of Bulgarian unofficial literary texts did not get to the readers in samizdat form and remained in the form of unpublished manuscripts. These “drawer” texts had to wait until more politically favourable times for publication, i.e. for the most part until the fall of the Communist regime. The most prominent authors who wrote their literary works for the sock drawer included Stiliyan Chilingirov, Zmey Goryanin, Asen Hristoforov, Zlatka Cholakova, Yordan Kovachev, Yordan Ruskov, Olga Chavova, Ruscho Tihov, Krum Atsev, Filip Dahilov, Konstantin Pavlov, Stefan Gechev and Georgi Mitskov, as well as ethnic Turkish writers Ahmet Şerif Şerefli, Ömer Osman Erendoruk, Recep Küpçü and authors from the Pomak minority (Svilen Kapsazov), followed in the 1980s by Boris Hristov, Emiliya Dvoryanova, Vantseti Vasilev, Petar Manolov, Ani Ilkov and many more. Many submitted manuscripts were rejected for ideological reasons by the editorial offices of official publishers, e.g. the novel The Roof (*Покривът*) by Georgi Markov and the drama *Bogomilka* by Blaga Dimitrovova. Cases are also known where completed print-runs of books were destroyed (Hot Peppers [*Люти чушки*] and To the South of Life [*На юг от живота*]), while the special feature of the Bulgarian situation was the phenomenon of recalling already published books from distribution, a fate met by the novel The Face (*Лице*) by Blaga Dimitrova and the anti-utopian work Seagulls Away from the Shore (*Чайки далеч от брега*) by Evgeni Kuzmanov.

In comparison with Hungary, Czechoslovakia and Poland, literary life in Bulgaria developed under very specific conditions. Whereas in those Central European countries entire groups of writers and intellectuals who had been excluded from public life on the collective principle gradually came to the fore thanks to the great political cataclysms, and organized dissent in these countries took on truly vast proportions, with the backing of many very active émigré circles., dissent in Bulgaria was more a matter of individuals, who could not rely on any substantial support from abroad. The political opposition had been liquidated in an extraordinarily brutal fashion in the first postwar years. Any signs of resistance that appeared in the form of the internally heterogeneous The Goryan movement, which was only limited to armed resistance, were progressively eliminated. Moreover, the Communist Party leadership applied a highly sophisticated “carrot and stick” policy towards intellectuals (and above all writers). Membership in artists' unions brought

with it extensive privileges and decent social status. Even those who had committed some offence against the party and its ideology were not entirely excluded, but had the opportunity to atone for their ideological lapse. This manoeuvring particularly involved well-known, popular writers who moved around the fringes of dissent, such as Radoy Ralin. Hence if Bulgarian writers wished to keep their standard of living and privileged position they were fundamentally dependent on the Writers' Union and the Communist Party. Any hint of criticism and relative creative freedom often came at the price of public declarations of loyalty to the Communist Party and its policy (Emiliyan Stanev, Yordan Radichkov). The situation was different for outsider writers, those marginal authors who had to work in labouring jobs and various civic professions. They wrote their texts without any prospect of official publication (which they often did not aspire to) and only in a few isolated cases resorted to samizdat. A number of such marginalized authors remained without permanent employment, while some of them had to face repression, internment and imprisonment for their civic disloyalty. Some of the fiercest opponents of the Communist regime even paid for their resistance with their lives. It is the aim of this work to return some of these authors to Bulgarian literature and not only to rehabilitate many of them within the literary history context, but also to newly incorporate them, as even in Bulgaria itself they have hitherto been unfairly neglected. We also believe that the present text will at least partially pay off a debt owed by Czech Bulgarian literary studies to unofficial Bulgarian literature from the era of the Communist regime and to Bulgarian literature in general over the last thirty years.

Литература

I. Цитирана първична литература

Абаджиев 2008: Абаджиев, Ст. *И ако някога се случи непонятното. Стихове*. София: Стигмати, 2008.

Абазов 1969: Абазов, Т. .Сивият поток. // *Народна култура*, год. XIII, 1969, 50 (673), с. 1, 7.

Алексиева 1988: Алексиева, Кр. *До стената: стихове*. Пловдив: самиздат, 1988.

Ацев 2016: Ацев, Кр. *Това-онова*. София: ДА, 2016.

Бешков 2015: Бешков, Ил. *Черната тетрадка*. София: Изток-Запад, 2015.

Близнаков 1968: Близнаков, Н. *Анкетна карта №1. ЩСП сред младежта*. София: СУ, 1968 [Личен архив на Николай Близнаков].

Богданов 1991: Богданов, Ст. *Две смърти няма, а без една не може*. София: К&М, 1991.

Бонди 2014: Bondy, E. *Básnické spisy* I. *1947 – 1963*. Praha: Argo, 2014.

Ботев 1991: Ботев, В. Князът. // *Хермес* – списание за авангардна литература и …, год. I, 1991, с. 66 – 71.

Бретон 2000: Бретон, А. *Два манифеста на сюрреализма*. Прев.: Живко Кефалов. София: ЛИК, 2000. [Breton, A. *Manifesty surrealismu*. Přeložili Jiří Pechar a Dagmar Steinová. Praha: Herrmann & synové, 2005.]

Българенски 1957: Българенски, А. [= Карабулков, Т.]. *Съвременен герой. Фантастична стена*. Париж: Народна борба, 1957.

Българенски 1959: Българенски, А. [= Карабулков, Т.]. *Баща и син*. Париж: Народна борба, 1959.

Василев 2011: Василев, В. *Семената на страха.* София: АБ Издателско ателие, 2011.

Величков 1989б: Величков, М. *Господи, помилуй!* София: самиздат, 1989.

Воев 2012: Воев, Д. *Поздрави от мен боговете*. София: Литавра, 2012.

Воев 2021: Воев, Д. *Непрочетено*. Димитра Воева (съст.). София: Парадокс, 2021.

Вълчев 1994: Вълчев, Й. *Куциян*. София: Карина М, 1994.

Вълчев 2004: Вълчев, Й. *Дневниците на писателя дисидент*. Велико Търново: Слово, 2004.

Генов 1986: Генов, С. *Целият бавен следобед*. София: самиздат, 1986.
Генов 1989: Генов, С. *Райски ябълки край Варвара*. София: самиздат, 1989.
Генов 1978: Генов, Ч. Прекалено млад за смъртта. // *НЛО*, год. I, 1978, бр. 2. Велико Търново: самиздат.
Генов 1979: Генов, Ч. Кратко слънце. // *НЛО*, год. II, 1979, бр. 5. Велико Търново: самиздат.
Геров 2009: Геров, А. „Малцина истински живеят…“ (Страници от дневник). // Чернокожев, В. *Антитоталитарната литература*. София: Институт за литература, 2009, с. 419 – 434.
Гечев 1999: Гечев, Ст. *Голготата на Варава*. София: Захари Стоянов, 1999.
Гечев б. д.: Гечев, Ст. *Процес за изчезване тялото на Исус Назарянина, наречен Христос. Присъдите,* Online: <https://www.stefangechev.com/proces-prisadite/>.
Дахилов 1994: Дахилов, Ф. *Хроника на жестоките дни*. София: Агато, 1994.
Дворянова 1993: Дворянова, Е. *Къщата*. София: Издателска къща „Арета“, 1993.
Делчев 1995: Делчев, Б. *Дневник*. София: Народна култура, 1994.
Димитрова 2004: Димитрова, Бл. Назъм Хикмет в България: пътепис. // Блага Димитрова. *Събрани творби*. Т. 4. София: Тих-Ивел, 2004.
Димитрова 2011: Димитрова, Бл. *Лице. Събрани творби XI*. София: Тих-Ивел, 2011.
Дичев 1999: Дичев, Ив. *Мъст и печал*. София: Нов ден, 1999.
Живков 1973: Živkov, T. *Články a projevy 1942 – 1972*. Přeložili Olga Štilijanová, Mira Svátková a Petr Panev. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1973.
Зафер, Чернокожев 2015: Зафер, З., В. Чернокожев. *Когато ми отнеха името. „Възродителния процес“ през 70-те – 80-те години на XX век в литературата на мюсюлманските общности*. Антология. София: „Изток-Запад“, 2015.
Иванов 2008: Иванов, Б. Балада и за бензина ’69. // *Литературен вестник*, год. XXVIII, 2008, бр. 33, 2008.
Иванов 1978: Иванов, И. Импресия с мъгла. // *НЛО*, год. I, 1978, бр. 3. Велико Търново: самиздат.
Илков 1989: Илков, А. *Любов към природата*. Пловдив: Христо Г. Данов, 1989.

Кадийски 1988: Кадийски, К. *Ламентации: 9 стихотворения*: София: самиздат, 1988.
Капсъзов 1993: Капсъзов, Св. *Осъмвам над загадката*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993.
Капсъзов 1994: Капсъзов, Св. *Краят на потоците*. София: 13 века България, 1994.
Карахюсеинов 1999: Карахюсеинов, М. *Не по ноти*. София: Стигмати, 1999.
Кисьов 2016: Кисьов, Здр. Монолози. // Дойнов, П., М. Ангелова. *Самиздат 1963 – 1966*. София: Кралица Маб, 2016, с. 97 – 105.
Ковачев 2005: Ковачев, Й. *В концлагера. Стихове*. Пловдив: Дружество „Приятели на Й. К.“, 2005.
Коларов 1973: Коларов, И. *Хипотези: Сатира*. Самиздат, 1973.
Коларов 2001: Коларов, И. *Хипотези: Сатирична лирика*. София: Anpex Publishers, 2001.
Колев-Босия 1991: Колев-Босия, Н. *Ноктюрно*: *Стихове*. София: Иван Цанов, 1991.
Константинов 2011: Константинов, К. *Път през годините: неиздадени спомени*. София: НБ „Св. св. Кирил и Методий“, 2011.
Кузманов 1983: Кузманов, Е. *Чайки далеч от брега*. София: Народна младеж, 1983.
Ку-ку 1990: *Ку-ку. Брошура за живота на групата Ку-ку (рекламен брой)*. София: самиздат, 1990.
Кула 1981: *Кула*, год. II, март 1981, брой 1(8). Казанлък: самиздат.
Кулеков 1989: Кулеков, И. *Ръкописи*. Варна: ИК „Галактика“, 1989.
Лао Дзъ 2021: Лао Дзъ. *Дао Дъ Дзин. Книга за Пътя и за силата на Пътя*. Нова версия на Урсула Ле Гуин. София: Пергамент прес, 2021. [Lao-c'. *Tao te t'ing: o tao a ctnosti*. Přel. Berta Krebsová. Praha: DharmaGaia, 1997.]
Левков 1958: Левков, Н. *Земята плаче*. Париж: Народна борба, 1958.
Левчев 1989: Левчев, Вл. За ново символно изкуство. // „Глас“, год. I, пролет 1989, бр. 1. София: самиздат.
Левчев 2004: Левчев, Вл. *София под луната*. Изд. Литернет, 2004. Online: https://literne t.bg/publish11/v_levchev/sofiia/content.htm.
Левчев 2007: Левчев, Вл. *Кой сънува моя живот*. Пловдив: Жанет 45, 2007.
Леонидов 1989а: Леонидов, Р. Из „Марш на мира“. // *Мост*, год. I, 1989, бр. 1. София: самиздат.

Леонидов 1989б: Леонидов, Р. Демагогията – начин на употреба. // *Мост*, год. I, 1989, бр. 1. София: самиздат.
Македонски 1989: Македонски, Сл. Не паметник – тревата на забравата. Открито писмо на писателя Славе Македонски до Петър Манолов. // *Работническо дело*, 11 февруари, 1989.
Манджуков 1970: Манджуков, П. *Македония от птичи полет и от… затвора*. Сидни: Наш път, 1970.
Манджуков 1993: Манджуков, П. *Предвестници на бурята* [1. изд.]. София: Прозорец, 1993.
Манджуков 2013: Манджуков, П. *Предвестници на бурята* [2. изд.]. София: Ф. А. Б., 2013.
Манолов 1990: Манолов, П. *Две поеми*. София: Кръг 39, 1990.
Марков 1990: Марков, Г. *Задочни репортажи за България*. София: Профиздат, 1990.
Марков 2007: Марков, Г. *Покривът*. София: Сиела, 2007.
Марков 1992: Марков, Д. *Заключени слова*. София: Интелпринт, 1992.
Марков 1994: Марков, Д. *Пътищата са затворени*. София: Интерпринт, 1994.
Марков 2006: Марков, Г. *Пражка пролет*. София: Ателие АБ, 2006.
Михайлов 1978: Михайлов, Д. Момчета от крайните квартали. // *НЛО*, год. I, 1978, бр. 2. Велико Търново: самиздат.
Мицков 1990: Мицков, Г. *Сянката на съдбата. Стихотворения*. София: Кирил Кадийски, 1990.
Мицков 2002: Мицков, Г. *Отчаян пешеходецо*. София: Издателство Петко & Пенчо Славейкови, 2002.
Мочуров 1989: Мочуров, Ат. *Болките се будят нощем*. София: Профиздат, 1989.
Муравиев 1992: Муравиев, К. *Събития и хора*: *спомени*. София: Български писател, 1992.
Мусакова 1989: Мусакова, Е. Песен за кварталното ченге. // *Глас*, год. I, пролет 1989, бр. 1. София: самиздат.
Наимович 1966: Наимович, М. Герой или жертва. // *Литературен фронт*, год. XXII, 1966, бр. 6, с. 2.
Ников 1990: Ников, А. *Вик (Тетрадка от 50-те години). Стихотворения*. Пловдив: Държавна фирма „Христо Г. Данов“, 1990.
Ников 2003: Ников, А. *На стълбището на съда: стихотворения*. София: SPS Принт, 2003.

Николов-Ричката 1986: Николов-Ричката, Хр. *Бял лист*. София / Елин Пелин: самиздат, 1986.
Николчин 2016: Николчин, И. *Трусът*. Пловдив: Жанет 45, 2016.
НЛО 1979: Необходимо пояснение. // *НЛО*, год. II, 1979, бр. 5. Велико Търново: самиздат.
Павлов 1993: Павлов, К. *Елегичен оптимизъм*. София: Факел, 1993.
Павлов 1998: Павлов, К. *Отдавна*. Пловдив: Жанет 45, 1998.
Павлов 1999: Павлов, К. „Драги читателю…“ [Предговор]. // Карахюсеинов, М. *Не по ноти*. София: Стигмати, 1999, б. стр.
Павлов 2001: Павлов, К. *Надпяване: Пасквил*. София: Анубис, 2001.
Павлов 2002: Павлов, К. *Пиеси*. Пловдив: Жанет 45, 2002.
Павлов 2017: Павлов, К. *Записки. 1970 – 1993*. София: Факел експрес, 2017.
Петров 1961: Петров, И. *Мъртво вълнение*. София: Народна младеж, 1961.
Петров 1986: Петров, И. *Хайка за вълци*. София: Профиздат, 1986.
Петров 1990: Петров, В. Самоизгаряне. // *Мост*, год. II, 1990, бр. 1, с. 1. София: самиздат.
Петров 1993: Петров, Й. *Вик от каторгата*. София: Звезди, 1993.
Пешев 2020: Пешев, Д. *Спомени* [2. изд.]. София: БИ 93, 2020.
Попов 1979: Попов, Бл. *От лайпцигския процес в сибирските лагери*. Париж: Българско освободително движение, 1979.
Попов 1981: Попов, Бл. *За да не се повтори никога вече: Спомени*. Париж, 1981.
Попстефанов 1991: Попстефанов, Ст. На двадесет и пет. // Дългърски, Л. *Гласове от мрака. Затворническа и лагеристка поезия*. София: Издателска къща „Цанко Церковски“, 1991, с. 27..
Протокол 84: Протокол „А“ №84 на заседанието на Политбюро на ЦК на БКП от 25 февруари 1969 г. Държавна агенция архиви. Online: <http://politburo.archives.bg/bg/2013-04-24-11-12-48/dokumenti/1960-1969/1275---84--25--1969-->
Радичков 1988: Radičkov, J. *Střelný slabikář*. Přeložila Hana Reinerová. Praha: Práce, 1988.
Радичков 1992: Радичков, Й. *Ноев ковчег*. София: Интерпрес 67, 1992.
Райнов 1968: Райнов, Б. Из уводната статия „Сатирата – партийното оръжие“. // *Моята библиотека*. Online: <https://chitanka.info/text/44314-iz-uvodnata-statija-satirata-partijnoto-oryzhie>.

Ралин 1968: Ралин, Р. *Люти чушки: Народни епиграмки*. София: Български художник, 1968.
Ралин 1983: Ралин, Р. *Люти чушки*. Париж: Пеев&Попов, 1983.
Ризников 1965: Ризников, Т. *Ловецът на диви патици I*. Варна: Държавно издателство, 1965.
Ризников 1979: Ризников, Т. *Ловецът на диви патици I* [2. изд.]. София: Народна младеж, 1979.
Ризников 2012: Ризников, Т. *Ловецът на диви патици II*. Варна: Славена, 2012.
Рупчев 1982: Рупчев, Г. *Уморени от чудото*. Литературен клуб. Online: <http://www.litclub.bg/library/nbpr/rupchev/index.htm>.
Рупчев 1986: Рупчев, Г. *Смяна на нощната стража*. Пловдив: Христо Г. Данов, 1986.
Рупчев 1989а: Рупчев, Г. Смъртта на Тибалт. // „Мост“, год. I, 1989, бр. 1. София: самиздат.
Рупчев 1989б: Рупчев, Г. Силните на нощта. // „Мост“, год. I, 1989, бр. 4. София: самиздат.
Рупчев 1990: Рупчев, Г. Спомен за репетиции. // „Мост“, год. II, 1990, бр. 1. София: самиздат.
Рупчев 1996: Рупчев, Г. *Зоната*. Литературен клуб. Online: <http://www.litclub.bg/library/nbpr/rupchev/index.htm>.
Русков 1992: Русков, Й. *Съдбовни прозрения*. Пловдив: Печатна база при Народна библиотека „Иван Вазов“, 1992.
Русков 2001: Русков, Й. Неосъществената екскурзия (Из инкриминиран дневник). *Литературен форум*, бр. 7., 2001. Online: <http://www.slovo.bg/old/litforum/107/yoruskov.htm>.
Свинтила 2012: Свинтила, Вл. *Платото*. София: ИК „Кибеа“, 2012.
Скочев, Марков 2007: Скочев, Б., Д. Марков. *Заключени слова. Интернет антология*. 2007.
Online: <http://www.decommunization.org/Documents/Anthology.htm**>.**
Славейков 1981: Славейков, Хр. (псевд. Ясен Казанлъклиев). Аз, един работник питам. // *Кула*, год. II, март 1981, брой 1(8). Казанлък: самиздат.
Славов 2007: Славов, Б. *Кажи, живот! Ако ти народ*. София: Европрес, 2007.
Стамов 1991: Стамов, С. *Окована младост*. Пловдив: Университетско издателство, 1991.

Станев 1994: Станев, И. *Избитите обитатели. Из тетрадките на един закъснял модернист. Поезия, драма, теория 1985 – 1987*. София: Вирга, 1994.
Стефанов 2003: Стефанов, В. *Вождът (иконата, възхвалата, плачът). // Литернет,* 2003.
Online: <https:// liternet.bg/publish/vstefanov/vozhdyt.htm>.
Стоянов 1994: Стоянов, Цв. *Избрано и непубликувано*. София – Женева – Париж: Жорж Неф, 1994.
Стоянов-Зидаря 1948: Стоянов-Зидаря, В. *Завръщане. Разкази*. София, авт. издание, 1948.
Стоянова 2016: Стоянова, Д. *Спомен за сън: стихотворения*. София: Рива, 2016.
Сугарев 1989а: Сугарев, Е. „Тъй непосилно е…“ // *Мост,* бр. 1, год. 1, 1989. София: самиздат.
Сугарев 1989б: Сугарев, Е. Поезията днес. // *Мост,* бр. 1, год. 1, 1989. София: самиздат.
Сугарев 2004: Сугарев, Е. Лоши сънища. // *Литернет,* 2004.
Online: <https://liternet.bg/publish/esugarev/loshi/content.htm>.
Сугарев 2013а: Сугарев, Е. *Избрано (стихотворения)*. София: „Нест Прес“ ЕООД, 2013.
Танев 1994: Танев, Ст. *Отворени писма. Спомени и изповеди на главния редактор на в. „Утро“ писани в Централния затвор*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1994.
Тачев 2016: Тачев, В. *40 капки черна кръв* (1963). София: Кралица Маб, 2016.
Теофилов 2003: Теофилов, И. Поетът и планината [откъс]. // Анонимен автор: Поетът и планината. *Гестус*, 2003. София: Фондация „Идея за театър“, 2003, с. 133 – 168.
Тихов 2010: Тихов, Р. *Праволинейна инерция*. София: Парадокс, 2010.
Тихов 2015: Тихов, Р. *Някога (1962 – 1966)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2015.
Трендафилов 2016: Трендафилов, Й. Необмислени мисли. // Дойнов, П., М. Ангелова. *Самиздат 1963 – 1966*. София: Кралица Маб, 2016, с. 41 – 77.
Урумов 1985: Урумов, В. *Поезия*. Пловдив: самиздат, 1985.
Фотев 1981: Фотев, Хр. *Литургия за делфините*. София: Български писател, 1981.
Хаджииванов 2006: Хаджииванов, Кр. *Орлови песни за свободата*. София: Симолини, 2006.

Ханшан 2013: Ханшан. *Стихове от Студената планина*. Превод от китайски: София Катърова, Антоанета Николова, Марко Клисурски. София: Изток-Запад, 2013. [Chan-Šan. *Básně z Ledové hory*. Přeložily Alena Bláhová a Olga Lomová. Praha: DharmaGaia, 2012.]

Холин 1999: Холин, И. *Избранное. Стихи и поэмы*. Москва: Новое литературное обозрение, 1999.

Христов 1990: Христов, Б. *Сляпото куче. Долината на обувките (повести)*. Варна: Георги Бакалов, 1990.

Христов 1991: Христов, Б. *Крилете на вестителя*. София: Петриков, 1991.

Христофоров 1962: Христофоров, А. *Вуцидей*. София: Български писател, 1962.

Цанев 2014: Цанев, И. *Ранни стихотворения. 1960 – 1967*. София: Кралица Маб, 2014.

Цанев 2016: Цанев, И. Съчинения. // Дойнов, П., М. Ангелова. *Самиздат 1963 – 1966*. София: Кралица Маб, 2016, с. 79 – 96.

Чинков 2001: Чинков, П. *Сега ще чуете нашия коментатор. Записки*. София: ИК Синева, 2001.

Шомов 1988: Шомов, Р. *Огънят на зимата*. София: самиздат, 1988.

Язова 1989: Язова, Я. *Шипка*. София: Български писател, 1989.

Язова 2003: Язова, Я. *Соления залив*. София: Изток-Запад, 2003.

II. Научна и критическа литература

Аврамов 2010: Аврамов, Р. Двуизмерният талант. За икономиста и писателя Асен Христофоров. // Христофоров, А. *Избрани произведения и документи.* Том 1 – 3. София: БНБ, 2010, с. 7 – 52.

Алипиева 2010: Алипиева, А. *Българската поезия от 60-те години на XX век. На повърхността. Под повърхността*. Варна: LiterNet, 2010. Online: <https://liternet.bg/publish/aalipieva/poezia_60/content.htm>.

Алипиева 2016: Алипиева, А. *Българска лирика: „Забутаното“ поколение от 80-те години на XX век.* Варна: LiterNet, 2016. Online: <https://liternet.bg/publish/aalipieva/bylgarska-lirika/socializym.htm>.

Ангелова 2008: Ангелова, Е. *Да се бунтуваш срещу нормата в години на социализъм – група „Кукув ден“.* Online: <https://sofiapress.com/da-se-buntuvash-sreshtu-normata-v-godini-na-socializam-grupa-kukuvden/>.

Аноним 2003: Анонимен автор. Поетът и планината. // *Гестус*, 2003. София: Фондация „Идея за театър“, 2003, с. 133 – 168.

Аноним 2014: Анонимен автор. Академичният (under)ground 1981 – 1989. *Пирон*, бр. 8, 2014. Online: <http://piron.culturecenter-su.org/>.

Аноним 2016: Анонимен автор. *Държавна сигурност и IX световен младежки фестивал 1968 г. Документален сборник*. София: Комисия за разкриване на документите и за обявяване принадлежност на български граждани към Държавна сигурност и разузнавателните служби на Българската народна армия, 2016.

Антов 2008: Антов, П. Обратната поетика на 80-те: надолу, навътре, назад. // Рупчева, В., П. Ватова (съст.). *Владетелят на чудото*. София: Карина – Марияна Тодорова, 2008, с. 161 – 172.

Антов 2009а: Антов, Пл. Езоповските езици на 80-те: дълбока и „турпистична“ образност. // Чернокожев, В. (съст.). *Антитоталитарната литература*. София: Институт за литература, 2009, с. 184 – 204.

Антов 2009б: Антов, Пл. „Жените на Варшава“ и езиците на 60-те. // Дойнов, П., Неделчев, М. *1968: Годината на гневното слънце. София – между Париж и Прага. Пражката пролет и българската литература*. София: Сиела, 2009, с. 168 – 226.

Антов 2010: Антов, Пл. Владимир Левчев като политически писател. // *Литературен клуб*, 2010.
Online: <https://www.litclub.bg/library/nbpr/antov/v_levchev.html>.

Антов 2016: Антов, Пл. Младата поезия на 80-те между Запада и Изтока. *NotaBene*, бр. 31, 2016.
Online: <http://notabene-bg.org/read.php?id=361>.

Аретов 2011: Аретов, Н. *Асен Христофоров: от Лондон до Мацакурци през Белене*. София: Кралица Маб, 2011.

Аткинс 2010: Atkins, H. G. *German Literature Through Nazi Eyes*. London, New York: Routledge, 2010.

Балабанова 2013: Балабанова, Л. Много на Запад е Изток: кратките форми на Борис Христов. // Дойнов, П. (съст.). *Борис Христов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета*. София: Кралица Маб, 2013, с. 126 – 132.

Балевски 2009: Балевски В. Змей Горянин и неговата „Кондика за Бачковския манастир“. // Змей Горянин. *Кондика на светата Бачковска ставропигиална обител*. София, Боян Пенев: 2009, с. 5 – 9.

Белчева 2010: Белчева, Е. „Тетрадките“ на професор Петър Динеков – Културна история в личности, образи, сюжети. // *Литернет*, 2010.

Online: <https://liternet.bg/publish29/evelina-belcheva/dinekov-tetradkite.htm>.

Бехиньова 1963: Bechyňová, V. Humorista a satirik Radoj Ralin. // *Slovanský přehled*, roč. XLIX, 1963, č. 5, s. 267 – 268.

Бозами 2013: Beauzamy, B. Continuities of Fascist Discourses, Discontinuities of Extreme-Right Political Actors? Overt and Covert Antisemitism in the Contemporary French Radical Right. // Wodak, R., J. Richardson (eds). *Analysing Fascist Discourse. European Fascism in Talk and Text*. London; New York: Routledge, 2013, c. 163 – 180.

Бонди 1990: Bondy, E. Předmluva. // Krejcarová, J. *Clarissa a jiné texty*. Praha: Concordia, 1990.

Бочкова 1989: Bočková, H. K problematice deníku jako literárního žánru. // *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, roč. XXXVIII – XXXIX, 1989 – 1990, č. D 36 – 37, Řada literárněvědná, s. 37 – 45.

Ваксберг 2018: Ваксберг, Т. Самиздат по български: „Глас“ и „Мост“ през 1989 г. – част трета. // *Тоест* – 09. 03. 2018.
Online: <https://toest.bg/s-flumaster-v-banyata-3/>.

Василев б. д.: Василев, В. Паралелни повествования. // *Свободно поетическо общество*.
Online: <http://freepoetrysociety.com/articles/collection-courage>.

Ватова 2008: Ватова, П. Да приемеш живеенето като значимо и сериозно. // Рупчева, В., П. Ватова (съст.). *Владетелят на чудото*. София: Карина – Марияна Тодорова, 2008, 115 – 116.

Вачков 2009: Вачков, Д. Политическата природа и политическата история на комунистическия режим (1944 – 1989). // Знеполски, И. (съст.). *История на Народната република България. Режимът и обществото*. София: Ciela, 2009, с. 89 – 259.

Величков 1988: Величков, П. По пътя към читателя. // Язова, Я. *Бенковски (Априлско въстание)*. София: Български писател, 1988, с. 889 – 896.

Величков 1989а: Величков, П. Бележки. // Язова, Я. *Шипка*. София: Български писател, 1989, с. 305 – 310.

Величков 2003: Величков, П. Сага без име. // Язова, Я. *Соления запив*. София: „Изток-Запад“, 2003, с. 614 – 620.

Величков 2007: Величков, П. *Яна Язова: проклятието на дарбата*. София: Изток-Запад, 2007.

Велкова-Гайдаржиева 2017: Велкова-Гайдаржиева, А. *Разговори със Светлозар Игов*. Велико Търново: УИ „Св. св Кирил и Методий“, 2017.

Вълкова 2020: Вълкова, П. Хуморът и сатирата през социализма: между отричането и утвърждаването на режима. // *NotaBene-bg.org*, 2020, 50. Online: <https://notabene-bg.org/read.php?id=1048>.

Ганева 2008: Ганева, В. *Синева в белия лист. Книга за художника Пенчо Паскалев*. Пловдив: Народна библиотека Иван Вазов, 2008.

Георгиев 1994: Георгиев, Л. *Организация на издателския процес. История и съвременни аспекти на издателската дейност в България XIX – XX век*. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 1994.

Гечева 2000: Гечева, Кр. *Михаил Арнаудов. Биобиблиография*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000.

Горчева 2009: Горчева, Д. За „възродителния процес“ и съпротивата срещу него трябва да пише в учебниците. // *Литернет*, 2009. Online: <https://liternet.bg/publish19/d_gorcheva/mihail-ivanov.htm>.

Господинов, Иванова-Гиргинова 2023: Господинов, Г., Иванова-Гиргинова, М. (съст.). *Иван Теофилов. Поетът и планината. Пътни бележки в две части. Пиесата и нейната история*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2023.

Гройс 2010: Groys, B. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2010.

Груев 2009а: Груев, М. Политическо развитие на България през 50-те – 80-те години на XX век. // Знеполски, И. (съст.). *История на Народна република България. Режимът и обществото*. София: Ciela, 2009, с. 131 – 179.

Груев 2009б: Груев, М. Колективизация и социална промяна в българското село (40-те – 60-те години на XX век). // Знеполски, И. (съст.). *История на Народна република България. Режимът и обществото*. София: Ciela, 2009, с. 338 – 367.

Далчева 2002: Далчева, М., Р. Далчева. Георги Мицков – както го познаваме. // Мицков, Г. *Отчаян пешеходецо*. София: Петко & Пенчо Славейкови, 2002, с. 122 – 125.

Дворянов 2017: Дворянов, О. *Сдружение „Изкуство в действие“ 25 години – кауза и инструмент за художествени стратегии*. София: Център за неформално образование и културна дейност, 2017.

Деянов 2008: Деянов, Д. Георги Рупчев и неприспособимите приспособени. // Рупчева, В., П. Ватова, (съст.). *Владетелят на чудото*. София: Карина – Марияна Тодорова, 2008, с. 125 – 129.

Деянов 2015: Деянов, Д. Георги Рупчев: поетика на преразказното наклонение. // *Литературен вестник*, год. XXIV, 2015, бр. 5, с. 10.
Димитрова 1995: Димитрова, Бл. Българският самиздат. // *Демокрация*, год. VI, 23 май 1995, бр. 118.
Димитрова 1999: Димитрова, Бл. „Разиграването на Богомилката“. // Димитрова, Бл. *Богомилката: Мистерия*. София: Факел, 1999, с. 163 – 170.
Динчев 2005: Динчев, К. Щрихи от жизнения път и творчеството на поета Кръстьо Г. Хаджииванов (1929 – 1952). // Ракьовски, Цв. (съст.). *Класика и литературна история*. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2005, с. 368 – 376.
Добрев, Цонева 2015: Добрев, П., Ж. Цонева. Минев, Мандела, Хитлер. // *Либерален преглед*, 23 февруари 2015.
Online: <https://librev.com/index.php/discussion-bulgaria-publisher/2650-2015-02-23-20-12-52>.
Дойнов, съст. 1999: Дойнов, Ст. (съст.). *Шесто управление срещу неформалните организации в България 1988 – 1989*. София: Фондация „Желю Желев“, 1999.
Дойнов 2004: Дойнов, Пл. Литература в междувековието. Поглед към българската литература 2000 – 2003. София: Балкани, 2004. Online: https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=143&WorkID=12201&Level=3>.
Дойнов 2007: Дойнов, Пл. Георги Рупчев и двете поколения в поезията на 80-те години. *Литературен вестник*, год. XVII, 2007, бр. 36.
Дойнов 2008а: Дойнов, П. *Николай Кънчев в българската литература и култура.* София: Кралица-Маб, 2008.
Дойнов 2008б: Дойнов, Пл. Една унгарска находка: Стихотворението на Биньо Иванов за Ян Палах [„Балада и за бензина ’69“]. // *Литературен вестник*, № 33, 29 окт. – 4 ноем. 2008, с. 9, 14 – 15.
Дойнов 2009а: Дойнов, Пл. Хроники и граници на 1968 година. // Дойнов, П., М. Неделчев. *1968: Годината на гневното слънце. София – между Париж и Прага. Пражката пролет и българската литература*. София: Сиела, 2009, с. 19 – 83.
Дойнов 2009б: Дойнов, Пл. Социалистическият реализъм в литературата и културата на НРБ и неговите проблематични алтернативи. // Знеполски, И. (съст.). *История на Народна Република България. Режимът и обществото*. София: Институт за изследване на близкото минало, 2009, с. 568 – 594.

Дойнов, съст. 2009в: Дойнов, Пл. (съст.). *Константин Павлов в българската литература и култура*. София: Кралица Маб, 2009.
Дойнов 2011а: Дойнов, Пл. *Българският соцреализъм 1956, 1968, 1989: Норма и криза в литературата на НРБ*. София: Институт за изследване на близкото минало, 2011.
Дойнов 2011б: Дойнов, Пл. *Инкриминираният Иван Динков*. София: Сиела, 2011.
Дойнов 2012: Дойнов, Пл. *Алтернативният канон. Поетите*. София: Нов български университет, 2012.
Дойнов 2013а: Дойнов, Пл. *1962: Годината на измамната свобода. Размразяване на литературата. Новото поколение в поезията*. София: Кралица-Маб, 2013.
Дойнов 2013б: Дойнов, Пл. Версията Левчев. // *Литературен вестник*, год. XXII, 2013, бр. 28, с. 9 – 11.
Дойнов 2013в: Дойнов, Пл. Краткият път от дебюта до „Честен кръст“: Поетика на отказа., Дойнов, П. (съст.). // *Борис Христов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета*. София: Кралица Маб, 2013, с. 10 – 29.
Дойнов 2013г: Дойнов, П. *Борис Христов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета*. София: Кралица Маб, 2013.
Дойнов 2014: Дойнов, Пл. Незавършеният, ранният Иван Цанев. // Цанев, И. *Ранни стихотворения. 1960 – 1967*. София: Кралица Маб, 2014, с. 103 – 116.
Дойнов 2015: Дойнов, Пл. Случаят Поетическо вероизповедание. // *Литературен вестник*, год. XXIV, 2015, бр. 11, с. 9, 10, 11 – 14.
Дойнов 2016а: Дойнов, П. 40 капки кръв от младата поезия на 60-те. Една книга на Веселин Тачев от 1963 година. // Тачев, В. *40 капки черна кръв. 1963*. София: Кралица Маб, 2016, с. 71 – 94.
Дойнов 2016б: Дойнов, П. Тайната публичност на самиздатския архив. Изданията на Веселин Тачев от 1963/1966. // Дойнов, П., М. Ангелова, *Самиздат 1963 – 1966. София*: Кралица Маб, 2016, с. 197 – 226.
Дойнов 2017: Дойнов, Пл. *Литература на случаите. От „Тютюн“ до „Хайка за вълци“. Казуси в литературното поле на НРБ*. София: Институт за изследване на близкото минало, 2017.
Дойнов, Ангелова 2016: Дойнов, Пл., М. Ангелова. *Самиздат 1963 – 1966*. София: Кралица Маб, 2016.
Дойчева 2011: Дойчева В. Нови пиеси в нова ситуация. // *Homo Ludens*, бр. 15, 2011, с. 136 – 151.

Донев 2013: Донев, Вл. Александър Солженицин и оценката за неговото творчество в „Задочните репортажи“ на Георги Марков. // Дойнов, П. *1962: Годината на измамната свобода. Размразяване на литературата. Новото поколение в поезията*. София: Кралица-Маб, 2013, с. 184 – 198.

Душкова 2011: Душкова, М. Константин Константинов – Хроника на непримиримостта (1944 – 1970). // *Литернет*, 2011. Online: <https://liternet.bg/publish/mdushkova/konstantin-konstantinov.htm>.

Енгелкинг 2001: Engelking, L. *Surrealizm, underground, postmodernizm: szkice o literaturze czeskiej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2001.

Ермаченко 2002: Ермаченко, И. Пушкин как Сталин. Метаморфозы тоталитаризма в постмодернистской поезии. // *Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века. Форум немецких и российских культурологов*. Москва: АИРО-XX, 2002, с. 177 – 206.

Жеков 2003: Жеков, Св. *Кирил Кадийски: литературна анкета*. София: Перо, 2003.

Заркин 2007: Заркин, Г. Марш на българските политзатворници. Присъда. // Скочев, Б., Д. Марков. *Заключени слова. Интернет антология*, 2007. Online: <https://decommunization.org/Documents/Zarkin2.htm>.

Зафер 2010: Зафер, З. Литература за чекмеджето (Мемоарите на дисидента Ахмет Шериф Шерефли). // *Български хелзинкски комитет*. 10 юни 2010. Online: <http://www.bghelsinki.org/bg/publikacii/obektiv/zeinep-zafer/2010-06/literatura-za-chekmedzheto/>.

Зографова 2016: Зографова, К. Змей Горянин: Незабрава. // Змей Горянин. *Завръщане*. София: Изток-Запад, 2016, с. 7 – 19.

Иванов 2015: Иванов, Н. „Хайка за вълци“ на Ивайло Петров и „Ловецът на диви патици“ на Тодор Ризников. Паралели. // *Хайка за вълци в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета*. София: Кралица Маб, 2015, с. 186 – 211.

Иванова-Гиргинова 2002: Иванова-Гиргинова, М. Голготата на аза в пиесите на Стефан Гечев. // Радев, И. *История. Истории. Наративи. Българската историческа проза от втората половина на XX век*. Велико Търново: Фабер, 2002, с. 168 – 177.

Илиев 2005: Илиев, Б. *В ноктите на ястреба: Документална повест за времето на всеобщата подозрителност*. София: Звездан, 2005.

Илиев 2016: Илиев, Кр. *Форми на съпротива*. София: Софийска градска художествена галерия, 2016.
Илич 2001: Illich, I. *Odškolnění společnosti*. Přeložil Jiří Prokop. Praha: Sociologické nakladatelství, 2020.
Ингарден 1989: Ingarden, R. *Umělecké dílo literární*. Přeložil Antonín Mokrejš. Praha: Odeon, 1989.
Йорданов 2016: Йорданов, Ал. Цялата наша Родина – негов паметник. Век21Прес, 2016. Online: <http://vek21press.com/index.php/2016/03/09/stalin-v-literaturata/>.
Капсъзов 1990: Капсъзов, Св. „Тактично, но сигурно“. // *Народна култура*, год. XXXIV, 9 февруари 1990 г., бр. 6 (1716), с. 4 – 6.
Канушев 1964: Канушев, Д. Поетът и планината. // *Народна култура*, № 3, 18 ян. 1964, с. 6.
Кинд-Ковач, Лабов, съст. 2013: Kind-Kovács, F., Labov, J. (ed.). *Samizdat, Tamizdat, and Beyond. Transnational Media During and After Socialism*. New York: Berghahn Books, 2013.
Коларова 2015: Коларова, А. Един самиздат на Змей Горянин. // Евтимова, Т. (съст.). *Змей Горянин – Непознатият*. Русе: ИК Ахат, 2015, с. 181 – 184.
Коралова 1998: Коралова-Стоева, Е. Витоша като културно убежище. // Мицков, Г. *Отчаян пешеходецо*. София: Петко & Пенчо Славейкови, 2002, с. 133 – 137.
Копач 2011: Kopáč, R. *Létavice touhy: Erotismus v díle Zbyňka Havlíčka, Jany Krejcarové a Egona Bondyho*. Praha: Akropolis, 2011.
Крал 2005: Král, O. *Čínská filosofie: pohled z dějin*. Lásenice: Maxima, 2005.
Кршиж 1992: Kříž, V. K typologii bulharského literárního samizdatu. // *Práce z dějin slavistiky*, XV. Literární, etnické a jazykové vztahy česko-bulharské v době novější. Praha: Univerzita Karlova, 1992, 53 – 65.
Кръстева 2003: Кръстева, В. *Тълковен речник на турцизмите в българския език*. София: Скорпио, 2003.
Кунчев 2013: Кунчев, Б. „Живей като птица, умри като куче“. // Дойнов, П. (съст.). *Борис Христов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета*. София: Кралица Маб, 2013, с. 82 – 94.
Курташева 2015: Курташева, Б. „Алхимици“: Ницше, Шекспир и други интертекстуални сенки. // *Литературен вестник*, год. 24, 2015, бр. 40, с. 13.
Кьосев 1990: Кьосев, А. Нежните крилца на българския самиздат. // *Култура*, год. XXXIV, 5 октомври 1990, бр. 40.

Кьосев 2005: Кьосев, А. *Лелята от Гьотинген*. София: Фигура, 2005.
Къдринов, Николов, Маринова 2013: Къдринов, В., А. Николов, В. Маринова (съст.). *Христоматия по литература за 12. клас. Забранени писатели*. София: Център „Хана Аренд“, 2013.
Леви 2007: Леви, Р. Думи за Божидар Славов. // Славов, Б. *Кажи, живот! Ако ти народ*. София: Агенция ЕВРОПРЕС, 2007, с. 11 – 15.
Ликова 1994: Ликова, Р. *Поезия на седемдесетте и осемдесетте години*. София: АИ-Проф. Марин-Дринов, 1994.
Ликова 2008: Ликова, Р. Из „Аспекти на модерността в поезията“. // Рупчева, В., П. Ватова (съст.). *Владетелят на чудото*. София: Карина – Марияна Тодорова, 2008, с. 107 – 108.
Маринов 2009: Маринов, Ч. От „интернационализъм“ към национализъм. Комунистическият режим, македонският въпрос и политиката към етническите и религиозните общности. // Знеполски, И. (съст.). *История на Народната република България. Режимът и обществото*. София: Ciela, 2009, с. 477 – 529.
Маринова 2000: Маринова, М. Политиката за приобщаване на турското население в България през първото правителство на Вълко Червенков (1950 – 1954 г.). // *Епохи*, год. VIII, 2000, бр. 3, с. 95 – 109.
Мариянска 2019: Мариянска, Е. За момичето, което дръзна да попита: Какъв цвят има този свят. // *Impressio,* 2019. Online: <https://impressio.dir.bg/kino/za-momicheto-koeto-drazna-da-popita-kakav-tsvyat-ima-tozi-svyat>.
Марков 2016: Марков, Гр. Манифест и реализация. // Дойнов, П. – Ангелова, М. *Самиздат 1963 – 1966*. София: Кралица Маб, 2016, с. 174 – 177.
Матоноха 2008: Matonoha, J. „Ženské psaní“ jako inscenace limit textu. // *Česká literatura*, roč. LVI, 2008, č. 2, s. 201 – 227. Praha: Ústav pro českou literaturu.
Мацура 1992: Macura V. *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948 – 1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992.
Методиев 2018: Методиев, М. Държавна сигурност срещу забранената литература. Случаят на отец Петър Василковски. // *Християнство и култура*, 2018, бр. 9 (136), с. 37 – 52.
Микулецки 2017: Mikulecký, J. Literární obraz bogomilů ve dvou filosoficko-historizujících prózách Emilijana Staneva jako aluze na komunistickou totalitu. *Slavia* 86, 2017, sešit 1, s. 39 – 44.

Михова б. д.: Михова, Ж. Николай Джеджев [биографична справка]. // *Литературен свят*. Online: <https://literaturensviat.com/?p=3352>.
Мичева 2018: Мичева, Н. Нещо като нищо. // *Тоест*, 2018. Online: <https://toest.bg/neshto-kato-nishto/>.
Мишев 1994: Мишев, Г. [Предговор] // Дахилов, Ф. *Хроника на жестоките дни*. София: Агато, 1994, с. 3.
Молхов 1980: Молхов, Я. *Пловдивски силуети. Литературни портрети*. Пловдив: Христо Г. Данов, 1980.
Муратова, Попова, Назърска 2016: Муратова, Н., К. Попова, Ж. Назърска, (съст.). *Да излезеш от сянката: непубликувани произведения на Златка Чолакова и Олга Чавова*. Благоевград: УИ. „Неофит Рилски“, 2016.
Начева 2012: Начева, Г. Мемоаристиката като политическа история (Книгата на Христо Бръзицов „3000 нощи в затвора“). // *Бургаски свободен университет, Годишник*, Том XXVII, Бургас, 2012, с. 154 – 159.
Неделчев 2013: Неделчев, М. Жестът на оттеглянето. // Дойнов, П. (съст.). *Борис Христов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета*. София: Кралица Маб, 2013, с. 30 – 39.
Николов 2007: Николов, К. Борис Димовски – Фрагменти от художническата му философия. // *Литернет*, 2007. Online: <https://liternet.bg/publish13/k_nikolov/b_dimovski.htm>.
Николова 2018: Николова, Р. *Модел на функциониране на българския театър в периода от 1956 г. до края на 60-те години*. София: Петър Венедиктов, 2018.
Николчина 1994: Николчина, М. Забутаното поколение. Тесниците на 80-те години. // *Литературен вестник*, год. IV, 1994, бр. 41, с. 8.
Николчина 2012: Николчина, М. *Изгубените еднорози на революцията*. София: Фондация Литературен вестник, 2012.
Николчина, Николчина 2016: Николчина, М., И. Николчина. [Без заглавие]. // Николчин, И. *Трусът*. Пловдив: Жанет 45, 2016, с. 5 – 6.
Новакова 1995: Новакова, Л. „Преводът е своеобразно приключение на духа“ [интервю с Любен Дилов]. // Басат, Е., В. Тодоров (съст.). *Чешки триптих. Образи на българската литература в профил и анфас*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1995, с. 46 – 56.
Нътъл 1970: Nuttall, J. *Bomb Culture*. London: Paladin, 1970.
Огойска 2013: Огойска, М. „Докато вената на любовта кърви от сила“: за библейските знаци у Борис Христов. // Дойнов, П. (съст.). *Борис Христов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета*. София: Кралица Маб, 2013, с. 145 – 152.

Огойски 1995: Огойски, П. *Записки за българските страдания 1944 – 1989 г.* Книга първа. София: Роксана, 1995.
Павлов 2018: Павлов, Цв. Списание „Кула“ – феникът на казанлъшките творци. // *Долина*, 19 април 2018, с. 9.
Пелева 2017: Пелева, И. Когато цензурата падне – последици и поуки (шест казуса). // *Литернет*, 2017.
Online: <https://liternet.bg/publish20/i_peleva/cenzurata.htm**>.**
Пенчева 2002: Penčeva, A. Neoficiální literatura. Struktura a dimenze jevu v Česku a Bulharsku. // Matonoha, J. (ed.). *Život je jinde…? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2002, s. 97 – 106.
Пешева 1993: Пешева, К. *Наказани таланти*. Пловдив: Макрос 2000, 1993.
Понешицки 2012: Poněšický, J. *Fenomén ženství a mužství: psychologie ženy a muže, rozdíly a vztahy*. Praha: Triton, 2012.
Попова 2008: Попова, Н. Да хванеш неуловимото. // Рупчева, В., П. Ватова (съст.). *Владетелят на чудото*. София: Карина – Марияна Тодорова, 2008, с. 141 – 142.
Поппетров 2008: Поппетров, Н. *Фашизмът в България*. София: Кама, 2008.
Пршибан 2018: Přibáň, M. (a kol.). *Český literární samizdat 1949 – 1989. Edice, časopisy, sborníky*. Praha: Academia, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018.
Радев 1994: Радев, В. Стихотворения от „българските чекмеджета“. // *Хомо бохемикус*, 1994, кн. 3, 61 – 64.
Радев 2009: Радев, М. Човекът опозиция Стефан Маринов – българският отговор на безвремието. // Чернокожев, В. *Антитоталитарната литература*. София: Институт за литература, 2009, с. 329 – 333.
Райш 2018: Reisch, A. *Horké knihy ve studené válce. Program tajné distribuce knih ze Západu za železnou oponu financovaný CIA*. Praha: USTR, 2018.
Ралин 1993: Ралин, Р. Неписана поезия (предговор). // Петров, Й. *Вик от каторгата*. София: Звезди, 1993, с. 3 – 5.
Рандов 2009: Рандов, Н. Литература за чекмеджето – България? Дневникът на Борис Делчев. // Чернокожев, В. *Антитоталитарната литература*. София: Институт за литература, 2009, с. 112 – 121.
Ратиани, съст. 2012: Ratiani, I. (ed.). *Totalitarianism and Literary Discourse. 20th century experience*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Schollars, 2012.

Ричардсън 2013: Richardson, J. Racial Populism in British Fascist Discourse: The Case of COMBAT and the British Nacional Party (1960 – 1967). // Wodak, R., J. Richardson (eds). *Analysing Fascist Discourse. European Fascism in Talk and Text*. London; New York: Routledge, 2013.

Руенов 2011: Руенов, Р. *Акционистки художествени практики в България. Възникване и развитие.* Дисертация. Институт за изследване на изкуствата при БАН, София, 2011.

Рупчев 1986: Рупчев, Г. По ръба на пробуждането (или за нереалната реалност на изживяното неизживяно). // Ленън, Дж. *Поезия, проза, интервюта*. София: Народна култура, 1986, с. 5 – 18.

Рупчева, Ватова, съст. 2008: Рупчева, В., П. Ватова, (съст.). *Владетелят на чудото*. София: Карина – Марияна Тодорова, 2008.

Савов 1998: Савов, Г. *Капан за контри. Из практиката на тоталитарния репресивен механизъм в България 1968 – 1989*. София: ИА „Аб“, 1998.

Савов 2007: Савов, Г. Из „Затворнически песни“ (1974 – 1985). // Скочев, Б., Д. Марков. *Заключени слова. Интернет антология*, 2007. Online: <http://www.decommunization.org/Documents/GSavov.htm>.

Савов 2019: Савов, Г. Творци зад решетките. // *Дзяло*, год. VII, 2019, бр. 15.

Светославов 1994: Светославов, В. Български предобрази и образи, подобия и безподобия на Пражката пролет. // *Хомо бохемикус*, кн. 3, 1994, с. 3 – 50.

Северюхин 2003: Северюхин, Д. Я. *Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е.* // *Литературная енциклопедия*. Москва: Новое литературное обозрение, 2003.

Симеонова-Конах 2011: Симеонова-Конах, Г. *Постмодернизмът. Българският случай*. София: Изток-Запад, 2011.

Скалова 2005: Skálová, I. *Podíl Bulharska na potlačení pražského jara 1968*. Praha: Univerzita Karlova, 2005.

Скилинг 1989: Skilling, G. H. *Samizdat and an Independent Society in Central and Eastern Europe*. Columbus: Ohio State University Press, 1989.

Скочев 2009: Скочев, Б. „Заключени слова“ – интернет антология на нелегална, лагерна и затворническа поезия. // Чернокожев, В. *Антитоталитарната литература*. София: Институт за литература, 2009, с. 265 – 278.

Скочев 2017: Скочев, Б. *Концлагерът „Белене“ 1949 – 1987. Островът, който уби свободния човек*. София: Ciela, 2017.

Славейков 1999: Славейков, Хр. Спомен за началото. Десет години след възстановяването на списание „Кула“. Из непубликуваните материали на Х. Славейков, предоставени от библиотеката Искра в Казанлък.

Славов 1992: Славов, А. *С точността на прилепи*. София: Български писател, 1992.

Славов 1994: Славов, А. *Българска литература на размразяването*. София: Христо Ботев, 1994.

Смоховска-Петрова 2000: Смоховска-Петрова, В. Една дълбоко българска драма: За пиесата „Процесът по изчезването на тялото на Исус Назарянина“ от Стефан Гечев. // *Литературен форум*, 2000, брой 11 (434), 07.11 – 13.11.
Online: <https://www.slovo.bg/old/litforum/011/vanda.htm>.

Стоянова, Стоянов 2013: Стоянова, Т., С. Стоянов. *Радой. Смутителят на „реда“ и тоягата на властта*. София: Изток-Запад, 2013.

Сугарев 2008: Сугарев, Е. Георги Рупчев, или поетиката на чезненето. // Рупчева, В., П. Ватова (съст.). *Владетелят на чудото*. София: Карина – Марияна Тодорова, 2008. С. 189 – 202.

Сугарев 2012: Сугарев, Е. Природните топоси в поезията на Иван Цанев. // Дойнов, П. (съст.). *Иван Цанев в българската литература и култура*. София: Кралица Маб, 2012.

Сугарев 2013б: Сугарев, Е. Форемите на Борис Христов. // Дойнов, П. (съст.). *Борис Христов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета*. София: Кралица Маб, 2013, с. 100 – 125.

Сугарев 2015: Сугарев, Е. Георги Рупчев, или поетиката на чезненето. // *Литературен вестник*, год. XXIV, 2015, бр. 5.

Табаков 2008: Табаков, Ст. *Забрана за четене*. Том I. София: Работилница за книжнина „Васил Станилов“, 2008.

Тенев 2015: Тенев, Г. Надписи на стената. // Василева, М. (съст.). *Изкуство за промяна*. София: 2015, с. 193 – 216.

Тимофеев 1989: Тимофеев, Л. От самиздат към свободата на словото. // *Глас*, бр. 2, 1989, с. 18 – 24.

Тодоров б. д.: Тодоров, Цв. С. Самиздатски неволи в университета. Из „Моите срещи с Държавна сигурност. // *Глас*, Ловеч.
Online: <https://nglas.net/%D0%B4%D1%81/>.

Топалджикова 2009: Топалджикова, А. *Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те*. София: Петко Венедиков, 2009.

Трифонова 2004: Трифонова, Цв. *Писатели и досиета. Политико-литературни очерци и документи*. София: Фабер, 2004.
Трифонова 2005: Трифонова, Цв. Архивът на Змей Горянин като културноисторическа ценност. // *Литернет*, 2005.
Online: <https://liternet.bg/publish/ctrifonova/zmei_gorianin.htm>.
Трифонова 2007а: Трифонова, Цв. Покрив без основи. // Марков, Г. *Покривът*. София: Сиела, 2007, с. 7 – 32.
Трифонова 2007б: Трифонова, Цв. Редакторски бележки към романа „Покривът". // Марков, Г. *Покривът*. София: Сиела, 2007, с. 317 – 326.
Туречек 2018: Tureček, D. *Sumář. Diskurzivita české literatury 19. století*. Brno: Host, 2018.
Увалиев 2001: Увалиев, П. В памет на Данила Стоянова. // *Литературен вестник*, год. XI, 2001, бр. 33, 10 – 16. 10. 2001.
Online: <https://www.slovo.bg/old/litvestnik/133/lv0133014.htm>.
Узунова, Полеганов, Спасова 2018: Узунова, Д., В. Полеганов, К. Спасова. *Гласовете на българския диаболизъм*. София: Парадигма, 2018.
Уиърт 1988: Weart, Spencer R. *Nuclear Fear. A History of Images*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
Феърклаф 1989: Fairclough, N. *Language and Power*. New York: Longman Inc., 1989.
Феърклаф 1997: Fairclough, N. – Wodak, R. Critical Discourse Analysis. // Dijk, Teun A. van (ed.). *Discourse as Social Interaction. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*. Volume 2. London: Sage, 1997, s. 256 – 284.
Фотев 1981 Фотев, Хр. *Литургия за делфините.* София: Български писател, 1981.
Фром 2024: Фром, Е. *Да имаш или да бъдеш*. Прев.: Лилия Енева. София: Кибеа, 2024. [Fromm, E. *Mít nebo být?* Přeložil Jan Lusk. Praha: Aurora, 2001.]
Фуко 2006: Foucault, M. *Rád diskurzu*. Přeložil Miroslav Marcelli. Bratislava: Agora, 2006].
Фукуяма 2002: Fukuyama, Fr. *Konec dějin a poslední člověk.* Přeložil Michal Prokop. Praha: Rybka, 2002.
Ходрова 1979: Hodrová, D. Žánrový půdorys tzv. budovatelského románu. // Pytlík, R., H. Hrzalová. *Vztahy a cíle socialistických literatur*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1979, s. 121 – 141.

Христов 2013: Христов, Хр. *1984, но не по Оруел, а по Шесто на ДС: Писателите – следени, подслушвани и цензурирани*. Сайт: Държавна сигурност.com. Online: <https://desebg.com/vi/1234-1984->.

Христов 2015: Христов, Хр. Ген. Мирчо Спасов: Да изгоним малко сволоч от София. // Сайт: *Държавна сигурност.com*. Online: http://desebg.com/2011-01-13-09-25-08/2231-2015-03-31-13-15-25

Христов 2018: Христо, Хр. ДС следи Блага Димитрова и Радой Ралин, донася ги на Живков. // Сайт: *Държавна сигурност.com*. Online: <https://desebg.com/2011-01-13-09-25-08/3801-2018-12-10-19-26-22>.

Христова 2000: Христова, Н. *Власт и интелигенция. Българският скандал „Солженицин“ 1970 – 1974*. Велико Търново: Абагар, 2000.

Христова 2005: Христова, Н. *Специфика на българското „дисидентство“*. Пловдив: Летера, 2005.

Христова 2015: Христова, Н. *Българският случай. Култура, власт интелигенция 1944 – 1989 г.* София: Нов български университет, 2015.

Цветков 2009: Цветков, М. Откровения от писателския архив. Чилингировата поема „Император и диктатор“. // Чернокожев, В. *Антитоталитарната литература*. София: Институт за литература, 2009, с. 279 – 287.

Чернев 2003: Чернев, Гр. *Един българин в Прага. Книга за Рангел Вълчанов*. София: издателско ателие Аб, 2003.

Черни 2019: Černý, M. Zatracovaná a znovuobjevovaná Jana Jazova (1912 – 1974) a její vztah k Čechám. // Bittnerová, D., M. Moravcová [edd.]. *Etnické komunity. Neviditelní, přehlížení, zapomenutí. 1. vyd.* Praha: FHS UK, 2019, s. 325 – 369.

Черни 2023а: Černý, M. Stihomam, přeludy a metafyzická tíseň v morbidně fantaskních i groteskně parodistických variacích bulharského diabolismu. // Stehlík, P., P. Pilch (edd.). *Slovanské literatury v evropském kontextu: zvláštnosti vývoje a promýšlení alternativ*. Brno: Masarykova univerzita, 2023, s. 93 – 114.

Черни 2023б: Černý, M. Poetika „ďábelského“ na hranici mezi děsivým blouzněním a groteskním šklebem: nad prózami bulharského diabolismu – část 1. // *Porta Balkanica* 14, 2023, č. 1 – 2, s. 43 – 64.

Черни, Йержабкова 2014: Černý, M., Jeřábková, Z. Od trýznivých vidin a nočních můr ke grotesce. Na okraj „démonických“ próz bulharského diabolismu. // Černý, M. [et al.] [ed.]. *Půlnoční historky. Antologie*

bulharského diabolismu. Z bulharských originálů přel. kolektiv pod vedením Marcela Černého. Praha: Euroslavica, 2014, s. 392 – 404.

Чернокожев 2009а: Чернокожев, В. 1968-а: Книги на кладата. // Дойнов, П., М. Неделчев. *1968: Годината на гневното слънце. София – между Париж и Прага. Пражката пролет и българската литература*. София: Сиела, 2009.

Чернокожев, Кунчев, Сугарев, съст. 2009б: Чернокожев, В., Б. Кунчев, Е. Сугарев (съст.). *Антитоталитарната литература*. София: Институт за литература, 2009.

Чернокожев 2011: Чернокожев, В. Памет за Свилен Капсъзов. *Литернет*, 2011. Online: <https://liternet.bg/publish2/vchernokozhev/svilen-kapsyzov.htm>.

Чернокожев 2012: Чернокожев, В. Памет за Свилен Капсъзов. *Литературен вестник*, год. XXI, 2012, бр. 36, с. 2.

Чичовска 2013: Чичовска, В. Главлит 1952 – 1956: Изграждане на единна цензурна система в България. *Либерален преглед*, 2013. Online: <http://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/discussion/bulgaria/1922--19521956 (05. 06. 2019)>.

Шват-Гълъбова 2010: Шват-Гълъбова, Г. *Haeresis bulgarica в българското културно съзнание на XIX и XX век*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2010.

Шислер 2015: Šisler, F. „Obrodný proces“ v Bulharsku v letech 1984 – 1989 a jeho vliv na bulharsko-turecké vztahy. // Škerlová, J., L. Pokorná Korytarová, O. Haváč, M. Vitko (eds.). *Promýšlet Evropu dvacátého století. Konflikty beze zbraní*. Brno: Matice moravská, 2015, s. 267 – 285.

Шишкова 1994: Шишкова, М. *Речник по нова българска литература (1978 – 1992)*. София: Verlag L&B, 1994.

Шуша 1994: Choucha, N. *Surrealismus a magie*. Přeložil Klement Rejšek. Praha: Volvox Globator, 1994.

Юда 2006: Юда, Ц. *Под знака на НРБ. Българската култура и литература в капана на идеологията*. Прев.: Силвия Борисова. София: ИК Колибри, 2006.

Юрчак 2018: Jurčak, A. *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: Poslední sovětská generace*. Překlad: Přemysl Houda. Praha: Karolinum, 2018.

Янев 2008: Янев, С. *Атлас на българската литература: 1969 – 1989*. Ч. 1: *1969 – 1979*. Пловдив: Жанет 45, 2008.

Янев 2010: Янев, С. *Атлас на българската литература: 1969 – 1989.* Ч. 2: *1979 – 1989*. Пловдив: Жанет 45, 2010.

Янев, Братанов 2014: Янев, Р., Е. Братанов. *Цветя от края на 80-те. BG Рок – история/поезия*. София: Парадокс, 2014.

Янкова 2018: Янкова, З. Бележки за пиесите на Георги Марков. // Марков, Г. *Пиеси*. София: Ciela, 2018, с. 668 – 677.

Ясперс 1996: Ясперс, К. *Духовната ситуация на времето.* София: ЛИК. Прев. Никола Георгиев. [Jaspers, K. *Duchovní situace doby*. Přeložil Milan Váňa. Praha: Academia, 2008.]

Именен показалец

Абаджиев, Пламен, 287
Абаджиев, Стефан, 447, 496
Абазов, Тодор, 282, 496
Аврамов, Румен, 36, 503
Адалъ, Нури Тургут, 239, 328, 330, 346
Айнщайн, Алберт (Einstein, Albert), 102
Акбъйък, Небие Ибрахим, 334, 335, 346
Акташева, Ирина, 149
Алексиев, Райко, 28
Алексиева, Красимира, 265, 266, 267, 268, 269, 275, 483
Алипиева, Антоанета, 23, 92, 478, 503
Анакиев, Пламен, 457, 465
Андонов, Методи, 183, 187
Андреев, Андрей, 317
Андреев, Веселин, 461
Андреева, Наталия, 460
Антов, Пламен, 23, 102, 103, 105, 389, 391, 393, 452, 454, 469, 471, 473, 477
Анчев, Панко, 233
Арабаджиев, Гурко, 278
Аретов, Николай, 22, 32, 36
Арнаудов, Михаил, 43, 66
Арсов, Борис, 419
Арто, Антонен (Artaud, Antonin), 191, 420
Аршинков, Никола, 90
Асенов, Воймир, 343
Асенов, Максим, 317
Атанасов, Кънчо, 317
Аткинс, Хенри, Г. (Atkins, Henry Gibson, 18
Ацев, Крум, 110, 112, 120, 318, 469, 472, 486
Бабев, Димитър, 28
Багряна, Елисавета, 194, 406
Бадев, Йордан, 28, 31
Баев, Христо, 101
Бакалова, Ангелина, 287
Бакърджиев, Стефан, 280, 281, 282, 284, 287, 289, 290
Балабанов, Александър, 43, 66, 71
Балабанова, Людмила, 307
Балевски, Васил, 35
Банковски, Христо, 286
Бах, Йохан С. (Bach, Johann S.), 102, 103
Башев, Владимир, 102, 128
Башева, Миряна, 441, 464
Башиянов, Георги, 269, 380
Белев, Георги, 175, 381, 382
Белопитов, Камен, 404
Белчева, Евелина, 24, 75, 449
Беляковски, Теодосий (Беляковский, Теодосий), 293
Берберов, Михаил, 229, 411
Бергер, Хелмут (Berger, Helmut), 382, 383
Бердяев, Николай, 23, 294, 486
Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van), 102
Бехиньова, Венцеслава (Bechyňová, Věnceslava), 231
Бешков, Илия, 74, 75, 77, 78, 79, 84, 140, 250, 481

Благоев, Димитър, 401
Блай, Робърт (Bly, Robert), 468
Близнаков, Николай, 213, 214, 436, 496
Бобев, Димитър, 125
Богданов, Стефан, 29, 44, 82, 86, 89, 93, 295, 423
Боголюбова, Вени, 354
Боева, Светлана, 280
Божилов, Божидар, 128, 194, 347
Божилов, Добри, 78
Божилов, Кирил, 317
Божилова, Лидия, 458
Божинов, Георги, 45, 344
Бозами, Бриджит (Beauzamy, Brigitte), 18
Бойчев, Стоян, 317
Бонди, Егон (Bondy, Egon), 110, 144, 147, 151, 153, 162, 305, 309, 370, 377, 390, 392, 429, 433, 470
Борис III, 28, 32, 66, 71
Бориславов, Иван, 258, 271, 275
Боровски, Карел Х. (Borovský, Karel H.), 234
Босилков, Любен, 280, 281, 282, 284, 287
Ботев, Христо, 369, 371, 372, 373, 374, 375
Ботев-Остър, Вячеслав, 359, 364, 369, 447
Бочев, Димитър, 213
Бочев, Пламен, 457
Бочев, Стефан, 86
Бочков, Пламен, 280
Бочкова, Хана (Bočková, Hana), 74
Бошнякова, Емануела, 280
Бояджиева, Светлана, 359, 364, 376, 377
Брабенец, Вратислав (Brabenec, Vratislav), 370
Братанов, Емил, 23, 396, 397, 398, 399, 401
Браун, Анджей (Braun, Andrzej), 463
Брезин, Алексей, 345
Брезинска, Зина, 226
Брейн, Джон (Braine, John), 126
Бретон, Андре (Breton, André), 119, 374
Бротиган, Ричард (Brautigan, Richard), 361
Бръзицов, Христо, 24, 32, 85, 86
Бурнаски, Евстати, 343
Вагенщайн, Анжел, 218
Вазов, Иван, 166
Вайда, Анджей (Wajda, Andrzej), 463
Ваксберг, Татяна, 22, 279
Валенса, Лех (Wałęsa, Lech), 463
Вапцаров, Никола, 44, 148
Варсано, Симон, 404
Василев, Ванцети, 89, 90, 91, 486, 496
Василев, Владимир, 31, 194
Василев, Йордан, 75, 406
Василев, Николай, 439
Василев, Орлин, 183
Василев, Петър, 344
Василев-Мисана, Младен, 369
Василковски, Петър, 23, 294
Ватова, Пенка, 22, 393, 450, 454, 460
Вацулик, Лудвик (Vaculík, Ludvík), 410

Вачков, Даниел, 44
Вежинов, Павел, 103, 283
Вейл, Симон (Weil, Simone), 299
Величков, Герасим, 279
Величков, Михаил, 183, 269, 278, 380, 414, 418, 419, 461, 483, 496
Величков, Петър, 21, 66, 67, 69, 73, 505
Величков, Стефан, 457
Велков, Крум, 171
Велкова-Гайдаржиева, Антония, 128, 213
Велчев, Нейко, 158
Верих, Людмила, 457
Верих, Ян (Werich, Jan), 234
Висоцки, Владимир (Высоцкий, Владимир), 273
Витгенщайн, Лудвиг (Wittgenstein, Ludwig), 419
Вихров, Станислав, 28, 32, 350
Вишневин, Васил, 31
Владимиров, Христо, 125
Влайков, Тодор, 281
Воев, Димитър, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403
Вознесенски, Андрей А., 128, 316
Войнов, Стефан, 460
Восковец, Иржи (Voskovec, Jiří), 234
Вутимски, Александър, 299, 384
Вълев, Георги, 215, 247, 317
Вълкова, Петя, 232
Вълчанов, Рангел, 218
Вълчев, Йордан, 75, 76, 87, 194, 299
Вятовски, Димитър, 125, 131, 133, 275
Гавазов, Сюлейман, 323
Ганев, Христо, 293, 464
Ганева, Венета, 255
Ганчев, Марко, 293, 441, 465
Генов, Едуард, 213, 239, 442
Генов, Севдалин, 260, 261, 262, 275, 457, 497
Генов, Чавдар, 280, 283, 285, 287, 288, 497
Генова, Наталия, 261
Генчев, Николай, 440
Георгиев, Георги, 218
Георгиев, Димитър, 247
Георгиев, Йордан, 125
Георгиев, Людмил, 26, 251, 506
Георгиев-Босяк, Коста, 49, 50
Германов, Андрей, 292
Геров, Александър, 81, 82, 212, 216, 461
Геронтиев, Борислав, 317
Гечев, Стефан, 25, 191, 192, 193, 483, 485, 486
Гечева, Кръстина, 43
Гиндев, Константин, 28
Гинзбург, Лидия, 449
Гинзбърг, Алън (Ginsberg, Allen), 110, 111, 387, 457, 459
Глазков, Николай, 249
Горбачов, Михаил С., 5, 204, 219, 401, 458, 463
Горки, Максим (Горкий, Максим), 153, 205, 308, 347
Горсов, Димитър, 125, 133, 275
Горчев, Антонин, 287
Горчева, Даниела, 341
Господинов, Георги, 25, 479

Готвалд, Клемент (Gottwald, Klement), 354
Гоци, Карло (Gozzi, Carlo), 419
Гочев, Гочо, 293
Гочев, Олег, 354, 359
Гройс, Борис, 14, 456, 506
Гройс, Любен, 186
Груев, Михаил, 52, 60, 430
Грънчарова, Вяра, 354
Гуляшки, Андрей, 103, 171, 411
Гюров, Васил, 399
Давидков, Иван, 128, 194, 271, 275, 441
Далчев, Атанас, 43, 259, 299, 381
Далчева, Мария, 299
Дамянов, Дамян, 462
Дамянов, Красимир, 459
Даниел, Леон, 183, 185, 186
Даскалов, Стоян Ц., 103, 171
Дахилов, Филип, 136, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 169, 171, 172, 179, 180, 181, 478, 482, 486
Дворянов, Орлин, 266, 354, 355, 356, 359, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 382, 447
Дворянова, Емилия, 354, 359, 360, 362, 363, 369, 371, 374, 375, 376, 379, 382, 479, 482, 486
Делчев, Борис, 75, 76, 129, 211, 212, 216, 224, 225, 406, 417
Денев, Румен, 289
Державин, Николай С, 43
Деянов, Деян, 447
Джагаров, Георги, 75, 103, 128, 229, 336
Джаджев, Емил, 460
Джамбазов, Герчо, 49, 50
Джеджев, Николай, 247, 295
Джерманова, Цветана, 90
Джефърс, Робинсън (Jeffers, Robinson), 320
Джилас, Милован, 142, 294
Джонсън, Линдън Б. (Johnson, Lyndon B.), 152
Дилов, Любен, 218, 255
Димитров, Александър, 213, 239
Димитров, Благой, 293
Димитров, Георги, 32, 43, 67, 174, 247, 318, 322, 323
Димитров, Георги М., 7
Димитров, Илко, 275, 279, 453
Димитров, Светозар (псевд. Змей Горянин), 22, 33, 35
Димитрова, Блага, 21, 22, 75, 104, 194, 220, 222, 223, 233, 270, 304, 322, 333, 341, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 441, 457, 459, 460, 461, 462, 465, 483, 485, 486
Димитрова, Веселина, 457
Димов, Димитър, 281, 282, 284, 287
Димовски, Борис, 214, 224, 225, 226, 227, 231
Динеков, Петър, 24, 75
Динков, Иван, 21, 112, 113, 114, 286, 349, 405
Динчев, Костадин, 48

Дичев, Ивайло, 446
Дичев, Иван, 46, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 78, 239, 240, 242, 481, 497
Добрев, Иван, 214, 215
Добрев, Петър, 442, 507
Дойнов, Пламен, 14, 21, 22, 26, 95, 97, 99, 100, 101, 107, 112, 113, 114, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 137, 140, 147, 150, 151, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 213, 214, 216, 218, 220, 224, 226, 227, 229, 233, 236, 305, 306, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 380, 383, 407, 409, 410, 411, 441, 450, 462, 465, 478
Дойнов, Стефан, 243, 305, 342
Дойчева, Венета, 25
Долска, Ирене, 171
Донев, Владимир, 45
Дончев, Антон, 68, 103, 323, 343, 344
Дос Пасос, Джон Родриго (Dos Passos, John Roderigo), 299
Доспейски, Асен (вж. Христофоров, Асен), 32
Достоевски, Фьодор М., 235
Драгова, Надежда, 317
Драков, Христофор, 289
Дубчек, Александър (Dubček, Alexander), 212
Душкова, Мира, 37
Дънов, Петър, 111, 438
Еврев, Тодор, 31
Евтимов, Евтим, 411
Евтимова, Теодора, 22
Евтушенко, Евгений А., 128, 196, 289, 316
Еймис, Кингсли (Amis, Kingsley), 126
Енгелкинг, Лешек (Engelking, Leszek), 147
Енгелс, Фридрих (Engels, Friedrich), 222, 401
Ерендорук, Юмер Осман, 46, 239, 323, 327, 328, 329, 331, 346, 414, 486
Ермаченко, Игор (Ермаченко, Игорь), 132
Ерофеев, Венедикт, 305
Ефремов, Иван, 422, 438
Жабкай, Владимир (Žabkay, Vladimír), 218
Жеков, Светлозар, 62, 63, 271
Желев, Желю, 233, 329, 405, 413, 439, 440, 458, 465, 486
Желязкова, Бинка, 105
Живков, Тодор, 5, 7, 16, 40, 45, 46, 65, 76, 82, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 105, 106, 107, 129, 130, 131, 144, 149, 178, 184, 189, 196, 197, 213, 225, 227, 228, 230, 232, 237, 238, 243, 274, 275, 277, 282, 289, 324, 328, 331, 337, 339, 349, 359, 377, 380, 400, 404, 407, 408, 409, 411, 417, 420, 421, 430, 432, 433, 448, 450, 451, 463, 466
Живкова, Людмила, 103, 108, 110, 124, 374, 407
Жотев, Добри, 144, 441
Жув, Пиер-Жан (Jouve, Pierre-Jean), 303
Загоров, Орлин (вж. Тахиров, Шукри), 325
Замятин, Евгений, 230, 361, 423, 434

Заркин, Георги, 46, 65, 215, 237, 238, 328, 408, 419
Зафер, Зейнеп, 24, 82, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335
Зафиров, Васил, 42, 47
Захариева, Виргиния, 457
Златанов, Златомир, 304, 479
Зографова, Катя, 34
Зяпков, Милош, 90
Иванов, Биньо, 220, 221, 255, 262, 347, 411, 441, 457, 465, 497
Иванов, Иван, 280, 284, 285, 497
Иванов, Никола, 173, 509
Иванов, Цвети, 42
Иванова, Мирела, 457
Иванова, Тамара, 418
Иванова-Гиргинова, Мариета, 25, 191
Игнатов, Асен, 213
Игов, Светлозар, 128, 213, 250, 254, 275, 449
Йержабкова, Златина (Jeřábková, Zlatina), 364
Илиев, Борис, 232, 241, 242, 509
Илиев, Калин, 288
Илиев, Константин, 186, 214
Илиев, Красимир, 26, 140, 258, 259, 363, 510
Илиев, Ненчо (псевд. Сириус), 28
Илиев, Стоян, 201
Илич, Иван (Illich, Ivan), 360
Илков, Ани, 200, 411, 441, 446, 450, 452, 453, 454, 455, 464, 468, 475, 476, 486
Илков, Юрий, 436
Ингарден, Роман (Ingarden, Roman), 17
Йовков, Йордан, 105, 462
Йонеско, Йожен (Ionesco, Eugéne), 419
Йорданов, Александър, 195, 457, 465, 510
Йорданов, Недялко, 189
Йорданов, Петко, 129, 130, 131, 133, 137
Йорданова, Петя, 317
Йосифова, Екатерина, 441
Йоцов, Борис, 29
Исаев, Младен, 194, 411
Кабеш, Иржи (Kabeš, Jiří), 370
Кадийски, Кирил, 258, 270, 271, 273, 274, 275, 460, 485
Казакевич, Емануил (Казакевич, Эммануил), 135
Калонкин, Валери, 457
Калоян, български цар, 159, 327
Калчев, Камен, 103, 104, 125, 128
Каменова, Анна, 291
Канов, Любомир, 247, 328
Канушев, Димитър, 185
Капсъзов, Свилен, 171, 177, 178, 346, 347, 348, 349, 351, 352, 353, 409, 486
Капчин, Георги, 290
Карабулков, Тончо, 171
Каравелов, Любен, 166, 252
Карагьозова, Ива, 284
Караславов, Георги, 103, 105, 171
Караславов, Слав Хр., 103, 128

Карахюсеинов, Мехмед, 323, 336, 337, 338, 339, 340, 346, 498
Карахюсеинов, Хасан, 323, 325, 336
Кардашев, Георги, 241
Кафка, Франц (Kafka, Franz), 235, 397
Кацаров, Христо, 291
Керемидчиев, Пенко, 49, 50
Керуак, Джак (Kerouac, Jack), 110, 111, 164, 303, 361
Кехайов, Илия, 47
Кинд-Ковач, Фридерике (Kind-Kovács, Friederike), 10, 12
Кирил, български патриарх (Константинов, Константин М.), 66, 80
Кирицов, Владимир, 229
Киркегор, Сьорен (Kierkegaard, Søren), 299
Кирков, Георги, 397
Кирков, Людмил, 287, 288
Кисьов, Здравко, 109, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 133, 136, 139, 142, 143, 144, 253, 275
Ковачев, Йордан, 32, 42, 46, 49, 51, 52, 486
Кожухаров, Тодор, 29
Коларов, Иван, 215, 229, 230, 231, 233, 253, 254, 275
Коларова, Анита, 22, 36, 252
Колев, Атанас, 22
Колев, Христо, 90
Колев-Босия, Николай, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 270, 275, 328, 341, 411, 441, 444, 460, 464, 465, 482, 483, 484
Колев-Поета, Николай, 283
Колевски, Васил, 196
Колчев, Апостол, 101
Кондов, Иван, 188
Константинов, Георги, 47, 53
Константинов, Константин, 32, 37, 53, 83, 84, 481, 498
Константинова, Елка, 464
Конфуций, 361
Копаранов, Емил, 125
Копач, Радим (Kopáč, Radim), 377
Коралова, Емилия, 303
Корчева, Добринка, 464
Косигин, Алексей, 152
Кохоут, Павел (Kohout, Pavel), 410
Крал, Олдржих (Král, Oldřich), 319
Крапчев, Данаил, 28
Красински, Славчо, 42
Крейцарова, Яна (Krejcarová, Jana), 377, 390
Кропивницки, Евгений (Кропивницкий, Евгений), 143, 370
Крум, български хан, 163, 350
Крумов, Червенко, 287
Крумов-Грец, Красимир, 279, 281, 283, 284, 287, 288
Кршиванек, Владимир (Křivánek, Vladimír), 457, 458
Кршиж, Владимир (Kříž, Vladimír), 22, 104, 223, 271, 275, 279, 457, 458
Кръстев, Иван, 446, 454, 477
Кръстев, Кирил, 66
Кръстева, Весела, 180, 510
Кръстева, Юлия, 116

Кубадински, Пенчо, 336
Кузманов, Евгени, 405, 429, 430, 432, 433, 435, 486
Кулеков, Иван, 234, 235, 236
Кумбилиев, Георги, 101
Кундера, Милан (Kundera, Milan), 410
Кунев, Трифон, 32, 37, 38
Кунчев, Божидар, 21, 307, 308
Курон, Яцек (Kuroń, Jacek), 464
Курташева, Биляна, 208
Кърдинов, Васил, 50
Кънчев, Николай, 22, 255, 286, 449
Кьосев, Александър, 22, 446, 455, 457, 465
Кюпчю, Реджеб, 332
Кюранов, Деян, 464
Лабов, Джеси (Labov, Jessie), 10, 12
Ламбев, Слави, 262
Лангуров, Станчо, 289
Лвов, Катрин, 293
Леви, Рашел, 262, 393
Левков, Николай, 171
Левски, Васил, 56, 57, 66, 67, 73, 166, 269, 342, 344, 380
Левчев, Владимир, 23, 200, 269, 270, 271, 275, 304, 375, 385, 411, 449, 450, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 461, 464, 467, 469, 470, 472, 475, 479, 483, 485
Левчев, Любомир, 97, 100, 102, 106, 128, 145, 151, 158, 194, 196, 197, 210, 213, 407, 411, 441
Ленин, Владимир И., 96, 164, 318, 329, 404
Ленков, Григор, 272
Ленън, Джон (Lennon, John), 362, 380, 381, 458, 463
Леонидов, Румен, 452, 453, 454, 468, 469, 470, 471, 477, 479, 483
Лепавцов, Димитър, 31
Лефтеров, Живко, 80
Ликова, Розалия, 23, 389, 476
Лисенко, Трофим, 102
Личева, Амелия, 446, 457
Лозев, Александър, 457
Лозев, Митьо, 278
Лорънс, Дейвид Х. (Lawrence, David H.), 362, 381
Люцканов, Илия, 183, 414
Макаров, Владимир, 293
Македонски, Славе, 66, 442
Макиавели, Николо (Machiavelli, Niccoló), 321
Малиганов, Георги, 278
Мамлеев, Юрий, 110, 158, 305, 309, 393, 429
Манов, Емил, 104, 184
Манолов, Андрей, 458
Манолов, Петър, 335, 341, 411, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 450, 462, 482, 486
Манолов, Стоян, 439
Манчев, Кирил, 399
Марангозов, Цветан, 53
Маринов, Георги, 396, 397
Маринов, Стефан, 247, 278
Маринов, Чавдар, 326, 511
Маринова, Мина, 323
Мариянска, Еми, 459
Марков, Георги, 13, 24, 45, 61, 93, 97, 129, 137, 149, 157, 164, 165, 167, 168, 183, 187, 188, 193, 212, 214, 215, 223, 240, 419, 485, 486, 516, 519

Марков, Григор, 127, 511
Марков, Дянко, 24, 32, 46, 47, 55, 56, 59, 62, 63, 481
Марковски, Венко, 464
Марковски, Георги, 317
Маркс, Карл (Marx, Karl), 136, 137, 167, 222, 331, 401, 439
Маркузе, Херберт (Markuse, Herbert), 113
Матев, Павел, 128, 194, 341, 343
Матоноха, Ян (Matonoha, Jan), 72
Мацура, Владимир (Macura, Vladimír), 14, 273, 415
Машлер, Том (Maschler, Tom), 126
Медисън, Джеймс (Madison, James), 321
Мендзижецки, Артур (Międzyrzecki, Artur), 463
Мережковски, Дмитрий (Мережковский, Дмитрий), 23, 294, 486
Методиев, Димитър, 97, 128, 469
Методиев, Иван, 304, 469, 472
Методиев, Момчил, 23, 80, 294, 511
Мехмед, Ахмед, 331, 333, 336, 346
Миланов, Димитър, 271
Милев, Гео, 135
Милев, Иван, 290
Милоев, Александър, 447
Милош, Чеслав (Miłosz, Czesław), 90, 104, 220, 463
Минев, Илия, 442
Минева, Теодора, 259
Минков, Димитър, 437
Минков, Маргарит, 460
Мирчев, Иван, 291
Мисанова, Мария, 364, 378, 447
Митев, Витан, 439
Михайлов, Димитър (Димитър Михайлов Иванов), 279, 281, 282, 284, 285, 287, 288, 499
Михайлов, Иван (Ванче), 295, 322
Михник, Адам (Michnik, Adam), 464
Михова, Жанета, 295
Мицков, Георги, 111, 112, 164, 247, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 423, 482, 486
Мичурин, Иван В., 102
Мишев, Георги, 160
Молхов, Яко, 255, 257
Момчилов, Димо (Димо Момчилов Димов), 280, 285
Монтале, Еудженио (Montale, Eugenio), 296
Мочуров, Атанас, 49, 171, 349
Муравиев, Константин, 89
Муратова, Нурие, 22, 39, 40, 41, 77
Мусаков, Владимир, 126
Мусакова, Елисавета, 279, 450, 454, 455, 483
Мусински, Данаил, 80
Мутафов, Енчо, 464
Мутафов, Чавдар, 30, 116
Мутафчиева, Вера, 103
Назърска, Жоржета, 22, 39, 40, 41, 77

Наимович, Максим, 200
Наков, Александър, 90
Наков, Володя, 419
Начев, Венцеслав, 343, 344
Начева, Гергана, 24, 85
Неделчев, Михаил, 306, 341, 446, 458, 459, 463
Ненчев, Стефан, 278
Несторов, Христо, 212
Ников, Ангел, 59, 61
Николов, Александър (Сашо Сладура), 94, 277
Николов, Калин, 227
Николов, Николай, 284
Николов, Нино, 196
Николов, Славчо, 281, 286
Николов, Стефан, 172
Николова, Вероника, 460, 464
Николова, Николина, 464
Николова, Румяна, 25
Николов-Ричката, Христо, 258, 259, 260, 275
Николчин, Илия, 171, 176, 181
Николчина, Миглена, 23, 176, 438, 439, 440, 446, 453, 454, 460, 464, 467, 468, 469, 475, 476, 477
Новак, Ладислав (Novák, Ladislav), 234
Новакова, Лудмила (Nováková, Ludmila), 104, 218
Нътъл, Джеф (Nuttall, Jeff), 151
Огнянова, Юлия, 183
Огойска, Мария, 316
Огойски, Петко, 32, 49, 87, 278
Озбърн, Джон (Osborne, John), 126, 151
Орлинов, Орлин, 328
Оруел, Джордж (Orwell, George), 210, 361, 423, 432, 434, 436, 439, 458, 486
Павлов, Константин, 22, 75, 96, 100, 106, 107, 128, 151, 183, 189, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 214, 228, 255, 276, 339, 340, 381, 441, 457, 477, 478, 483, 485, 486
Павлов, Тодор, 226
Павлов, Цветан, 23, 289, 291, 292
Пазняк, Зянон, 464, 470
Палах, Ян (Palach, Jan), 211, 220, 221, 222, 223, 336, 405
Панайотов, Янко, 289
Панов, Аспарух, 350, 458
Папазов, Боян, 464
Паскалев, Пенчо, 265
Пасков, Виктор, 465
Пастернак, Борис Л., 45
Пацев, Атанас, 82
Пеев, Здравко, 282
Пейчев, Добрин, 364, 378, 379
Пелева, Инна, 24, 25, 418
Пелин, Елин, 66, 105, 259
Пелц, Ян (Pelc, Jan), 162, 305
Пенев, Пеньо, 194, 247
Пенчев, Георги, 317
Пенчев, Димитър, 65
Пенчева, Анжелина, 26, 228
Пенчева, Станка, 194
Песоа, Фернандо (Pessoa, Fernando), 298
Петков, Никола, 38, 42, 49, 50, 51, 77, 78, 83, 86, 157, 174
Петкова, Ваня, 99, 111, 298

Петкова, Невена, 284
Петков-Турката, Иван, 363, 371
Петров, Валери, 184, 220, 221, 231, 293, 441
Петров, Драгомир, 269, 275, 380, 457, 460, 470
Петров, Ивайло, 105, 171, 177, 349, 500
Петров, Йосиф, 32, 45, 49, 50, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 78, 242, 250, 481
Петрова, Румяна, 281, 284
Петрова, Станислава, 460, 464
Пешева, Кичка, 23, 28
Пиночет, Аугусто (Pinochet, Augusto), 328
Писарски, Владимир, 241, 460
Планинец, Страхил (Страхил Марков Тодоров), 49
Плат, Силвия (Plath, Silvie), 383, 387, 459
Платон, 321
Платонов, Андрей, 420
Плацак, Петър (Placák, Petr), 162, 305
По, Едгар Алън (Poe, Allan E.), 287
Подвързачов, Димитър, 397
Понешицки, Ян (Poněšický, Jan), 72
Попов, Благой, 89, 93, 500
Попов, Васил, 53, 104, 105, 157
Попов, Владимир, 133, 275
Попов, Кирил, 281
Попов, Людмил, 457
Попов, Нейчо, 187
Попов, Пенчо, 396, 397
Попов, Юлиян, 447
Попова, Кристина, 22, 39, 40, 41, 77
Попова, Надя, 392, 513
Попова-Мутафова, Фани, 30, 175
Поппетров, Николай, 175
Попстефанов, Стефан, 49, 50, 63, 64
Поптонев, Стефанов, 97
Прокофиев, Сергей, 387
Пршибан, Михал (Přibáň, Michal), 11, 249, 250
Пуйман, Петр (Pujman, Petr), 211
Пушкин, Александър С., 383
Радев, Валентин, 213, 219, 239, 513
Радев, Милен, 278, 513
Радев, Ради, 282, 283, 284
Радевски, Христо, 31, 82
Радичков, Йордан, 25, 97, 104, 283, 349, 417, 418, 478
Радоев, Иван, 194, 417, 441
Райков, Атанас, 50
Райков, Иван, 101
Райнов, Богомил, 103, 104, 194, 226, 306, 411
Райчев, Венцел, 93
Райш, Алфред (Reisch, Alfred A.), 7, 302
Раковски, Вътьо, 97, 194, 196, 271, 275
Раленков, Кръстю, 369
Ралин, Радой, 12, 21, 184, 194, 214, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 233, 234, 250, 254, 341, 405, 411, 417, 441, 457, 459, 461, 465, 487
Рандов, Норберт (Randow, Norbert), 76
Раненски, Стоян, 457, 464
Ратиани, Ирма (Ratiani, Irma), 18, 484

Ризников, Тодор, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 349, 486
Ричардсън, Джон (Richardson, John), 18
Рождествески, Роберт (Рождественский, Роберт), 128, 316
Роканов, Борис, 450, 453, 454, 469, 471
Руенов, Руен, 371
Руменов, Борис, 28
Рупчев, Георги, 22, 23, 200, 269, 275, 304, 354, 359, 362, 369, 375, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 447, 452, 453, 454, 458, 460, 463, 469, 471, 477, 478, 485
Рупчева, Валентина, 22
Русев, Владимир, 287
Русков, Йордан, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 63, 74, 81, 486
Савов, Ганчо, 24, 215, 240, 247, 293, 414
Савова, Марта, 460
Сапгир, Генрих, 370
Сартър, Жан-Пол (Sartre, Jean-Paul), 299
Сахаров, Андрей, 294
Светославов, Величко, 24, 222, 413
Светославов, Милети, 354
Свиленов, Атанас, 317
Свинтила, Владимир (Николов, Владимир Георгиев), 87, 175, 247, 295, 423, 424, 425, 426, 428, 429
Северюхин, Дмитрий, Я., 12
Серафимов, Румен, 354
Сидеров, Волен, 457, 464
Силитоу, Алън (Sillitoe, Alan), 151
Симеонова-Конах, Галя, 478, 479
Скалова, Ивана (Skálová, Ivana), 213
Скилинг, Х. Гордън (Skilling, H. Gordon), 10
Скочев, Борислав, 24, 47, 48, 49, 53, 65, 238, 240, 241, 278, 330
Славейков, Петко Р., 225
Славейков, Христо, 289, 291, 292
Славов, Атанас, 26, 106, 107, 127, 128, 197, 262, 483
Славов, Божидар, 262, 263, 275, 483
Славов, Христо, 262, 281, 284
Смирненски, Христо, 254
Смоховска-Петрова, Ванда, 25
Снайдър, Гари (Snyder, Gary), 110, 111, 164, 303
Соколов, Николай, 196
Соколова, Менча, 133, 275
Солженицин, Александър, 23, 45, 92, 93, 94, 293, 463, 486
Сонди, Дьорд (Szondi, György), 220, 221
Сорокин, Владимир, 146
Спасов, Георги, 460, 465
Спасов, Игнат, 350
Спасов, Мирчо, 94
Спиридонов, Александър, 411
Стайков, Людмил, 344
Сталин, Йосиф В., 28, 29, 47, 58, 65, 78, 92, 96, 97, 194, 215, 230, 303, 388, 430, 455

Стамов, Стефан, 32, 49, 59, 63, 65, 78, 215, 239, 247, 481
Станев, Гаврил, 62, 63, 483
Станев, Емилиян, 103, 283, 414, 422
Станев, Иван, 419, 420, 421, 447, 479, 483
Станков, Валери, 342
Стефанов, Валери, 27
Стефанов, Първан, 441
Стефанова, Лиляна, 194
Стоев, Генчо, 103, 172
Стойков Балкански, Петко, 41
Стоянов, Анастас, 411
Стоянов, Димитър, 284
Стоянов, Димитър Василев, 89
Стоянов, Захари, 166, 235
Стоянов, Людмил, 128
Стоянов, Христо, 457
Стоянов, Цветан, 126, 128, 318, 361, 362, 384, 502
Стоянова, Данила, 384, 453, 459, 468, 471, 472, 476
Стоянова, Таня, 231, 280, 417
Стоянов-Зидаря, Велко, 251, 252
Стратиев, Станислав, 97, 287, 288
Страшимиров, Антон, 291
Стрико, Марцел (Stryko, Marcel), 110
Стругацки, Аркадий и Борис, 393, 422
Сугарев, Едвин, 21, 23, 183, 269, 271, 275, 278, 279, 304, 312, 313, 317, 341, 375, 380, 383, 384, 387, 392, 411, 441, 446, 449, 450, 451, 453, 454, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 464, 468, 469, 470, 473, 474, 475, 476, 479, 483, 485
Сурков, Алексей, 84
Табаков, Стефан, 52
Талев, Димитър, 29, 53, 67, 87, 295
Танев, Стефан, 86
Тахиров, Шукри, 325
Тахсинов, Мухарем, 323
Тачев, Веселин, 22, 107, 109, 125, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 250, 252, 275, 485
Тачев, Тихомир, 437
Ташев, Борис, 226
Тенев, Георги, 404
Теофилов, Иван, 25, 185, 411, 441
Теяр дьо Шарден, Пиер (Teilhard de Chardin, Pierre), 299
Тимофеев, Лев, 249, 459
Тито, Йосип Броз, 29, 195
Тихов, Русчо, 108, 109, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 486
Тихолов, Георги, 214, 226, 228
Тодоров, Владислав, 446
Тодоров, Цветан, 457, 458
Тодоров, Цветан С., 22, 157, 280, 282, 283, 284, 287, 288
Тодоров-Горуня, Иван, 237
Томалевски, Георги, 67
Томас, Дилън (Thomas, Dylan), 387
Томов, Божидар, 317
Томов, Тома, 278
Топалджикова, Ана, 25, 191

Трендафилов, Владимир, 459
Трендафилов, Йордан, 109, 129, 133, 138, 139, 142, 143, 275
Трендафилов, Йордан,, 253
Трифонова, Цвета, 23, 24, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 42, 164, 165, 167
Туречек, Далибор (Tureček, Dalibor), 15
Тюркер, Мехмет, 82
Увалиев, Петър, 434, 458, 459
Узунова, Румяна, 242, 364, 462
Уитман, Уолт (Whitman, Walt), 235
Уиърт, Спенсър Р. (Weart, Spencer R.), 152
Уорън, Робърт (Warren, Robert), 381
Урумов, Васил, 215, 247, 255, 256, 257, 258, 275, 485
Феърклаф, Норман (Fairclough, Norman), 15, 16, 18
Филов, Богдан, 188
Фотев, Христо, 216, 217
Фром, Ерих (Fromm, Erich), 98, 143, 146
Фуко, Мишел (Foucault, Michel), 13
Фукуяма, Френсис (Fukuyama, Francis), 321
Фурнаджиев, Никола, 31, 128, 195
Фурнаджиев, Стефан, 289
Фърлингети, Лоурънс (Ferlinghetti, Lawrence), 362, 381, 458
Хавел, Вацлав (Havel, Václav), 187, 223, 234, 352, 410, 412, 413, 419, 460
Хавличек, Збинек (Havlíček, Zbyněk), 377
Хаджииванов, Иван, 47, 65
Хаджииванов, Кръстьо, 48, 49
Хаджихристов, Иван, 292
Хайтов, Николай, 73, 105, 347, 348
Хегел, Георг В. Ф. (Hegel, Georg W. F), 321
Хесе, Херман (Hesse, Hermann), 397
Хикмет, Назъм (Hikmet, Nâzım), 322
Хинек, Карел (Hynek, Karel), 377
Хитлер, Адолф (Hitler, Adolf), 34, 71, 195
Хлавса, Милан (Hlavsa, Milan), 370
Хобс, Томас (Hobbes, Thomas), 321
Ходрова, Даниела (Hodrová, Daniela), 14, 159
Холин, Игор, 151, 152, 158, 370
Хорозов, Филип, 345
Христов, Борис, 22, 162, 283, 286, 287, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 380, 381, 478, 484, 486
Христов, Жеко, 291
Христов, Христо, 24, 94, 373, 406, 412, 482
Христова, Мария, 354, 359, 364, 376, 447

Христова, Наталия, 26, 38, 184, 189, 293, 354
Христова, Румяна, 280, 354
Христозов, Руси, 101
Христофоров, Асен, 21, 32, 36, 37, 171, 486
Хрушчов, Никита С., 44, 92, 96, 101, 127, 188, 197, 274, 277, 430
Хъксли, Олдъс (Huxley, Aldous), 117, 210, 423, 429, 434
Цанев, Иван, 125, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 142, 143, 144, 275, 441, 469, 472, 485
Цанев, Стефан, 97, 98, 100, 102, 128, 129, 140, 145, 150, 153, 184, 188, 196, 216, 380, 414, 422, 485
Цанков, Александър, 31, 42
Цанков, Вили, 183
Цанков, Георги, 101
Цачев, Стефан, 194, 289
Цветков, Иван, 172
Цветков, Лазар, 247, 293
Цветков, Марко, 32, 33
Цонев, Пламен, 100, 150
Цонева, Жана, 442
Чавова, Олга, 22, 32, 46, 77, 486
Чапек, Карел (Čapek, Karel), 234
Чаушеску, Николае (Ceaușescu, Nicolae), 353, 483
Червенков, Вълко, 16, 92, 95, 96, 97, 100, 322, 430
Чернев, Григор, 219
Черни, Марцел (Černý, Marcel), 66, 301, 364
Чернокожев, Вихрен, 21, 34, 228, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 347, 348
Черняев, Христо, 97, 100, 151
Черняков, Георги, 125
Чехов, Антон П., 419
Чилингиров, Стилиян, 32, 33, 82, 481, 486
Чинков, Панайот, 84, 85, 90
Чичовска, Весела, 26, 252
Чолакова, Жоржета, 433
Чолакова, Златка, 22, 38, 40, 41, 171, 222, 486
Чорбаджийски, Димитър Христов (псевд. Чудомир), 75, 76
Шарланджиева, Рада, 361
Шват-Гълъбова, Гражина, 25, 415, 416
Шерефли, Ахмед Шериф, 24, 82, 239, 323, 326, 346, 486
Шехирян, Галина, 354, 355
Шехирян, Рафи, 354
Шислер, Филип (Šisler, Filip), 324
Шишкова, Магдалена, 188
Шишманов, Димитър, 29
Шнайдерова, Соня (Schneiderová, Soňa), 15
Шомов, Румен, 264, 275, 433, 435, 457
Шопов, Асен, 184, 187, 188, 189
Шукриев, Фикри, 336
Шушарин, Дмитрий, 132
Югов, Антон, 100

Юда, Целина (Juda, Celina), 26, 166
Юнг, Карл Г. (Jung, Carl G.), 392
Юрчак, Алексей, 404
Язова, Яна, 21, 32, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 344, 481, 486
Янев, Румен, 23, 396, 397, 398, 399, 401
Янев, Симеон, 306, 317, 381, 406, 449, 453, 468
Яничек, Йозеф, 370
Янкова, Зиновия, 24, 187, 188
Ясперс, Карл (Jaspers, Karl), 205, 254, 308, 309

Якуб Микулецки

МЕЖДУ ДИСИДЕНТСТВОТО, ЪНДЪРГРАУНДА И СИВАТА ЗОНА

Неофициалната българска литература
1944 – 1989

Българска, първо издание

Предпечатна подготовка: Георги Ташков
Печат и подвързия: Пловдивско университетско издателство

Пловдив, 2025
ISBN 978-619-7768-38-1