СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ

Списание за славянски езици, литератури и култури

Година XVI *книжка 24*

Издание
на Филологическия факултет
при Пловдивския университет
„Паисий Хилендарски“

Пловдив, 2019

УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО
„ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“

МЕЖДУНАРОДЕН РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ
Хана Гладкова – Карлов университет, Прага, Чехия
Раймон Детрез – Университетът в Гент, Белгия
Богуслав Желински – Познански университет „Адам Мицкевич“, Полша
Борис Норман – Беларуски държавен университет, Минск, Беларус
Михайло Пантич – Белградски университет, Сърбия
Саша Шмуля – Университетът в Баня Лука, Босна и Херцеговина

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ
Жоржета Чолакова – главен редактор
Юлиана Чакърова – заместник главен редактор
Диана Иванова
Николай Нейчев
Красимира Чакърова
Елена Гетова
Дияна Николова
Борислав Борисов
Гергана Иванова

СТУДЕНТСКИ РЕДАКЦИОНЕН ЕКИП
Борислава Касавълчева
Мария Лолова

Технически сътрудник: Таня Нейчева

Коректори:
Гергана Иванова (бълг.), Веселина Койнакова (англ.), Таня Нейчева (рус.)

На корицата: Сергей Борисов, *Дефиле*, 1987

© СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ
Филологически факултет
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“
© Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2019
© Колектив, 2019
ISSN 1312-5346

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

КУЛТУРА И КОНТРАКУЛТУРА

КУЛТУРНА ИСТОРИЯ

Якуб Микулецки (Прага). *Култура и контракултура. Инвазия на кентаврите в социалистическия рай* 7

Милена Кацарска (Пловдив), Суман Гупта (Лондон). *Златю Бояджиев и рецептивното поле през социализма*..... 35

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Любка Липчева-Пранджева (Пловдив). *По следите на четенето… Списание „Жената днес“ в едно десетилетие (1960 – 1970)* 58

Йоан Лазарев (Москва). *Самиздатът като явление на контракултурата в съветската епоха*
Превод от руски: Илонка Георгиева 72

Давид Кроча (Бърно). *Човекът в системата и против системата. Образите на жертвите и бунтарите в чешката драматургия от 60-те години на XX век*
Превод от чешки: Жоржета Чолакова 93

Димитрина Хамзе (Пловдив). *Контракултурата като оценностяване на негацията (наблюдения върху реформаторския принос на Йежи Гротовски)*..... 105

ПРЕВОДАЧЕСКИ РАКУРСИ

Анна Ахматова. *Реквием*
Превод на български: Валентина Радинска 135
Превод на хърватски: Фикрет Цацан..... 152
Превод на чешки: Хана Върбова 153

НОВИ ПРЕВОДИ

Егон Бонди. *Работна визита.* Пиеса
Превод от чешки: Якуб Микулецки, Жоржета Чолакова..... 172

Сергей Стратановски. *Стихотворения*
Превод от руски: Наталия Христова 197

АВТОРИ, ПРЕВОДАЧИ, РЕДАКТОРИ 200

СТАНДАРТ ЗА ОФОРМЯНЕ НА ТЕКСТОВЕТЕ..... 208

С О Д Е Р Ж А Н И Е

КУЛЬТУРА И КОНТРКУЛЬТУРА

КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ

Якуб Микулецкий (Прага). *Культура и контркультура. Инвазия кентавров в социалистический рай* 7

Милена Кацарска (Пловдив), Суман Гупта (Лондон). *Златю Бояджиев и рецептивное поле в области искусства в период социализма*..... 35

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Любка Липчева-Пранджева (Пловдив). *По следам чтения… Журнал „Жената днес“ в одном десятилетии (1960 г. – 1970 г.)* 58

Иоанн Лазарев (Москва). *Самиздат как явление контркультуры в советскую эпоху*
Перевод с русского Илонки Георгиевой..... 72

Давид Кроча (Брно). *Человек в режиме и против режима: образы жертв и бунтовщиков в чешской драматургии шестидесятых годов XX века*
Перевод с чешского Жоржеты Чолаковой..... 93

Димитрина Хамзе (Пловдив). *Контркультура как аксиологизирование негации (наблюдения над реформаторским вкладом Ежи Гротовского)* 105

ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ РАКУРСЫ

Анна Ахматова. *Реквием*
Перевод на болгарский язык Велентины Радинской 135
Перевод на хорватский язык Фикрета Цацана 152
Перевод на чешский язык Ганы Врбовой 153

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Эгон Бонди. *Рабочий визит.* Пьеса
Перевод с чешского Якуба Микулецкого, Жоржеты Чолаковой ... 172

Сергей Стратановский. *Стихотворения*
Перевод с русского Наталии Христовой..... 197

АВТОРЫ, ПЕРЕВОДЧИКИ, РЕДАКТОРЫ..... 200

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ 208

C O N T E N T S

CULTURE AND COUNTERCULTURE

CULTURAL HISTORY

Jakub Mikulecký (Prague). *Culture and Counterculture. Centaur Invasion into Socialist Heaven* 7

Milena Katsarska (Plovdiv), Suman Gupta (London). *The Receptive Field during Socialism through the Case of Zlatyu Boyadzhiev* 35

LITERARY STUDIES

Lyubka Lipcheva-Prandzheva (Plovdiv). *Tracing Reading… The Magazine Zhenata Dnes [The Woman Today] in the Course of a Decade (1960 – 1970)* 58

Yoan Lazarev (Moscow). *Samizdat as a Phenomenon of Counterculture in the Soviet Age*
Translation from Russian by Ilonka Georgieva..... 72

David Kroča (Brno). *The Man in the System and Against It: Victim and Rebel Characters in the Czech 1960s Dramas*
Translation from Czech by Zhorzheta Cholakova..... 93

Dimitrina Hamze (Plovdiv). *Counterculture as an Evaluation of Negation (Observations on the Reformist Contribution of Jerzy Grotowski)* 105

TRANSLATION PERSPECTIVES

Anna Akhmatova. *Requiem*
Translation into Bulgarian by Valentina Radinska 135
Translation into Croatian by Fikret Cacan 152
Translation into Czech by Hana Vrbová 153

NEW TRANSLATIONS

Egon Bondy. *Working Visit.* Play
Translation from Czech by Jakub Mikulecký and Zhorzheta Cholakova..... 172

Sergey Stratanovskiy. *Poems*
Translation from Russian by Nataliya Khristova 197

AUTHORS, TRANSLATORS, EDITORS..... 200

MANUSCRIPT PREPARATION GUIDELINES 208

Уважаеми читатели,

Тематичният брой на списание „Славянски диалози“ е посветен на една общочовешки значима тема, към която е необходимо непрестанно да се завръщаме – за да поддържаме будна историческата памет, за да ревизираме клиширани представи, за да осветляваме неизвестни или слабо известни за българския читател културни явления и литературни събития в славянския свят. И макар включените в броя материали да са фокусирани предимно върху определен отрязък от най-новата история, белязан от комунистическия режим, те носят евристичен заряд, който е в състояние да напусне очертаната хронологическа рамка и да провокира размисли върху повторяемостта на травматичните културни рефлекси, както и върху спецификата на техния художествен отглас в индивидуалното и в този смисъл неповторимо творческо съзнание.

Научните статии представят българския (Л. Липчева-Пранджева, М. Кацарска – С. Гупта), руския (Й. Лазарев), чешкия (Я. Микулецки) и полския (Д. Хамзе) контекст. Всеки един изследователски подход към темата очертава собствено проблемно поле, което, от една страна, се отличава по своя структурно изграждащ ракурс, а оттам и по своята текстура в зависимост от това дали е широкоспектърен, или проследява отблизо конкретни художествени проявления на културноисторическата парадигма. От друга страна, многообразието от изследователски прочити на поставената тема е изразено в избора на различни културни езици – на художествената литература, на изобразителното изкуство, на литературната периодика, на театъра. Особено стойностен аспект на предлагания тематичен брой е успоредяването на явления и от официалната, и от неофициалната фасета на културния живот, зад които прозира профилът на едно нееднолико време.

Художествените гласове, които озвучат тази книжка, са знакови не само за съответната национална литература, но и за универсалните проблеми на човешкото съществуване: ранимост и достойно надмогване на страданието (Ахматова), безграничието на жестокостта (Бонди), смазващата униформеност на делника (Стратановски).

Жоржета Чолакова

КУЛТУРА И КОНТРАКУЛТУРА. ИНВАЗИЯ НА КЕНТАВРИТЕ В СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РАЙ

Якуб Микулецки
Славянски институт – ЧАН, Прага

Якуб Микулецкий. Культура и контркультура. Инвазия кентавров в социалистический рай

Статья имеет амбиции представить взгляд на появление, существование и деятельность некоторых неофициальных культурных пространств в странах бывшего Восточного блока с 1950-х по 1980-е годы. Список включает кружки, группы, общности и индивиды, которые своим творчеством и образом жизни нарушают доминирующий дискурс социализма. Рассматривается ситуация в Чехословакии, Польше, Советском союзе и Болгарии. Общим знаменателем для выбора отдельных контркультурных феноменов в указанных странах является общее стремление их участников «существовать вне», это существование вне доминирующего дискурса ведет зачастую к тому, что культурный андерграунд отличается по сути не только от социалистической культуры, но и от культуры возникающего политического диссидентства.

Ключевые слова: восточноевропейский андерграунд, контркультура, нонконформизм, молодежные субкультуры

Jakub Mikulecký. Culture and Counterculture. Centaur Invasion into Socialist Heaven.

This study has an ambition to present an overview of the genesis, existence, and activities of selected unofficial counterculture milieus in the countries of the former Eastern Bloc from the 1950s to the 1980s. The study focuses on circles, groups, communities and individuals who were disturbing the dominant discursive system of socialism through their works and nonconformist lifestyle. This study draws our attention to the situation in Czechoslovakia, Poland, the Soviet Union, and Bulgaria. The unifying sign for the selection of described phenomena in those countries was their mutual strive “to be outside” of the main stream discourse. Being outside of the dominant discourse results in many cases of delimitation not only from the socialist culture, but also from the emerging political dissent.

Key words: East European underground, counterculture, nonconformism, youth subcultures

В следващите страници ще се опитаме накратко да опишем появата и развитието на контракултурните парадигми в някои от страните от бившия Съветски блок, както и конкретни явления в рамките на неофициалната култура в Чехословакия, Полша, Съветския съюз, и ще се опитаме да докажем, че в рамките на българската неофициална култура са се формирали и редица творчески общности с ярък контракултурен характер. Със своята естетика и стойностна система те се изправят не само срещу мнозинството, което представлява доминантната социалистическа култура, а също и срещу културно-политическото малцинство, представено от „изтънчената култура“ на сформираните дисидентски структури. Контракултурни аспекти са налице във всяка една от неофициалните култури в посочените страни преди 1989 г. Не е изненадващо, че бунтуващото се изкуство често черпи вдъхновение от идеите на западната контракултура, които по най-различни пътища проникват през Желязната завеса и нарушават „нравствената чистота“ на социалистическата младеж.

Контракултурната парадигма в контекста на неофициалната чехословашка култура трябва да се търси преди всичко в рамките на т.нар. ъндърграунд. Още от 60-те години в средите на младите нонконформистки творци започва да се появява новата парадигма, която отрича не само аксиологическата система на социализма, но и технократската същност на обществото. Навсякъде по света младите хора, макар и да живеят от двете страни на Желязната завеса, се бунтуват, общо взето, по един и същи начин срещу ценностната система, наложена им от поколението на родителите им. Социалистическият дискурс всъщност се стреми да постигне същата цел, която е характерна и за демократичния (или капиталистическия) дискурс – да бъде изградено едно модерно технократско общество, което да задоволи материалните нужди на всички. Технократското общество скоро става обект на критика от страна на левите интелектуалци. Теоретици на западната контракултура в своята критика на консуматорското общество често атакуват статуквото от неомарксистки позиции. Нека цитираме от книгата на Ерих Фром *Да имаш или да бъдеш*:

> Социализмът и комунизмът бързо се промениха от движение, чиято цел бе да се изгради *ново* общество и *нов* човек, в движение, чийто идеал стана буржоазният начин на живот за всички, при който мъжете и жените на бъдещето са *универсализираните буржоа*[1].

[1] Курсивите са на Е. Ф. – Б. а.

Или:

> 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. Дотогава, докогато всички се стремят да имат повече, ще има и класи, ще има и класова борба […].
>
> (Фром 2001: 14, 18[2])

Като един от продуктите на социалистическата технократия се появява т. нар. червена буржоазия – понятие, въведено още през 50-те години на миналия век от югославския дисидент Милован Джилас в книгата му *Новата класа* (1957)[3] и достигнало до по-широкото обществено съзнание през 60-те години, когато се превръща в един от лозунгите на студентските вълнения в Полша, Югославия и Чехословакия. Понякога съществуването на червената буржоазия е умерено порицавано на страниците на официалната литература и е окачествявано като буржоазна отживелица, която трябва да бъде преодоляна; никога обаче не е атакуван самият обществен строй, самата система. През втората половина на шестдесетте години антипатиите на младото поколение към червената буржоазия кулминират и „еснафщината“ започва да се разбира като фундамент на новата управляваща класа. Партийният бюрократ с всичките му привилегии скоро ще започне да бъде наблюдаван като продукт, като страничен резултат от нещо, което е прогнило в самата си основа и което трябва да бъде премахнато. Младите радикали виждат извора на злото в самата основа на модерната технократия, която се базира върху западния логоцентризъм и антропоцентризъм.

В западната контракултура, за която е емблематично отдалечаването от доминиращия технократски дискурс посредством идейни, философски и религиозни алтернативи, постепенно се профилира контрадискурс, който, напротив, най-често се характеризира с антиконсумеризъм, енвиронментализъм и търсене на алтернативна духовност. Подобен генезис можем да наблюдаваме и в Чехословакия. Тук контракултурата, която още от самото начало е с изразена ориентация към западните образци, се еманципира и създава паралелен полис със собствен живот и програмно отричайки масовата култура на социализма. Корените на чешкия и словашкия ъндърграунд, превърнал се във важно културно явление през

---

[2] Преводът е на Лилия Енева и е по изданието Ерих Фром. *Да имаш или да бъдеш. Дилемата на човешкия избор.* София: ИК „Кибеа“, 1996, чийто дигитализиран формат е достъпен на <https://chitanka.info/text/8926-da-imash-ili-da-bydesh>. Посочените в статията година и страници на цитатите са по чешкото издание (вж. библиографията). Останалите цитати в статията са в мой превод – Я. М. – Б. а.

[3] Понятието „червена буржоазия“ обаче се появява доста по-рано. В българския контекст се срещаме с него напр. в карикатури на Илия Бешков от 1950 г. Вж: Илиев 2016. – Б. а.

последните две десетилетия на социализма, можем да търсим още в недрата на шестдесетте и дори на петдесетте години. Тогава в ЧССР и в другите страни, попаднали в съветската сфера на влияние, сред младите творци нонконформисти се разпространяват неоавангардистки идеи за необходимостта да бъде унищожена старата култура и представляващите я институции. Изкуството излиза на улицата най-често под формата на акционно изкуство и хепънинг. В ЧССР акционното изкуство се свързва с имената на Милан Книжак, Зорка Саглова и Еужен Брикциус.

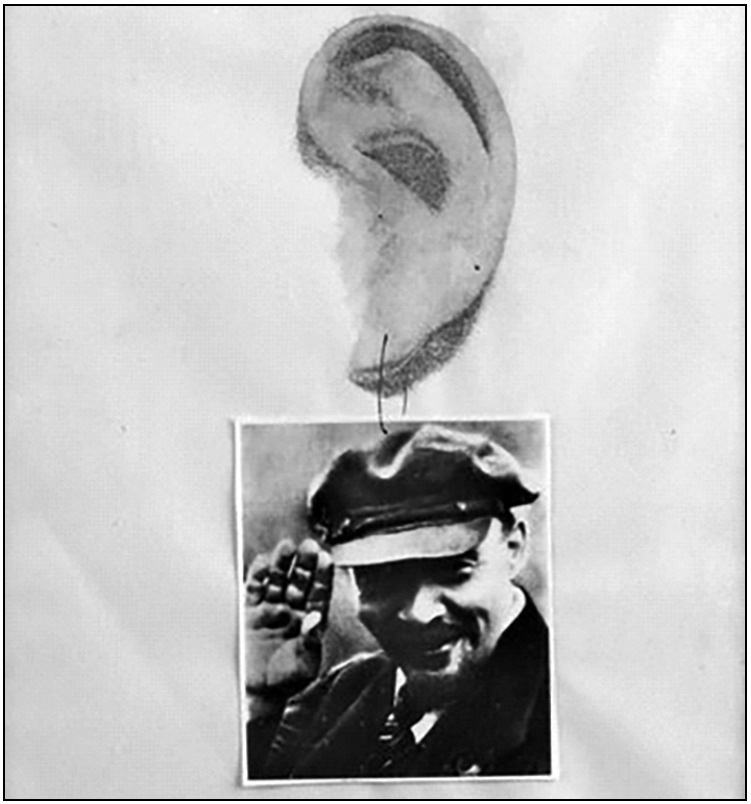
> Тяхното творчество е граничещ с ритуала израз на радикални жизнени позиции и отразява същината на шестдесетте години – кризата на класическата художествена изява и търсенето на нов тип художествена комуникация, отличаваща се с активно включване на участници в нея.
>
> (Алан 2001: 390)

Милан Книжак организира хепънинги още през първата половина на 60-те години. Нонконформистката му художествена група „Актуал“ обединява млади творци, търсещи нови изразни средства. Организират се улични акции, изложби, хепънинги и рок концерти. Легендарни стават песните на Книжак *Атентат срещу културата* (*Atentát na kulturu*), *Децата на болшевизма* (*Děti bolševismu*) и *Обичам тебе и Ленин* (*Miluju tebe a Lenina*). Особено текстът на песента *Атентат срещу културата* заема ключово място в контекста на чешката алтернативна култура заради радикалното си „иконоборство“:

Probuďte pátera Koniáše	Събудете отец Кониаш[4]
ať vstanou z mrtvých jezuiti	нека възкръснат йезуитите
tisíce knih je třeba spálit	хиляди книги трябва да изгорят
probuďte pátera Koniáše	събудете отец Кониаш
Rozkopte obrazy spalte si knihy	Разритайте картините изгорете си книгите
divadla ať srovnaj buldozéry	нека театрите бъдат срутени от булдозери
zahoďte všechno co má nějakou cenu	изхвърлете всичко което има някаква стойност
spáchejte atentát na kulturu	извършете атентат срещу културата
probuďte pátera Koniáše	събудете отец Кониаш
probuďte všechny idioty	събудете всички идиоти
inteligenci je třeba zabít	интелигенцията трябва да бъде избита
probuďte pátera Koniáše […]	събудете отец Кониаш […]

(Книжак 2003: 39)

[4] Антонин Кониаш (Antonín Koniáš, 1691 – 1760) – чешки проповедник и религиозен писател, проводник на репресивната политика на Йезуитския орден и на Хабсбургската монархия, завладяла чешките земи през 1620 г. Прословуто е неговото самодоволно признание, че е унищожил хиляди чешки книги с протестантски характер. – Б. ред.



Милан Книжак, *Обеци*, 70-те години

В края на 60-те и началото на 70-те години забележителен представител на хепънинга е Зорка Саглова – авторка например на хепънинга *Сенослама* (*Senosláma*) от 1969 г., както и на проекти, които възникват в приятелския кръг на рок групата „Пластик Пийпъл оф ди Юнивърс“[5] и на т. нар. Кршижовницка школа[6]. През 60-те години се случват и куп

[5] Рок групата „Пластик Пийпъл оф ди Юнивърс“ (The Plastic People of the Universe) е сред най-ярките изразители на чешкия ъндърграунд в периода 1968 – 1989 г., т.е. в периода на т. нар. „нормализация“ на режима след Пражката пролет. Поради нейната антикомунистическа позиция членовете ѝ, наричани в разговорния език „пластици“, са преследвани от властта и осъждани за „хулиганство“, а саксофонистът Вратислав Брабенец е принуден през 1982 г. да емигрира. Автор на някои текстове е нонконформисткият писател и философ Егон Бонди. С променен състав групата съществува и до днес. – Б. а.

[6] През 1963 г. Карел Непраш и Ян Стеклик заедно с група съмишленици основават „Кршижовницка школа на чистия хумор без шега“ (Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu), която заседава в пражката кръчма „У Кршижовнику“. Названието на кръчмата означава „При рицарите на кръста“ и отвежда към средновековния Орден на рицарите на кръста с

акции и хепънинги на автори като Еужен Брикциус, Олаф Ханел, Хуго Демартини, Ян Стеклик, Иржи Томан. Още през втората половина на 50-те години започват да се появяват и други неофициални творчески сдружения, които продължават традициите на авангардизма. Такъв характер например има клубът „Шмидрове“ (Šmidrové[7]), който в духа на неодадаизма и сюрреализма използва мистификацията като основно изразно средство. В него вземат участие Бедржих Длоухи, Карел Непраш, Ян Кобласа и други. През втората половина на 60-те години в Чехословакия израства субкултурата на „маничките“ (máničky) – дългокоси момчета, приличащи на западните хипита. В бурния период 1968 – 1969 г. съществува дори и полуофициално сдружение „Клубът на хипитата“ (Hippies club) (Маховец 2001: 171). Освен в новия (западен) стил на живот и мода контракултурната парадигма е видима също и във всички форми на изкуството.

През 60-те години наред с акционното изкуство и хепънинга в контекста на контракултурата започват да се появяват и най-различни неофициални театрални групи. За малкия ъндърграунд театър „Орфей“ (Orfeus) пише своите едноактни пиеси Егон Бонди[8], а студентската театрална група „Куидам“ (Quidam) на режисьора Иржи Павлоушек, просъществувала само четири години (1966 – 1970), със своята радикална драматургична концепция развива поетиката на сюрреализма по линия на „театъра на жестокостта“ на Антонен Арто[9] и черпи вдъхновение също от творчеството на американския „Ливинг тиътър“[10]. Връзките със западната контракултура в контекста на чешкия ъндърграунд не

червена звезда (Křižovnický řád rytířů s červenou hvězdou). Освен художници, музиканти и фотографи в групата участват също и младите изкуствоведи Иван и Вера Ироусови, които стават по-късно едни от ключовите фигури на пражкия ъндърграунд. – Б. а.

[7] Шмидра – герой от детски пиеси и приключенски приказки на Войта Мертен (полицаят Шмидра е сътрудник на главния герой Кашпарек). Названието на споменатия клуб има хумористичен характер и отговаря на цялостната дадаистична нагласа на художниците авангардисти. – Б. а.

[8] Една от тези едноактни пиеси на Егон Бонди – *Работна визита* (*Návštěva expertů*), е публикувана на страниците на настоящия брой на сп. „Славянски диалози“. – Б. ред.

[9] „Театърът на жестокостта“ е създаден през 30-те години на XX век от френския драматург и режисьор Антонен Арто. В духа на сюрреализма той изважда наяве тъмните страни на подсъзнанието – страха, агресивните инстинкти, екстремните страсти. Текстът е минимализиран за сметка на шоковото звуково и визуално въздействие. – Б. ред.

[10] Цитирано от база данни на чешкия любителски театър. Достъпно на: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=1633>. Принципите, които театър „Куидам“ приема от „театъра на жестокостта“, са застъпени и в кратките пиеси на Егон Бонди, писани за „Орфей“. За контракултурната им ориентация пък свидетелстват известни сходства с американския „Ливинг тиътър“ (The Living Theatre), създаден през 1947 г. в Ню Йорк от Джудит Малина и Джулиан Бек като контрапункт на Бродуей. – Б. а.

могат да бъдат отречени. От края на 50-те години се появяват немалко преводи на авторите от битническото поколение, което се отразява върху поетиката на някои от младите творци. Като автори, повлияни от „битническия вой“, биват възприемани Вацлав Храбе, Владимира Черепкова, Милан Кох, Збинек Бенишек, Милан Козелка и Ладислав Ланда. След като тази „западна идеологическа диверсия“ е ликвидирана малко след август 1968 г., с настъпването на т. нар. нормализация[11] тя се премества в неофициалните пространства на ъндърграунда, където скоро пуска корени. За популярността на западната контракултура говори голямото количество самиздатски книги, списания и сборници, в които се публикуват в превод поети и прозаици от американското битническо поколение, които по време на режима на Хусак[12] се възприемат като „вносни“ идеологически диверсанти и хулигани.

Ярък контракултурен етос наблюдаваме на страниците на самиздатските издания, които се появяват в ъндърграунда; да споменем напр. самиздатските списания „Вокно“ (Vokno, бълг. „прозорец“), „Револвер Ревю“ (Revolver Revue), „Доутник“ (Doutník, бълг. „лула“), „ДРУ“ (DRU) или крайно радикалното списание на карловиварския ъндърграунд „Опаржени йелен“ (Opařený jelen, бълг. „ощавеният елен“), където поетите тематизират психеделията[13], наркоманията и алкохолизма (Пршибан 2018: 362). На страниците на тези периодични издания излизат преводите на американските битници, материали за нидерландското движение „Прово“[14], „психеделични текстове“ на Олдъс Хъксли и прозите на Гари Снайдър. В рамките на ъндърграунд самиздата излизат и чешки автори; „Доутник“ например публикува стиховете на „психеделичния поет“ Карел Шебек, който в процеса на писането им експериментира с ЛСД. В рамките на самиздатската поредица „Предикаце“ (Predikace, бълг. „предсказание“) излизат творби на Егон Бонди, Милан Кох, Милан Книжак или Павел Амброж-Омир (Pavel Ambrož-Homér). От извънстоличните издания можем да споменем либерецкото ъндърг-

[11] С понятието „нормализация“ се означава възстановяването на режима след Пражката пролет. – Б. ред.

[12] Густав Хусак (Gustáv Husák, 1913 – 1991) – президент на Чехословакия през периода 1975 – 1989 г., верен поддръжник на комунистическия режим. – Б. ред.

[13] Психеделия – субкултура, създавана под влияние на халюциногенни средства, чиято цел е да освободят съзнанието от стереотипните представи за света. – Б. ред.

[14] Прово (Provo) е контракултурно движение, което се заражда в Нидерландия през 60-те години на XX век като израз на недоволството на младите хора от общественото устройство и от съвременната световна политика. Привържениците на движението организират провокативни хепънинги и анархистични акции, с които изразяват своя протест срещу войната във Виетнам, политическата и икономическата криза в Третия свят, унищожаването на природата, консуматизма. – Б. ред.

раунд списание „ЛПС“ (LPS). Други самиздатски проекти са поредицата „Мозкова мъртвице“ (Mozková mrtvice, бълг. „мозъчен инсулт“) и литературно-художественото списание „Мунк“ (Munk), което в периода 1984 – 1988 г. се издава в Прага от А. Ник (Николай Акселрод) – представител на ленинградския ъндърграунд, който от 1972 г. живее в чешката столица и може да бъде възприеман като персонална връзка между чешката и съветската алтернативна култура.

На страниците на чешкия самиздат е ясно доловима и голямата популярност на източните философии и религии. Такъв например е случаят със самиздатското издателство „ЦАД прес“ (CAD Press) на Франтишек Храбал и Иржи Волф. В поредицата „Световни духовни течения“ (Světové duchovní proudy) през 80-те години излизат текстове, които са тематично свързани с културата и религията на Далечния изток (преди всичко с дзенбудизма). Самиздатското списание „Садо-Мазо“ (Sado-Maso, 1983 – 1986) на Любомир Дрожд е ориентирано към изкуството, източната философия и екологията. Екологическа тематика е присъща и на списание „Цвърчек“ (Cvrček, бълг. „щурец“) от Страконице. Контракултурният „източен обрат“, който бива съпровождан от култивирана енвиронментална естетика, се отразява не само в преводи, излезли в самиздат, но и в поетиката на някои автори от чешкия ъндърграунд. Това е емблематично и за поезията и прозата на Егон Бонди.

„Източният обрат“ на ъндърграунда в ЧССР, тоест нарастващият интерес към религиите и философиите на Далечния изток, не е присъщ само на чешкия езиков ареал – важна в това отношение се явява също така и общността на кошицкия ъндърграунд, сформиран около Марцел Стрико, Иван Юрчишин и Ерик Грох. Сцената на словашкия ъндърграунд е била в постоянен контакт с тази в Прага и в други чешки градове през 70-те и 80-те години. В Словакия също се появяват радикално настроени рокаджии, чиято естетика е подобна на пражките „пластици“. Най-известната от ъндърграунд бандите в Словакия е „Нейс“ (The Nace). В досиетата на чехословашката ДС е записано, че феновете на „Нейс“ са почитатели на „прозападен упадъчен жанр“ (Водражка 2015: 85). За ъндърграунд общността в Кошице е характерно преди всичко търсенето на духовните алтернативи като традиционната християнска философия[15], дзенбудизма, разни китайски школи, хасидизма[16] и ду-

[15] През 70-те и 80-те години християнската идеология и институция е под наблюдение на ДС като опасно идеологическо отклонение от марксизма-ленинизма. Освен това католиците са разглеждани като хора, имащи контакт с Ватикана. Тези словашки общности по-скоро се обръщат към идеите на първите християни, което е в основата на реформационното движение от XV – XVI век. – Б. а.

ховната традиция на ацтеките (Водражка 2015: 86). За контактите между чешката и словашката ъндърграунд общност свидетелства и фактът, че през 80-те години Марцел Стрико поддържа дълго време активни връзки с Егон Бонди и с пражката сцена.

Полската контракултура подобно на чехословашката също има корени дълбоко в 60-те години и е до голяма степен повлияна от духовните течения, прониквали в страната от капиталистическия Запад. Процесът на десталинизацията, настъпил в страните от съветската зона на влияние след 1956 г.[17], позволява поне отчасти по-свободното общуване със съвременната западна култура. Въпреки административния натиск[18], на който са подложени младите хора в условията на социализма, от 60-те години започват да се появяват редица нонконформистки групи, които се стремят към автентичност в художествените си творби. Радикализацията на младите художници кореспондира с цялостната бунтарска нагласа на времето. В Полша кулминационният момент на младежкия бунт е през март 1968 г. Интересен факт е, че студентите от двете страни на Желязната завеса се бунтуват ако не срещу едни и същи, то поне срещу подобни явления. Те се противопоставят на ценностната система на модерното технократско общество и на най-бруталните му прояви, които се конкретизират в локалните конфликти на Студената война.

През 1967 г. полските студенти разпространяват във Варшавския университет листовки срещу американската военна агресия във Виетнам, което съответства и на официалната държавна позиция и не би било прието като провокация, ако същевременно тази агресия не се сравнява с потушаването на Унгарското въстание през 1956 г. от

---

[16] Хасидизъм – юдейско движение, широко разпространено в полско-литовската държава Жечпосполита, съществувала между 1569 г. и 1795 г. Проповядва духовно сближаване с Бог, но не чрез аскетизъм, а чрез екстатично изживяване на мистичното възвисяване посредством песни и танци. – Б. ред.

[17] След смъртта на Сталин през 1953 г. се провеждат политически реформи както в СССР, така и в останалите страни от Източния блок, в резултат на които са ликвидирани някои от най-репресивните методи на комунистическата власт и са реабилитирани политическите жертви на системата. През 1956 г. се провежда Двадесетият конгрес на КПСС, на който Н. Хрушчов остро критикува сталинизма. Предприемат се стъпки към известна либерализация на съветската култура, вследствие на което проникват някои тенденции и художествени стилове, присъщи на западната култура. – Б. ред.

[18] Всякаква културна дейност, свързана с галерии, театри и други прояви в областта на изкуството, е била под контрол на официални партийни структури, градски съвети и комсомолски организации, всякаква дейност извън тези звена на практика е била невъзможна, затова и повечето нонконформистки групи са били организационно аташирани към университети, студентски съюзи и други казионни учреждения. – Б. а.

съветските танкове. Бунтът на варшавските студенти кулминира през март 1968 г. Студентите започват да протестират поради заплахата да бъдат отнети университетските демократични свободи и академичната автономия (Сивек 1989: 36). Протестите са потушени брутално от властите за три дни, а бунтуващите се студенти са обвинени в хулиганство. Вълната от студентски протести се разпространява и в други градове, сблъсъци с полицията има в Краков, Гданск, Познан и Люблин. През 60-те години освен в Полша студентски вълнения има и в други социалистически държави, например в Югославия, а също и в Чехословакия, където първоначално студентите с възторг възприемат реформаторската политика на Дубчек[19], а впоследствие, когато тя е провалена от войските на Варшавския договор, протестите на младите се засилват и започват да се изразяват в окупационни стачки, предизвикали сблъсъци с милицията.

Както и в други държави, така и в Полша новата контракултурна парадигма се проявява най-видимо в областта на рок музиката. Освен това във Варшава, Краков, Познан, Вроцлав и други големи градове се появяват авангардни театрални групи, между които „Театърът на Осмия ден“ (Teatr Ósmego Dnia) и „Театърът на света Акупунктура“ (Teatr Świętej Akupunktury). С изразните си средства и с новия си тип естетика те отричат по радикален начин дотогавашните конвенционални представи за театър, изкуство и като цяло – за живота. Ярък контракултурен характер имат театралните проекти на Йежи Гротовски, който първо основава „Театър на 13-те реда“ (Teatr 13 Rzędów) в град Ополе, а по-късно – през 1965 г., премества алтернативния си театър във Вроцлав, където той съществува под името „Театър Лаборатория“ (Teatr Laboratorium).

От началото на 70-те години полското алтернативно изкуство бива експонирано в различни полуофициални галерии, една от които е галерия „Виелка 19“[20] (Wielka 19) в Познан, където се показват картините на млади независими творци. С началото на съществуването на галерията са свързани имената на Збигнев Челух, Ярослав Машевски и Мариуш Тулински (Групинска, Вавжиняк 2011: 146). През 80-те години с галерията си сътрудничи и артистичната група „Коло Клипса“ (Koło Klipsa), чиито членове търсят собствено място извън идеологизираното

[19] Александър Дубчек (Alexander Dubček, 1921 – 1992) – чехословашки политик, първи секретар на Чехословашката комунистическа партия в периода 1968 – 1969 г., инициатор за провеждане на либерални реформи в политиката на Чехословакия, чиято кулминация е Пражката пролет. След събитията от август 1968 г. постепенно е маргинализиран като политик, а през 1970 г. дори е изключен от партията. – Б. ред.

[20] Названието на галерията повтаря адреса, на който се е намирала. – Б. ред.

поле на официалното изкуство; те се противопоставят не само на официалната култура, но отричат и изкуството на политическата опозиция в рамките на „drugi obieg“[21], което е било свързано със „Солидарност“ и Римокатолическата църква (Гожондек 2010). Галерията „Виелка 19“ поскоро си сътрудничи с левите емигранти от Чили, някои от които живеят и творят в Полша след преврата в Чили през 1973 г. Машевски и Тулински заедно с чилийските авангардисти организират фотоизложба за чилийския преврат. Мариуш Тулински си спомня, че тогава той и приятелите му са били вдъхновени от левия радикализъм на Че Гевара и Червените бригади в Италия (Групинска, Вавжиняк 2011: 146). Революционният романтизъм е явление, свързващо младежта от двете страни на Желязната завеса, независимо от това, че представителите на левия артистичен авангард признават друг вид марксизъм, различен от идеологическия мейнстрийм на режима на Едвард Герек[22].

Друг център на полската контракултура е варшавската „Галерия Рапасаж“ (Galeria Rapassage). Художниците от този кръг през 70-те години изправят изкуството лице в лице срещу делничния живот в условията на социализма. Принципите на неоавангардизма в духа на призива „по-близо до народа“ обаче не се приемат добре от официалните власти, тъй като се разминават с представите на полския културен фронт за обществената роля на художника. Освен изобразителното изкуство предпочитани изразни форми са хепънингът, пърформансът и най-различни други форми на концептуалното изкуство[23]. „Галерия Рапасаж“, която има съмишленици и в академичните среди, отстоява авангардния си радикализъм чак до 80-те години, когато в нея започват да проникват нови идеи, свързани преди всичко със субкултурата на пънка[24].

---

[21] Drugi obieg (пол.) – „втори поток на разпространение“, изразът се използва като синоним на самиздат в контекста на полското дисидентство. – Б. ред.

[22] Едвард Герек (Edward Gierek, 1913 – 2001) – първи секретар на Полската обединена работническа партия през периода 1970 – 1980 г. Провежда реформаторска политика, вследствие на която настъпва известна либерализация на обществено-политическия и културния живот в Полша. Поради настъпилото тежко икономическо състояние на страната започват масови протести, които го принуждават да подаде оставка. – Б. ред.

[23] Концептуално изкуство – антиконвенционално течение, което възниква още в контекста на междувоенния авангардизъм, но истински разцвет придобива от 60-те години. Художествен обект на концептуализма може да бъде всеки един предмет, фотография, графика, текст – всичко, което има физическо изражение и чрез което се предава определена идея. Отхвърля традиционните представи за това, че изкуството трябва да предизвиква естетическо удоволствие. – Б. ред.

[24] За движението „пънк“ като една от ярките прояви на младежката контракултура ще споменем също и във връзка с развитието му в СССР и България. Разбира се, също и в

Най-новите тенденции на неоавангарда се проявяват в редица социалистически страни през 60-те години. Хепънингът и пърформансът като изразни средства, стремящи се да освободят изкуството от ограничените пространства на галериите и театрите и да излязат на улицата, в социалистическия контекст се оказват доста проблематични. Преките политически действия в условията на тоталитарния режим са немислими и ангажираното послание на изкуството търси ефекта на алюзията посредством игровите средства на иронията, хиперболата и насмешката. Въпреки това с характерната си стихийна спонтанност хепънингът, акцията и пърформансът се посрещат с недоверие от страна на комунистическия режим. Редица акции се възприемат като пряка атака срещу социалистическото статукво. Радикалността на някои от проявите на акционното изкуство понякога води до пълно социално маргинализиране на неговите представители. Някои акции се провеждат на места и по време на събития, които в контекста на комунистическата митология са считани за свещени, като например фабрика или първомайска манифестация. Дори и най-невинната ирония е смятана за акт, оскверняващ комунистическата митология.

През 1966 г. такъв характер има акцията „Обожание на пещта“ (Ofiarowanie pieca), организирана от Влоджимеж Боровски на територията на химическия завод за торове в гр. Пулави. Облечен в смокинг, Боровски се изкачва на платформата на съоръжението за производство на карбамид (урея) и под светлината на прожекторите започва да пее полския химн с текст, състоящ се само от думата „урея“ (Групинска, Вавжиняк 2011: 485). Друг представител на полското акционно изкуство е например Йежи Трелински, който организира своя пърформанс по време на първомайска манифестация в Лодз през 1974 г. За да разкрие абсурдността на политическата манифестация, той понася огромен плакат, на който с големи букви е изписано неговото фамилно име (пак там: 485), вероятно за да накара партийните ръководители да запомнят, че е участвал в първомайския ритуал.

Чехословакия пънкарите имат важно участие в младежките бунтове от 80-те. Сред първите пънк банди в Чехословакия са легендарните „Висаци замек“ (Visací zámek, бълг. „катинар“) на Ян Хауберт, „Хърдинове нове фронти“ (Hrdinové nové fronty, бълг. „героите на новия фронт“) на Петър Щепан и „Плексис“ (Plexis, неологизъм) на Петър Хошек. Текстовете на техните песни със своята радикалност точно кореспондират с бунтарския етос на пънк рока (Власак 2010). – Б. а.

Може би най-радикалната група от периода на 70-те години е познанският „Театър на света Акупунктура“. Членовете на групата са Януш Каспер, Рафал Групински, Мачей Камински, Анка Кос и Болеслав Кужняк. Освен че участва в многобройни акции и хепънинги, студентската група предприема радикални, доста опасни и понякога даже компрометиращи проекти. Един от тях е „тотално реалистичният“ спектакъл „Жертвоприношенията на Исаак“ (Ofiary Izaaka), в който в жанра на риалити шоу е пресъздаден репресивният апарат на тогавашния политически режим.

Хепънингът и другите форми на акционното изкуство се развиват в полската контракултура и през 80-те години. След въвеждането на военното положение през 1981 г. и в периода на „перестройката“ най-значимото събитие от този тип е „Оранжевата алтернатива“ (Pomarańczowa Alternatywa) във Вроцлав. Авангардистите от тази художествена група организират като форма на съпротива срещу режима на Ярузелски[25] редица хепънинги, в които участват с оранжеви костюми на джуджета. „Оранжевата алтернатива“ ползва хумористични средства, близки до тези на дадаизма и сюрреализма[26], и чрез естетиката на карнавала разобличава

[25] Войчех Ярузелски (Wojciech Jaruzelski, 1923 – 2014) – активен полски политик. През 1981 г. след избирането му за министър-председател въвежда военно положение в Полша. – Б. ред.

[26] Във връзка с „Оранжевата алтернатива“ и с някои нейни предшественици (Ruch Nowej Kultury, Ogród) често се говори за т.нар. социалистически сюрреализъм. Лидерът

военния режим на Ярузелски. Оранжевият цвят символизира разграничаването от червения цвят на болшевизма и едновременно от жълтия цвят като символ на Ватикана, тоест той символизира дистанциране от консервативния профсъюз „Солидарност“ и от Римокатолическата църква. Посредством символиката на джуджето „Оранжевата алтернатива“ до голяма степен се явява продължител на традициите на нидерландското движение „Прово“ и на екоанархисткото движение „Джуджетата“ (Kabouters).

Особено през 80-те години полската контракултура е тясно свързана с екологичното движение. Подобно на западната контракултура, а в държавите от Източна Европа – и на енвиронментализма, това движение става един от ключовите знаци на контракултурата. Новата „зелена“ парадигма е постепенно инкорпорирана в идеите на западния неомарксизъм, което пък в областта на философията кореспондира с доближаването до холистичните принципи, заложени във философията и религията на Далечния изток. През 80-те години най-влиятелни в това отношение са движенията „Предпочитам да бъда“ („Wolę Być“) и „Свобода и мир“ („Wolność i Pokój“). Някои от членовете на тези движения стават вегетарианци и активни защитници на правата на животните и се увличат по религиите на Изтока. Така тези алтернативни групи и течения се разграничават от дисидентските структури, от „Солидарност“ и от католическата църква. Алтернативната младеж не може да приеме йерархичността, патернализма и консерватизма на политическата опозиция в Полша (Антониевич 2014: 52 – 56). Тези контракултурни настроения не целят свалянето на комунистическия режим и заместването му с парламентаризъм от западен тип. Като обект на контракултурния бунт не се явява културата на социализма, а по-скоро технократската същност на западната цивилизация като цяло, за проява на която се смята и социализмът.

В контекста на полската контракултура от 70-те и 80-те години съществуват редица общности и групи, повлияни от източната духовност. През 1975 г. в Краков възниква музикалната група „18 вжешня Атман“ (18 września Atman, бълг. „18-ти септември Атман“), която често използва мотиви от традиционната индийска музика. Датата осемнадесети септември в името на групата припомня деня на смъртта на Джими Хендрикс. Съществуват и различни неофициални философско-религиозни общности, обединяващи привърженици на будизма, на

на „Оранжевата алтернатива“ Валдемар Фридрих даже е автор на „Манифеста на социалистическия сюрреализъм“, който е бил публикуван на страниците на списание „Gazeta A“ (Дарджинска, Долата 2011: 25). – Б. а.

„Харе Кришна“ или на „Ню ейдж“ (New Age, бълг. „новата епоха“). През 70-те години започват да се появяват и селски комуни, които по своя характер не се различават много от екокомуните в западния свят.

В рамките на контракултурата се появяват през 80-те години нови субкултурни явления, чиито идеи проникват в социалистическия лагер от Запад. След възникването на „Солидарност“ и въвеждането на военно положение през 1981 г. голяма част от полските писатели и артисти преминават към „втория поток на разпространение“, където дейността на самиздат се развива в тясно сътрудничество със „Солидарност“ и с Римокатолическата църква. „Вторият поток“ обаче не е единственият независим канал за неофициална култура в условията на социализма. В областта на изобразителното изкуство има редица млади бунтари, опозиционно настроени против официалната културна политика, които творят извън структурите на „Солидарност“ и на пасторската грижа на Римокатолическата църква. Става въпрос за особен вид локален ъндърграунд, който най-често се формира в таванските помещения и в частните квартири (Ковалски 2011: 489). „Третият поток на разпространение“ (Trzeci obieg), зародил се през 70-те и 80-те години в контекста на полския ъндърграунд и включващ най-радикалните контракултурни субкултури от времето на късния социализъм, се свързва преди всичко с пънкарското движение.

Пънкарският ъндърграунд тук не се разбира само като „подземна“ (нелегална) сцена на пънк рока, а като субкултура, в рамките на която се произвеждат и разпространяват грамофонни плочи, магнетофонни касети и самиздатски списания и информационни брошури с нетърговска цел, известни като „зинове“ (най-често – „фензинове“[27]). Тематиката на полските фензинове от „третия поток на разпространение“ е тази, която бива игнорирана от официалните музикални списания. Дейността и новият тип естетика на пънкарите не се приемат добре от консервативните среди, принадлежащи към „втората сфера“. Освен фензинове се появяват и артзинове, свързани главно с проблеми на изобразителното изкуство, но в тях има и поезия, кратки комикси, карикатури и разнообразна информация от областта на алтернативната култура. Сред популярните артзинове са списанието „Гараж“ (Garaż) от Шчечин с литературното приложение „Скафандер“ (Skafander, бълг. „скафандър“), познанският зин „Енергия“ (Energia), „Линие“ (Linie, бълг. „линия“), „Артконтакт“ (Artkontakt), „Блона йест невинна“ (Błona[28] jest niewinna, бълг. „хименът е невинен“). Някои от зиновете представляват

[27] Фензин е дума, образувана от fan + magazine. – Б. ред.
[28] Błona (пол.) – 1. мембрана; 2. химен. – Б. ред.

смесица от фензин и артзин, какъвто е примерът с „Папиер бялих вулканув“ (Papier Białych Wulkanów, бълг. „хартия на белите вулкани“), в създаването на чийто първи брой участва музикантът Томек Липински – един от видните представители на полския пънк и ню уейв. Най-големият разцвет на зиновете настъпва през втората половина на 80-те години, като някои от тях продължават да съществуват и след краха на комунистическия режим, служейки за платформа на независимата (некомерсиалната) културна сцена. В края на 80-те години в рамките на полската алтернативна култура се появяват и самиздатски списания, поставящи си по-амбициозни художествени цели, като например варшавското списание „Брулион“ (Brulion, бълг. „чернова“).

В Съветския съюз неофициална култура се заражда още през 50-те години, когато се появяват редица кръжоци, общности и сдружения, чиято дейност кореспондира с контракултурните тенденции в другите страни от Източния блок. Емблематична в това отношение е преди всичко т. нар. Лианозовска школа, основана от поета и художника Евгений Кропивницки, Оскар Рабин, Хенрих Сапгир, Игор Холин и други. Малко по-късно, през 60-те години, се появяват и други литературни групи, като например авангардният СМОГ (абревиатура на „Самое молодое общество гениев“, бълг. „най-младото общество на гении“) и т.нар. Южински кръжок, в който около Юрий Мамлеев се събират писатели метафизици, философи, художници и любители на различни окултни и езотерични науки. Сред емблематичните текстове на съветския ъндърграунд е и *Москва – Петушки* на Венедикт Ерофеев, писана в периода 1969 – 1970 г., която разказва за живота на отритнати от обществото бродяги, живеещи в постоянен алкохолен делириум.

Споменатите литературни групи съществуват в дълбока нелегалност и се опитват да не привличат излишно вниманието на властите, макар това да е невъзможно; други групи се стремят в духа на авангардизма към публична изява на своите творби и артистични замисли. Такъв е случаят със „Стоборната изложба“ (укр. „Парканна виставка“), реализирана през 1967 г. в Одеса от художниците Валентин Хрушч и Станислав Сичов. Изложбата продължава само три часа и е закрита насилствено. Подобна съдба сполетява и „Булдозерната изложба“ на московските художници авангардисти от 1974 г., която е организирана без разрешението на властите и е разрушена с булдозери. През 70-те години в Москва се появява и концептуалното изкуство, свързано с името на Андрей Монастирски – основателя на групата „Колективни действия“ (Андреева, Биберган 2011: 17).

Едно от най-емблематичните явления на съветската неофициална култура от периода на късния социализъм без съмнение е соцартът, или „изкуството в съветския контекст“ (пак там: 17). Соцартът като явление в изкуството е своеобразна съветска реплика на американския попарт. Докато Анди Уорхол и други представители на попарта използват предмети, знакови за консуматорското общество, с идеята да разобличат фетишизирането на стоката в капиталистическия свят, соцартът си служи по подобен начин със социалистическите митологеми и се явява реакция срещу всевластната съветска идеология. Използвайки езика и механизмите на официозното изкуство, той осмива аксиомите на съветския канон (Панайотова 2009: 106). Обект на този игриво-ироничен подход често стават съветските вождове (Ленин, Сталин). Сред главните представители на съветския соцарт от 70-те и 80-те години са В. Комар, А. Меламид, Л. Соков, А. Косолапов, Б. Орлов и Е. Булатов. Към съветския артистичен ъндърграунд от 80-те години принадлежат и художникът Тимур Новиков, фотографът Сергей Борисов, Андрей Хлобистин и различни нонконформистки групи, като например „Мухоморки“ („Мухоморы“) и „Световни шампиони“ („Чемпионы мира“).

С. Борисов, *Диалози*, 1983

Неофициалната култура в СССР и в частност в Ленинград, никак не изостава от тази в Москва. Едно от местата, където през 60-те и 70-те години се събира ленинградската артистична бохема, е легендарното кафене на ул. „Малая садовая“. Един от главните участници в тези събирания – Борис Констриктор (псевд. на Борис М. Акселрод), си спомня:

> Тези няколко индивида, които не само че не вървят с мнозинството, но не вървят и с малцинството, често се появяваха на „Малая садовая“, в „Гастронома“, където пасеше разнородно стадо от отритнати от обществото хора: поети, прозаици, художници, свещеници, философи, филолози, йогисти, актьори, будисти и многобройни пияници.
>
> (Волкова 2013: без стр.)

В това кафене Валерий Шведов понякога организира различни пърформанси. С литература се занимава и братовчедът на Борис Констриктор – А. Ник. Освен да съчинява абсурдна поезия и проза, по същото време той води кореспонденция и с бъдещата си съпруга, студентката в Карловия университет Зденка Бурешова, за която се жени през 1972 г. А. Ник напуска Ленинград и се премества в Прага (Волкова 2013). В началото на 70-те години бохемската общност на „Малая садовая“ се разпада. Някои напускат града, други се женят и се „вразумяват“, трети се преместват в новопостроени жилищни комплекси, но има и такива, които отиват в затвора (Волкова 2013).

По думите на Борис Констриктор съветският ъндърграунд се разграничава не само от мнозинството, но и от малцинството (под малцинство се има предвид съветското дисидентство), така както третият самиздатски поток в Полша се разграничава от втория. Същото разграничение наблюдаваме и в Чехословакия, където чешкият ъндърграунд не се отъждествява с дисидентския елит, сформирал се около бившите реформатори от времето на Пражката пролет.

„Малая садовая“ не е единственият център на бохемите от ленинградския ъндърграунд; няколко години след това се появява и легендарното кафене „Сайгон“. Един от участниците – Виктор Топоров, си спомня:

> Тук беше нашата малка група поети, до нас седяха група художници, после група наркомани, след това група търговци на черния пазар и спекуланти, които продаваха обувки.
>
> (Цит. по: Юрчак 2018: 171)

По същия начин и артистичната бохема на кафене „Сайгон“ се разграничава от консервативното по своята същност съветско дисидентство. Контракултурният етос на „Сайгон“ може да бъде характеризиран по-скоро като съществуване ИЗВЪН, а не толкова като съществуване СРЕЩУ системата (Юрчак 2018: 176).

Някои контракултурни тенденции се наблюдават и в българския контекст. Подобно на други страни от Източния блок те имат през 60-те години многообразни проявления, когато започват по най-различни пътища да проникват западни контракултурни образци. Впрочем и тук съществуват обективни условия за изграждане на контракултурните парадигми. Именно през 60-те години съзрява следвоенното поколение, което по най-различни причини изпитва нестихваща нужда да се бунтува срещу доминантния социокултурен дискурс, контролиран от бащите и тяхната партия държава. Западната рок музика, хипи субкултурата и новите образци на поведение, проникнали в народната република, са потискани, изкривявани, идеологически напасвани и впоследствие абсорбирани и трансформирани в безопасни за режима форми (какъвто е и случаят с рок групата „Щурците“). В контекста на неофициалната култура контракултурните парадигми обаче имат далеч по-динамичен заряд. Следи от определен контракултурен бунт откриваме преди всичко в официално непубликуваната литература „от чекмеджето“. Емблематична в това отношение е например поетичната ювенилия на Русчо Тихов. Поетиката на ранните му стихотворения се характеризира с радикален бунт срещу статуквото на технократското общество, с радикални „иконоборчески“ жестове, в които лирическият субект отрича не само легитимността на културата, но понякога и на модерната цивилизация като такава. Поетът призовава за възвръщане към дивашкото, атавистичното, първобитното, както е в стихотворението *Дивашка молба* от 1962 г.:

Дивашка молба

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 времето, когато са писани ранните стихотворения на Русчо Тихов, в Русе се формира кръг от млади поети. Като резултат от поколенческия им бунт се появяват няколко самиздатски стихосбирки. Контракултурният заряд в поетиката на Веселин Тачев, Йордан Трендафилов, Здравко Кисьов и други е отчетливо конкретизиран и придобива политическо звучение, тъй като комунистическите власти в България не са свикнали на подобни независими прояви. С радикалното си поетическо поведение сърдитите млади поети преминават отвъд границите на допустимата критика на обществените недъзи на социализма. В поезията на Тачев, Трендафилов и Кисьов е отразен бунт срещу „червената буржоазия“, срещу новия социалистически еснаф, срещу новата управляваща класа, разполагаща с всички материални блага. При русенските поети контракултурната парадигма изразява отчуждението на младото поколение, бунтуващо се срещу „бащите“, които пък от своя страна се самоопределят като заслужили борци против фашизма и капитализма и като горди строители на новия строй. Подобни атаки срещу легитимността на управляващите, които налагат своите собствени образци на поведение, се повтарят в контекста на българската литература чак до падането на Живковия режим през 1989 г. Тази парадигма, определяна в рамките на българската поезия понякога като ляв авангард, до голяма степен си служи с идеи и ценности, подобни на идеите и ценностите на западната контракултура и на неомарксистките ѝ гурута от този период.

Левите идеи, насочени против консуматорството, са сред важните контракултурни измерения на българската литература, но не са единствени. Друг важен аспект е явлението, което в научноизследователския дискурс за контракултурата бива определяно като „източен обрат“. Става въпрос за търсене на нови пътища в духовното развитие на човека и едновременно с това за отричане на традиционните конфесии. В контекста на контракултурата това се постига най-често чрез увличане по религиите и философиите на Далечния изток. В българската неофициална поезия това явление е симптоматично преди всичко в официално непубликуваната поезия на Крум Ацев. Източните мотиви са характерни както напр. в контракултурното литературно поле на бийтпоколението (Джак Керуак, Алън Гинсбърг, Гари Снайдър), така и в източноевропейските му варианти на изток от Желязната завеса (Егон Бонди,

Марцел Стрико, Юрий Мамлеев). При Крум Ацев също е налице философско-медитативно вглеждане във фундаменталните въпроси на онтологията, като в някои стихотворения откриваме сходства с даоистките съзерцания на старите китайски мъдреци. Стоящият на брега на реката лирически герой изживява непреходно и безкрайно чувство на холистично единство, докато е потопен в дълбока тишина. Нека цитираме стихотворение, датирано като написано през 1966 г.:

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

(Ацев 2016: 12)

Увлечението по религиите и философските школи на Далечния изток се превръща в един от знаците на алтернативната култура. Въпреки че будизмът, даоизмът, дзен, хиндуизмът и другите традиции на Изтока частично се институционализират и се вграждат в сферите на официалната култура, заслуга за което по-късно има и Людмила Живкова, те все пак запазват и своя контракултурен етос. Интересът към източната култура и религия и в България играе ролята на духовна алтернатива спрямо технократската, материалистичната и консуматорската същност на доминиращия социалистически дискурс. Холистичната философия на „Ню ейдж“, като един от ярките духовни продукти на контракултурата от 60-те години, първоначално се възприема от тоталитарния режим като безопасна „идеологическа диверсия“[29]. Впоследствие обаче тя поражда редица рефлекси, които в крайна сметка имат и политически потенциал.

Това е преди всичко енвиронментализмът, който през 80-те години ангажира гражданското съзнание и в редица страни на народната демокрация се влива в дисидентската вълна, както е в случая с българската „Екогласност“. Елементи на източните философии ще открием и при поети, издаващи своите стихосбирки по официален път (Иван Методи-

[29] Остава да бъде проследена в това отношение изцяло и ролята на дъновистките общности в България, както и дейността и творчеството на отделни личности, посветили живота си на неконвенционално духовно търсене. В това отношение биха могли да бъдат открити интересни връзки между творчеството например на Тимен Тимев и на по-младия тогава Димитър Пашкулев и някои духовни явления в западната контракултура. – Б. а.

ев, Владимир Левчев), както и при авторите, публикуващи в самиздат (Едвин Сугарев). Късният български самиздат се превръща във важна неофициална платформа за екологични идеи, които в тогавашния контекст съдържат ярък контракултурен заряд. Именно на страниците на независимите самиздатски издания от края на 70-те години се появяват текстове, даващи информация за „Ню ейдж“, западните рок групи и субкултури (самиздатския алманах *НЛО*), и дискусионни теми, свързани с екологията (*Мост* и *Глас*). Именно на страниците на тези самиздатски издания се появяват стихотворения, чиято естетическа радикалност често няма еквивалент в рамките на официалната публичност. Тук се публикуват стихотворения, съдържащи радикалната контракултурна парадигма (*Смъртта на Тибалт, Силните на нощта*). Именно Георги Рупчев е един от водещите пропагандатори на западната ъндърграунд култура и изтъкнат преводач на американското бийтпоколение, както и на други иконични автори на западната контракултура (Лоурънс Ферлингети, Джон Ленън, Алън Гинсбърг). Нещо повече, и Владимир Левчев е съавтор на българския превод на *Багавад гита* и един от първите преводачи на Гинсбърг в България.

Георги Рупчев е свързан и с дейността на софийския артистичен ъндърграунд, сформирал се около групата „Кукув ден“. Млади творци от кръга на Орлин Дворянов през 70-те и основно през 80-те години търсят творческа симбиоза между изобразителното изкуство, литературата, снимането на експериментални филми, акционното изкуство и пърформанса – и всичко това в духа на една жизнерадостна карнавализация. Участващите в групата „Кукув ден“ организират по частни домове карнавали и тематични салони, в рамките на които се включват поетични четения, театрални представления, снимат се и се прожектират експериментални филми. Именно дадаистичната игровост и увличането по тайните на сюрреализма са едни от основните аспекти на цялостния артистичен замисъл на групата. В духа на „опитай всичко, което ти хрумне“[30], младите софийски артисти търсят най-вече автентичност, която да бъде освободена от каквато и да е нормативност. „Кукувците“ се стремят към творчески изяви, преодоляващи всичко, което до онзи момент се е смятало за конвенционално в обществен план, както и за естетически допустимо. Подобен бунт срещу културата на социализма в контекста на тоталитаризма може да бъде реализиран единствено в сферата на неофициалното, тоест в свободното простран-

[30] Цитирано от: *Ку-ку. Брошура за живота на групата ку-ку* – рекламен брой. Самиздат, 1990. – Б. а.

ство на частните домове. От 1987 г. групата „Кукув ден“ издава под формата на самиздат и своя информационна брошура *Кукудневник*.

През 80-те години – в периода на късния социализъм, се наблюдават и субкултурни явления, свързани с рок музиката, които също имат значителен контракултурен характер. Подобно на Полша, Чехословакия, Унгария и други страни от социалистическия лагер през този период и в България се появяват различни самиздатски брошури и фензинове, информиращи почитателите на отделни банди за това какво се случва на алтернативната рок сцена. Тези независими информационни канали до голяма степен заместват официалните комсомолски издания. През 80-те години в България някои рок състави наподобяват пънк рока и преди всичко ню уейв. Сред групите с най-радикално поведение са „Ревю“, „Контрол“, „Кале“, „Нова генерация“ и тази на Станислав Сланев – Стенли. Те често шокират консервативното социалистическо общество със стила си на обличане, с екстравагантните си прически и с показната маниерност в поведението си. Впрочем сериозна доза радикалност може да се открие и в песни, и в стихотворения, и в отделни текстове с манифестен характер, възникнали в рамките на субкултурата. В това субкултурно пространство постепенно се формират различни ъндърграунд общности и кръгове, за които смисълът на съществуването е в радостта да твориш.

Свободата на творческия процес се явява като единствена и универсална аксиома, което до голяма степен е причина тези маргинални групи да отказват повърхностната публичност и да предпочитат да останат в безопасността на ъндърграунда. Изявите им са преди всичко по частни домове, но често се ползват и обществени или комсомолски помещения, читалища и др. Тук се появява емблематичният феномен на магнитиздата – тоест аматьорски, направени в домашни условия касети с авторски записи, разпространявани главно между приятели. Такива ъндърграунд групи са напр. групите „Воцек“ (Димитър Воев и Георги Маринов) и „Воцек и Чугра“ (с участието на Пенчо Попов). В периода 1984 – 1988 г. именно посредством магнитиздата те пускат общо осем аудиокасети със записи на авторски песни и литературни текстове, като авторът на повечето от тях е Димитър Воев.

Радикалността на Воев се проявява и по-късно в текстовете на песни на рок групи като „Кале“ и „Нова генерация“ (напр. песента *Епитаф*) от втората половина на 80-те години, в които участва и самият Воев. В този период освен текстове на песни Димитър Воев пише и поезия, както и поетични манифести, в които няма как да не бъде забелязан контракултурният бунт с крайно нихилистично съдържание.

Димитър Воев, снимка от личния архив на Нели Воева

С такъв манифестен характер е поемата *Нова генерация завинаги*, в която са очертани естетическият замисъл и идейната концепция на сформирания рок състав. От поемата става ясно, че „Нова генерация“ възнамерява да стане изразител на поредното изгубено поколение на младите. Задачата на новия авангард, на избраниците, е преди всичко те да се борят с комплексите и конформизма на стагниращия социализъм: „Какво е това комплекс?“, пита девойка в поемата на Воев, отговорът гласи: „Колективна организация, манипулираща посредством лъжи и…“ (Воев 2012: 5). Поемата може да се чете и като своеобразна полифония, в която виковете на отделните персонажи се смесват с гласовете на масмедиите, с плакати на пропагандата и със смешни карикатури, както е в случая с „малкото старче“, което лети на скейтборд и крещи: „Сложете всичко в ред“. Един от сърдитите викове на полифонията, разнесъл се пред института за формиране на младежта, гледаща комсомолски плакат, гласи:

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)

Обект на омразата е не само комсомолският плакат, но и цялата обективна действителност, в която човек трябва да се формира в съгласие с различни младежки организации, трудови колективи, с партията и прочее.

При цялото си многообразие от форми на проявление контракултурата е единна по отношение на своята съпротива срещу технократската същност и хладния рационализъм на следвоенното поколение. Тези прояви на бунт срещу статуквото са присъщи и на българския театър. За влиянието на проникващата до сцените на българските театри западна контракултура се говори още от 60-те години във връзка с някои новаторски подходи на драматурзи и режисьори[31]. Ако изключим това, че на сцената се появяват актьори по бельо, говорещи вместо за партията за любовта като за хипи революция, едва ли във времето на повсеместна цензура е възможен по-сериозен контракултурен взрив. Интересни в това отношение са обаче непубликуваните текстове на Иван Станев от втората половина на 80-те години. Иван Станев е театрален режисьор, културолог, театрален теоретик, а също така и поет и драматург. В периода на късния социализъм пиесите на Станев остават непубликувани, тъй като са и непубликуеми. От теоретичните му статии за театъра е доловимо вдъхновение и въодушевление от „театъра на жестокостта“ на Антонен Арто и от сюрреалистичните подходи, които през 80-те години така или иначе намират плодородна почва в пространствата на софийския ъндърграунд. Може би най-радикалният текст, писан в този авангарден дух, е пиесата *Избитите обитатели* от 1985 г. Освен сцените, изпълнени със секс, насилие и кръв, за пиесата е характерна и своеобразна деконструкция на сюжета: картезианската каузалност е разбита на парчета, а причина и следствие не играят особена роля, тъй като са разбирани като излишно бреме, ограничаващо представите на зрителя. На пръв поглед *Избитите обитатели* е смесица от случайно сглобени образи, които същевременно се отказват от всяко послание. Творчеството на Станев е изградено върху експеримента. През този период търсенето на нови пътища в театъра често се сблъсква с неразбиране от страна на отговорните лица, служещи на държавния културен апарат. Експерименталната постановка *Алхимия на скръбта* – колаж от творби на Чехов, Витгенщайн и Йонеско, е спряна от цензурата (Станев 1994: 257). Миглена Николчина определя някои от текстовете на Станев от 80-те години (например приличащия на постмодерна игра фарс *Представление и наказание*) като най-екстремните текстове на Семинара – название за неофициалните или полуофициалните сфери на културния живот в късния живковизъм (Николчина 2012: 76).

[31] Виж Топалджикова 2009. – Б. а.

Културната революция, появила се през 50-те и 60-те години на XX век в развитите страни, прониква и в на пръв поглед херметично затворения свят на т.нар. народни/социалистически републики от Източна Европа, където тя често се смесва с местните традиции на междувоенния авангард. Контракултурните парадигми от двете страни на Желязната завеса се разграничават от технократския и индустриално-милитаристкия мит, едновременно присъщ и на двата геополитически блока. Думите на Теодор Розак също са в тази посока:

> Докато всекидневните политически спорове между капиталистическите и колективистките световни общества продължават, технокрацията и в двата типа обществен строй расте и укрепва своята власт като едно трансполитическо явление, ръководено от диктата на индустриалната ефикасност, рационалността и необходимостта.
>
> (Розак 2015: 49)

Новата култура (контракултурата), отричаща фундаменталната аксиология на западната цивилизация, трябва да се бори срещу влиянието на технокрацията с всичките си средства: чрез деструкция на етаблираните културни образци, чрез промяна на съзнанието, чрез бягство към алтернативния начин на живот, чрез духовна ориентация към религиите на Далечния изток или чрез употреба на психеделични наркотици. Благодарение на масмедиите за пръв път в историята на човечеството „нахлуването на кентаврите“ придобива световен мащаб. Същевременно обаче естаблишментът, колкото и абстрактно да звучи това понятие, успява – до голяма степен благодарение именно на масмедиите, комерсиализацията и „одържавяването“ – да абсорбира контракултурния бунт, да го кастрира и да го продаде обратно на масите под форма на безопасна дрънкулка.

Литература

Алан 2001: Alan, J. Alternativní kultura jako sociologické téma. // Alan, Josef. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 9 – 60.

Андреева, Биберган 2011: Андреева, Н., Е. Биберган. *Игры и тексты Владимира Сорокина.* [Andreeva, N., E. Bibergan. Igry i teksty Vladimira Sorokina.] Санкт-Петербург: Петрополис, 2011.

Антониевич 2014: Antoniewicz, P. Ruch ekologiczny w Polsce lat osiemdziesiątych. Idee – żródła – działania. // *Od kontrkultury do New Age. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie*. Chabros, E., red. Wrocław: Oddział Instytutu Pamięci Narodowej, 2014, s. 43 – 62.

Ацев 2016: Ацев, К. *Това-онова.* [Atsev, K. Tova-onova.] София: ДА, 2016.

Власак 2010: Vlasák, V. *Československá rocková poezie 1959 – 1989*. Praha: XYZ, 2010.

Водражка 2015: Vodrážka, M. *Marcel Strýko. Příběh radžajógového kněze košické komuny. Paměť a dějiny.* Praha: Ústav pro studium totalitních režimů České republiky, ročník IX, č. 3, 2015, s. 82 – 90.

Воев 2012: Воев, Д. *Поздрави от мен боговете.* [Voev, D. Pozdravi ot men bogovete.] София: Литавра, 2012.

Волкова 2013: Volková, K. *A. Nik a Boris Konstriktor: Výstava dvou autorů leningradského undergroundu* (katalog). Praha: Libri Preohibiti, 2013.

Гожондек 2010: Gorządek, E. *Koło Klipsa.* Culture.pl [online]. 2010 [cit. 201605-06], <http://culture.pl/pl/tworca/kolo-klipsa>.

Групинска, Вавжиняк 2011: Grupińska, A., J. Wawrziniak. *Buntownicy: Polskie lata 70. i 80.* Warzsawa: Świat Książki, 2011.

Дарджинска, Долата 2011: Dardzińska, J., K. Dolata. *Wszyscy proletariusze bądźcie piękni! Pomarańczowa alternatywa w dokumentach aparatu represji PRL (1987 – 1989).* Wrocław: Instytut Pamięci Narodowej, 2011.

Илиев 2016: Илиев, К. *Форми на съпротива*. [Iliev, K. Formi na saprotiva.] София: Софийска градска художествена галерия, 2016.

Книжак 2003: Knížák, M. *Písně kapely Aktual*. Praha: Maťa, 2003.

Ковалски 2011: Kowalski, G. Plastyk v PRL. // Grupińska, A., Wawrziniak, J. *Buntownicy: Polskie lata 70. i 80.* Warzsawa: Świat Książki, 2011, s. 480 – 490.

Маховец 2001: Machovec, M. Od avantgardy přes podzemí do undergroundu. // Alan, Josef. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 155 – 200.

Николчина 2012: Николчина, М. *Изгубените еднорози на революцията. Българските интелектуалци през 1980-те и 1990-те години*. [Nikolchina, M. Izgubenite ednorozi na revolyutsiyata. Balgarskite intelektualtsi prez 1980-te i 1990-te godini.] София: Фондация Литературен вестник, 2012.

Панайотова 2009: Панайотова, М. Руският соцарт и неговите метаморфози. [Panayotova, M. Ruskiyat socart i negovite metamorfozi.] // *Славянски диалози: Списание за славянски езици, литератури и култури*. Чолакова, Ж. (ред.). Година V – VI, книжка 9. Пловдив, 2009, с. 106 – 110.

Пршибан 2018: Přibáň, M. a kol. *Český literární samizdat 1949 – 1989*. Edice, časopisy, sborníky. Praha: Academia, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018.

Сивек 1989: Siwek, A. *Uniwersitet Warszawski w marcu.* Warszawa: Wydaw. Grup Oporu „Solidarni“, 1989.

Станев 1994: Станев, И. *Избитите обитатели. Из тетрадките на един закъснял модернист (Поезия, драма, теория 1985 – 1987).* [Stanev, I. Izbitite obitateli. Iz tetradkite na edin zakasnyal modernist (Poeziya, drama, teoriya 1985 – 1987).] София: Вирга, 1994.

Тихов 2015: Тихов, Р. *Някога (1962 – 1966)*. [Tikhov, R. Nyakoga (1962 – 1966).] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2015.

Топалджикова 2009: Топалджикова, А. *Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те*. [Topaldzhikova, A. Razrivi i novi posoki. Balgarskiyat teatar ot sredata na 50-te do kraya na 60-te.] София: Петко Венедиков, 2009.

Фалтинек 2005: Faltýnek, V. Surrealismus, psychoanalýza a terapie LSD básníka Zbyňka Havlíčka. 2005. [online]. [cit. 2016-02-13], <https://www.radio.cz/cz/rubrika/knihy/surrealismus-psychoanalyza-a-terapie-lsd-basnika-zbynka-havlicka>.

Фром 2001: Fromm, E. *Mít nebo být.* Praha: Aurora, 2001.

Юрчак 2018: Jurčak, A. *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: Poslední sovětská generace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2018.

ЗЛАТЮ БОЯДЖИЕВ И РЕЦЕПТИВНОТО ПОЛЕ ПРЕЗ СОЦИАЛИЗМА

Милена Кацарска, ПУ „Паисий Хилендарски“
Суман Гупта, Отворен университет, Лондон

Милена Кацарска, Суман Гупта. Златю Бояджиев и рецептивное поле в области искусства в период социализма

Сегодня в истории искусств часто применяется уже сложившееся дихотомическое разделение на официальное/неофициальное искусство, которое возникло и закрепилось в диалогической (зеркальной) конструкции между «двумя лагерями» по обе стороны Железного занавеса. Этот процесс приводит (а) к пренебрежению большой частью искусства, которое приветствовалось и получало официальное одобрение в коммунистический период, и (б) к упрощению как сложности рецептивного поля во время коммунизма, так и той роли, которую исполняло и исполняет официально поддерживаемое искусство. Этот текст применяет другой подход. Он останавливается на частном случае и тщательно рассматривает рецепцию Златю Бояджиева на протяжении нескольких десятилетий.

Ключевые слова: официальное/неофициальное искусство, Златю Бояджиев, искусство в период национального государственного социализма, санкционированное и одобренное государством искусство, рецептивное поле

Milena Katsarska, Suman Gupta. The Receptive Field during Socialism through the Case of Zlatyu Boyadzhiev

Art history today often applies the already established dichotomy official/unofficial art, which emerged and got consolidated in the dialogic (self)construction between the “two camps” at both sides of the Iron curtain. This process leads to (a) neglecting a large body of art which was celebrated and received official approval within the communist period and (b) simplifying both the complexity of the receptive field during communism and the role which officially endorsed art plays. This text adopts a different approach. It is anchored in the particular and examines closely the reception of Zlatyu Boyadzhiev within a period of several decades.

Key words: official/unofficial art, Zlatyu Boyadzhiev, art in national state socialism, state sanctioned and endorsed art, receptive field

Дихотомията официално/неофициално изкуство и рамкиране на полето

Историята на изкуството към днешна дата често борави с утвърдената вече дихотомия официално/неофициално изкуство, наложила се в диалогичното (себе)конструиране на „двата лагера“ от двете страни на Желязната завеса. В този процес нерядко се пренебрегва значително по обем творчество, което се е радвало на положителна рецепция и официално признание в Източния блок, и се опростява както комплексността на рецептивното поле в периода на социализма, така и ролята, която получилото положителни официални санкции изкуство играе.

Разграничаването между официално и неофициално изкуство е изяснено в книгата на Игор Голомщок и Александър Глезер, която съпътства изложбата „Неофициално изкуство от СССР“, открита през 1977 година в Лондон. От 80-те години нататък това отграничаване се „втвърдява“ в известен смисъл, особено що се отнася до поставянето на официалното изкуство под „шапката“ на концептуалния модел за тоталитарна естетика, който често синонимно се приплъзва към социалистическия реализъм (широко дефиниран), т.е. деконтекстуализиран от спецификата на ждановизма и сталинизма и прикачван към всичко, което се радва на официална положителна санкция в периода между 1945 и 1989[1] година. Изследванията на Голомщок, както и тези на Владислав Тодоров[2] задават параметрите на този подход, характерен за „Запада“, като дори по-нюансираните изследвания на Борис Гройс[3] са „придърпани“ към тази плоскост. Повечето изложби на централно- и източноевропейско изкуство оттам насетне преповтарят този модел[4],

[1] Тази тенденция е силно изразена в доминиращата англоезична изкуствоведска история, взаимно/огледално конструирана и утвърдена особено в първото десетилетие след падането на Берлинската стена.

[2] Имаме предвид следните публикации: Igor Golomshtok, *Totalitarian Art: In the Soviet Union, Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. London: Collins-Harvill, 1990, и Vladislav Todorov, *Red Square Black Square: Organon for Revolutionary Imagination*. Albany: SUNY, 1995.

[3] По-комплексна картина се предлага например в изследването на Борис Гройс *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trans. Charles Rougle. Princeton NJ: Princeton University Press, 1992.

[4] Тук може да споменем изложбата „Art as Activist: Revolutionary Posters from Central and Eastern Europe“ (1992) в Лондон и Вашингтон, изложбата „Signs of the Times: Posters from Central Europe 1945 – 1995“ (2000) в Imperial War Museum в Лондон и в Manchester Metropolitan University, изложбата „Samizdat: Alternative Culture in Central and Eastern Europe from the 1960s to the 1980s“, която гостува в Берлин, Прага и Брюксел, както и други експозиции в Европа и по света след 2000 г.

макар да има такива, които си опитват да го оспорят[5]. Като цяло тези формулировки за тоталитарна естетика и разделение на официално и неофициално изкуство се оказват удобни и на „Изток“, и на „Запад“ и определят фокусите на интерес в изкуствоведската критика и историография до ден днешен. Подобно състояние на нещата повдига очевидните въпроси: Доколко е възможно получилото официално одобрение[6] изкуство от периода да показва разнообразие и различен естетически афект? Възможно ли е творци да битуват и в двете полета, или да се движат между тях? Дали тези полета си влияят, приплъзват и „споразумяват“? Кои са, къде и как се случват „сивите зони“?

За да се насочи към тези въпроси, вместо да се опира на дадените рамки, настоящият текст избира по-различен подход. Той се занимава с конкретното и изследва в детайли рецепцията на творчеството на Златю Бояджиев (1903 – 1976) в продължение на няколко десетилетия и в определен контекст – България от края на 40-те. На фона на променящата се държавна политика в областта на изкуството и културата от 50-те години на миналия век насам тези конкретни текстови проявления на изкуствоведската критика в България представляват интерес с оглед на една по-сложна динамика на естетически и идеологически нагласи, очаквания и „споразумения“, разкриващи се в полето на рецепцията, и предлагат потенциално продуктивна отправна точка за преосмисляне на тотализиращи дискурси в изкуствознанието. С други думи, приемането на отправната точка на конкретното служи като демонстрация, че официалното одобрение не изчерпва темата за спектъра на емоционално/естетическо въздействие и идеологически заключения, които са възможни в периода. Или че официалната плоскост на отношение и маркери на одобрение или отхвърляне не може да капсулира изкуството в границите си.

Да си припомним накратко двете фактологически линии, които са от значение за изложението оттук насетне. Биографично Златю Бояджиев е роден през 1903 г. в Брезово и прекарва по-голямата част от своя живот в Пловдив до смъртта си през 1976 година. Учи в Търговската гимназия

[5] Например „Artists of Central and Eastern Europe, Pittsburgh’s Mattress Factory“ (1995); „Europa, Europa: das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa“; „Kunst- und Austellungshalle der Bundesrepublik Deutschland“ (Бон, май – октомври 1994 г.); „After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe“ (Стокхолм, Moderna Museet, октомври 1999 – януари 2000 г.); изложбите на „Manifesta: European Biennial of Contemporary Art“ от 1996 насам.

[6] Употребата е в смисъл на „получилото официална санкция“, което има изражение на официално одобрение, утвърждаване, поставяне на „щемпел за качество“.

(1919), свързан е с художниците Васил Бараков и Давид Перец[7] в годините, когато се формира като творец, и работи като фирмописец в София, където завършва Художествената академия през 1931 година. През 1951 г. вследствие на апоплектичен удар се парализира дясната му ръка, след което той се учи да рисува с лявата и всичките му зрели и по-известни платна се появяват оттам насетне. Повечето ключови колекции на изобразително изкуство в България притежават негови платна. Около 75 се намират в постоянната експозиция в Галерия „Златю Бояджиев“ в Стария град в Пловдив. Допълнителни биографични подробности ще се появяват в процеса на по-нататъшната дискусия. Мнозина биха казали, че Бояджиев е неподходящ пример, защото става дума за творец с недъг и към него вероятно е имало специално отношение дори в един комунистически режим, т.е. че хуманността би могла да измести идеологическите съображения. Това е без значение за аргумента тук, защото фокусът е върху „полето на рецепция“ и „актовете на рамкиране“ и дори подробностите около признаването на необичайното му положение в това поле разкриват детайли от идеологическите и социалните параметри на полето. Освен това скоро ще стане ясно, че не физическото му състояние, а творческата му визия е тази, която занимава съвременниците му.

Втората линия на фактологическо „припомняне“ е свързана с ключови моменти от развитието и промените в държавната политика по отношение на тогавашното изкуство, които тук само ще маркираме[8]. Визията, очертана от Георги Димитров през 1945 г. – за въвеждането на нов режим на Отечествения фронт и изкореняването на старите наследени структури, се осъществява на практика до края на 1947 г. с привеждането на всички средства за разпространение на културата под държавен контрол. В периода на създаване на първоначални структури и консолидиране на сталинистката политика по отношение на изкуството и културата се основава Комитетът по изкуство, наука и култура (1948) с мрежа от подкомитети, чиято цел е създаването на структури от местно до централно ниво в отделните области, както и професионални организации, като СБП, СБХ и др. Наред с тях се въвежда и общодържавна, публично оповестена схема за заплащане в изкуството и културата, упомената от Константин Попов в направения от него през 1981 г. преглед на държавните политики в областта на изкуството. По същото време се предлагат и нивата на професионални отличия и награди, като най-високата от тях –

[7] Известни като „Тримата Бараци“.

[8] Тази част е разработена по-подробно в Gupta, Suman and Katsarska, Milena *The Official Record and the Receptive Field: Zlatyu Boyadzhiev in Communist Times*. Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History, 2010, 79: 1, 1 – 17.

Димитровската награда, е учредена през 1949 г. Първото удостояване с Димитровски награди се осъществява през 1950 г. и механизмът съществува до 1990 г. Ревизията ѝ през 1960 г. с Указ на Президиума на Народното събрание[9] учредява постоянна Комисия за литература и изкуство, съставена от 38 членове, и очертава механизма на присъжданията: а) централизиран; б) професионално определян чрез номинации от съответните професионални звена и съюзи; в) обществено достъпен и ревизиран чрез процеса на обнародване на номинациите до 4 месеца преди присъждането, включващ публични обсъждания в пресата, на събрания и конференции. Този указ определя наред с дипломата, значката и титлата „лауреат“ паричните измерения за наградата, които в областта на литературата, изкуството, музиката, театъра и киното към 1960 г. са в размер на 40 000 лева[10]. През този ранен период се изясняват и характеристиките на творческата продукция, които да се насърчават „от горе надолу“[11].

След 1956 г. се съчетават реформите на десталинизация и желанието най-после да се разреши така нареченият „проблем на изкуството“ за адекватно отразяване на социалистическите идеи и за възпитаване в социалистически дух. Отраженията на Априлския пленум на БКП в областта на изкуството предизвикват смесени чувства и реакции около промените, за които в подробности говори книгата на Димитър Аврамов *Летопис на едно драматично десетилетие* (1994). Събитието от значение за изложението тук, натоварено с „отговорността“ да излъчи „отговора на изкуството“ и да разреши „проблема на изкуството“, е Общата художествена изложба в София от 1959 г., която съвпада с петнадесетата годишнина от създаването на социалистическата държава. Отзивите за това събитие, публикувани във в. „Народна култура“, брой 52 от 26 декември 1959 г., дават представа за дебата около „новия дух на времето“ и степента, в която художествената изложба го отразява. За Мара Цончева изложбата показва „напредък по отношение на едно по-страстно, по-искрено, по-емоционално виждане на действителността...“. „Тя е вече оцветена, по-жизнерадостна“ и все пак за Цончева все още личи „страх у нашите творци да се изкажат на висок глас, [...] за да не ги обвинят

[9] „Как ще става удостояването с Димитровски награди“, публикувано в сп. „Изкуство“, книжка 7 – 8, 1960, 78 – 79.

[10] След деноминацията през 1962 г. в размер на 4000 лева. Според *Статистическия годишник на Народна република България* (1964: 80) средната годишна брутна заплата за страната през 1962 г. е 1020 лева във всички сфери, а за сферата на образованието, културата и изкуството – 964 лева. През 1963 г. цифрите съответно са 1051 и 973 лева.

[11] В общ план те са в съответствие с изброените от Мейнард Соломон черти на социалистическия реализъм в частта „Ждановизъм“ в *Marxism and Art* под редакцията на Мейнард Соломон.

отново, че са формалисти“ (цит. по Аврамов 1994: 235). Главният секретар на СБХ – Стоян Сотиров, е по-скептичен и смята, че на творците им пречи „инерцията на погрешното възпитание“ и все още „не може да се каже, че в изложбата има ясно очертани, ясно разграничени индивидуалности“ (пак там: 235 – 236).

Именно от „драматизма“ на събитията, маркирани тук, започва следващата значима фаза в държавната политика по отношение на изкуството, особено що се отнася до новото поколение художници, чиято изложба през 1962 г. според Мария Василева е „не само първата сериозна заявка на тази генерация, но и събужда драматични спорове за смисъла на изкуството“[12]. Представители на това поколение са Светлин Русев, Иван Кирков, Йоан Левиев, Димитър Киров, Енчо Пиронков, Димитър Арнаудов, Георги Божилов, Генко Генков, Георги Баев и др. Напълно възможно е новите фази в държавната политика в областта на изкуството да бъдат мислени и като отговор на „появата“ на това ново поколение, за да го подкрепят, но и контролират. Факт е, че от Първия конгрес на Комитета по изкуство и култура през 1967 г. до третия през 1977 г. се изтъкава по-гъста административна структура на централизиран държавен контрол, в който периферните организации на местно ниво са в пряка зависимост от центъра (Комитета по култура и съответните съвети). Людмила Живкова, която се издига през 1975 г. от редиците на Комитета за негов президент, ясно очертава в изказването си от октомври 1974 г. на IV пленум на Комитета параметрите на новата държавна политика по отношение на изкуството и културата именно в този смисъл. Прегледът на държавните политики от периода, направен от К. Попов през 1981 г., обяснява за международна аудитория[13] нормативната амбиция на начинанието по следния начин:

> Националните черти, които никога не са били подценявани, определят особеностите на избраната система и приноса на прогресивните народни традиции към нея... Основна цел на новата система е да се създадат тесни връзки с народната традиция, със съвременните тенденции в обществото и с промените, които настъпват за индивида в морално и културно отношение.
>
> (Попов 1981: 30)[14]

Доколко успешно е действал нововъведеният механизъм за контрол на изкуството през 60-те и 70-те, е въпрос, който тепърва трябва да се

[12] На страницата на СГХГ <http://sghg.bg/newsite/index.php?module=pages&lg=bg&page=collection> (30.03.2010)
[13] Публикацията е на английски език.
[14] Преводът от английски в настоящия текст е на М. Кацарска.

обсъжда, но е широко прието да се смята, че през 80-те очевидно той се е провалил.

Паралелно с въвеждането на системата за централизиран контрол, от края на 70-те Комитетът по култура също така предприема стъпки и изгражда стратегии за създаване на международен профил на българското изкуство. През 1977 г. Попов отбелязва, че „за последните три години български художници участват в над 80 международни изложби и имат над сто самостоятелни изяви в чужбина. През същия период те получават 60 международни награди. Само през 1975 г. български художници участват в 40 изложби в чужбина“ (Попов 1977: 73 – 74). През 1978 г. юнската изложба в Париж и декемврийската във Вашингтон са най-мащабните събития в международен план. Amerope-Hemus Art Corporation представя в САЩ седем български художници: Георги Баев, Ванко Урумов, Майа Горова, Василка Монева, Иван Димов, Владимир Мански и Димитър Казаков. Каталогът от експозицията отбелязва „тяхната независимост от академични доктрини“ и се възхищава на „подкрепата, която държавата и обществените организации дават на младите художници“ (Amerope-Hemus Art Corporation 1978: 1 – 2). Към онзи момент Златю Бояджиев е покойник от две години и вече е минало.

Оценки и критически прочити на Златю Бояджиев в периода на социализма

Що се отнася до официалното поле на рецепция – публично циркулиращите отзиви от комунистическия период, картините на Златю Бояджиев се носят като коркова тапа по вода и придобиват все по-голяма репутация и съответните маркери за успех. Зрелите му творби от 1951 година нататък се появяват в публичното пространство в момента, в който започват процесите на десталинизация. Някои от първите са експонирани през късната есен на 1957 година в Пловдив, след което са представени в значимата Обща изложба през 1959 г. в София – поне *Към кланицата* със сигурност е представена там.

Зл. Бояджиев, *Към кланицата,* 1959, м.б. 195 х 100 см (Аврамов 1994: 238)

През 1958 година влиятелният съвременник на Златю Бояджиев – Цанко Лавренов, публикува книга, изследваща творчеството му, която в голяма степен определя критическия поглед върху творбите му по онова време. Лавренов предава хронологията на развитието на художника, прави прочит на картините му към онзи момент и предлага няколко начина за тяхното класифициране, категоризация и периодизация[15]. Той авторитетно ги поставя в полето на творби, които кохерентно се съотнасят едновременно и към националния/регионалния етос, и към социалистическите принципи. В заключението си той отбелязва:

> Образът на човека заема средищно място в творчеството на художника. И Златю Бояджиев с проникновение надзърта в душевните вълнения, в труда и умората на човека и ни разказва за всичко това някъде просто, а другаде с въодушевление. Това хуманистично чувство, тази любов към трудовия народ от селото, мините или строителните обекти е ръководното начало – същината, която е така въздействуващо изразена в многостранното му творчество.
>
> (Лавренов 1958: 41)

През октомври 1961 година на ул. „Раковска“ № 125 в София е представена самостоятелна изложба на Златю Бояджиев, която се увенчава с успех. Младият тогава критик Атанас Пацев – част от „новото“ поколение художници, пише хвалебствена рецензия:

> От таблата блика напрежение, обич, сила, с всички цветове на дъгата. Тази изложба не е обикновено събитие в нашия художествен живот. Това е една епопея на волята, на въображението, на живописта в мащабите на Захари Зограф и Майстора.
>
> (Пацев 1961: 4)

А винаги лоялният Лавренов по подобен начин е „потресен от силното въздействие на творбите“ и тяхната „експресивна красота“ (Лавренов 1961: 14 – 15). Също през 1961 г. излиза кратък документален филм *Художникът Златю Бояджиев* на режисьора Иван Попов. Този филм участва в програмата на късометражното кино на фестивала в Кан. Рецензията на филма от Мария Георгиева, озаглавена *С любов и майсторство,* обобщава съдържанието му като празник на триумфа на волята на Златю Бояджиев в побеждаването на фаталния удар от 1951 г.

[15] Тук се предлага „биографично“ рамкиране на творчеството на Бояджиев в два периода с оглед на преживения инсулт – на „преди“ и „след“ „заболяването му“. Тази периодизация е преповтаряна и закостеняло преобладава до ден днешен с изключение на изложението на Енчо Мутафов в мемоарната глава *Златю Бояджиев. Ново битие в картината* в книгата му *Художници* (Мутафов 1989: 156 – 172).

и представя портрет на художник с бедни селско-труженически корени и произход (Георгиева 1961: 3). След изложбата през 1961 г. има още две самостоятелни изложби на Златю Бояджиев – през 1968 г. в София и през 1974 г. в Пловдив. Художникът участва и в колективни изложби – в Пловдив с Групата на южнобългарските художници, както и в София. Счита се, че картини на Златю Бояджиев са били представяни и в чужбина, в Делхи и Берлин например, и са били обект на интерес от страна на колекционери в Лондон (съществуват данни за кореспонденция и срещи между колекционера Ерик Есторик и ръководителите на СБХ между 1963 и 1965 г.). Титли и награди се трупат през 60-те и 70-те. Сред тях са: „народен художник“ (1962), „герой на социалистическия труд“ (1967), ордени като „Червено знаме на труда“ (1967) и „Кирил и Методий“ – първа степен (1963), както и Димитровска награда[16] (1963) и Наградата за изкуство на името на Владимир Димитров – Майстора, присъждана от СБХ (1974). В официалното съобщение за присъждането на званието „герой на социалистическия труд“ през 1967 година Златю Бояджиев е описан като създател на „стотици картини, които ще останат завинаги като едни от най-красивите платна в нашето съвременно социалистическо изкуство“[17]. На пръв поглед репутацията на Бояджиев изглежда недокосната от промените в културната политика от края на 60-те нататък. В този дух има и две статии за него, публикувани в съветски списания от средата на 70-те години[18]. Хвалебствени изявления от влиятелни съвременници като Светлин Русев и Атанас Кръстев също се появяват в този период. Някои от тях са събрани в книгата, която Невена Стефанова пише за художника през 1981 година.

И все пак под тази униформено бляскава повърхност на официалния архив за един увенчан с успех художник от комунистическо време съществува по-сложна картина, която може да бъде видяна с малко усилие и разгадана от разпръснати на доста места следи. Не става дума за неофициални или ъндърграунд (самиздат) източници, а по-скоро за лични, незаписани, ретроспективно припомнени, внимателно нюансирани, красноречиво премълчани или бързо забравени такива. Трудно е да се каже дали подобни, да ги наречем подмолни, течения биха били налице и в силно централизирани комунистически (или други идеоло-

[16] С Решение № 93 на Министерския съвет от 16 юли 1962 г., споменато в Колева, Аврамова (1996: 145), за разлика от годината в *Енциклопедия на изобразителните изкуства в България* – 1963 (1980: 109 – 110).

[17] Откъси от *Характеристика на народния художник Златю Бояджиев – лауреат на Димитровска награда* от Атанас Кръстев вж. в книгата на Невена Стефанова *Книга за Златю Бояджиев* (1981: 195 – 196).

[18] Вж. Каменски 1975: 14 – 17 и Аврамов 1974: 45 – 49.

гически) диспенсации, нито дали те не са типични изключително за българския контекст по онова време. Ние смятаме, че първото е повероятно. По важното обаче е, че подобни пластове и движения под повърхността е трудно да се удостоверят ретроспективно – те по дефиниция не са архивирани или публично текстуализирани и репродуцирани многократно. И когато съществуват лесно приложими (и действително често приложими) твърди формулировки за тоталитарна естетика или разделения от типа на официално/неофициално изкуство, много малко се инвестира в търсенето на подобни следи от пластове под повърхността, такива, които не пасват на доминиращи исторически перспективи. Именно това допринася за по-нататъшното разпръсване на подобни следи.

В нашия случай се оказва, че в различна степен свързани с официалния дискурс за Златю Бояджиев съществуват поне четири ясно отличими потока, които остават под повърхността. Те в голяма степен усложняват представата за полето на рецепцията на изкуството по онова време в България. Първият аспект има нещо общо с личната кореспонденция. Вторият – с ретроспективни разкази, които извеждат на преден план лични спомени или неофициализирани обсъждания. Третият аспект подсказва за един вид „приглушаване“ в публичния дискурс, а четвъртият ни връща към забравени, но обществено достъпни и публични текстове около едно определено събитие. Вярно, при прочита на тези четири аспекта сме на ръба на хипотетичното, но събрани заедно, тези четири аспекта крият значителен потенциал.

Първо, ролята на Лавренов като възхваляващ критик и благодетел на Златю Бояджиев добива изненадващ нюанс от едно негово лично писмо, датирано на 3 март 1962 г., до братовчедка в Пловдив. В него той отбелязва, че „в София не всички одобряват моите възхвали за Златювото изкуство“ (Колева, Аврамова, съст. 1996: 149) и че усилията му в тази насока са въпреки някакъв недоизказан личен конфликт между Лавренов и Златю Бояджиев. По-важното обаче е, че в писмото се съдържат интересни пасажи, които говорят за резервите и дори за недоволството, което Лавренов храни към зрелите творби (от 50-те) на художника:

> Наистина не всичко ми харесва у Златю. У него има нещо много странно, болезнено и понякога нелогични изяви в съдържанието и формата. Така например виждаме и грубоватости в рисунката, гротескни фигури, небрежности и пр. В картината му *Война и мир* в дясната страна (страната на мира) необяснимо защо е нарисувал толкова джамии. Какво иска да каже с това? Когато една бивша учителка запитала Ангелушев за мнението му за Златевото изкуство, той направо отговорил: „Изкуство на болен човек“. Но

аз поддържам становището, че той още при първите награждавания трябваше да бъде обявен за лауреат на Димитровска награда, защото има цяла серия картини от първия период, които са наистина шедьоври, неповторими творби. Сегашното му творческо изявяване е чудновато.

(Колева, Аврамова, съст. 1996: 150)

Това, което четем тук, е оценка на картините на Златю Бояджиев от късния период, направена от Лавренов, без тя да бъде облечена в реториката на публичния дискурс, която налага оценката да възхвалява добродетелите на обрисуването на обикновени и трудови хора, творческото упорство, което преодолява съкрушителната болест, националното или локалното светоусещане. Очевидно в момента, в който тези „дадени рамки“ са махнати, Лавренов вижда в платната отклонения от естетически и идеологически норми, които не одобрява. Конотациите на думите, употребени тук, са многозначими. „Грубоватости“ и „небрежности“ са термини, означаващи (на руски) стилистични „проблеми“. „Много странно“ не предизвиква удивление или почуда в положителен смисъл, „нелогични изяви“ говори за проява на ирационалното и т.н. Очевидното идеологическо възражение е свързано с православния национализъм. Цитираната „присъда“, че това е изкуство на „болен човек“, носи отрицателен, а не съчувствен заряд и е по-скоро метафора за отклонение (по стил и съдържание) от нормалността, отколкото просто описание на физическото състояние на художника.

Вторият аспект от значение за аргумента ни се намира в книгата на Димитър Аврамов *Летопис на едно драматично десетилетие* (1994), която дава интересни лични погледи към изкуството от периода. Що се отнася до изкуството на Златю Бояджиев, в нея се очертава картина, която е доста по-различна от тази, с която започнахме. Наред със записаните лични спомени и размисли на Аврамов (ценни сами по себе си) книгата загатва, че обществеият дискурс е заглушил и загладил редица съмнения и конфликти. На редица места съществуват препратки, в чието междуредие отекват противоречията, които картините на Златю Бояджиев са пораждали. Отбелязано е, че още през 1946 г. изложба на платна на Златю Бояджиев в София води до заклеймяване на опасностите, които неговият стил крие. Според Аврамов излагането на картината *Към кланицата* в общата изложба през 1959 г. е катастрофа. Предложеният коментар – и като документ за съществуващите нагласи по онова време, и като запис на личните му впечатления – говори много:

Още по-условен и неприемлив за стандартния вкус бе Златю Бояджиев. Неговата голяма композиция *Към кланицата* изглежда ужаси не само ши-

роката публика. Нито един критик не я похвали дори с най-скромни думи. Никъде не бе репродуцирана. Допускането ѝ до изложбата следва да се обясни само със снизходителността на журито към поразения от болестта художник. И все пак тя беше тук и разкриваше един нов свят, ако не пред зрителя, то поне пред нашето изкуство – тези къщи, тази стръмна улица с втурнали се надолу свине, свинарката, която им преграждa пътя – те не са от Стария Пловдив, Асеновград или Брезово, както би могло да се помисли. Те идат направо от подсъзнанието на художника и носят следите на своята утроба – напрегнати, настръхнали, кошмарни. Тук няма правила и закони. В този свят всичко е възможно – всякакви алогични приумици, всякакъв каприз на фантазията; връзките в него не са каузални, а афективни, следователно непредвидени, вън от всеки рационален контрол. Ето защо картината не можеше да не смущава ония, които се опитваха да я разчетат според възприетите учебни указания. Тя бе мълчаливо оспорена от критиката и престоя близо две десетилетия в ателието на художника. Днес тя краси партийната резиденция край Русе!

(Аврамов 1994: 260)

Резонансът между тази оценка и писмото на Лавренов по-горе е поразителен. Също толкова интересно е, че в този контекст платното не предполага нито локален колорит, нито национален етос, нито възвеличаване на обикновения труженик, а сюрреалистична фантазия. Споменът на Аврамов, че платното не е „по учебник“, си струва да се отбележи – картината предизвиква конвенциите на изкуствоведската критика по онова време. Любопитно е и брожението, което е приписано на „публиката“. Всъщност редица цитати от представители на широката общественост относно изложбата през 1959 г. са отпечатани във вестник „Народна култура“. Две от тези мнения в поредицата *Думата имат гражданите* се отнасят за картината на Златю Бояджиев:

К. И-в (полковник): Аз недоумявам, че на тая изложба се появяват някои произведения, които не мога да възприема като произведение на социалистическия реализъм. И не само че са намерили място в изложбата, но и под тях виждам и надписи за откупуването им от Държавната покупателна комисия. Такива картини като *Кооперативен пазар* на Борис Коцев, *Към кланицата* от Златю Бояджиев с разните му свине, *Плевене на лавандула* от Александър Петров и още някои такива произведения са в известна степен отстъпления. Тези картини не могат да възпитават и да изпълняват предназначението си на изкуство.

Г. Г-в (работник): В изложбата е застъпена разнообразна тематика. Но е пропусната спортната тема. Никой от нашите художници не е отразил голямото спортно строителство, бурния спортен живот, жизнерадостта на нашата прекрасна младеж. Спирам се на картината *Към кланицата* на Зла-

тю Бояджиев. Художникът очевидно е имал някаква мисъл, обаче не мога да разбера на една кланица да се води майка с 12 прасенца. Прасенцата не се изпращат за клане.[19]

Линията, поддържана от държавно-идеологическия апарат, тук е предимно в подбора, направен измежду членовете на широката общественост, цитирани във вестника. Това, че картините на Златю Бояджиев не отговарят на очакванията и желанието за социалистически реализъм и прогресивно изкуство на обикновения човек – стандартно представени/излъчени чрез гласове на войници и работници, е равносилно на унищожителна критика. Стъпките към десталинизация по онова време може и да допускат известна гъвкавост в изкуството, но то все още е изцяло рамкирано в служба на комунизма.

Според Аврамов една изложба на Златю Бояджиев – тази от октомври 1961 година в София, спасява творчеството му от заклеймяване и пълна забрава. И пак споменът на Аврамов за собствените му впечатления от нея хвърля интересна светлина по въпроса:

> Това не беше изложба, а цял космос, един нов свят – любопитен и приказен, странен, загадъчен, дори абсурден за делничното възприятие. Свят на нескончаемо напрегнато движение, където човекът се катери и слиза по урви и чукари, обкръжен и почти неотделим от дълги стада настръхнали говеда. Свят, където старото и новото, миналото и настоящето, отмиращото и зараждащото се, преходното и непреходното, комичното и трагичното, разумът и безумието, нормалното и уродливото, редът и хаосът непрестанно се разминават и сблъскват, отказвайки да се подчинят на известните физически закономерности, на всекидневните стереотипи и навици, на битовата и формална логика. Остро усещане за нещо първично, диво, атавистично, сякаш изтръгнато от глъбините на племенната ни душевност – непознато в тази форма за българската живопис, за цялото ни ново изкуство и литература.
>
> (Аврамов 1994: 329)

Тук термините на критически прочит не са много по-различни от по-ранната оценка на Аврамов за *Към кланицата*. В този случай също картините на Бояджиев отправят сериозно предизвикателство към конвенционалните норми на времето. Това, което представлява интерес обаче, е, че вместо да анализира или идеологически да отрече, или да одобри платната, Аврамов фино насочва оценката към националната

[19] „Думата имат гражданите“ в „Народна култура“, цитирано също в Аврамов 1994: 242.

рамка – той оценява експозицията като „принос към българското изкуство“ и израз на „племенната *ни* душевност“. Пасажите, които следват нататък в книгата му, повтарят тази стратегия на описване на стилистичните предизвикателства чрез критическо обръщане към „изкуството“, отклонявайки тълкуването на тези предизвикателства към полето на националния или локализирания етос. Аврамов недвусмислено документира в книгата си, че ефектът от изложбата е бил толкова поразителен, че секция „Живопис“ към СБХ организира обсъждане в залата сред самите картини. На тази кръгла маса присъстват и Атанас Пацев, и Цанко Лавренов, както и Илия Петров, Кирил Кръстев, Александър Стаменов, Георги Бакърджиев, Стоян Венев. Възгледите на Пацев и Лавренов са в унисон с цитираните вече отзиви, които те правят за изложбата. Според Аврамов други също са взели думата и те „единодушно изразяват възхищението си от моралния подвиг на възродения художник, анализирайки отделни страни на неговото творчество“ (Аврамов 1994: 337). Изглежда, предизвикателството на зрелите творби на Бояджиев предизвиква изненада и немалко стъписване, дори тревожност (поне достатъчно, за да се свика тази среща), но цялостната насока на дискусията внимателно е изместена в удобната зона на националния дух. Може би това е било плод на влиятелни приятели и на колеги художници, които покриват или прикриват „отклонилия се“ колега, откривайки така начин не само да опазят Бояджиев, но и да озаптят тези аспекти, които ги стъписват и които тревожат тях самите.

В третия и далеч по-трудно удостоверим аспект, свързан с подмолните течения и пластове, които могат да бъдат намерени под публикуваната и архивирана плоскост, става дума не за това, което се е случило, а за това, което не се е случило. Както знаем, към края на 60-те и през 70-те се предприемат редица стъпки към затягане на държавния контрол върху изкуството и културата и към по-голямо инвестиране в създаването на международен профил на българското изкуство. Това е изключително продуктивен период за Златю Бояджиев. За художник, който вече е канонизиран към онзи момент, поне в национален план, и публично е почитан, работите му са подложени на любопитно „потискане“. Не става дума за липса на обсъждания или излагане на творбите му – и двете се случват в границите на България и в доминантната рамка на СССР. Творчеството на Бояджиев не е пренебрегвано до степен на забвение, а е по-скоро е „ограничавано“. То например получава пренебрежимо малко внимание в периода на международно профилиране на българското изкуство. Това може да се прецени от публикациите за българско изкуство и култура на английски език, предназначени най-

вече за консумация на Запад. През 1964 година излиза книгата на Атанас Божков *Bulgarian Art*, издание на Foreign Language Press. В нея има две пренебрежителни изречения за Бояджиев, повече в смисъл на любовта му към изкуството, отколкото за творбите му. Някои списания на английски език, като *Obzor* („Обзор“) и *Contacts* („Контакти“) от 1967 – 1968 г., публикуват ценни материали за развитието на българското изкуство в онзи период. Повечето от тях дискутират изкуството през Възраждането, но някои обръщат внимание и на създаването на международен профил на българското изкуство от XX век, както и на съвсем съвременното към онзи момент. Картините на Владимир Димитров – Майстора са широко представени. През 1968 г. излиза статия на Величко Коларски за Българската национална галерия, която отделя голямо внимание на работите на Лавренов и упоменава Иван Милев, Пенчо Георгиев, Майстора, Васил Стоилов, Стоян Венев, Ненко Балкански, Стоян Сотиров, Илия Петров, но пропуска да спомене Златю Бояджиев. Не успяхме да намерим документи за каквато и да било изложба извън България от средата на 60-те нататък, в която да са представени картини на Златю Бояджиев. Всъщност в *Енциклопедията на изобразителните изкуства в България* статията за Лавренов изброява 11 държави, в които той е имал изложби и самостоятелни такива в редица градове, а в статията за Бояджиев няма упомената нито една. В прегледа на Попов през 1977 г. на държавните политики, свързани с изкуството и културата, в секцията за живописта лаконично е отбелязано: „Изложби на починалите Златю Бояджиев и Майстора се състояха в Париж през 1973 г.“, ала почти няма доказателства в подкрепа на това твърдение за Бояджиев. Към момента на смъртта му през 1976 г. репутацията на Бояджиев е ограничена в националната зона, ала е пренебрежително нищожна в международен план. Дори в национален мащаб тя е сравнително „приглушена“. Смъртта му не поражда никакви непосредствени усилия да се представи неговото творчество сред енергичните стратегии и политики за представяне на българското изкуство в чужбина от 1978 година нататък.

Във всичко казано дотук се забелязва една тенденция. Както вече споменахме, Аврамов и мнозина други се „справят“ с отклоненията на Бояджиев от общоприетите норми на времето, като полагат творчеството му в националната рамка, а впоследствие, изглежда, той е бил локализиран в тази национална рамка, но не и считан за неин представител[20]. Съществуват аргументи, че темите и мотивите в творбите на Боя-

[20] Постоянната експозиция на Националната художествена галерия например и досега включва единствено негови ранни творби.

джиев, които често са „извлечени“ от спомени или от непосредственото му обкръжение, се поддават на такава локализация (като пловдивски художник или фолк художник). За нас това е много спорен момент. Повечето художници могат да бъдат мислени като локални поради черпенето на теми и образи от обкръжението им, а в голяма степен от рецептивното поле зависи дали техните творби ще придобият значение отвъд сферите на произхода и референциите им. Напълно е възможно в случая на Бояджиев емфатичното локализиране, наложено на творбите му, първоначално да е било критическа стратегия от страна на приятели в един рестриктивен режим, а впоследствие да е резултат от конструирането на националното наследство и в крайна сметка (към днешна дата) – плод на туристическата индустрия на националното наследство. При всички случаи в периода от 1969 до 1986 година реконструкцията на Стария град в Пловдив включва материализирането на заявката на града като българска „столица“ на изкуството и културата, съпътствано от центриране на Бояджиевото творчество в сърцето на Стария град. В последните години чрез туристическата индустрия за културно наследство Пловдив се брандира като център на изкуствата по най-различни начини, видими на повърхността на града, и капсулова Бояджиев в това упражнение по брандинг. А първоначалните отзиви и тълкувания на творбите му са били далеч по-обещаващи.

Последният, четвърти аспект се отнася към едно конкретно събитие – самостоятелната изложба на Златю Бояджиев в София през 1968 г. (последната приживе в столицата) и три непосредствени критически отзива за нея от Атанас Божков, Невена Стефанова и Моис Басан. Това е изложба, към която не препраща нито един критически прочит оттогава насам (нито в книгата на Невена Стефанова, нито в тази на Аврамов тя се упоменава), нито пък критическите прочити от онзи момент са били репродуцирани или тълкувани оттогава[21]. И все пак за нас те разкриват момент на ясно доловимо напрежение и възможност за разклащане на официалния дискурс такъв, какъвто вече е бил фиксиран към онзи момент и какъвто битува и до днес.

Първият от тези отзиви е от Атанас Божков (всъщност това е речта му при откриването на изложбата, публикувана в „Народна култура“). Той говори за картините като представящи нещо „лично“: „сега ние

[21] Всъщност дори и най-новото издание във връзка с Юбилейната изложба, посветена на 110-годишнината от рождението на Златю Бояджиев – *Златю Бояджиев и Бараците*, съпътстващо едноименната изложба, не упоменава изложбата от 1968 г. в София в иначе изключително подробната животопис на художника (Филева и др. 2013). Но отзивите за нея са включени в избраната библиография (2013: 93 – 95).

виждаме не поредица от творби, предназначени за изложба, а изложба на едно голямо творчество, въплъщаващо ярко и убедително неговата лична съдба“ (Божков 1968: 8). Този личен аспект е ретуширан допълнително чрез приписването на детски черти на художника, който, изглежда, си играе на зрял художник и не трябва да се възприема твърде сериозно: „Златю Бояджиев изживява този разнолик и единен свят без предразсъдъци с доверчивостта и трогателната искреност на дете и го пресъздава върху платната си със сериозността и убедителността на зрял и мъдър творец“. Що се отнася до контекстуализирането на Бояджиевото творчество в българската традиция на изкуството, Божков е доста предпазлив – в дискусиите за българско изкуство оттук насетне, отбелязва той, „мястото на Златю Бояджиев ще се уточнява не само с неговите нови творби“. Това приканване към критическо ангажиране е съпътствано от внимателно дистанциране от страна на автора (Божков), който се въздържа да даде категорична критическа оценка за платната на тази изложба. Неговата предпазливост е видима и в привидния комплимент към публиката, върху чиито „плещи“ се поставя отговорността за оценка: „Нашият зрител е достатъчно подготвен, за да определи сам къде са най-големите постижения на тази изложба“ (пак там).

Поне една от маневрите, които се забелязват в този отзив, е подета от втория критик на тази изложба – Невена Стефанова, в нейното есе, публикувано в списание „Изкуство“.

> Дете или мъдрец – питам се винаги пред картините му. Питам се и днес сред тая феерична изложба, защото творецът се е превъплътил още веднъж като жив дявол! – А може би едновременно е и дете, и мъдрец!
>
> (Стефанова 1968: 13)

Тук има явна причина за употребата на „дете“ – картината на Златю Бояджиев *Детство* е от тази изложба и е отпечатана с есето на Стефанова. Това платно (измежду другите 35 от изложбата) е възприето от Стефанова като автопортрет и служи за отправна точка в нейната собствена интерпретация на изложбата.

> Когато опитоми лявата ръка да държи четката, добродетелният описател на старината, грижливият стилизатор на природата откри в себе си един неподозиран дар – да проницава в психиката, да разкрива човешката сложна и противоречива природа, човешкия характер... Не скептицизъм, не и диаболичност – състояния чужди на хуманната му природа – той започна да разкрива пороците и суетата без ожесточение, с детска откровеност на добродушна и предупреждаваща гротеска.
>
> (Стефанова 1968: 12)

Зл. Бояджиев, *Апокалипсис*, 1969, м.б. 133 х 94 см (Бояджиев, съст. 2003: 35)

Съдейки по този цитат и като имаме предвид изобилието от два противопоставени един на друг набора от нормативни термини – „скептичен“, „диаболичен“, „жив дявол“, „греховен“, противопоставени на „добродетелен“, „детски“, „откровен“, „добродушен“ и така нататък, с основание може да твърдим, че по границите на текста витае някакъв спор. Стефанова, изглежда, прави препратка към диспут около тази изложба, който има нещо общо с морални казуси – както с моралния ефект от картините на Бояджиев, така и с моралната позиция на самия художник такава, каквато може да бъде видяна чрез картините му.

Третият отзив за тази изложба – дългото есе на Моис Басан в „Проблеми на изкуството“ – споменава мимоходом, но многозначително за диспута, който според нас е бил предизвикан от изложбата. Басан си спомня, че „на излизане един от посетителите ми каза за хубавата *Вечеря* – тя е чудесна и не е от онези негативни платна“ (Басан 1968: 12), преди да представи собствените си възгледи по начин, който се стреми да се справи със съмненията относно негативизма при Бояджиев. Картината *Вечеря* всъщност е и единствената репродукция, консенсусно отпечатана в „Народна култура“ редом с отзива на Божков. Басан признава, че „между основните 30 – 35 картини на изложбата близо 15 са белязани със знаци на злощастие и надмогнато страдание. Има и такива, от които направо се подава козият крак на ужасното“ (пак там). Неговият пространен и щателен анализ на изложбата от 1968 г. е посветен най-вече на преценката дали художникът (а не отделни картини) може да бъде считан за утвърждаващ „злото“ и „грозното“, или не. За целта той възприема две стратегии. Първо, Басан използва „съзнанието на художника“ като медииращ фактор, който свързва това, което е изобразено (на всички нива), първо с личното, с психологичното, с автобиографичното и чак след това – с общностното или историческото. Второ, той прави настойчива подредба на платната от тази изложба, според която – твърди той – те трябва да бъдат гледани в последователност, въпреки че картините нямат „общоприетата за други самостоятелни изложби номерация“, както става ясно от изложението на Божков. Този наложен ред позволява на Басан да представи линеарен аргумент за творбите и намеренията на художника като цяло: той вижда в картините поредица, в която някои са „изображения на злото“ и страданието, последвани от такива, които представят преодоляването на страданието в личен план, последвани от някои, които в крайна сметка изобразяват постигане на общностно спокойствие и мир. Басан заключава настойчиво (всъщност твърде настойчиво), че неговият прочит на изложбата от 1968 година е не „само ход от методиката на нашето из-

ложение, то е същност на самата авторова позиция“ (Басан 1968: 17), която разкрива „едно съзнание насочено ***към*** света и неразколебано в себе си“ (подчертаното е от оригинала).

Трите отзива за самостоятелната изложба на Златю Бояджиев през 1968 г., които скицираме тук, явно се борят по различен и все пак свързан начин с известно притеснение, несигурност и противоречие. Божков изглежда по-загрижен за мястото, което ще се отреди на Златю Бояджиев в нашето изкуство, отколкото за тази изложба. Неговото предпазливо дистанциране намира отглас и в необичайната бележка под черта, съпътстваща есето на Басан в „Проблеми на изкуството“, а именно: „Б. Р.[22] Големият и многообразен художествен принос на Златю Бояджиев буди много въпроси. Редакцията е готова да даде място и на други тълкувания върху творчеството му“ („Проблеми на изкуството“ 1968: 11). Изложението на Басан прилича на старателно изработена стратегия за предпазване на художника и творбите му от каквото и да било приписване на негативност или нихилизъм. Изтъкването от страна и на Божков, и на Стефанова на „детските“ измерения на творбите на Бояджиев може да бъде прочетено като подобна стратегия за умиротворяване на критиците му и за защитаване на твореца. Едно дете – сякаш казват те – не трябва да бъде съдено твърде строго. Ироничната в случая е, че детската метафора върви ръка за ръка не само с умиление, но и с упражняване на родителски контрол.

В заключение

Нашето изследване се съсредоточи върху регистриране на комплексните връзки в полето на рецепцията през социалистическия период в България около един конкретен художник – Златю Бояджиев. За нас то повдига множество въпроси около повсеместната приложимост на утвърдени рамки за отграничаване на изкуството от Източния блок чрез дихотомията официално/неофициално изкуство, от една страна. От друга страна, подходът, който избира „текстовата“ конкретика на проявленията на изкуствоведска критика, крие за нас продуктивен потенциал за опознаване на зоните на контрол, влияние и приплъзване в идеологическите и социалните параметри на рецептивното поле през периода на социализма в областта на изкуството. Ако не друго, такъв подход поне би могъл да обогати (или усложни) ретроспективно тотализиращите рамки, прилагани в историографията на изкуството към днешна дата.

[22] Б. Р. – Бележка на редактора.

Литература

Аврамов 1974: Аврамов, Д. Златю Бояджиев: классик болгарского искусства. [Avramov, D. Zlatyu Boyadzhiev: klassik bolgarskogo iskusstva.] // *Искусство СССР*, № 9, 1974, 45 – 49.

Аврамов 1994: Аврамов, Д. *Летопис на едно драматично десетилетие: Българското изкуство между 1955 – 1965*. [Avramov, D. Letopis na edno dramatichno desetiletie.] София: Наука и изкуство, 1994.

Амероп-Хемус 1978: Amerope-Hemus Art Corporation. *"Introduction" Seven Bulgarian Painters (Catalogue)*. Washington, DC: Amerope-Hemus Art Corporation, 1978.

Басан 1968: Басан, М. Художественото съзнание на Златю Бояджиев. [Basan, M. Hudozhestvenoto saznanie na Zlatyu Boyadzhiev.] // *Проблеми на изкуството*, брой 3, година 1, 1968, 11 – 31.

Бел 1986: Bell, John D. *The Bulgarian Communist Party from Blagoev to Zhivkov*. Stanford: Hoover Institution Press, 1986.

Божков 1964: Bozhkov, A. *Bulgarian Art*, trans. Grigor Pavlov. Sofia: Foreign Languages Press, 1964.

Божков 1968: Божков, А. Светът на Златю Бояджиев. [Bozhkov, A. Svetat na Zlatyu Boyadzhiev.] // *Народна култура*, год. XII, брой 8 (579), 24.02.1968, 8.

Бояджиев, съст. 2003: *Златю Бояджиев.* Албум по случай 100-годишния юбилей на художника. Съст. Георги Бояджиев. [Zlatyu Boyadzhiev. Album po sluchay 100-godishniya yubiley na hudozhnika. Sast. Georgi Boyadzhiev.] Пловдив: ИК „Жанет 45", 2003.

Георгиева 1961: Георгиева, М. С любов и майсторство. [Georgieva, M. S lyubov i maystorstvo.] // *Народна култура*, год. V, брой 35, 2.09.1961, 3.

Голомщок, Глезер 1977: Golomshtok, I., Al. Glezer. *Unofficial Art from the Soviet Union*. London: Secker & Warburg, 1977.

Енциклопедия 1980: *Енциклопедия на изобразителните изкуства в България.* [Entsiklopediya na izobrazitelnite izkustva v Balgaria.] Том 1 А – Л. София: БАН, 1980.

Знеполски 2008: Знеполски, Ив. *Българският комунизъм: социокултурни черти и властова траектория.* [Znepolski, I. Balgarskiyat komunizam: sotsiokulturni cherti i vlastova traektoriya.] София: Институт за изследване на близкото минало, Институт „Отворено общество", Сиела, 2008.

Каменски 1975: Каменский, А. Златю Бояджиев. [Kamenskiy, A. Zlatyu Boyadzhiev.] // *Творчество СССР*, N 7, 1975, 14 – 17.

Коларски 1968: Kolarski, V. The Bulgarian National Art Gallery. // *Obzor,* No. 3, 1968, 33 – 39.

Колева, Аврамова, съст. 1996: Колева, Р., А. Аврамова (съст.). *Един живот не стига. 132 непубликувани писма на Цанко Лавренов*. [Koleva, R. and Avramova, A. eds. Edin zhivot ne stiga. 132 nepublikuvani pisma na Tsanko Lavrenov.] Пловдив: Полиграфия, 1996.

Лавренов 1958: Лавренов, Ц. *Златю Бояджиев.* [Lavrenov, Ts. Zlatyu Boyadzhiev.] София: Бълг. художник, 1958.

Лавренов 1961: Лавренов, Ц. Изложбата на Златю Бояджиев в София. [Lavrenov, Ts. Izlozhbata na Zlatyu Boyadzhiev v Sofia.] // *Изкуство*, книги 9 – 10, 1961, 14 – 19.

Мутафов 1989: Мутафов, Е. *Художници*. [Mutafov, E. Hudozhnitsi.] София: Български художник, 1989.

Пацев 1961: Пацев, Ат. Изкуство – съдба. [Patsev, A. Izkustvo – sadba.] // *Народна култура*, брой 40, 7.10.1961, с. 4.

Попов 1977: Popov, K. *The Democratic Development of Modern Bulgarian Culture*. Sofia: Sofia Press, 1977.

Попов 1981: Popov, K. *Cultural Policy in Bulgaria*. Paris: Unesco Press, 1981.

Соломон 1979: Solomon, M. ed. *Marxism and Art.* Brighton: Harvester, 1979.

Статистически 1964: *Статистически годишник на Народна република България.* [Statisticheski godishnik na Narodna republika Bulgaria.] София: Централен статистически институт към Министерския съвет, 1964.

Стефанова 1968: Стефанова, Н. Златю Бояджиев. [Stefanova, N. Zlatyu Boyadzhiev.] // *Изкуство*, XVIII, брой 4, 1968, 12 – 17.

Стефанова 1981: Стефанова, Н. *Книга за Златю Бояджиев.* [Stefanova, N. Kniga za Zlatyu Boyadzhiev.] Пловдив: Хр. Г. Данов, 1981.

Филева и др., съст. 2013: Филева, А., М. Василева, Ст. Николова, Кр. Линков, Б. Тончев, А. Кънчев, Цв. Четъшки (съст.). *Златю Бояджиев и „Бараците“. Изложба, посветена та 110-годишнината от рождението на Златю Бояджиев.* [Fileva, A., M. Vasileva, St. Nikolova, Kr. Linkov, B. Tonchev, A. Kanchev, Tsv. Chetashki (eds.). Zlatyu Boyadzhiev i “Baratsite”. Izlozhba, posvetena na 110-godishninata ot rozhdenieto na Zlatyu Boyadzhiev.] София: СГХГ и ГХГ – Пловдив, 2013.

ПО СЛЕДИТЕ НА ЧЕТЕНЕТО… СПИСАНИЕ „ЖЕНАТА ДНЕС“ В ЕДНО ДЕСЕТИЛЕТИЕ (1960 – 1970)

Любка Липчева-Пранджева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Любка Липчева-Пранджева. По следам чтения… Журнал «Жената днес» в одном десятилетии (1960 – 1970)

Статья реконструирует двойную диалогичность, поддерживаемую редакторским коллективом наиболее читаемого болгарского женского журнала – с одной стороны, с механизмами власти, у которых он был в прямом идеологическом подчинении, и с другой, с читательницами, которых политически «воспитывал», но которых был вынужден также «слышать», следить за ними и в какой-то степени следовать за ними. Центральной для анализа является проблема активного чтения и его внутренняя мотивировка. Во времена социализма чтение любимого журнала давало шанс женщине, приложив минимум усилий, ощущать себя современной, эмансипированной, успешной женщиной, поддерживающей при этом синхронное множество социальных ролей: профессионалки, матери, супруги, «общественницы». Этот образ являлся желанной, высоко престижной идентификационной матрицей, а журнал, бесспорно, с успехом обеспечивал ему «реальность».

Ключевые слова: женские журналы, массовая культура в тоталитарном обществе, социальные роли женщины, чтение и идентичность

Lyubka Lipcheva-Prandzheva. Tracing Reading… The Magazine *Zhenata Dnes* [The Woman Today] in the Course of a Decade (1960 – 1970)

The essay reconstructs the double dialogue maintained by the editorial team of the most widely read women’s magazine in Bulgaria – on the one hand, by means of the power mechanisms it was directly ideologically subordinated to, and, on the other, by its readers that it aimed to “educate”, but whom it also attempted to influence to “listen to”, to keep track of, and to a certain degree to follow. The analysis centers on the issue of active reading and its internal motivation. The practice of reading their favourite magazine gives socialist women a chance to regard themselves, with minimum efforts, as modern, emancipated, successful women who simultaneously maintain a range of social roles: as professional women, mothers, wives, “public activists”. This image provides the desirable and highly prestigious identification matrix, while the magazine is undoubtedly successful in vesting it with “reality”.

Key words: women’s magazines, mass culture in totalitarian regimes, women’s social roles, reading and identity

През последните двайсет години списание „Жената днес“ все почесто привлича вниманието на изследователите, поставили си за цел постигането на пълноценен аналитичен модел на българския държавен социализъм[1]. Огромната текстовост, която накамарява изданието[2], съпровождало жените читателки в ежедневието им през целия период на тоталитарния социализъм, позволява широкообхватен диапазон на научните интереси – структури на ежедневието в тоталитарния свят; технологичния напредък като част от легитимиращия дискурс на социализма; социалните актьори и задаваните чрез образите им поведенчески императиви; образователната политика и масовата култура и др. Разбира се, в най-висока степен списанието осигурява възможността аналитично да се „огледа“ динамиката на предлаганите модели за социални роли на жените и най-вече разгръщането на модела за успешно реализираната, еманципирана „социалистическа жена“.

Общо място (и може би общосподелен изследователски „грях“) за различните варианти на анализи – независимо дали списание „Жената днес“ стои в централното им изследователско поле, или по-скоро е периферно привлечена текстовост – е имплицитно заложената в тях представа за пасивната читателка на „женското“ четиво. Читателската реакция (интерпретативната среща с текста) остава встрани от интереса или по-скоро остава недовидяна. Разбира се, днес е трудно да реконструираме с помощта на надеждни социологически методи четенето от втората половина на XX век и това се отнася както за финия растер на многообразието на индивидуалните профили, така и за по-обобщените описи на групи, следвали сходни алгоритми на четене. Днешните свидетелски разкази (носталгични или напротив – демитологизиращи) за тогавашното активно четене са силно повлияни от моментното автопортретуване на личността и струва ми се, са показателни по-скоро за форматите на памет за близкото минало. Като че ли най-устойчив ориентир предлага все пак самата текстовост на списанието. Съществен аргумент в това отношение е фактът, че структурирането ѝ е резултантна на поддържаната от редакторския екип двойна диалогичност: от една страна – с властовите механизми, на които е пряко подчинен, и от

[1] Вж.: Лулева 2003; Благоева 2003; Димова 2005; Динкова 2003; Стоичкова 2009; Шаркова 2011 и др.

[2] Първият брой на „Жената днес“ излиза през октомври 1945 г. Списанието устоява на всякакви превратности – то се справя с конкуренцията на по-късно появилите се женски списания като „Божур“ (1951 г.) и „Лада“ (1959 г.), ориентирани в много по-голяма степен към модата; оцелява по времето на сериозните политически преобразования на 90-те години и последвалите ги икономически кризи, за да остане като активно присъствие на българския медиен пазар и до ден днешен.

друга – с читателските нагласи, които политически „възпитава“, но които е принуден и да „чува“, да следи и в някаква степен да следва. Ще потърсим следите на активното четене, белязали тази сложно устроена диалогичност, но само в рамките на преходното за българския държавен социализъм десетилетие на 60-те години.

Първото, което прави впечатление при аналитичното вглеждане в броевете между 1960 и 1970 година, е устойчивостта в структурирането на списанието. Съпоставката между брой 4 от 1961 година и брой 4 от 1968 година (съвсем произволно избрани) категорично демонстрира този факт. Седем години по-късно изданието е със съществено изменен редакторски екип[3], но пък е запазило пространното си подзаглавие

[3] Едва ли има издание, за което смяната на фигурата на главния редактор да не маркира началото на значими промени, в случая обаче смяната е с особена знаковост. На челна позиция в най-четеното женско списание е застанала съпругата на Станко Тодоров, бивш партизанин със задочна смъртна присъда, тогавашен вицепремиер (1959 – 1966), бъдещ министър-председател на НРБ и председател на Народното събрание. В разбунено тревожния край на 80-те Соня Бакиш е институция, в началото на 60-те обаче това е името на Съпругата. Вписването му не се отличава особено от цяла поредица авторски имена, изпъстрящи страниците на списанието ту с лирика и разкази, ту с очерци. Имена, конструирани в синтагмата „жената до… известния/значимия/овластения мъж“: Лиана Даскалова (Стоян Ц. Даскалов), Людмила Исаева (Младен Исаев), Росица Босева (Асен Босев), Мария Грубешлиева (Людмил Стоянов), Мария Радонова (генерал Хрис-

(„месечно обществено-политическо и културно-художествено списание“) не само като формулировка, а и като балансиращ принцип на вътрешната организация. Обемът е нараснал от 22 на 24 страници, но основните пропорции между публицистични материали, художествени текстове (лирика и проза), информации за домакинята и за модата, сатира и карикатури не са се променили. Дори съотношението между текстово и визуално (фотографии, илюстрации, репродукции и др.) е запазено, въпреки че броят от 1969 година е по-ярък, по-многоцветен и несъмнено по-атрактивен. Останала вярна на списанието, читателката от 1961 година би открила и в този брой любимите си рубрики и ако следи темите за професионалната реализация на жените, за взаимоотношенията между поколенията или за световното женско движение, няма да бъде разочарована. Текстовете за мода и ръкоделия, за рецепти и домакинстване, за възпитание и здраве, приоритетни за друг тип читателка, също са в обичайното си поле – от 14. страница до финала. Естествено, наред с тематичната устойчивост списанието разполага и с календарна. Ако септемврийският брой предлага любопитни рецепти за консервиране, декемврийският непременно ще коментира възможностите за празнично меню, а априлският ще е с акцент върху пролетната умора или пролетното чистене. Календарът на списанието – сезонен, празничен и делничен, следва повторителността, задавайки модел на сигурност и стабилност[4].

Всъщност годишният ритъм на издаване е доста по-крехък от представата, която създават случайните подбори. Достатъчно е да проследим една цяла годишнина, за да се уверим, че съществува и „календарност“ от много по-висок ранг. Появата ѝ е в състояние напълно да срине кръговата повторителност – годишнина от рождението на Ленин променя само конкретния брой, но навършването на „25 години от деветосептемврийското въстание“ предопределя тематичните доминанти

то Радонов) и т. н. Колко от тези женски имена са успели да изградят собствена творческа легитимност, е спорен въпрос, но с включването на Соня Бакиш изданието на/за жените наистина навлиза в сложни, неоднозначни отношения между власт, знание, слово и продукция на социална реалност. И тук несъмнено попадат сериозните битки на редакционния екип с овластените представители на ортодоксалната социалистическа идеология. Ще припомня само част от тях – майчинството и правото на отпуск, свързано с него; промени в Семейния кодекс; регламенти за условията на труд и др. (виж по-подробно: Динкова 2003; Шаркова 2011).

[4] Сменеият редакционен екип е наложил съществени промени по отношение на концептуалното произвеждане на символи и репрезентации, чрез които женското се оказва описано и предписано на четенето. Устойчивата структура на изданието осигурява шанса този тип изменения да се случат, без да предизвикват идеологически напрежения и без да носят риска от комуникативни сривове.

на цялата 1969 година. Преди това Осмият конгрес на БКП е сменил озвучеността на няколко книжки и ги е превърнал в единно лозунгово послание: Младен Исаев манифестира тържествено силата на вярата си със стихотворението *Комунисти*, В. Андреев добавя своето *Признание*, а откъс от мемоара *В името на народа* на партизанката М. Гръбчева, публикуван под напълно „разбулената алюзия“ на заглавието *Твърда като стоманата*, прилага към лиричното мъжко споделяне прозаичната сила на женската памет (1962/9/10 – 11)[5]. Дали всички те заедно все пак успяват да премодулират очакванията на женското четене?

В *Нови задочни репортажи* на Г. Марков откриваме интересен пасаж, който би могъл да ни ориентира по отношение на рефлексите на читателското поведение от периода:

> От много години насам литературните списания в България спазват стриктно едно правило: уводните страници и приблизително първата част на списанието принадлежи на „представителни“ имена и произведения. Това са страници, залети с пошло-помпозен тон, произведен от народни или заслужили деятели на културата, висши представители на партийното литературно чиновничество, които трудолюбиво съчетават амбициите си за пожизнена слава и посмъртно безсмъртие. […] Ала във втората половина на списанията, така да се каже, в задния двор, е мястото за „непредставителни“ имена и произведения. Там често се появяват неща, които редакцията е приела с големи пазарлъци, след дълги поправки, с явни компромиси, вероятно доста осакатени – било от редактора, било от самия автор. […] С това партийно разделение на обема истинският читател, любител на българска литература, е значително улеснен, защото започва да чете списанието отзад напред, без изобщо някога да стигне до първите страници.
>
> (Марков 1991)

Описаната от писателя и журналиста Г. Марков комуникативна ситуация е твърде любопитна и макар че прякото ѝ пренасяне върху функционалния модел на едно женско списание може да изглежда методологически неприемливо, в два от аспектите си тя безспорно предлага добър начален ориентир.

Доминантата на идеологическото в структурирането на всяко от изданията на периодичния печат на социализма е предопределена и съответно ненарушима. Престижността на началната част, от друга страна, също е непоклатима – вероятно митологемно-библейското съвпадане на абсолютния потенциал с абсолютната власт („В началото бе…“) задава

[5] Тук и при следващите цитирания от списание „Жената днес“ информацията в скоби изрежда последователно: годината/броя/страницата на цитата.

това ритуално отделяне на началото, което нито е изобретение на социдеологията, нито е характерно само за нейните издателски стратегии. Тъкмо то обаче преобразува автоматично всяко подреждане на съдържанието в недвусмислена скала на престижността и значимостта и отрежда на началната част статута на „запазено“ (празно) пространство. Решенията на конгреса, постановления на правителството, юбилейни чествания, писмото (телеграмата, доклада, записката) на Първия… могат да бъдат публикувани само в това пространство – всяко отместване назад е равносилно на деструктивен жест. Ако седмицата или месецът не са били особено щедри в поднасянето на подобен тип информация, пространството се запълва с материали, аранжиращи витрината на успешния социален свят. За комуникативните задачи на списание „Жената днес“ това означава попълване с портрети на женското, вариращи множество различни социални роли, винаги отлично защитени и винаги положени в мащабния фон на модерния социалистически свят. Началото е територия на идеологически ценното и високо цененото. С отдалечаването от тази територия не нараства свободата – спада престижността.

Доколко тази издателска йерархия разчита на съвестен читател, който стриктно следва подредбата на редакцията? Възможно ли е редакционните екипи да са споделяли наивизма на представите за дисциплинирано, последователно четене? Непрестанното организиране на колективни форми на четене (разясняване и обсъждане на събрания на Отечествения фронт, в обедната почивка на заводската бригада, в часа на класния ръководител и т.н.) на същите тия материали, публикувани при това по първите страници на множество издания, недвусмислено сочи, че разказаното от Г. Марков за навиците на „истинския читател, любител на българска литература“, е споделяне на глас на обществена тайна. Редакторите прекрасно знаят доколко облечен е царят и нито за момент не се съмняват, че първите страници са предназначени по-скоро за „специализираното“ четене на цензори и идеолози. Началното пространство е пакет от символни жестове – едновременно успокоителни (охраняващи) и заплашителни (санкционни), във всички случаи обаче манифестиращи идеологическа лоялност. Да се отговаря през информацията, публикувана в него, на въпроса какво чете социалистическият човек, е равносилно на готовността да се реконструира „социалистическият начин на живот“ по партийните документи за успешно изградения, „зрелия“ социализъм. Равносилно е на готовността да се приеме, че десетилетия наред читателката на списание „Жената днес“ съвестно събира отделните броеве, съхранява (понякога дори подвързва!) съответното годишно течение на изданието заради шанса да прочете отново статията за „новия нефтопре-

работвателен завод“, обширния биографичен текст за Люба Ивошевич-Димитрова или патетичния портрет на поредната героична майка.

Колкото и старателно да се вглеждаме в структурата на списание „Жената днес“, ще трябва все пак ясно да отчетем, че тя не контролира ничие четене. Чрез нея едно редакционно предложение, сложно засрещащо регламентите на социалния свят и волята/визията за него на създаващия списанието екип, достига до четенето. То от своя страна може да се плъзне само по визуалното и да се задържи на последните страници на броя, които предлагат своеобразно „пиршество“ на гледането; може да предпочете практицизма на съветите за бита и ежедневието, на здравните консултации и педагогическите теми или да се съсредоточи удоволствено в публикуваните поетически текстове. „Филтърът“ на личната социална програма ще изтегли предпочитаните рубрики, теми, автори и ще преподреди или преосмисли редакционното предложение дори и когато процесът на четене е страст и е моделиран по алгоритъма „от кора до кора“.

Дифузната структура на „Жената днес“ сама по себе си е разчетена не на пасивното ѝ, послушно следване, а на стабилната повторителност на „търсещата“, избирателна нагласа. Успешното пазарно просъществуване на списание „Жената днес“ през целия период на държавния социализъм се дължи на тъкмо този негласен пакт на взаимно доверие между устойчив набор на предлагане и вечно завръщащо се очакване. Успешното политическо битие на списанието[6] се крепи на друг, не по-малко ефективен принцип. Откриваме го, експлицитно заявен, в разказ, описващ работния процес по издаването на списанието – *Пътят на един брой*. Текстът е редакционен и въпреки демонстрираната стилистика на обективно, фактично описание всъщност неспирно кокетира с читателското любопитство и с представите за непроницаеми „професионални тайни“. Доброто самочувствие е отприщило самодоволната бъбривост на редакторите и това ни дава шанс да видим както устойчивото движение около константен тематичен кръг (цитат А), така и механизма за удобна политическа вписаност (цитат Б).

Цитат А:

За да се съберат материалите на 22 страници, трябва да бъдем пестеливи до скъперничество, да изберем от необходимото най-необходимото. А колко са въпросите, които трябва да се отразят в списанието!

Заслужава да се пише за тази бригада за социалистическия труд… подвигът на тази жена не може да се отмине… трябва да порицаем постъпката, която не

[6] Поздравителната телеграма на Тодор Живков във връзка с юбилея на изданието, съдържаща всъщност множество политически нападки, е като че ли единственият епизод на конфликтност, който носталгичният разказ за дръзкото женско списание може да предложи. Вж. Динкова 2003.

съответства на новия морал… длъжни сме да бичуваме еснафството… читателките искат да знаят как живеят жените в другите страни… женско списание сме в края на краищата, не може без мода, домакински съвети и козметика… Ние имаме млади читателки – трябва да поместваме повече материали за тях…

И колко още! (1965/5/15)[7]

Цитат Б:

Възможно ли е наистина да се задоволи изведнъж голямата любознателност на нашите читателки, които се интересуват от политика и литература, от любовта и от възпитанието на децата, от наука и спорт и с една дума – от всичко! Затова нека не ни се сърдят, когато не намират всичко, което ги интересува в един брой, когато им се струва, че малко пишем по някои въпроси (1965/5/15).

Любознателността на читателките наистина е поразяваща! Описаният натиск на заинтересованото търсене изглежда колосален и неудържим: и политика, и литература, и любов, и наука, и спорт, и мода… Ето защо молбата за прошка на несправящия се редакционен екип (нека не ни се сърдят!) зазвучава почти искрено. „Жената труженичка, общественичка и майка“, провъзгласена за обществен образец, за новата еманципирана жена, не може да не се интересува от всичко това; списанието от своя страна е длъжно да построи текстовото си поле максимално съответстващо на нейния кръгозор. То ловко сглобява от репертоарите на индивидуалните четения богатия, пълноценен и цялостен текст на модерното женско четиво. Параметрите му изглеждат тоталистки, непостижими за което и да било списание просто защото няма измерения, които да са назовани като „неженски“. Табуирано е не друго, а самото лимитиране на територии на *само, единствено, чисто женско*.[8]

И така, свит, тематично и структурно константен ли е текстът на списание „Жената днес“ (днешното усещане), или напротив – тоталистки всеобхватен, разнообразен, динамичен (редакторската претенция)? Описвайки пътя на един брой, редакторите доста точно назовават темите, сред които избират, но самите принципи на подбор поставят някак отвъд собствената си компетентност. Определящи се оказват обемът

[7] И при двата цитата е съхранена оригиналната пунктуация.

[8] По една фройдистки случила се логика на неслучайното списанието започва да се чувства като специфично женско едва когато почти извинително навлиза в дебрите на домакинските съвети, на модата и козметиката – „женско списание сме в края на краищата“. Всъщност майчинството е основната „разрешена“ чисто женска тематична линия и настойчивото ѝ присъствие в репертоара на списанието е резултат не само на сляпо следване на официалната демографска политика. То е своеобразен ключ към множество други теми, чието разгръщане става възможно само чрез асоциативното им „привързване“ към престижа ѝ: работно време, болнични, кариерно израстване и т.н.

(само 22 страници), неукротимата потребителска любознателност (читателките искат да знаят…) и безлично формулираната външна воля: *заслужава си, трябва да, не можем да не*… Доминантата на идеологическото едновременно разпъва женския текст до целостта на битието (и наука, и спорт, и мода…) и го свива, полага го в изключително тесни, оттук и неизбежно вътрешно повторителни семантични матрици.

Ако се вгледаме внимателно в една конкретна тема, например *Животът на жените по света*, с изненада ще открием, че въпреки високочестотното ѝ присъствие и богатото жанрово разнообразие на материалите по нея тя всъщност е крайно бедно представена и е съвсем периферна за списанието. Разгръщането ѝ се свежда до три ясно очертани и високо повторителни подварианта:

1. информации за световното женско движение: конгреси, събрания и срещи, международни изяви на Комитета на българските жени;
2. очерци, репортажи, интервюта, разкази, отразяващи професионалните успехи на жените в социалистическите държави;
3. статии, информации, фейлетони за ужасния начин на живот на жените извън соцлагера.

Читателката на „Жената днес“ знае за социално ощетените италианки, които получават по-ниски пенсии от мъжете си (1965/8/9)[9]; чела е потресаващия разказ *Англската сватба* на Херберт Л. Шор, пресъздаващ показното убийство на младо африканско момиче (1965/8/8 – 9); не може да не се е възхитила от Ана Ривикова от Длхе Поле (1968/2/18; 22); съпреживяла е патоса на Световния конгрес на жените в Хелзинки (1969/9/5)[10]; със сигурност си е позволила лукса да съчувства на Рита Орфелс, „най-нещастната жена в света“, пазителка на секретния архив на САЩ и всъщност негова жертва (1965/11/7). Без да е напускала периметрите на родното и при цялата ограниченост на шансовете да пътува, ревностната любителка на „Жената днес“ е научила пределно много за живота на жените „От цял свят“[11], научила е и е съпреживяла

[9] Българките всъщност също получават значително по-ниски пенсии в сравнение с мъжете. Въпреки че разполагат с несъмнено сериозната, законодателно решена придобивка – равно заплащане за равно положен труд, социалистическите жени поне в средностатистическите измерения никога не успяват да постигнат онази кариерна реализация, която да им осигури по-високите нива на трудово възнаграждение. Специфично „женските“ професии освен това са съсредоточени в сфери като леката промишленост, образованието, селското стопанство и др., в които трудът поначало не е високо заплатен. Естествено, това предрешава и значително по-ниските нива на пенсиите на жените от тези на мъжете.

[10] „През дните на конгреса незрим, но винаги присъстващ бе главният обвиняем – престъпният империализъм“.

[11] Заглавие на една от устойчивите рубрики на списанието.

разнообразна информация и… е затвърдила вярата си в догмата за успешния, прекрасен нов свят, в който живее.

Стига, разбира се, доверчиво да чете и следи тъкмо тази тематична вариация на списанието. Защото множественото число в редакционната бъбривост в информацията за пътя на отделния брой е чист евфемизъм. Желанията на читателките – на онези, които следят статии като *Жената в творчеството на нашите художници*, или на другите, които са в състояние да разчетат хиксовете и кръгчетата в схемите за бродерия, – съвсем не са определящи. Не и при полагането на тематичните граници и валидизирането на структурна йерархия. Там те са заплашителни, дори деструктивни, защото лесно биха разпаднали големия текст на женското четиво на удивително несъразмерни парчета, биха го окастрили до пълната му идеологическа обезобразеност. Когато се извинява на читателките си (сега вече наистина на множеството реални жени), редакцията напълно съзнава, че „егоизмът“ на личното четене е отвъд контрола ѝ, но пък и самият той не притежава никакъв контрол, никаква овластеност върху структурата на общия текст.

Показателен за тази комуникативна игра на представителност е прецедентът на едно спонтанно избликнало читателско недоволство. В шестия брой на 1968 година в самия край на рубриката „Писма на читателите“ е поместено кратичкото писмо на В. Костова от Шабла:

> Обичам списание „Жената днес“ и винаги с нетърпение чакам да пристигне новият брой. Но в последните години то ме разочарова. Защо се публикуват толкова много разкази, очерци и исторически случки, а много малко се дават материали, които интересуват жената? Аз чета стари списания за жената от 1934, 1935 година. В тях има толкова хубави неща. А сега – нищо интересно!
> Интересува ме какво мислят по този въпрос другите читателки (1968/6/18).

Ситуацията е деликатна и редакционният екип поне на пръв поглед действа максимално коректно. Намесата му е сведена до озаглавяване на публикувания текст (*Интересно ли е списанието?*) и до тавтологичното, приключващо подканяне на всички читатели да отговорят на въпроса „*Наистина ли в сп. „Жената днес“ няма нищо интересно?“*. Четири месеца по-късно една цяла страница (1968/10/19) е отделена на отприщилата се лавина от читателски реакции. Публикувани са откъси от осем писма на почитатели на списанието, чиято реакция неизменно тръгва от гневното недоволство от вкусовете и читателските предпочитания на злощастната шабленка („не сме съгласни“, „не е права…“, „нека не забравя…“ „не можах да се въздържа“) и преминава в прост-

ранни обяснения на влюбеност в списанието („не мога без списанието“). В пламенната защита на списанието не липсват и сериозни, логически поднесени аргументи:

> … една съвременна жена не може да се интересува само от мода и домакинство; …колко скучно би било едно списание, изписано само от рецепти, домакински съвети и модели…; …Нека не се затваряме отново в семейните рамки. И аз съм препрочитала стари списания. Струват ми се сълзливо-сантиментални, с дребни проблеми. Не мисля, че е въпрос на личен вкус само…; …списанието отговаря на предназначението си – месечно обществено-политическо и културно-художествено…; …Бях студентка, сега вече съм и съпруга, но мой незаменим съветник си остана списание „Жената днес“; …Именно с разнообразието си списанието става интересно…; изцяло споделям идеята на списанието да води разговор за съдбата на българската жена… (1968/10/19).

Напълно последователно в стратегията си на общуване с аудиторията списанието огласява и мнението на мъжете читатели, като показателно избира стилистиката и звученето на текста на Т. Ив. Костов:

> Не е права именячката ми Костова, че в старите списания имало толкова хубави неща, а сега – нищо интересно. Списанието е напълно издържано в основата си – да третира всестранно женския въпрос във връзка с всички прояви на съвременния живот при равните условия за мъже и жени (1968/10/19).

След подборката от цитати е включен подробен списък с пълните данни (трите имена и точен адрес) на читателите, подкрепили списанието. Понякога това са цели групи от жени, отговорили „колективно“, друг път липсват всякакви смислени данни, но самата „визитка“ („абитуриентка от Шумен“) звучи подкупващо достоверно. Списъкът е неподправено автентичен, а топонимията в него буквално попълва географската карта на България: Русе, Балван, Плевен, Провадия, София, Караманово…

Последната четвърт от страницата е отделена за читателките, които „застъпват мнението на др. Костова“. Спазена е същата последователност: публикуване на откъси от писмата (четири цитата) и включване на поименен списък (около пет пъти по-кратък от предходния) на авторките. И в този ареал има доста гняв, макар и анонимно изразен: „Срамуваме се от това толкова лошо и безинтересно списание“ – ни заявяват шест читателки от Димитровград, чиито подписи не се четат“. Очевидно в този лагер не се е намерил нито един мъжки глас в подкрепа, а аргументите на останалите упорито повтарят вече казаното от Костова:

> Би трябвало да се пишат повече материали за жената, а не да ги търсим в разни стари списания… Ние можем да си купим книги с разкази. Трябва да се дават повече модели за плетива, бродерия и мода. … Жените се абонираме за списанието не да четем разкази, а да си имаме моделчета вкъщи било то за възглавници, карета с българска бродерия, за плетива. …Прегледайте старите списания, да видите какво се казва женско списание… (1968/10/19).

Позициите на двете страни са не просто коректно огласени, те са аранжирани в сценографията на ефектен директен сблъсък и предоставени за „обективно“ журиране от целостта на аудиторията. Двубоят е очевидно неравностоен. Читателките на началните страници на списанието притежават значимо количествено надмощие, въоръжени са с изрядната стилистика на модерния свят, устремени са към бъдещето и към отворените възможности за социална реализация. Читателките на „домакинските рубрики“ нямат друго освен миналото на старите списания. В стилистиката на двубоя старателно пропуснато от всички, но всъщност доста ясно звучащо (и за читателите, и за редакцията) е определението, което това минало имплицитно съдържа – то е *буржоазно*, женските му списания също са *буржоазни*. Идеологическото клеймо, което това определение поставя, е напълно достатъчно само по себе си, за да предреши който и да е развихрен на сцената на социалистическата култура двубой. За жените, подкрепили любимото си списание, то има и други измерения и носи допълнителни заплашителни конотации. За тях „буржоазното минало“ е моделът на еснафско, подчинено, дори робско битие, ограничено в пространството на дома и в сълзливо-сантименталните любовни романи („Нека не се затваряме отново в семейните рамки!“). За тези жени опитът да им бъде отнето (прекроено) списанието, е равносилен на опита да бъдат заличени като реални, действени фигури на настоящето.

Политически коректна, илюзията, че структурата на списанието фотографски снема потребностите на модерното женско четене, не би могла да удържа прекалено дълго видимост без доброжелателното съучастие тъкмо на индивидуалните прочити. Престижният образ на четящата жена, притежаваща изключително широк диапазон на интереси, е не само шумно рекламиран, но и подкрепян от цялостно развита държавна стратегия (образователен модел, ценова политика на книжния пазар, библиотечна мрежа и т. н.). Този образ е желаната идентификационна матрица, а списанието безспорно му набавя „реалност“. То е огледалото на собственото ти (подозрително лесно постигнато) многостранно културно разгръщане на личност, поддържаща при това синхронно множество социални роли: професионалистка, майка, съпруга,

„общественичка“, домакиня. Защото читателката на „Жената днес“ наистина би могла да си купи нова книга (ще видим колко настойчиво списанието ѝ препоръчва това); би могла да посети новата постановка на Народния или на Държавния сатиричен театър (гастролите им из страната са задължителни); би могла да участва и в поредната тревожна дискусия за здравословното хранене на децата, предлагана от любимото радиопредаване… Но само списанието ще ѝ даде шанс да направи всичко това почти едновременно, с минимум усилия и най-вече под знака на модерната, еманципирана, успяла жена.

Йерархичната структура на списание „Жената днес“ не предлага на усърдното женско творене особено много модели, кройки, фигури, щампи. „Пестелива до скъперничество“, тя организира целия си текст около едно основно моделиране, изискващо цялата творческа енергия, целия фантазен потенциал на читателката. Чисто мъжкият фигуратив на Пигмалион се е пропукал, през него една свръхмодерна Галатея мечтае по самата себе си и списанието трябва да я насочи, да я приучи да държи правилно длетото на въображението си, за да успее да извае от грубия сив материал на социалистическото ежедневие оживялото великолепие на собствената си мечта. Жената текст и жената на делничното трябва да се срещнат в удоволствието на моментния автопортрет. Странно ли е тогава, че четенето на списанието се е превърнало в потребност, дори в масово преживявана празничност?

Колкото до изтиканите на последните страници „моделчета… за възглавници, карета с българска бродерия и плетива“, те съвсем не са без значение. Тъкмо заради тях в неизменната домашна библиотека (това поразително чудо на българската соцкултура) е отделено специално място за старателно събираните броеве на списание „Жената днес“.

Литература

Лулева 2003: Лулева, А. „Женският въпрос“ в социалистическа България – идеология, политика, реалност. [Luleva, A. „Zhenskiyat vapros“ v sotsialisticheska Balgaria – ideologiya, politika, realnost.] // *Социализмът: реалност и илюзии. Етнологични аспекти на всекидневната култура*. Р. Иванова (съст.). София: Етнографски институт, БАН, 2003, 155 – 175.

Марков 1991: Марков, Г. За религиозното откровение и… светското приспособление. Марков. [Markov, G. Za religioznoto otkrovenie i… svetskoto prisposoblenie.] // Г. Марков. *Когато часовниците са спрели. Нови задочни репортажи за България*. София: П. К. Яворов, 1991.

<https://chitanka.info/text/24369-za-religioznoto-otkrovenie-i-svetskoto-prisposoble> (2.11.2019).

Благоева 2003: Благоева, Евг. Образи на българката в епохата на социализма. [Blagoeva, Evg. Obrazi na balgarkata v epohata na sotsializma.] // *Социализмът: реалност и илюзии. Етнологични аспекти на всекидневната култура*. Р. Иванова (съст.). София: Етнографски институт, БАН, 2003, 182 – 190.

Димова 2005: Димова, М. „Жената днес“ – 60 години суета. [Dimova, M. „Zhenata dnes“ – 60 godini sueta.] // *Сега*, София: СЕГА АД, 22.10.2005. <http://www.segabg.com/article.php?issueid=289&sectionid=6&id=00004> (2.11.2019).

Динкова 2003: Динкова, М. Страсти по великата женска революция. [Dinkova, M. Strasti po velikata zhenska revolyutsiya.] // *Везни. Списание за литература, изкуство, критика и философия*. София: ИК „Захарий Стоянов“, 2003, бр. 5, 23 – 37, и бр. 6, 31 – 62.

Стоичкова 2009: Стоичкова, Т. Жените в социалистическа България – образи и политика. [Stoichkova, T. Zhenite v sotsialisticheska Balgaria – obrazi i politika.] // *NOTABENE, електронно списание за философски и политически науки*. Благоевград: Център за изследвания и разпространение на политически и философски идеи при Философския факултет на Югозападния университет „Неофит Рилски“, № 12, 2009. <http://notabene-bg.org/read.php?id=124%C2%A0> (2.11.2019)

Шаркова 2011: Шаркова, С. Социалистическата жена между публичното и частното (1967 – 1973) – визии, противоречия и политически действия през социализма в България. [Sharkova, S. Sotsialisticheskata zhena mezhdu publichnoto i chastnoto (1967 – 1973) – vizii, protivorechiya i politicheski deystviya prez sotsializma v Balgaria.] // *Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, Философски факултет, Книга Социология*, том 103, София: СУ „Св. Климент Охридски“, 2011, 61 – 80.

САМИЗДАТЪТ КАТО ЯВЛЕНИЕ НА КОНТРАКУЛТУРАТА В СЪВЕТСКАТА ЕПОХА[1]

Йоан Лазарев
Московски художествен академичен театър „Максим Горки“

Иоанн Лазарев. Самиздат как явление контркультуры в советскую эпоху.

Статья предлагает обзорную картину самиздата как ключевого явления контркультуры в годы советской власти. Указаны временные границы и предложена периодизация, а это вопросы, остающиеся дискуссионными в истории литературы. Обозначена типология литературных произведений российского самиздата, при этом уделено внимание и книжной продукции, и периодическим изданиям: например, ленинградским журналам „Синтаксис“, „Оптима“, „37“, „Часы“ или московским „Вече“, „Поиски“ и др. Самиздат являлся основной платформой не только для значимых художественных произведений, но также для правозащитной, религиозной и философской литературы.

Ключевые слова: самиздат, тамиздат, Солженицын, Сахаров, Бродский, ленинградская неподцензурная периодика, московская неподцензурная периодика

Yoan Lazarev. Samizdat as a Phenomenon of Counterculture in the Soviet Age

The article offers an overview of samizdat as a key phenomenon of counterculture in the years of Soviet rule. The time limits have been clarified and periodization has been proposed, and these are still debatable issues of literary history. The typology of the literary production of the Russian samizdat is outlined, paying attention to both the book production and the periodicals, such as the Leningrad magazines Syntax, Optima, 37, Chasy or the Moscow Veche, Poiski and others. Samizdat is a major platform not only for valuable works of art, but also for human rights, religious and philosophical literature.

Key words: samizdat, tamizdat, Solzhenitsyn, Sakharov, Brodskiy, Leningrad uncensored periodicals, Moscow uncensored periodicals

---

[1] Преводът е направен след редактиране от страна на автора на електронния вариант на статията, публикувана на: <http://sobolev.franklang.ru/index.php/konets-xx-veka/201-ivan-lazarev-samizdat-kak-yavlenie-kontrkultury-v-sovetskuyu-epokhu> (30.09.2019). В руския текст авторът е подписан с името Иван Лазарев. – Б. пр.

Писатель рукопись посеял,
Но не сумел ее издать.
Она валялась средь Расеи
И начала произрастать.
Н. Глазков

Самиздатът в продължение на няколкото десетилетия съветска история беше контракултура, т.е. явление на културата, отричащо ценностите на официалната, доминиращата в държавата култура. Освен това самиздатът бе един от ключовите елементи в живота на онова общество, което не приемаше съветската действителност. Благодарение на самиздата се появи възможност писмено да бъдат изложени независими идеи, мнения и възгледи по злободневни проблеми, както и възможността *свободно* да бъдат реализирани творчески търсения и стремежи. Именно самиздатът формира много ярки литератори, неподкупни „инакомислещи“, правозащитници. Появата на самиздата бе следствие от кризата в идеологията и политиката на държавата в областта на литературата (още по-широко – на културата), както и от идейното разкрепостяване на обществото в *следсталинската*[2] епоха.

Възникването на самиздата като значимо явление на контракултурата е свързано с противоречивия патос на периода на т. нар. „хрушчовско размразяване“. Въпреки развенчаването на „култа към личността на Сталин“ съветската идеология не се променя много, но цяла поредица от либерални мерки, в частност освобождаването на множество затворници от сталинския ГУЛАГ, водят до промяна в стила на живот и в самосъзнанието на съветския човек. След сталинските репресии и тоталната обществена несвобода „размразяването“ по времето на Хрушчов се превръща в глътка свеж въздух, във възможност хората да се освободят от страха.

Заедно с вкуса на свободата в съзнанието на съветския гражданин започва да се прокрадва и червеят на съмнението. Но привкусът на свободата, определената смелост, провокирана от него, повличат и съмнения в истинността на догмите и постулатите, които изповядва партията и в които десетилетия наред вярва съветският народ. Общество, вярвало толкова дълго на съветската пропаганда, на тоталната неправда, се замисля най-сетне не толкова за *правдата*, колкото за лъжовността на пътя, по който е вървяло до този момент, за това какво се случва в страната наистина. За това прозрение на обществото, за формирането

[2] Всички курсиви в текста са на автора Й. Л. – Б. пр.

на протестно мислене и възгледи прекрасно е написал в книгата си *И се завръща вятърът…* (*И возвращается ветер...*[3]) Владимир Буковски, съветски дисидент и правозащитник:

> Постепенно вие започвате да разбирате, че не всичко е така гладко в живота, както във вестниците. […] А годините си минават и нищо не се променя и вече възниква съмнението: строим ли го ние този комунизъм? Може пък още да не сме започнали? Нали от 17-а до 22-ра година включително, съвсем ясно е, никаква съветска власт не е имало, имало е гражданска война. След това, до 30-а година, е бил НЕП-ът[4], а това, както е известно, е било отстъпление. След това до 53-та – култ към личността, а това съвсем не е съветска власт. По-нататък, до 64-та, Хрушчов, както се оказва, всичко е правил неправилно – навреме са се усетили, свалили го. Излиза, че едва от 65-а сме започнали правилния живот? Пък и тук трябва да почакаме – може и този да свалят или след смъртта му да обяснят, че всичко е било неправилно. Това нездраво състояние на несигурност бързо се сменя с убеждението за пълна лъжливост на пропагандата.
>
> (Буковски 1978: 53, 55 – 56)

Жаждата за истина ражда желанието и за истинска, свободна от официалната идеология култура – литература, история (като област на знанията за фактите от *миналото*). Хората, въодушевени от атмосферата на „размразяването“, откриват невъзможни до онзи момент теми, теми табуирани, започват по най-естествен начин да вникват във всичко онова, което им се открива, и да разширяват своя кръгозор.

Но нека се върнем към самиздата.

Терминът „самиздат“ се появява вероятно благодарение на московския поет Николай Глазков, който в края на 40-те години на титулния лист на своите саморъчно направени сборници с поезия и проза слага думата „самсебяиздат“ („самсебесииздат“ – б. пр.). Някъде на границата на 60-те години тази дума се трансформира в директна *пародия* на названията на съветските държавни издателства като „Госиздат“[5],

---

[3] *И возвращается ветер...* е мемоарна книга на един от най-известните съветски дисиденти – писателя Владимир Буковски (1942 – 2019), който прекарва в психиатрични болници за дисиденти, лагери и затвори повече от десет години. След 1976 г. живее в Кеймбридж, Англия, а през 1994 г. се отказва от руското си гражданство. Първото издание на книгата е от 1978 г. и излиза на руски език в издателство „Хроника“ в Ню Йорк. – Б. ред.

[4] НЕП (НЭП – Новая экономическая политика) – политическа линия в областта на икономиката, въведена от Ленин през 1921 г., която има за цел да стимулира развитието на промишлеността и селското стопанство, изпаднали в тежка следвоенна криза. Отличава се с известна либерализация на частната собственост предимно в сферата на селското стопанство. Сталин отменя НЕП и въвежда централизираното петилетно планиране на икономиката. – Б. ред.

[5] „Госиздат“ – от „Государственное издательство“ – „държавно издателство“. – Б. пр.

„Политиздат“[6] и др. под. Така възниква този кратък и остроумен термин *самиздат*.

Владимир Буковски в същата книга *И се завръща вятърът…* определя същността на самиздата по следния начин: „сам съчинявам, сам редактирам, сам цензурирам, сам издавам, сам разпространявам и сам излежавам…“ (Буковски 1978: 126). На свой ред Александър Даниел, изследовател на историята на инакомислието в СССР, един от авторите на *Антология на самиздата. Нецензурираната литература в СССР. 1950 – 1980*, предлага по-академично определение:

> Самиздатът е специфичен начин за битуване на обществено значими нецензурирани текстове, състоящ се в това, че тяхното тиражиране става извън авторския контрол в процеса на разпространението им в читателската среда.
> (Даниел http)

(Аз привеждам тук далеч не всички съществуващи определения – те са множество.)

Накратко казано, самиздат се наричат както самите текстове, предназначени за печат, но без да минават през цензура, така и неофициалният и затова нелегален начин на издаването и разпространението им.

Възникването и стремителното развитие на самиздата се случва в годините от края на 50-те до средата на 60-те. Затова пък горната граница на съществуването му е доста спорна. Някои изследователи предполагат, че самиздатът престава да съществува още през 70-те години, след като в чужбина се появява т. нар. тамиздат. Това не е съвсем правилно, тъй като през 70-те години далеч не всеки автор има възможност да публикува зад граница в тамиздат – както преди, единствено самиздатът отговаря на потребностите на маргиналните автори да публикуват.

Други пък, обратно, отъждествяват със самиздат нецензурираната литература на „перестройката“ и дори съвременните неофициални печатни издания, което според мен е крайно погрешно, тъй като след „перестройката“ всички забранени в СССР текстове се публикуват, а цензурните бариери вече не съществуват. Освен това през 90-те години се появяват толкова много недържавни издателства, че самиздатът вече просто губи своето значение и престава да бъде единственият начин за публикуване на нецензурирани текстове. По този повод много точно отбелязва Е.[7] Савенко в своята книга *На пътя към свободата* (*На пути к свободе*):

---

[6] „Полиздат“ – от „Политическое издательство“ – „политическо издателство“. – Б. пр.

[7] В оригинала е допусната техническа грешка и е отбелязан инициалът А. Всъщност става въпрос за Елена Савенко – авторка на посочената книга. – Б. ред.

> През 1989 г. общият брой на нецензурираните издания в СССР се увеличава повече от три пъти и достига близо 800 заглавия. Класическият самиздат се трансформира в неформален печат.
>
> (Савенко 2008: 7)

Само че този неформален печат не се превръща в такова знаково явление, каквото е самиздатът по време на съветската власт. Казано накратко, аз смятам, че самиздатът остава актуално и значимо явление до „перестройката“, следователно ще го ограничa до 1985 – 1986 година.

Прието е самиздатът да се разделя на следните тематични групи: литературен, обществено-политически, правозащитен и религиозен. В жанрово отношение самиздатът е изключително разнообразен, в него има всичко: романи, новели, пиеси, афоризми, има научни изследвания и публицистика, мемоари и частна кореспонденция, декларации и манифести, жалби до прокуратурата и открити протестни писма.

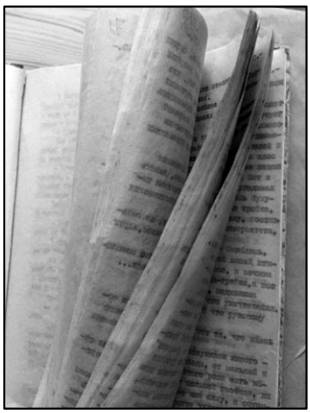
Изследователите освен това разграничават самиздата и по географски признак, определяйки няколко „центъра“, в които се издава нецензурирана литература. Такива центрове са Москва и Ленинград, но съществува и „провинциален“ самиздат, който също не трябва да забравяме.

Да се опитаме сега последователно да разгледаме самата история на самиздата.

Поначало в самиздата от втората половина на 50-те и началото на 60-те години се публикуват предимно стихове, на първо място – на поетите от *Сребърния век* Гумильов, Хлебников, Ахматова, Манделщам, Ходасевич, Вячеслав Иванов, ранния Николай Заболоцки и Б. Пастернак. Причината за появата на самиздатските варианти на книгите на тези автори е добре обяснена от поета Ю. Кублановски, чиито първи сборници също са дело на самиздата:

> Самиздатът се появи на границата между 1950 и 1960 година. Тогава започнаха да стигат до широката публика такива имена като Ходасевич, Манделщам, малко по-късно Иванов или отделни произведения на известни автори, например *Поема без герой* (*Поэма без героя*) на Ахматова. Ние бяхме чували тези имена, чували бяхме названията на някои произведения, а книгите им ги нямаше – не можеха никъде да се намерят. Това бяха книги или издадени през *Сребърния век* и станали библиографска рядкост, или просто съхранявани в т.нар. *спецхрани* (специални хранилища – б. пр.) и затова бяха недостъпни за широката публика. Именно тогава, съвсем естествено, започнаха да възникват самиздатските страници: пелюр, блед шрифт… три, четири копия се слагаха в пишеща машина „Москва“ или „Ерика“, след това всичко се подвързваше с помощта на перфоратор, – ето това беше самиздатът[8].

[8] Тук и в целия текст цитатите на Ю. Кублановски са по интервюто, дадено на автора Й. Лазарев в Париж през 2014 г. – Б. а.



Основният инструментариум на самиздата

В самиздата следователно започват да се появяват не само копия на нецензурирани и съответно непубликувани произведения, но и стихотворения, които се преписват или препечатват от книги, някога издадени, но станали, по думите на Кублановски, „библиографска рядкост“.

Успоредно с поезията от *началото на века* в самиздат се появяват и нецензурирани стихове на съвременните на тогавашния читател автори: Б. Слуцки, Б. Корнилов, Б. Окуджава, А. Галич, Б. Чичибабин, Е. Евтушенко, А. Аронов, Б. Ахмадулина и редица други. Малко по-късно в самиздат се публикува поезията на авторите от „лианозовския кръг“ Х. Сапгир, И. Холин, Вс. Некрасов, М. Павлова, В. Бурич, С. Красовицки и много други.

В края на 50-те в самиздат се появяват прозаически произведения. На първо място – това са преводни текстове: *За кого бие камбаната* на Ъ. Хемингуей, *Мрак по пладне* на А. Кьостлер, *Фермата на животните* и *1984* на Дж. Оруел, *Тропик на Рака* на Х. Милър, някои произведения на Кафка, *Писмо до един заложник* на Сент-Екзюпери, Нобеловата лекция на А. Камю.

Що се отнася до родната (т.е. руската – б. пр.) проза, то в края на 50-те години става въпрос за Платонов, Зошченко и разбира се, *Доктор Живаго*[9] (1958) на Б. Пастернак. Пак тогава се появяват произведения, някога публикувани в СССР, но непреиздавани в продължение на десетилетия – на автори като Пилняк, Замятин, Булгаков и т. н.

С ожесточаването на цензурата към края на 60-те години в самиздат се появяват такива произведения, като *Тежък маршрут* на Евгения

[9] Посочените заглавия в статията, които са преведени у нас, ги даваме според тяхното българско книжно издание. В скоби посочваме оригиналното заглавие само за книги, все още непознати на българския читател. – Б. ред.

Гинзбург, *София Петровна* на Л. Чуковская[10], *Ново назначение* на А. Бек, *Седемте дни на сътворението* (*Семь дней творения*) на Вл. Максимов, *Животът и необикновените приключения на войника Иван Чонкин* на Вл. Войнович, *Колимски разкази* на В. Шаламов, философските есета на Гр. Померанц. Романите на А. Солженицин *В първия кръг*, *Ракова болница*, *Архипелаг ГУЛАГ* (първите два тома) също се разпространяват чрез системата на самиздат. А след екстрадирането на писателя от страната в самиздат бива разпространено неговото знаменито възвание „Да живеем не в лъжа“, повлияло много силно на общественото съзнание. Освен това в самиздата от 60-те години се публикуват текстовете на наши (руски – б. пр.) автори, откровено критикуващи *сталинизма*, например *Открито писмо до писателя И. Еренбург* (*Открытое письмо писателю И. Эренбургу*) на Ернст Хенри и вероятно една от най-дебелите книги в света – *За съда на историята* (*К суду истории*) на Рой Медведев, посветена на сталинизма. По повод на обемистите издания в самиздат Ю. Кублановски казва следното:

> Най-поразителното – и в това е подвигът на хората, занимаващи се със самиздат, – е, че не само книгите с поезия, издадени в самиздат, се отличаваха със своята обемност, но по-късно започнаха да излизат и обемни прозаически книги. Имаше ентусиасти, които препечатваха нощем *Ракова болница*, *В първия кръг* на Солженицин или други големи произведения, недостъпни за широкия кръг читатели – всичко това също беше самиздат[11].

По същото време в самиздат отново се публикуват сборниците *Жалони*[12] (1909), *От дълбините*[13] (1918), текстове на Бердяев и на други религиозни философи от началото на века.

---

[10] Българското издание на романа *София Петровна* съществува само в електронен формат (<https://chitanka.info/text/36074-sofija-petrovna>, преводач: Богдан Глишев) и в него името на авторката е транскрибирано като Чуковска. – Б. ред.

[11] Цитирано по интервю, дадено на автора Й. Лазарев в Париж през 2014 г. – Б. а.

[12] Авторът на статията посочва за година на изданието 1906-а, но вероятно е допусната техническа грешка, тъй като включените в сборника текстове са писани по повод на революцията от 1905 – 1906 година, но самата книга излиза през 1909 г. Сборникът *Жалони* (*Вехи*, 1909) включва статии на Н. Бердяев, Б. Кистяковски, С. Булгаков, П. Струве, М. Гершензон, С. Франк и А. Изгоев, които с тревожна прозорливост предначертават бъдещия комунистически режим, и това обяснява защо изданието е реабилитирано десетилетия по-късно именно по линия на самиздат. Българският превод на книгата е на Димитър Кирков (София: Летописи, 1992). – Б. ред.

[13] *От дълбините* (*Из глубины. Сборник статей о русской революции*, 1918) е сборник, който подобно на *Жалони* съдържа статии на руски философи, сред които са и „веховци“ (с изключение на Б. Кистяковски и М. Гершензон). Освен тях в сборника участват още С. А. Асколдов, Вяч. И. Иванов, В. Н. Муравьов, П. И. Новгородцев и И. А. Покровски. – Б. ред.

През 1964 година е арестуван и изпратен на заточение Й. Бродски, през 1966 година е наказателният процес по делото срещу А. Синявски и на Ю. Даниел, през 1968 година съветските войски влизат в Чехословакия. Самиздатските съдебни стенограми от делото срещу Й. Бродски, записите от закрития процес срещу А. Синявски и на Ю. Даниел масово се разпространяват в средата на 60-те години сред интелигенцията. Може да се каже, че именно от този момент в СССР започва да се създава политическият самиздат. Процесът срещу А. Синявски и Ю. Даниел става детонатор на правозащитната дейност в държавата. Важно е, че интелигенцията не мълчи, а напротив, открито изразява своя протест. В защита на осъдените литератори излизат с открито писмо 62 членове на Съюза на писателите на СССР. В бъдеще многобройните възвания и отворените протестни писма стават неразделна част от политическия самиздат.

От ареста и съдебното дело срещу Й. Бродски, от процеса срещу А. Синявски и Ю. Даниел започва дългогодишната остра конфронтация между инакомислещите и съветската власт. Протестите и правозащитната дейност повличат след себе си нови и нови арести и процеси. Възниква своеобразна верижна реакция: протестът на интелигенцията предизвиква санкции от страна на властите, а санкциите на свой ред предизвикват протест и така нататък. Александър Гинзбург[14], основателят на едно от първите самиздатски списания – „Синтаксис“ (1959 – 1960), заради което е арестуван и осъден през 1961 година, подготвя документалния сборник *Бяла книга* по делото срещу Синявски и Даниел. През януари 1967 година отново го арестуват и осъждат на пет години лагер. П. Литвинов в книгата *Процесът на четиримата* (*Процесс четырёх*) събира материалите от процеса срещу А. Гинзбург и срещу приятеля му Ю. Галансков (основател на самиздатското списание „Феникс“, от което през 1966 година излизат само два броя), който е осъден през 1967 година на седем години лагер и умира в лагерната болница. За съставянето на тази книга П. Литвинов е осъден през 1968 година на пет години заточение… И това продължава с години, с цели десетилетия – чак до „перестройката“. Удивителното е в това, че хората не се предават, не отстъпват, не капитулират, напротив – веднъж тръгнали по пътя на борбата за

[14] Александър Гинзбург (Александр Ильич Гинзбург, 1936 – 2002) – руски журналист и издател, активен участник в правозащитното движение в СССР. В организираното от него самиздатско списание „Синтаксис“ публикуват Б. Окуджава, А. Ахмадулина, Й. Бродски и др. Арестуван е заради участието си в Московската група „Хелзинки“, която се бори за защита на правата на гражданите. Заедно с още четирима политически затворници е разменен среща двама сътрудници на КГБ, задържани в САЩ. След първоначалния си престой в САЩ се преселва във Франция и работи като сътрудник на антитоталитарния вестник „Русская мысль“, който излиза в Париж. – Б. ред.

истината, те с все по-голямо въодушевление продължават започнатото, крачка по крачка, с цената на сериозни усилия и лишения отвоюват правото на свободен живот, на свободно съществуване.

Делото срещу Й. Бродски, делото на А. Синявски и Ю. Даниел показват, че самиздатът е прекрасен инструмент не само за реализацията на творческата свобода, но и за изразяване на граждански протест.

През 1968 година, след нахлуването на съветските войски в Чехословакия – събитие, потресло опозиционно настроената обществеост, централно списание на политическия самиздат става „Хроника текущих событий“ (бълг. „хроника на текущите събития“). Тук се печатат материали за погазване на правата на човека в СССР, за репресирането на „инакомислещите“ и за развитието на дисидентското движение. За по-конкретното съдържание на „Хрониката…“ много точно пише Елена Ю. Скарлигина, авторка на книгата *Нецензурираната култура от 60-те до 80-те години и „третата вълна“ на руската емиграция*: „Само факти, само информация – за новите съдебни процеси, обиски, арести, уволнения от работа, принудителни хоспитализации в психиатрични болници, за условията, в които са държани затворниците“ (Скарлигина 2002).

Първият брой на „Хрониката…“ се появява на 30 април 1968 година, а към края на 1983 г. на Запад в тамиздата вече са публикувани 64 броя. Денят, когато излиза първият брой на „Хрониката…“, може да се приеме за дата на окончателното сформиране на правозащитното движение в СССР. Защото в продължение на 15 години (1968 – 1982) „Хрониката…“ е безспорно фундаментът на това движение. През различните години редактори на „Хроника текущих событий“ са Н. Горбаневская, С. Ковальов, А. Якобсон, И. Габай. Всеки брой представлява тетрадка от 10 – 15 страници, отпечатани на пишеща машина. Издаването и разпространяването на „Хрониката…“ винаги са били свързани с голяма опасност, тъй като намирането ѝ по време на обиските води до арести и *затвор.* Но винаги се срещат смелчаци, които съзнателно избират риска. По отношение на разпространителите на нелегална литература се прилагат въведените през 1966 година във връзка с процеса срещу А. Синявски и Ю. Даниел член 70 и член 190-1 от Наказателния кодекс на РСФСР, които за „антисъветска агитация и пропаганда“, за разпространение на „безспорно лъжливи измислици, опорочаващи съветския строй“, предвиждат до дванадесет години затвор и заточение. С една дума, властите предприемат все по-жестоки наказателни мерки. През 1970 година е създаден специален Пети отдел на КГБ за борба с дисидентското движение, дейността на който значително утежнява

съдбата на антисъветското движение и става причина за принудителната емиграция на много дейци на литературата и изкуствата.

Но въпреки репресивните мерки на властите интелектуалният живот сред опозиционно настроената интелигенция и дисидентското движение не стихват. Най-важните документи, формирали умовете и възгледите по онова време, стават два текста, две концепции, създадени от велики дисиденти. Първият е трактатът на А. Сахаров *Размисли за прогреса, мирното съвместно съществуване и интелектуалната свобода* (*Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе*), втората концепция е на А. Солженицин, която бива изразена в редица статии: *Да възвърнеш дишането и съзнанието* (*На возврате дыхания и сознания*), *Разкаянието и самоограничението като категории на националния живот* (*Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни*), *Псевдообразованост* (*Образованщина*). Ю. Кублановски, който е сред последователите на *солженицинския* светоглед, казва по този повод следното:

> Именно в самиздата се формираха двата полюса на нашата обществена мисъл: единият от тях бе полюсът, оглавяван от А. И. Солженицин. Това преди всичко е руската религиозна мисъл, която се опира на наследството на сборника *Жалони*, на наследството на руските философи, които Ленин прогонва от Русия през 1922 година. Ние знаем, че *Жалони* се опитват да направят много за руското самосъзнание, именно след публикуването на тази книга *освободителното* движение започва да се пропуква, това движение, което тласка Русия към революция. За съжаление, този процес не е завършен, *освободителното* движение не рухва и през февруари 1917 година то рецидивира и довежда Русия до катастрофа… Така че ние заедно с литераторите и публицистите, които бяха, условно казано, от кръга на А. И. Солженицин, искахме да извлечем уроци от грешките на руската интелигенция, от грешките, оказали се съдбоносни за Русия. Другият полюс – условно казано, *прозападният*, бе оглавяван от А. Д. Сахаров. Той се опираше по-скоро на наследството на П. Милюков и на други либерални дейци от краевековието на XIX – XX в. Впоследствие вече в *нова* Русия това противостояние излезе на повърхността и съществува и до днес, но тази борба се заражда и формира именно в самиздата.

Изпреварвайки малко събитията, ще кажа, че статиите на Солженицин заемат централно място в сборника *Изпод канарите* (*Из-под глыб*), който отначало нелегално се разпространява в самиздата в СССР, а след екстрадирането на писателя е издаден зад граница (Париж: YMKA-Press, 1974). По думите на Ю. Кублановски „сборникът *Изпод канарите* е пряко продължение на *Жалони*; в него участват Вадим Бо-

рисов, Евгений Барабанов, Феликс Светов и още редица забележителни самиздатски публицисти“.

През 1967 година се провежда IV конгрес на съветските писатели, към който Солженицин се обръща с открито писмо – гневен протест против произвола на съветската цензура. За това писмо Ю. Кублановски пише: „Сред политическите публикации е гениалното писмо на Солженицин до конгреса на писателите, именно от него, струва ми се, започна цялото светогледно раздвижване на нашето общество“.

В самиздата се появява и *Писмо до вождовете на Съветския съюз* (*Письмо вождям Советского Союза*) на А. Солженицин, преиздадено през 1974 година в Париж. В тази статия А. Солженицин открито и рязко критикува съветската идеология, разобличава нейната несъстоятелност, лъжливост, предрича краха ѝ:

> Днес тази идеология само ни омаломощава и връзва ръцете ни. Тя задръства целия живот на обществото, мозъците, речите, радиото, печата – с лъжа, лъжа, лъжа. Защото как може мъртвецът още да се преструва, че е жив, ако не строи кули от лъжи? Всичко е потънало в лъжа, всички го знаят и в личните разговори говорят за това, и се смеят, и се жалват, а в публичните си изказвания лицемерно твърдят онова, „което следва да се каже“, и също така лицемерно и с досада четат и слушат изказванията на другите – колко много обществена енергия се харчи напразно! И вие – разгръщайки вестниците или пускайки телевизора – нима вие самите вярвате поне мъничко в искреността на тези изказвания? Не, отдавна вече не вярвате, сигурен съм.
>
> (Солженицин 1974: 80)

И така, ние виждаме, че литературният и политическият самиздат стават явление, което действително формира светогледа на много съветски хора. Но не само върху светогледа на хората влияе самиздатът – от края на 60-те и началото на 70-те години самиздатът започва реално да оказва въздействие и върху ситуацията в страната, върху санкциите на властите, върху цензурните забрани. Защото именно през тези години системата за разпространение на самиздатските текстове става все по-координирана и ефективна. Копията активно се разпространяват из страната, предават се на Запад. Дейността на сам- и тамиздата дава резултати. Неофициалната, „нелегалната“ култура става активен противник на закостенялата съветска идеология.

Тук е уместно да приведем неголям, но много точен извод, направен от А. Даниел – един от авторите на *Антология на самиздата. Нецензурираната литература в СССР. 50-те – 80-те години*:

> От края на 60-те самиздатът е не просто механизъм за разпространение на забранени или полулегални текстове. Той става главен инструмент на „втората култура“, т.е. културата, която не просто се реализира, заобикаляйки цензурните ограничения, а направо игнорира тези ограничения. Говорим вече не за ръкописи, отхвърлени от цензурата, а за ръкописи, изначално непредназначени за цензурата. Хората започват „да пишат в самиздат“, както по-рано „пишат за писателските чекмеджета“. С други думи, самиздатът става социално-културна институция.
>
> (Даниел http)

Вече споменах, че самиздатските текстове започват активно да излизат зад граница – в тамиздат. „Първият и постоянният човек за връзка“ със Запада, както го нарича авторката на книгата *Нецензурираната култура от 60-те – 80-те години и „третата вълна“ на руската емиграция* – Е. Скарлигина, е Андрей Амалрик (през периода 1966 – 1969 г. той е практически единствен). Чрез него се предават в двете посоки основно документи на правозащитното движение: стенографски записи на съдебни процеси, статии, открити писма и възвания, както и литературни произведения и публицистика. Именно той през 1968 година предава на Запад статията на А. Д. Сахаров *Размисли за прогреса, мирното съвместно съществуване и интелектуалната свобода* (*Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе*). В самиздата се разпространява книгата на А. Амалрик *Нежеланото пътуване до Сибир* (*Нежеланное путешествие в Сибирь*) и есето *Ще просъществува ли Съветският съюз до 1984 година? (Просуществует ли Советский союз до 1984 года?*), в което авторът предсказва скорошния неизбежен разпад и крах на СССР. Преди 1972 година по каналите на самиздат – тамиздат преминават също *Моите показания* (*Мои показания*) на Анатолий Марченко – документално свидетелство на обикновения работник, попаднал в мордовските лагери[15] заради правозащитната си дейност, на повестта на Л. Чуковская, *Всичко тече…* (*Всё течёт…*) на В. Гросман, *Москва – Петушки* на В. Ерофеев, романите на А. Солженицин *В първия кръг, Ракова болница, Седемте дни на сътворението* на В. Максимов, стиховете на Й. Бродски, на Н. Горбаневская – т.е. най-ярките и знакови произведения от онова време.

Трябва да кажем, че в самиздат се печатат не само автори, ориентирани към европейските идеали и ценности и виждащи развитието на страната в нейната европеизация, но е съществувала цяла поредица от самиздатски списания, в които публикуват автори като И. Шафаре-

[15] Автономната съветска република Мордовия е известна с множеството концентрационни лагери, предназначени за политически затворници. – Б. ред.

вич[16], Вл. Осипов[17] и т. н. Тези автори се придържат към почвеническите[18] възгледи, опират се на националното наследство и традиции. В самиздат също така активно се разпространяват богословски съчинения на руските философи от началото на века, различни християнски списания, както и съчиненията на отец Александър Мен (пишещ тогава с псевдонима И. Светлов). Така че към края на 70-те години освен литературния и политическия се появява така нареченият религиозен самиздат, който събужда в средите на интелигенцията жив интерес към православната вяра и силно повлиява върху светогледа на много хора.

Между 70-те и 80-те години – в периода на агония на брежневския режим, репресивните мерки по отношение на хората, занимаващи се със самиздат, рязко се засилват. Броят на обиските, свързани с изземането на забранена литература, се увеличава. Настъплението по отношение на самиздата се случва не само в двете столици, но и в цялата страна. Зачестяват арестите на самиздатски публицисти и правозащитници. Но репресиите са безсилни пред стремежа на обществото към правдата, към свободната информация, към знанията. Днес този безкористен стремеж към истината, тази искрена вяра в правотата на делото поразява най-много от всичко. Сега е трудно да разберем как хората, живеещи бедно, обитаващи *комуналките*, нямащи нищо, са притежавали такава несъкрушима сила на духа. Навярно именно тя им е позволила да оцелеят в онези сурови условия. Без никакво съмнение именно тази сила на духа е изиграла своята роля в разрушаването на овехтялата марксистко-ленинска държавност.

Сега да се обърнем към списанията и алманасите на самиздата.

Макар че първото самиздатско списание, появило се в СССР, е ленинградският „Голубой бутон“ (бълг. „лазурносиня пъпка на цвете“), чийто единствен ръкописен брой е издаден през ноември 1955 година от студентите във Филологическия факултет на ЛГУ (Ленинградския държавен университет), действително за първо пълноценно самиздатско списание с основание се смята „Синтаксис“ на А. Гинзбург. В него са публикувани стихотворения на Б. Ахмадулина, Е. Рейн, А. Кушнер,

[16] Игор Р. Шафаревич (1923 – 2017) – известен руски математик и автор на проникновени публицистични статии, в които анализира съвременната политическа ситуация в СССР и се обявява против политическите репресии и в защита на православната църква. – Б. ред.

[17] Владимир Н. Осипов (1938) – руски публицист дисидент, привърженик на монархизма и защитник на православната църква. – Б. ред.

[18] Почвеничеството е обществено движение в Русия от втората половина на XIX в., което противопоставя ценностите на родното на западния манталитет и цивилизация. – Б. ред.

Б. Окуджава – на поети, които тогава едва започват творческия си път и правят първите си стъпки на литературното поприще. Ето защо може да се каже, че именно на А. Гинзбург ние дължим появата на тези забележителни автори. Третия брой на „Синтаксис“ Гинзбург изцяло посвещава на ленинградската нецензурирана поезия. Публикувани са стихотворенията на десет ленинградски поети, сред които е и още неизвестният в онези години Й. Бродски. Повечето автори в „Синтаксис“ придобиват в бъдеще известност, което свидетелства за безусловната редакторска интуиция на А. Гинзбург. Общо през 1959 – 1960 година излизат три броя на списанието, след което А. Гинзбург е арестуван и изпратен в лагер.

През 1960 – 1962 година в Ленинград излизат пет броя на машинописното списание „Оптима“, чиито редактори са Е. Шнайдерман, К. Горев, Л. Михайлов. Названието на списанието съответства на марката пишещи машини „Оптима“ и се декодира като „Оптимистични майстори“. В „Оптима“ се печатат стиховете на Н. Рубцов – тогава все още начинаещ поет, публикуват се критически статии и проза.

В началото на 1976 година в Ленинград излиза първият брой на литературно-религиозно-философското списание „37“ (1976 – 1981), което е наречено така по номера на апартамента на редактора му Виктор Кривулин и разбира се, в памет на всички руски трагедии, свързани с това число[19]. Общо излизат 21 броя с обем от 90 до 350 машинописни страници. Отначало списанието представлява ежемесечно литературно и философско издание, а след това то започва да повдига въпроси, отнасящи се до културата и богословието.

В списание „37“ редовно се появяват преводи на чуждестранни философски текстове. Тук са публикувани *Очерк за теорията на народонаселението* на Р. Малтус, *Езикът* на Мартин Хайдегер. Тук се печатат и статии на Борис Гройс (в самиздата той използва псевдонимите И. Суицидов, Б. Иноземцев). Именно в „37“ започват да се срещат имената на Жак Дерида, Жил Дельоз и на други „нови философи“. Списанието е сред първите, които заговарят за „постмодернизма“ като за нов етап в съвременното изкуство и култура. Но постоянният натиск от страна на КГБ води дотам, че през 1981 година то преустановява съществуването си.

През 1976 година Борис Иванов издава в Ленинград първия брой на списание „Часы“[20] (бълг. „часовник“), просъществувало до 1990 година. Списанието излиза редовно – шест броя за година в обем от 250 – 300

[19] Числото 37 отвежда например към 1937 година, която се е превърнала в символ на Големия терор. Тогава се провеждат масови арести и екзекуции. – Б. ред.

[20] Названието на списанието означава спазване на строга периодичност – шест броя на година. Архивът на списанието е достъпен на <http://samizdat.wiki/>. – Б. ред.

машинописни страници. Общо излизат 80 броя и 22 тома литературни приложения към списанието. В „Часы“ се появяват общо произведенията на повече от 600 автори. По своята структура „Часы“ е наистина „дебело“ списание. В историята на нецензурирания печат то е уникално явление: нито едно от самиздатските списания не е публикувало толкова голям обем материали. Списанието има множество най-различни раздели, които с всеки нов брой стават все повече. През годините, когато съществува списание „Часы“, в него, както подчертава Б. Иванов, са публикувани почти всички независими поети и прозаици от Ленинград. Но се печатат и московски автори: Алексей Паршчиков, Евгений Харитонов, Лев Рубинщейн, Дмитрий Пригов, Юрий Кублановски, Бахит Кенжеев, Едуард Лимонов, Олга Седакова, Григорий Померанц. Превеждат се произведения на А. Арто, К. Барт, С. Бекет, М. Бубер, Е. Хусерл, А. Камю, А. Кьостлер, Ж.-П. Сартър, К. Лоренц, Е. Муние и други.

Третото ленинградско нецензурирано списание е „Обводный канал“[21] (бълг. „околовръстен канал“), излизало от 1981 до 1991 година (общо са издадени 18 броя). Ориентацията на това списание е свързана преди всичко със славянофилските неопочвенически настроения. На страниците на „Обводный канал“ се появяват същите автори, които публикуват и в списанията „Часы“ и „37“. Неразрешимите противоречия между редакторите К. Бутирин и С. Стратановски[22] в крайна сметка водят до прекъсване на сътрудничеството им и до спиране на изданието.

В Москва център на руското национално, неопочвеническо направление през 1971 – 1974 г. става списание „Вече“. Негов редактор е Владимир Осипов – историк по образование, издател на едно от най-ранните самиздатски списания „Бумеранг“ (единственият му брой излиза през 1960 година). През 1961 година В. Осипов е арестуван за „антисъветска пропаганда“ заедно с журналиста Едуард Кузнецов и поета Иля Бокщайн и излежава седем години в мордовските лагери. Десет години след първия арест той продължава да издава списание „Вече“ като „руско патриотично списание“. Девет броя на това списание, редактирани от В. Осипов, осветляват проблеми на руския национален живот, историята на културата и религията. Но възгледите на Осипов не срещат сериозна подкрепа нито сред авторите, нито дори сред сътрудниците на списание-

[21] „Обводный канал“ – в статията на Й. Лазарев, както и в други източници, заглавието на това самиздатско списание се изписва като „Обводной“. Така е например и в едноименното стихотворение на Заболоцки. Има разлика и в последната година на изданието – най-често се посочва 1993 г., а не 1991 г. – Б. ред.

[22] Стихотворения на Сергей Стратановски са представени в настоящия брой на списанието на стр. 197 – 199. – Б. ред.

то, които са доста по-категорични. В деветия брой В. Осипов публикува заявление, че се отказва от задълженията на редактор и прекратява издаването на списанието. След това Осипов започва да издава православното списание „Земля“ (бълг. „земя“), но докато работи над втория брой, в края на 1974 година отново е арестуван. В защита на В. Осипов е публикувано открито писмо, подписано от много правозащитници. Осипов е подкрепен и от академик А. Д. Сахаров, независимо че последният е далече от неговите почвенически възгледи.

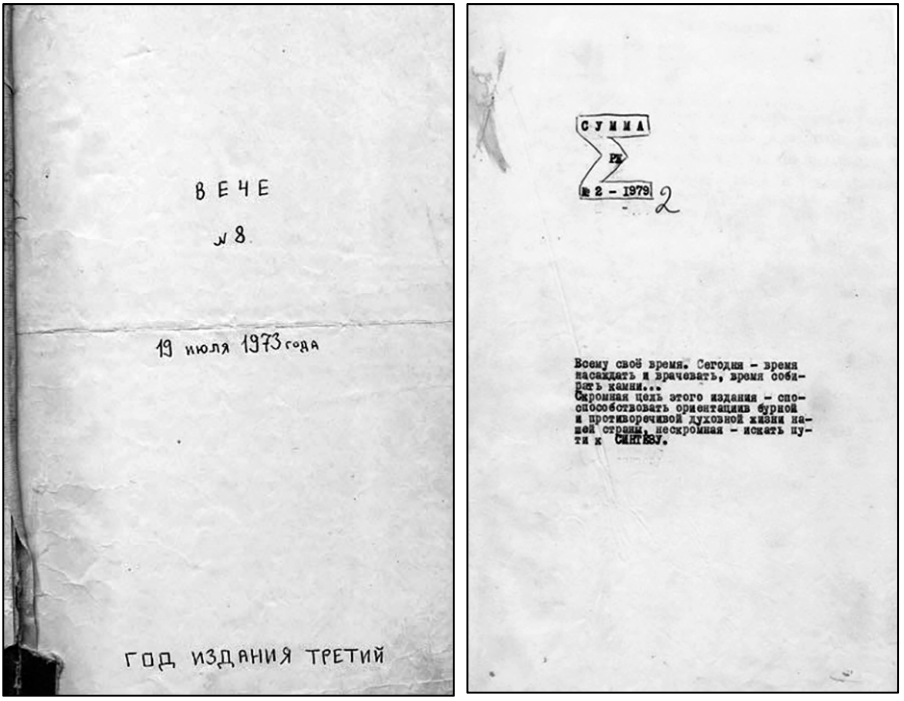
Владимир Осипов е осъден на осем години лагер със строг режим. След ареста му с издаването на национално-православното списание се захваща писателят Леонид Бородин, един от авторите на „Вече“, който по онова време вече е излежал шест години в лагер със строг режим за участието си в ленинградската тайна организация „Всеруски социал-християнски съюз за освобождение на народите“ („Всероссийский социал-христианский союз освобождения народов“). Л. Бородин започва да издава „Московский сборник“, но през април 1975 година, след конфискацията на третия брой, това списание преустановява съществуването си. Оттогава Л. Бородин започва да праща своите художествени произведения в тамиздат и да публикува в Западна Германия в списанията „Грани“ (бълг. „фасети“) и „Посев“. През 1982 година Л. Бородин отново е арестуван и осъден на десет години затвор и пет години заточение, но бива предсрочно освободен през 1987 година.

През май 1978 година в Москва започва да излиза самиздатското списание „Поиски“ (бълг. „дирения“), чийто водещ автор е известният философ и културолог Г. Померанц. До януари 1979 година излизат пет броя на списанието. Това е преди всичко обществено-политическо издание, свързано с правозащитното дисидентско движение, но в него се разглеждат освен това и чисто философски въпроси и проблеми.

В края на седемдесетте години особено място в ленинградския самиздат заема списание „Сумма“ (1979 – 1982 г., главен редактор е С. Ю. Маслов). Създателите му си поставят за цел издаването, рецензирането и популяризирането на сам- и тамиздатската нецензурирана литература, разпространявана в СССР. Списанието публикува отзиви, рецензии, обзори както за отделни книги, статии, изказвания, така и за нецензурираните списания. Общо излизат 8 броя (№ 5/6 и 7/8 са двойни). Списанието се печата в ограничен тираж (не повече от 20 – 30 екземпляра), разпространява се в Ленинград и Москва, както и в някои други градове на СССР. Списанието „Сумма“ е замислено като своеобразен пътеводител на самиздат, но то преследва и друга, чисто историческа цел: да събере и да съхрани текстовете, повлияли върху форми-

рането на възгледите на образованата част от поколението на 70-те и 80-те години. Списанието не крие своето съучастие в правозащитното движение. Издаването му е прекратено след гибелта на Маслов в катастрофа през лятото на 1982 година. „Сумма“ остава единственото реферативно издание в историята на съветския самиздат.

Тук следва да отбележим високото интелектуално ниво както на списание „Сумма“, така и на другите ленинградски самиздатски списания, които се отличават с особена прецизност на научния си апарат.



Самиздатските ленинградски списания „Вече“ и „Сумма“

По-късно, в началото на 80-те години, към вече назованите *„дебели“* списания на ленинградския самиздат се добавят „Северная почта“, „Метродар“, „Северная Пальмира“, „Диалоги“. Разбира се, всички тези списания имат твърде малък тираж и се разпространяват само в много тесен кръг от съмишленици.

През 1979 година в Москва се разразява голям политически скандал, свързан с нецензурирания алманах „МетрОполь“, издаден машинописно в 12 екземпляра и в необичаен формат – А2. Сред 23-мата автори са Б. Ахмадулина, А. Вознесенски, В. Аксьонов, В. Висоцки,

Е. Рейн, Ф. Искандер, Г. Сапгир, Ю. Кублановски, А. Битов, Ю. Алешковски, С. Липкин, И. Лиснянская, Ф. Горенщейн и други. Оформители на алманаха са художниците Б. Месерер и Д. Боровски. Трябва да отбележим, че публикуваните в „МетрОполь“ произведения почти не засягат политически проблеми. Участниците в алманаха много повече се вълнуват от търсенето на нови художествени форми. Но именно тези нови форми и свързаното с тях обръщане към „нежелателна“ тематика (например религиозна), използването на ненормативна лексика, откровеността на стила и съдържанието, гротесковите ситуации, прекомерната ироничност, както и намерението на съставителите да избегнат цензурата, се възприемат като предизвикателство към съществуващата държавна система, което води до остра критика от страна на литературните началници. След това са наложени редица наказателни санкции. Съставителите на алманаха – Евгений Попов и Виктор Ерофеев, които наскоро са били приети в Съюза на писателите, са изключени от него. Несъгласните с това решение И. Лиснянская и С. Липкин в знак на протест напускат тази организация. Повечето автори попадат под негласна забрана и до самата „перестройка“ не се появяват в официалния печат.

Но скандалът не приключва с това. На 23 януари 1979 година радиостанция „Гласът на Америка“ съобщава, че един екземпляр на „МетрОполь“ е изпратен в САЩ и скоро ще бъде издаден. Речено – сторено. Екземплярът спешно е тиражиран от американското издателство „Ардис“ и е издаден във вид на репринт. Това събитие предизвиква широк резонанс сред самите автори на алманаха: мнозина от тях не искат да се конфронтират със съветското началство, тъй като благосъстоянието им изцяло зависи от чиновниците работодатели.

Печалната история на алманаха „МетрОполь“ свидетелства за това, че всяко отстъпление от идеологическите и естетическите норми, приети в съветската литература, се възприемат „горе“ критически и водят до неизбежни наказателни санкции.

Заедно с това в края на 70-те и началото на 80-те години властта реално усеща натиска на нецензурираната култура, нейните мащаби и сила, все по-разширяващите се контакти със Запада. В началото на 80-те години КГБ все още се опитва да върне ситуацията в старото русло, но не постига значим успех. Показателен в това отношение е създаденият в Ленинград с подкрепата на Съюза на писателите литературен „Клуб-81“, първото в страната независимо културно обединение, в което влизат не само поети и прозаици, но и критици, представители на театралната интелигенция, музиканти. Клубът организира срещи на неофи-

циалните литератори с аудиторията. Това са предимно автори, публикували в самиздат, а някои – и в тамиздат. С други думи, авторите, които преди това са в литературна „нелегалност“, започват да се завръщат в легалната литературна среда. Вероятно целта, към която поколения литератори от самиздата десетилетия наред се стремят, е отчасти постигната: потокът на самиздат и тамиздат започва да се изчерпва и даже се появяват възможности за публикуване в официални издания (например в издателство „Съветски писател“ през 1985 година излиза сборникът *Кръг*, включващ произведения на представители на ленинградската „втора култура“). Все пак като цяло литературният ъндърграунд запазва своята независимост и творческа опозиционност.

„Клуб-81“ не измества самиздатските издания, както е било замислено от властите, и неговите членове продължават да издават машинописни списания. Секцията на преводачите започва да издава съдържателното списание „Предлог“ (излиза през 1984 – 1989 година, редактор – Сергей Хренов). Предназначението на списанието е да запознае читателите с последните тенденции в западноевропейските литератури.

От януари 1985 година започва да излиза „Митин журнал“ (бълг. „журналът на Митя“), съставител и главен редактор на който е Дмитрий Волчек. Списанието сменя самиздатското списание „Молчание“, което Волчек издава в Ленинград от втората половина на 1982 година. През първите няколко години от своето съществуване списанието излиза шест пъти в годината, обемът на всеки брой достига 400 машинописни страници, тиражът е между 20 и 50 екземпляра. По думите на Волчек „Митин журнал“ е „замислен като издание, предназначено за много тесен кръг ценители на нетрадиционната литература“. Но скоро се оказва, че кръгът на читателите, проявяващи интерес към „новата“ литература, е значително по-широк. „Митин журнал“ се ориентира към новаторски, авангардистки текстове, които не се вписват в рамките на официалната съветска литература, и за разлика от другите самиздатски проекти се обръща към по-младата аудитория.

През 1986 година Борис Иванов, освен че издава списание „Часы“, полага началото и на сатиричното списание „Красный щедринец“ (бълг. „червеният шчедринец“[23]), осмиващо в различни жанрове лъжливостта и лицемерието на съветската идеология, демагогията на властите, произвола на бюрокрацията, съветския еснаф и т.н.

Важен източник за изучаване на неофициалната литература от съветкия период, възникнал първоначално в рамките на самиздата, става анто-

[23] Шчедринец – последовател на Михаил Салтиков-Шчедрин (1826 – 1889) – руски писател сатирик, журналист, държавен чиновник. – Б. пр.

логията на К. Кузмински *Край синята лагуна* (*У Голубой Лагуны*) – към днешна дата това е най-пълната сбирка на руска неоавангардна, експериментална поезия от края на 50-те до началото на 80-те години. *Край синята лагуна* е поредица от девет тома с илюстрации в албумен формат (по 800 – 900 страници всеки), съдържащи огромно количество информация.

В края на 80-те години нецензурираните текстове на самиздата попадат на страниците на официалните издания. Политическата ситуация в страната се променя и потребността от самиздат изчезва. През 1990 година е приет закон за печата, който отменя идеологическата цензура и практически всеки текст може да бъде свободно публикуван и тиражиран. Приключва съветската епоха – приключва и самиздатът.

Правейки равносметка, можем с увереност да кажем, че самиздатът е уникално културно-политическо явление. Възникнал като отговор на цензурните забрани, самиздатът става проводник на свободното слово, на свободното себеизразяване. В условията на система със строг тотален контрол и идеологически натиск това се оказва на практика единствената реална възможност за изразяване на критически нагласи и на протест. Но да смятаме, че самиздатът е преди всичко фактор, свързан с политическата борба, е погрешно. Функциите на нецензурираната литература са много по-разнообразни.

През втората половина на XX век самиздатът става реална алтернатива на официалната съветска литература. С негова помощ се разпространяват идеи, които са в разрез с господстващите идеологически и естетически норми.

Освен това самиздатът благоприятства реализацията на потискания от цензурата творчески потенциал, дава възможност за самореализация, за себеразкриване.

И накрая – една от най-важните функции на самиздата е социалното просвещение. Самиздатът „формира умовете“, пробужда към размисъл, разклаща държавната система отвътре, подготвяйки почвата за демократични преобразования.

Ще завърша с думите на Ю. Кублановски: „Самиздатът е феномен на руската култура, просъществувал четвърт век и направил много в разораването на безпросветната съветска идеология“.

Превод от руски: **Илонка Георгиева**

Литература

Буковски 1978: Буковский, Вл. *«И возвращается ветер…»*. [Bukovskiy, Vl. „I vozvrashchaetsya veter…“] Нью-Йорк: Хроника, 1978, <http://www.vehi.net/samizdat/bukovsky.html>.

Даниел http: Даниэль, А. Ю. *Истоки и смысл советского Самиздата.* Интервью. [Daniel', A. Yu. Istoki i smysl sovetskogo Samizdata. Interv'yu.], <http://antology.igrunov.ru/a_daniel.html>.

Долинин 2000: Долинин, В. Неподцензурная литература и неподцензурная печать. [Dolinin, V. Nepodtsenzurnaya literatura i nepodtsenzurnaya pechat'.] // *История ленинградской неподцензурной литературы 1950 – 1980 года.* Ред. Б. И. Иванов, Сост. Б. И. Иванов, Б. А. Рогинский. СПб.: Деан, 2000, 10 – 16.

Иванов 2013: Иванов, Б. Самиздат – как инкубатор свободного слова. [Ivanov, B. Samizdat – kak inkubator svobodnogo slova.] // *Вторая культура. Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970 – 1980-е годы*. Материалы международной конференции (Женева, 1 – 3 марта 2012 г.). Составление и научная редакция Жан-Филипп Жаккар, Виолен Фридли, Йенс Херльт. СПб.: Росток, 2013, 75 – 93.

Игрунов, Барбакадзе 2005: Игрунов, В. В., М. Ш. Барбакадзе. *Антология Самиздата. Неподцензурная литература в СССР. 1950 – 1980-е.* Том 1. [Igrunov, V., M. Sh. Barbakadze. Antologiya Samizdata. Nepodtsenzurnaya literatura v SSSR. 1950 – 1980-e. Tom 1.] Москва: МИГПИ, 2005.

Савенко 2008: Савенко, Елена. *На пути к свободе слова. Очерки истории самиздата Сибири.* [Savenko, E. Na puti k svobode slova. Ocherki istorii samizdata Sibiri.] Новосибирск: Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения Российской акдемии наук, 2008.

Скарлигина 2002: Скарлыгина, Е. *Неподцензурная культура 1960 – 1980 годов и «третья волна» русской эмиграции*. [Skarlygina, E. Nepodtsenzurnaya kul'tura 1960 – 1980 godov i „tret'ya volna“ russkoy emigratsii.] Москва: Ф-т журналистики МГУ, 2002.

Солженицин 1974: Солженицын, А. *Письмо вождям Советского союза*. [Solzhenitsyn, A. Pis'mo vozhdyam Sovetskogo soyuza.] Париж, YMCA-Press, 1974.

ЧОВЕКЪТ В СИСТЕМАТА И ПРОТИВ СИСТЕМАТА. ОБРАЗИТЕ НА ЖЕРТВИТЕ И БУНТАРИТЕ В ЧЕШКАТА ДРАМАТУРГИЯ ОТ 60-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК

Давид Кроча
Масариков университет, Бърно

Давид Кроча. Человек в режиме и против режима: образы жертв и бунтовщиков в чешской драматургии шестидесятых годов XX века

В статье рассматриваются характеры действующих лиц в пьесах чешского театра абсурда шестидесятых годов XX века, главным образом, в творчестве Вацлава Гавела, Ивана Климы, Павла Когоута, Милана Кундеры, Милоша Мацоурека и Милана Уде. Основное внимание уделяется анализу обезличенных персонажей, психологическая характеристика которых сводится к выполнению определенного действия или социальной роли. Они приспосабливаются к условиям бесчеловечного механизма, заставляющего их принять абсурдные нормы. С точки зрения структуры драматического текста, примечательны образы так называемых бунтовщиков, которые сопротивляются системизации человека, обличают пороки абсурдной системы и находятся в оппозиции по отношению к бездействию своего окружения.

Ключевые слова: театр абсурда, образы, образы жертв и бунтовщиков

David Kroča: The Man in the System and Against It: Victim and Rebel Characters in the Czech 1960s Dramas

The study focuses on the characterisation of the characters in the Czech absurd theatre of the 1960s, mainly in the plays by Václav Havel, Ivan Klíma, Pavel Kohout, Milan Kundera, Miloš Macourek and Milan Uhde. The characters are most frequently depersonalized and their psychological characteristics are weakened to the advantage of fulfilling a mere function or a social role. They adapt to conditions of a dehumanized mechanism forcing an individual to accept its absurd norms. From the point of view of the composition, especially notable characters are the so-called rebels who defy the systemization of man, convict the absurd system of its mistakes, and oppose the serenity of their surroundings.

Key words: theatre of the absurd, characters, victim and rebel characters

През 60-те години на XX век поетиката на чешката драматургия следва тенденцията от илюзорно пресъздаване на реалността и тематизация на делничните проблеми към постигане на определен модел на изображение, който предлага на авторите възможност посредством

прилагане на постиженията на модерната наука да освободят театралната пиеса от идеологическите пластове и от схематизацията при конструиране на персонажите.Този тип драматургия не желае нито да дава рецепти как да се живее, нито да прави директна критика на действителността, а предпочита да създава фикционална драматургична ситуация, която да разкрива непредвидими човешки потребности. Изразяваната през 60-те години опозиция срещу традиционните форми на реалистическо отражение на обществени проблеми извежда във водеща позиция преди всичко концепцията на абсурдисткия театър и драма.

Специфичните особености на това театрално и литературно направление се проявяват в структурата на абсурдисткия персонаж, както отбелязва в своята книга *Театърът на абсурда* (*The Theatre of the Absurd*, 1961[1]) английският театрален теоретик и продуцент Мартин Еслин. Във връзка с философията на екзистенциализма, с която това понятие е в идейна кореспонденция, авторът подчертава, че абсурдисткият театър отказва да дискутира абсурда на човешката екзистенция, представяйки го само като обикновен факт посредством конкретни сценични образи:

> Не показва на зрителя социалната действителност, нито дава примери от политическия живот, а му представя образа на един разпаднал се свят, в който липсва обединяващ принцип.
>
> (Еслин 1966: 57)

Липсата на обединяващ принцип се проявява според Еслин включително и в това, че абсурдисткият театър игнорира характеристиката на персонажите, които не преживяват типичните „изпитания и приключения“, а са белязани от чувството на отчужденост.

В чешката абсурдистка драматургия от 60-те години на XX век се появяват и персонажи, които нарушават спокойствието на заобикалящата ги среда, и такива, които постепенно – най-често под влияние на рискови обстоятелства – се приспособяват към нея. Тази среда по правило има характера на дехуманизиран механизъм, който принуждава индивида да приеме неговите абсурдни норми. Още през 60-те години театралният критик Зденек Хоржинек предлага за такъв тип индивиди да се въведе терминът „системизиран човек“[2] (Хоржинек 1995: 127).

---

[1] В български превод част от книгата на Мартин Еслин е публикувана в сп. „Театрален бюлетин“ (1985/6). – Б. пр.

[2] Използваме този неологизъм, за да избегнем подвеждащата многозначност на определенията „систематичен“ и „систематизиран“. Чешкият израз е „člověk systemizovaný“. Английският еквивалент е „истеблишмънт“ (establishment) в смисъл на политически елит на властимащите, както и на съвкупността от социални институции, чрез които функционира опре-

Става въпрос за човек, адаптиран към системата, който губи способността да мисли и да твори самостоятелно и започва да изпълнява единствено предварително поставени задачи.

Примери за такъв персонажен тип откриваме още в дебютната драма на **Вацлав Хавел** (Václav Havel, 1936 – 2011) *Градинско увеселение*[3] (*Zahradní slavnost*, 1964, премиера през 1963 г.), която в театър „На забрадли“ (Divadlo Na zábradlí, бълг. „на парапета“) въвежда абсурдната гротеска на чешка сцена и заедно с това предначертава поетиката на следващите авторови драми, изградени по определен модел за изобразяване на деформирани личности, съдби и междучовешки отношения. В драматургичното действие на пиесата Хавел реализира този принцип по начин, по който подобно на разказите за митичния Одисей или за някои приказни герои изпраща главния герой да си търси късмета в големия свят – така Хуго Плудек се озовава на градинско увеселение, организирано от неизвестна нему, но особено влиятелна институция, наречена Ликвидаторски институт.

Сцена от *Градинско увеселение* на В. Хавел, постановка на бърненския театър „Хуса на провазку“, 2011 г.

делена обществена система. В случая тази качествена характеристика е отнесена към конкретен тип индивиди, т.е. явява се личностна характеристика. – Б. пр.

[3] *Градинско увеселение* е играна на сцената на Младежкия театър през февр. 2011 г. Преведена е от Маргарита Кюркчиева. – Б. пр.

В продължение на четири действия се проследява кариерното издигане на Хуго от постепенното му вникване в тайните на демагогската фразеология през участието му в ликвидирането на Ликвидаторския институт (и на безсмислената Основателска дирекция) до триумфалното му завръщане вкъщи като основател на нова влиятелна институция – Централната ликвидаторско-основателска комисия. Независимо че словесните манипулации му помагат да изгради завидна кариера, накрая те по парадоксален начин стават причина за разпадането на личността му. Тази деградация е ясно заявена в неговия финален монолог, в който на въпроса на своя баща кой е той всъщност, Хуго е в състояние да даде единствено уклончиви отговори:

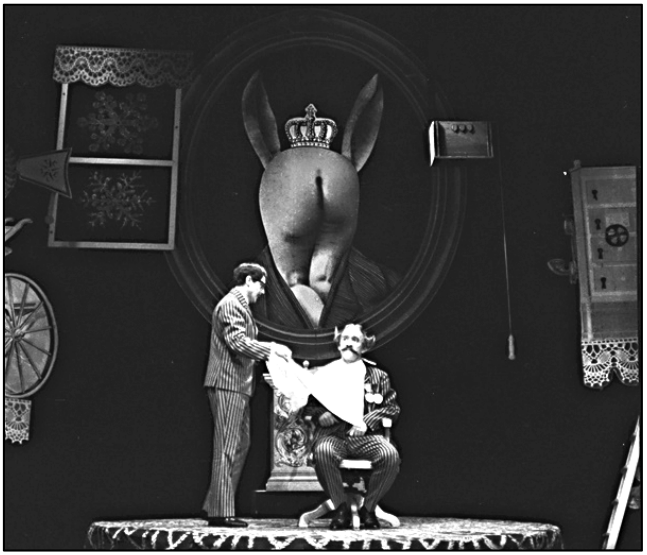
> HUGO: Já? Kdo jsem já? Notak podívejte, já nemám rád tak jednostranně stavěné otázky, vážně ne! Copak se lze takto zjednodušujícím způsobem tázat?
> (Хавел 1992: 42)

> ХУГО: Аз? Кой съм аз? Ами вижте какво, не обичам еднозначно зададените въпроси, наистина! За какво може да се пита по такъв опростенчески начин?

В контекста на чешката абсурдистка драматургия персонажът, определян като „системизиран човек“, се отличава не само с това, че усвоява клишираниия език и мислене, но и със загубата на своята индивидуалност и на способността си сам да взема решения и да поема отговорност за тях. Такъв тип персонаж създава и другият забележителен представител на драматургията от 60-те години **Милан Ухде** (Milan Uhde, 1936) в своята политическа сатира *Крал-Вавра* (*Král-Vávra*, 1965, премиера през 1964 г.). Прилагайки мотиви, познати от поезията на К. Х. Боровски[4], той констру-

[4] Карел Хавличек Боровски (1821 – 1856) – чешки поет и журналист. Заради активното си участие в обществено-политическото движение срещу Австрийската империя (преструктурирана през 1867 г. в Австро-Унгария) е осъден на заточение и скоро след това умира. С издавания от него хумористичен вестник „Шотек“ (Šotek, бълг. „палаво духче“) и с поемите *Тиролски елегии* (*Tyrolské elegie*, 1852), *Кръщението на св. Владимир* (1854) и *Крал Лавра (Král Lávra*, 1854) е признат за създател на чешката политическа сатира. Към последното заглавие отпраща споменатото произведение на Милан Ухде *Крал-Вавра.* Поемата на Боровски *Крал Лавра* представлява алегорическа сатира на чешката политическа ситуация след революцията от 1848 г. Основният персонаж има за митологичен прототип краля с магарешките уши (цар Мидас, също в ирландската митология). Кралят екзекутирал всеки свой бръснар, за да не оставя жив свидетел на пазената от него тайна, но се смилил над последния – Кукулин, при условие че не я споделя с никого. И тъй като младежът страдал много под тежестта на царската забрана, по съвет на горския отшелник я прошепнал на старата върба. След време кралят организирал пиршество край старата върба и един от музикантите откъснал клонка, за да си направи ключ за настройване на струнен музикален инструмент. Когато прокарал своя лък по струните, се понесла песен за краля с магарешките уши. След като тайната става

ира хиперболизирана история за една страна, ръководена от директора на половината земна ос, който се държи като селяндур, има привички на чиновник и крие от хората своите магарешки уши. Крал-Вавра и неговите сътрудници – Кукулин, секретар и бръснар, и Върба Стари – „вуйчото на нацията“, създават сложна система за контрол, чиято цел е да прикрива истината. Паразитирайки върху изкуствено създадения образ на вражеските „енгличани“, които уж управляват другата половина на земната ос, те предизвикват напрежение в международните отношения. Системата за фабрикуване на фалшиви лозунги и аксиоми обаче постепенно се изплъзва от ръцете на своите създатели и накрая се превръща в самостоятелно действащ механизъм, който поглъща всяко индивидуално усилие за постигане на познание и промяна на действителността. Липсата на изход от порочния кръг е заявена чрез образите на двама млади журналисти – Червичек и Количек[5], чийто стремеж да разбунтуват „народа от двата пола“ срещу равнодушното бездействие, завършва с фиаско – след предприетите превантивни мерки от страна на кралския секретар те са назначени за главни редактори и стават маши на режима.



Милан Ухде, *Крал-Вавра*, сцена от премиерата през 1964 г.

достояние на всички, хората преодоляват първоначалния си смут и не само свикват с магарешките уши на своя крал, но дори започват да смятат, че те му отиват и много добре крепят короната на главата му. – Б. пр.

[5] Имената на Червичек и Количек означават съответно „червейче“ и „1. щипка за пране, 2. ключ за настройване на струнен музикален инструмент“. – Б. пр.

Естествено, наред с персонажи, които се превръщат в покорни служители на този чудовищен механизъм, в чешката абсурдистка драматургия се среща и персонажният тип на бунтаря, чиято цел е да воюва срещу системата и да се освободи от нейната власт. Пример за такъв типаж, който, навлизайки в чужда среда, става опасен за нея, е Йозеф Кан от драматургичния дебют на **Иван Клима** (Ivan Klíma, 1931) *Замъкът* (*Zámek*, 1964). Няма как да неглижираме факта, че зад заглавието прозира инспиративното въздействие на Фридрих Дюренмат и Франц Кафка. Докато у швейцарския представител на абсурдистката драматургия Клима открива преди всичко завоалиращия ефект на параболичния тип дискурс, за връзката му с пражкия немскоезичен писател свидетелстват редица конкретни алюзии, например не само заглавието на пиесата и името и социалният произход на главния герой („син на земемера Йозеф Кан“), но и кафкианската тема за празния и отчужден свят. Йозеф Кан пристига в Замъка точно в момента, когато един от неговите достолепни обитатели умира при странни обстоятелства. Йозеф влиза в нежеланата от него роля на детектив и с помощта на единствената жена там – Филипа, постепенно установява, че младият професор Иля не е умрял от инфаркт, причинен от преумора, а е бил убит. Различността на Йозеф въздейства провокативно върху останалите обитатели на Замъка и те решават, че той е дошъл, за да заеме мястото на Иля:

> FILIPA (*Změní tón, objeví v něm trochu ironické upjatosti*): Jsi jako on. (*Ukáže k lůžku*). Byl také jiný než oni. A neměli ho za to rádi. Spílají každému, kdo je jiný! […] I tobě budou spílat, že sis sedl s nimi ke stolu, že nosíš deštníček, že si ještě pískáš, že nevěříš tomu, čemu už oni taky nevěří!
>
> (Клима 1965: 37 – 38)

> ФИЛИПА (*с променен тон, в който има нотка на иронична надменност*): Ти си като него. (*Сочи към леглото*.) Той не беше като тях. И затова не го обичаха. Държаха се предизвикателно към всеки, който е различен! […] И с теб ще се заяждат затова, че си седнал на масата с тях, че носиш чадър, че си подсвиркваш, че не вярваш в това, в което те също не вярват!

Дори фактът, че започва официално разследване на смъртта на професора, не носи надежда – след като става ясно, че всички са били съучастници в убийството на Иля, няма как Йозеф да не бъде следващата им жертва. В пиесата на Клима Замъкът се явява символ на изолирана от света институция, която някога е била отредена да служи за творческа среда, но в действителност е маска, която рафинирано прикрива празнотата и бездействието на своите обитатели. Всеки, който подобно

на Йозеф Кан пристига с намерение наистина да работи, но разбира, че е налице чиста мистификация, попада в рисково положение.

Друг знаков писател от 60-те години – **Милан Кундера** (Milan Kundera, 1929), прави частични опити в областта на абсурдистката драма още със своя драматургичен дебют – *Собствениците на ключове* (*Majitelé klíčů*, 1962), където на фона на Втората световна война противопоставя на еснафската низост в разбирането на „собствениците на ключове“ за охолен живот готовността на техните антиподи да напуснат уютния заслон на семейното огнище. До още по-остра конфронтация на субективните позиции авторът стига в пиесата *Празни приказки* (*Ptákovina*, размножена на циклостил през 1968 г. със заглавие *Dvě uši dvě svatby*, премиера през 1969 г.). Подобно на *Собствениците на ключове* и тук са разгърнати две взаимно допълващи се сюжетни линии, които разкриват атмосферата на раболепие и безгранична власт. Интригата на първата сюжетна линия, разиграваща се в едно посредствено основно училище, тръгва от скандална рисунка, на която Директорът тайно и от чист каприз изобразява сам себе си като женски полов орган. Председателят, разполагайки с неограничена власт, решава да издири нарушителя и заявява, че провинилият се ученик ще понесе тежко наказание – ще му бъдат отрязани ушите, а на неговия учител, който е виновен за това, че го е научил да пише, ще му бъде наложено наказание от десет изстрела с лешник. В края на това странно разследване обаче е наказан не само невинен ученик, но и приятелката на Директора, като нейното наказание е изпълнено от самия Председател.

Втората сюжетна линия на пиесата проследява любовните взаимоотношения между Председателя и Ружена – „жена на границата между антипатията и съблазнителността“. Председателят възлага на Директора да ухажва неговата годеница Ружена, за да провери дали му е вярна. Актът на съблазняване на жената на съперника – така, както се случва и в дебютния роман на Кундера *Шегата*, – е същевременно и акт на отмъщение. По този начин го разбира и унижената приятелка на Директора, когато театрално изкрещява: „Върви!“, изпращайки своя годеник при Ружена. След серия от интриги и манипулации в крайна сметка Ружена се оказва победителка, тъй като, поставяйки си за цел да шантажира и да манипулира своя любовник, по време на любовната си среща с Директора успява да го предразположи към откровение и да запише на магнетофон това, което той в действителност мисли за Председателя. „Властта е най-сладка, когато е прекомерна. Когато глупакът има власт над мъдреца, силният – над слабия, уродливото – над красивото“, казва в края на пиесата Ружена и по този начин сякаш непредна-

мерено формулира идеята на пиесата за същината на социалистическата власт в Чехословакия от края на 60-те години. Двете сюжетни линии се вплитат в темата за търсене на истината в една дехуманизирана система, която функционира единствено на принципа на възнаграждението и наказанието. Някои персонажи могат да бъдат интерпретирани в духа на политическата сатира, особено този на Председателя – всевластния партиен функционер, който, ползвайки услугите на своите доносници, се намесва в живота на другите, както и персонажът на Директора – вътрешно противоречив, който в името на своето самосъхранение скрива добрата страна на своето лице зад маската на садистичен шеф, за когото най-важното е да не знае нищо.

По забележителен начин изобразява отношението между представителя на неограничената власт и неговата жертва **Павел Кохоут** (Pavel Kohout, 1928) в своята пиеса *Август Август, август* (*August August, august*, 1968, премиера през 1967 г.). Централният персонаж на тази драматургична алегория е наивният клоун Август, чиято най-голяма мечта в живота е да дресира осем бели ездитни коня. Инспекторът на манежа припомня на Август, че мечтаният от него цирков номер е по традиция привилегия на шефовете и поради това клоунът би трябвало да се прицели в директорския пост:

AUGUST: Pane řiditel, pane řiditel!
ŘEDITEL: No co je, August?
AUGUST: Pane řiditel, já se musím stát Panem Řiditelem!
INSPEKTOR: Hahahaha!
ŘEDITEL: A pročpak, August?
AUGUST: Já potom budu smět frizírovat vosum bílejch lupicánů!
INSPEKTOR: Hahahaha!
ŘEDITEL: Nač bys je chtěl drezírovat, August?
AUGUST: Protože je to krásný!

(Кохоут 1968: 14)

АВГУСТ: Господин директоре, господин директоре!
ДИРЕКТОРА: Какво има, Август?
АВГУСТ: Господин директоре, смятам да стана Господин Директор!
ИНСПЕКТОРА: Ха-ха-ха!
ДИРЕКТОРА: А за какво ти е, Август?
АВГУСТ: Ами след това ще мога да рѐша осемте бели ездитни коня!
ИНСПЕКТОРА: Ха-ха-ха!
ДИРЕКТОРА: Защо искаш да ги дресираш, Август?
АВГУСТ: Защото е нещо прекрасно!

Когато Август решава да стане директор, действащият шеф на цирка учудващо не се противопоставя. Напротив, привидно е съгласен и обещава да му съдейства за сбъдването на неговата мечта, но му поставя няколко на пръв поглед неизпълними задачи. За изненада на всички обаче Август успява да изпълни всяка от тях, и то благодарение на своето безгранично въображение и неконвенционално мислене, но в крайна сметка ще изгуби неравната битка с институцията, тъй като на манежа по нареждане на директора вместо ездитни коне ще бъдат пуснати тигри, които ще го разкъсат.

Смешното и трагичното в образа на Август, чиято илюзия е унищожена пред очите на зрителите, са заложени и в избора на неговото име. След август 1968 г. това име придобива нови значения, тъй като някои реципиенти погрешно го свързват с английското название на месеца (чешката дума е srpen – б. пр.), белязан от инвазията на войските на Варшавския договор в Чехословакия. Особено в чужбина се създава впечатление, че пиесата изобразява съветската окупация, което

впрочем авторът не опровергава, понеже подобно тълкуване съответства на неговото намерение да пресъздаде процеса на ликвидиране на човешкото въображение в условията на тоталитаризма. Пиесата и днес е актуална и режисьорите – в съзвучие с оценката на критиката след нейната премиера – я определят като интерпретативен модел на темата за непрестанната борба за постигане на благородните човешки копнежи, тоест като „притча за неизтребимостта на човешката мечта на манежа на света“ (Махонин 1967: 4).

В хода на 60-те години чешката абсурдистка драматургия постепенно се отдалечава от сатирико-комедийното начало, заложено в образите, и се насочва към сферата на генерализиращия дискурс. Най-абстрактният драматургичен модел на житейските стереотипи в контекста на дехуманизираната система успява да създаде сътрудникът на театъра „На забрадли“ **Милош Мацоурек** (Miloš Macourek, 1926 – 2002) в *Игра за Зузанка* (*Hra na Zuzanku*, разпространена на циклостил през 1968 г., премиера през 1967 г.). Драматургичното действие не се придържа към някаква последователност, а се превръща в паноптикум на сцени от живота на главната героиня. Откъслечните образи улавят отделни моменти от живота на Зузана от нейното раждане, през детството ѝ, прекарано в странна семейна среда, училището, всевъзможните ѝ срещи с институциите, брака ѝ и грижата за децата, чак до старостта, чийто край приключва с погребението ѝ. В картината на един човешки живот се вмъкват коментарите на друг персонаж – Господ, който е в ролята на крайно неорганизиран създател: човешките съдби са в негови ръце, но той все се проваля в работата си. Вследствие на това персонажите реагират механично, без логическа мотивация, не изпитват нито чувства, нито съчувствие: бащата бие майката с точилка, чичото застрелва стринката заради това, че не му харесва вечерята, административните служители отрязват малкия пръст на Зузана, за да си има тя „своя запазена марка“, и т. н.

Основният персонаж в пиесата на Мацоурек е жертва на системата и отражение на конкретната политическа ситуация, но наред с това изобразява стереотипите в живота на средностатистическия малък човек. Според тогавашната критика тази посредственост, характеризираща героинята, „има претенцията да служи за обобщение“, тъй като „Зузана въплъщава сляпата природа на човешката екзистенция, която винаги с наивна самонадеяност, с неизчерпаема енергия и с трогателна самоувереност в собствената си значимост крачи от нищото към нищото“ (Паточкова 1968: 58). Схематизацията на идеята за „сляпата природа на човешката екзистенция“ прави възможно героинята да бъде пред-

ставяна в различни възлови ситуации, които показват човешкия живот като пасивно подчинен на обществените норми и на наложените от институциите наредби, като сляпо изпълнение на задълженията, наложени от системата.

Колкото и да са различни типажите в чешката абсурдистка драматургия от 60-те години, съществуват определени общи тенденции в персонажната им концептуализация. Най-често те са деперсонализирани и тяхната психологическа характеристика е приглушена, но затова пък изпълняват определена драматургична функция и социална роля. Целта на този подход е да направи авторовата интерпретация на образите по-открита и да акцентира върху тяхната амбивалентност и заменяемост. Независимо от слабо изразения психологизъм и забуленото в тайнственост минало на героите се откроява като тяхна обща характеристика поне в началото на драматургичното действие вярата им в традиционните човешки ценности – труда, любовта, отговорността. Вследствие на въздействието на агресивната среда върху тях персонажите губят своята идентичност и се поддават на конформизма.

В този смисъл в ролята на жертва се явява не само „системизираният човек“, но и бунтарят, който се противопоставя на превръщането на човека в част от системата (това се отнася особено за творчеството на Иван Клима). Бунтарят често се превръща в жертва вследствие на серия от манипулации (Ухде). Персонажът на жертвата при това има множество превъплъщения: губи своята индивидуалност и способността си да взима самостоятелни решения (Хавел), скрива своето безсилие зад прикритието на ръководния пост (Кундера), в стремежа си да постигне своите мечти, се оставя да бъде подведен (Кохоут) или пък изпълнява ежедневните си задължения съвсем механично (Мацоурек).

Средата, в която битуват жертвите и бунтарите в чешката абсурдистка драматургия от 60-те години, напомня на обезчовечен механизъм, който принуждава човека да приеме неговите абсурдни норми и да се приспособи към него. Чрез тези персонажи се разкрива и парадоксалната страна на системата, която функционира безотказно и умее да отстрани грешката, но всъщност не служи на своите ползватели, а на собственото си съвършено функциониране. Конфронтацията със системата не води до победен край, а служи преди всичко за изобразяване на модели на критични ситуации, акцентиращи върху идейното послание на пиесите, което се свежда до убеждението, че за идентичността и свободата на личността е необходима постоянна борба.

Литература

Еслин 1961: Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. New York: Doubleday, 1961.

Еслин 1966: Esslin, M. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*. Přel. Libor Štukavec. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966.

Клима 1965: Klíma, I. *Zámek*. Praha: Orbis, 1965.

Кохоут 1968: Kohout, P. August August, august. Praha: Orbis, 1968.

Кроча 2019: Kroča, D. *Česká problémová dramatika šedesátých let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2019.

Кундера 1968: Kundera, M. *Dvě uši, dvě svatby. Ptákovina*. Praha: Dilia, 1968.

Махонин 1967: Machonin, S. Třikrát August. // *Literární noviny* 16, 1967, č. 20, 4.

Мацоурек 1968: Macourek, M. Hra na Zuzanku. // *Divadlo* 19, 1968, č. 2, 86 – 103.

Паточкова 1968: Patočková, J. Ozvěna na zábradlí. // *Divadlo* 19, 1968, č. 4, 57 – 61.

Ухде 1995: Uhde, M. *Desítka her*. Brno: Atlantis, 1995.

Хавел 1992: Havel, V. *Hry. Soubor her let 1963 – 1988*. Ed. Anna Freimanová. Praha: Lidové noviny, 1992.

Хоржинек 1995: Hořínek, Zd. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995.

Яноушек, съст. 2008: *Dějiny české literatury 1945 – 1989. III 1958 – 1969.* Janoušek, Pavel (ed.). Praha: Academia, 2008.

Превод от чешки: **Жоржета Чолакова**

КОНТРАКУЛТУРАТА КАТО ОЦЕННОСТЯВАНЕ НА НЕГАЦИЯТА (НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ РЕФОРМАТОРСКИЯ ПРИНОС НА ЙЕЖИ ГРОТОВСКИ)

Димитрина Хамзе
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Димитрина Хамзе. Контркултура как аксиологизирование негации (наблюдения над реформаторским вкладом Ежи Гротовского)

Негация как ценность – главная движущая сила контркультуры, выдающимся представителем которой в области театрального искусства является один из величайших теоретиков и реформаторов не только польского, но и мирового театра – Ежи Гротовский. Цель исследования – показать, как комплексная негативная стратегия художника проникает во все уголки театральной лаборатории, ведя ее к коренному преобразованию, ломая многовековые стереотипы и превращая актера в первооткрывателя.

***Ключевые слова**:* контркультура, отрицание, ценность, аскетический театр, трансгрессия, актер, перелом

Dimitrina Hamze. Counterculture as an Evaluation of Negation (Observations on the Reformist Contribution of Jerzy Grotowski)

Negation as a value is the main driving force of the counterculture, whose prominent representative in the field of theatre art is one of the greatest theorists and reformers not only of Polish but also of the world theater - Jerzy Grotowski. The aim of the study is to show how the complex negative strategy of the artist penetrates into every corner of the theater laboratory leading it to a radical transformation, breaking centuries-old stereotypes and establishing the actor as a discoverer.

***Key words**:* counterculture, negation, value, ascetic theater, transgression, actor, turning point

Негацията представлява смислово-прагматичният екслибрис и сърцевината на контракултурата. Контракултурата е непримиримо, яростно отрицание на статуквото, канона, класиката, на всичко отъпкано, канализирано, акуратно класифицирано, възхвалявано и „набедено“ за велико. Мощното отрицание като „пречиствателна станция“ на културния орга-

низъм поразява мисловни и поведенчески модели, идеологии, методологии, подходи, жанрови и стилистически схеми и какво ли не още.

Може би едно от най-важните измерения и същевременно послания на контракултурата е осъзнаването и осмислянето на истината, че човекът *не е* еднородно, еднопосочно и „монохромно“ създание, което само чака да му сложат „оглавника“ и да го поведат накъдето е решено предварително съгласно с властващия канон, а все пак мислещо и търсещо същество със сложна, често непредвидима, вътрешно противоречива природа и ярка интуитивна менталност, която пронизва както творческия, така и рецептивно-интерпретативния процес. Убеден в структурната двуделност на субекта – есенция (ядрената му същност) и личност (всичко, което идва отвън, му въздейства и го моделира), Апостолът на модерния полски театър – Йежи Гротовски, с безотказното оръжие на негацията през целия си съзнателен живот издирва есенцията и очертава степените на нейната съвместимост с личностния профил на индивида. Негацията прави възможно дълбокото проникване в сложната партитура на човешката психика и нейното кинетизиране чрез перформативната работа на актьора. Пътят до крайния резултат от работата минава през себеизследването и самопознанието. Това е причината живототворчеството на Й. Гротовски да прилича на автокоментар, както и да не бъде особено ясно за неговите изследователи и коментатори. Завладяващо със силата и новаторството си, то се изплъзва, остава си донякъде неуловимо, отворено за множество интерпретации. Наподобява повече история, отколкото система.

Йежи Гротовски – бунтът на реформатора

Като ярък представител и катализатор на контракултурата и благодарение на забележителния си принос в театъра Йежи Гротовски (Жешув, 1933 – Понтедера, 1999) става монументална фигура в съвременната културна история. Бил е театрален режисьор, изследвач на актьорското (и перформативното) изкуство, преподавател по театрална антропология, реформатор на визуалните изкуства и визионер на културата. След завършване на средното си образование Й. Гротовски се насочва към три специалности: ориенталистика (с идеята да следва индология), медицина (с идеята да следва психиатрия) и театър (с идеята да следва режисура). Съдбата го среща с театъра, който винаги е приемал като медиатор (транслатор) на опита.

В периода 1957 – 1969 г. създава и ръководи „Театър Лаборатория“ със седалище първоначално в Ополе, а после – във Вроцлав, където носи названието Институт за изследвания на метода на актьора. Там режисира 17 спектакъла, четири от които му носят световна слава и влизат в канона на най-големите театрални постижения на XX в.: *Акрополис* (*Akropolis,* 1962), *Трагичната история на д-р Фауст* (*Tragiczne dzieje doktora Fausta*, 1963), *Несломимият принц* (*Książe Niezłomny*) (1965) *Apokalypsis cum figuris* (1969). Собствения си метод за работа с актьора и теоретичната си програма излага в книгата *За оскъдния театър* (*Ku teatrowi ubogiemu*) (английското издание е от 1968 г., а полското от – 2007 г.). В своя цикъл от вдъхновени манифести (1970 – 1971) представя идеи на контракултурата, сред които се откроява идеята му за действената култура. Тя е нещо като поле за осъществяване и самоутвърждаване на участниците в нея, които се стремят не да „възкресят“ конкретни произведения, а да сътворят срещи, белязани с effervescence collective. За реализацията на тези идеи се организират паратеатрални стажове и т.нар. произведения потоци. В процеса на работа със специално създаваните за целта трупи в Полша, САЩ и Италия Й. Гротовски се заема да композира структурата на перформативните действия (актове) с квазиритуален характер. Тези свои работи той коментира подробно, използвайки езика на театралната антропология, в лекциите си в Университета в Рим – *La sapienza* (през 1982 г.) и в парижкия *Collège de France* (през 1997 – 1998 г.), а също и в програмните си беседи

Пътуване към Изворовия театър (*Wędrowanie za Teatrem Źródeł*) и *Изворовият театър* (*Teatr Źródeł*) (1978 – 1980 г.), *Ти си синът на някого* (*Tu es le fils de quelqu'un*) и *Пърформаторът* (*Performer*) (1987).

Представленията на Й. Гротовски са особен вид камерен театър с малка публика – зрителят трябва да усеща физическата близост на актьора, а самият актьор в акта на интимна трансгресия прави нещо като изповед, но не непременно с думи, а такава, каквато се извършва в целия му организъм (органична изповед). За нередуктивно ядро на театъра Й. Гротовски приема релацията актьор – зрител. Тя се свързва с архетипа на жертвата и с културното поведение на човека. Различните пространства, които избира режисьорът, имат катартична роля и въздействие в духа на Антонен Арто – „пророка" на собствените му търсения. Постановките на поляка са контрапункт на монументалния театър и почиват главно върху текстове на Адам Мицкевич, Юлиуш Словацки, Станислав Виспянски. Последното му произведение – *Opus Akcja*, е било показвано от 1995 г. насам пред малобройна публика. Повече от странен е фактът, че книгата на Й. Гротовски *Оскъдният театър* със статут на легенда, публикувана на 16 езика и представляваща извор на фундаментални знания за артистичната му програма, до неговата смърт не е издадена на полски. Текстове като *Новото завещание на театъра* (*Nowy Testament teatru*) и *Тренингът на актьора* (*Trening aktora*), толкова четени и цитирани в чужбина, не са преведени на полски.

През 70-те години критиката е в недоумение, не разбира постановките на театралния антрополог нито като естетика, нито като „идеология" (тогава той създава предимно безсловесни, паратеатрални произведения). Не схваща в какво се състои новаторството му. Обвинява го, от една страна, в мъгляв мистицизъм, а от друга – в еретическо сектантство.

В края на 70-те години Й. Гротовски работи върху създаването на *партитура на опита* за преливане на енергия, който се доближава до езотериката. В заключителната си инициатива – *Изворовият театър* (1978 – 1982), която е последната му творческа работа в Полша, Й. Гротовски съзнателно прилага част от метода на актьора, а именно *перформативна йога* в рамките на т.нар. ритуални изкуства. Тук той преобразува творческата си практика във вид на *приложна антропология*. Оттогава с помощта на международни трупи от практиканти Й. Гротовски изпитва възможностите за интеркултурно обективиране на прагматиката на създаваната партитура от действия. Визията на реформатора за „междучовешкия празник" ляга в основата на контракултурните идеи. Теоретичният резерв на тези изследвания, включени в цикъла от лекции *Изворовите техники на актьора* (*Źródłowe techniki aktora*) и

„*Органичната линия*“ *в театъра и ритуала* („*Linia organiczna*“ *w teatrze i rituale*), които още не са издадени, си остава недостъпен за театрологията, за performance studies и антропологията.

От 1982 г. Й. Гротовски работи само в чужбина (САЩ и Италия), но и там не се радва на по-голяма популярност, отколкото в Полша. Най-интересното е, че колкото повече се изолира до пълно оттегляне от публичния живот, толкова по-настойчиво започват да го обсипват с почести. Така или иначе Й. Гротовски още не е достатъчно проучен и открит като философ на културата и театрален антрополог. Той е неуловим и изплъзващ се заради своята антисистемност, която е невероятно съчетание от желязна дисциплина и спонтанност, органичност на действието. Най-яркият белег на неговата антисистемност е, че над всякакви системи поставя спонтанния порив на живота и опита от него – *élan vital*. Това го прави „присъстващо отсъстващ“. Й. Гротовски никога не се е стремял да систематизира възгледите си, защото е смятал, че систематизацията и системите са прокрустовото ложе на човешкия опит, пречка към постигането на неговата пълнота. Според него е възможно да се върнем към праначалата – непосредствено и моментално, тук и сега. Затова прави изначално изкуство – „на вечния дебютант“, родствено на простото осенение (озарение) при въодушевеното „танцопение“ (екстатичния хоровод, транса) на хасидите.

Две са ключовите понятия (категории) в работата на Й. Гротовски: лабораторията и отшелничеството. Критикувайки безкомпромисно съвременното изкуство с неговия социален отзвук, той се отдава на вътрешна концентрация далече от светската шумотевица, от грохота на света – на работа, в която може да се отдаде без остатък. Това отшелническо кътче обаче не е религиозен храм, а по-скоро лаборатория, изследователско пространство, където се правят проучвания на научна основа. Процедурите на Й. Гротовски напомнят повече научни експерименти и са отдалечени от религиозно-конфесионалния контекст. Този научен обективизъм и антропологичен универсализъм не са в противоречие с индивидуалния опит, със субективно-художествения подход към създаваните и изпробвани върху самия него техники, чиято цел е да установи връзката между телесното у актьора (практиканта), тежестта на материята и онази сияйност на духа, която Й. Гротовски нарича есенция. Тази връзка трябва да осигури на човека архетипната матрица: тялото на есенцията. Това може да бъде осъществено само като действие. В практиките на адепта на ритуалните изкуства трябва да се съчетаят следните функции (действия): решимостта на воина, готов да изложи всичко наяве и да се изправи срещу смъртна опасност, френетич-

ността (екстазът) на танцуващия, изцяло потопен в ритъма на движението, бдителността и омнипотенцията на жреца, който функционира в друго измерение и слива тукашния с отвъдния свят. Всички тези предимства са присъщи на ритуалните изкуства – единствените недегенерирали изкуства според Й. Гротовски, които притежават желаната техническа ефективност. А тя се състои (както в изкуството на алхимията) в промяната. Техниките напомнят инициация в мистерия. Практикантът постига органична плавност на движението, което става носител на есенцията. Тогава той навлиза в опита на преливането на енергия, в ритъма и интензивността на действието. Този опит съдържа силата на промяна на живота (не само на изпитването на радостта от него) и напомня религиозния екстаз. Интензивността произхожда от енергията, която преминава по вертикалната ос на тялото и сублимира.

Й. Гротовски иска да намери обективни правила в артистичната дейност и на базата на тях да изгради структурата на действието подобно на ритуал. Като си служи с фигурата на лабораторията, той препраща към големите театрални реформатори от началото на XX век: Константин Станиславски и неговия кръг, Жак Копо, Юлиуш Остерва. Всички те сравняват театралните лаборатории с манастир. Идеите на полския теоретик кореспондират с традицията на алхимията като изкуство на трансмутацията, облагородяващо материята с цел да обективира донякъде духовните промени.

Подобно на гностиците Й. Гротовски има много песимистично виждане за историята. Възприема я като „разказ“ за упадъка на духовния елемент на човечеството. Заключен в материята, този лек и искрящ (сияен) зародиш, който пребивава у човека, пази спомена за високия си произход, тъгува за изгубената си свобода. Общественото устройство (социалният инструмент) не може да му я даде, може само да увеличи зависимостта, робството му. Следователно за свобода, независимост, автономия могат да се стараят само индивидуалностите – отявлените бунтовници, които имат достатъчна решимост да се противопоставят на вездесъщия материален автоматизъм (на материалната хегемония) и на социалната деградация. За да противостоят и устоят на това, по различно време в различни култури хората са си изработвали различни техники (не непременно свързани с религиозните традиции) в рамките на различни художествени дисциплини. Тази спасителна мярка според Й. Гротовски е общокултурна, антропологична ценност, която той нарича обективност на изкуството. В сферата на театъра от актьорите се иска сръчност и умение, лекота в изпълнението на определени дейности с определена ефективност, за да се превърне изкуството в медиум на

освобождението. Й. Гротовски вярва, че създаването на ефективни сотирологични техники ще облагодетелства всеки човек (независимо от културните и историческите му обусловености), който може да се възползва от тях и да ги прилага в живота си – в средновековната и ренесансовата алхимия се е вярвало, че произведението на алхимика има за цел откупването на световната душа, затворена в материята – тъй както Христос е откупил човека, така алхимикът откупва природата, затова алхимичните операции имат сотирологична стойност.

От всички пътища, които водят към пълнотата, Й. Гротовски винаги категорично избира пътя на отрицанието, негацията (*via negativa*). Неговият път на познанието винаги е този „срещу течението“, пътят срещу всички условности (*odwarunkowanie*). А познанието е възможно само благодарение на екстремален, стигащ до корените на съществуването бунт – това е единственият начин за постигане на изгубеното първично единство и цялостност. Крайната цел на драматичния сценарий на *opus sztuk rytualnych* (*опус на ритуалните изкуства*) е апокатастазата: обновление, оздравяване, възвръщане, освобождение. А тя се постига чрез действие. Затова Гротовски не признава догми, системи, доктрини, идеологии – само действие. Точно това е същинското изкуство – *ars magna*. Благодарение на него човек не забравя истинското си призвание и не умира докрай.

„Характерология“ на негацията

Когато говорим за негацията като деконструктивна, трансформационна и трансцендираща величина, не можем да не изтъкнем културния принос на друг голям новатор във философско-литературното пространство – писателя Витолд Гомбрович. И двамата творци – писателят и театрологът – обявяват „война“ на Формата, която поразява автентичността на човека и го изтръгва от корените на неговия прасинхрон, за да го хвърли в капана на цивилизацията. Това, което В. Гомбрович постига в произведенията си чрез гротеската, Й. Гротовски постига чрез основните си методологически инструменти: лабораторията и отшелничеството.

Бляскавият поход на Витолд Гомбрович с целия арсенал на комичното в неговото скромно по обем, но грандиозно по значимост творчество срещу диктатурата на Формата, сковала непробиваем кафез за човека с всичките му екзистенциални „приложения“, е ярка илюстрация за контракултурен пробив в апологетиката на унифицираните идеали от времето на т.нар. постмодернизъм. Целокупната ментална и вербална активност на

писателя е под знака на негацията и лингвистичното му новаторство е нейна производна. Александър Русович споделя следното:

> Гомбрович беше за мен абсолютна граница. Стоях пред него като пред стена. Стената на отрицанието. Действеното, не пасивното отрицание.[1]
>
> (Цит. по Гомбрович 1987: 129)

Основен двигател на инвазивно-критичното концептуализиране на света е негацията[2]. Ако се опитаме да възсъздадем схематично психоекзистенциалната траектория на индивида в духа на разсъжденията на Жак Лакан и Юлия Кръстева (срв. Белецки 2014: 44 – 45), ще се убедим, че тя е маркирана преди всичко от *отрицанието*: като *отхвърляне* на първичната цялостност, на единението с Майчиното тяло (семиотичното) и на разчлененото собствено, „хаотично“ тяло от периода на „пред-огледалната, пред-Едипална фаза“, в името на субективното самоопределяне и автоидентификацията, която обаче е невъзможна без социализирането чрез комуникативните процеси, т.е. без потискащата зависимост от Формата (културата, символичното); а после като *отхвърляне* на този „неистов копнеж“, който се оказва заблуда, защото постигането на идентичност е обречено на провал от императивите на задъхания маскообмен в човешкото общество. Така „излъгалият се“ субект отново закопнява за първозданната цялост и целебния хетерогенен хаос, отхвърляйки предишния си копнеж[3].

Негацията е зародишът и генераторът на изразно-изобразителната мощ на гротеската – доминантната комическа категория в литературното дело на В. Гомбрович, която се превръща в инструмент, в ефикасно оръжие на контракултурата. Ценни наблюдения върху категорията има американският изследовател Бернард Макелрой, който уточнява от самото начало, че дефиницията ѝ трябва да бъде доста еластична, а в хода на разсъжденията си се опитва да я представи с помощта на негацията: 1. тя не е жанр, към който дадено произведение или принадлежи, или не принадлежи; 2. не се е зародила в определена школа и теория на изкуството; появила се е преди всички теории и школи; 3. не е напълно безотносително понятие, т.е. не може да се каже, че напълно я има или че напълно я няма. Тя е по-скоро определен континуум, който се проя-

---

[1] Тук и нататък преводът и курсивът в цитатите са мои – Д. Х.

[2] По-подробно за негацията вж. в статията *Ироногенната функция на негацията* (Хамзе 2010).

[3] Повече по темата вж. студията *Лингвотрансформативная функция гротеска как стимул развития межчеловеческих отношений* (Хамзе 2016).

вява в различна степен дори в принципно различни творби (Макелрой 2003: 128).

Негацията е изконна смислово-екзистенциална категория, световъзприемане, философско-психологическа позиция и стратегия, концептуална формула и категориален апарат. Тя е ценност, доколкото противостои на фалша и заблудата, доколкото служи като лакмус за проявяване на антиценности и съдейства за разпознаване на истинските ценности. Накратко, представлява ориентир и безотказно средство за разграничаване на ценности от антиценности. Това, което споделя А. Русович за творчеството на В. Гомбрович, се отнася до голяма степен и за текстуално-есеистичното творчество на Й. Гротовски (приложено в театралната му дейност). Гротеската у писателя и „оскъдният театър“ у театролога акуализират всички функции на негацията – от изключването, отхвърлянето и деструкцията през трансформацията, интеграцията и сцеплението до реконструкцията и трансценденцията.

Негацията е принцип на диалектиката и генератор на смисъла въобще. Тя онагледява диалектиката на дискурса, за който Ролан Барт споделя, че се развива според двупонятийна диалектика: „господстващото мнение и неговата противоположност, Doxa-та и нейният парадокс, стереотипът и обновлението, умората и свежестта, вкусът и безвкусното: обичам/не обичам. В действителност тази бинарна диалектика е диалектика на смисъла... и диалектика на ценността“ (Барт 2005: 86). Смисълът дължи съществуването си единствено на наличието на противоположност. В *Самото само́* Алексей Лосев казва: „Където няма различия и противопоставяния, там няма и не може да има и никакъв смисъл“ (Лосев 2004: 243). Теоретичните постулати и цялата практика на театралния реформатор Й. Гротовски са ярък контрапункт на официалната доктрина за същността и целите на театралното изкуство.

Иронията в когнитивен аспект е негация – негативна перцепция, имплицитно като: „ти *не си това*, за което се мислиш и представяш, *не си такъв*, какъвто ти се иска да бъдеш или да изглеждаш“. Изходната база на концептуалните постановки на Й. Гротовски е скритата ирония на всичко официално установено, регламентирано и „канонизирано“.

В *Наръчник по разложение* Емил Чоран казва:

> Ако с всяка дума ние печелим победа над небитието, то е само за да изпитаме още по-осезаемо неговата власт. Умираме съразмерно на думите, които пилеем около себе си... Говорещите нямат тайни. А ние всички говорим. Разкриваме се, излагаме на показ сърцето си; всеки от нас като палач на неизразимото се стреми да разруши всички тайни, начело със своите собствени. И ако се срещаме с другите, то е за да се опозорим дружно с

нашия бяг към празнотата било чрез обмена на идеи, било чрез признания и интриги. Любопитството е причина не само за грехопадението, но и за безбройните ежедневни падения.

(Чоран 2006: 23)

Така идентифицираме негативния фундамент на комуникативната ни обвързаност. Иронизира се комуникацията като „изтребление“ на тайни. Й. Гротовски има подобна нагласа по отношение на комуникацията и затова „проповядва“ общуване от нестандартен тип – с минимум вербалност и с възможно най-адекватен език. Чрез *негация* на неподходящия език полският реформатор утвърждава *негативния език* като ключ към същината на проблема по време на заниманията с актьора. На упражнение трябва да се каже например: „Сега *не блокираш* процеса“, а не: „Преди дишаше зле, а сега дишаш добре“, защото така актьорът ще започне да реагира съзнателно и да нарушава естествения ход на нещата (Гротовски 1999: 116). Й. Гротовски казва *не* на непременното говорене. Избавление от него е релацията с Другия – като личност, като индивидуалност, като „ти“, а не като колектив: група = „вие“. В противен случай се стига до компромис и конформизъм (пак там: 157). Индивидуалността на Другия е екранът, върху който се отразява (прожектира) съществуването ми като цел на моя импулс.

Много е важна – повтарям – езиковата сфера. Винаги е по-добре да се използват *негативни* формулировки от типа „какво – *не*“, отколкото „какво – да“.

(Гротовски 1999: 117)

В този ментален ракурс Й. Гротовски казва *не* и на преднамереното мислене и назоваване.

Не може да се мисли за това. Трябва да се изследва тялото памет, тялото живот. *Не да се назовава*.

(Гротовски 1999: 160)

Ценност ли е негацията? Безспорно. Въпросът е риторичен. Нещо повече – негацията е основополагаща, обхватна и синтезираща ценност, която обгръща останалите. В нашия контекст тя се проявява, най-общо казано, като несъгласие с определени културни стереотипи. А какво е ценност? Можем да предложим следното определение: излъчена от обществото ментална и съответно поведенческа абстракция в качеството ѝ на доминанта, въплъщаваща и конкретизираща неговите предпочитания и очаквания, зависими от разбиранията му за добро и зло. Не-

що като символ на обществени предпочитания и убеждения. В по-индивидуален план това е ментално-екзистенциална категория, която предопределя и обуславя мисловните, поведенческите и оценъчните стратегии на отделната личност. Тази квалификация на ценността обаче не е достатъчна. Най-важна за разпознаването и окачествяването на нещо като ценност (и за разграничаването му от антиценността, както и за избягване на ценностната мимикрия и аксиологичното затъмнение) е неговата етична (морална) природа. Ако дадена ценност не мотивира човешката активност в служба на доброто, справедливостта, напредъка (духовната и културната еволюция) и истината, тя не е ценност, а е отрицание на самата себе си. Ценността е едновременно генератор и коректив на нашите действия. *Негацията* може да възкреси залинелия или направо изчезнал критичен рефлекс, а критиката развива и изгражда адекватна перцепция, стимулира креативността. *Негацията* прави възможно адекватното разбиране на ценностите, подемането на диалог на неравнодушие и съпричастност: допринася за постигането на аксиологична зрялост. *Негацията* като ценност означава още търсене, познание, откривателство.

Творческата палитра на Й. Гротовски е изтъкана от негация. Тя е ключова дума и висша ценност на живота и работата му, които всъщност се сливат ведно. Всички негови открития в изкуството на актьора се раждат от негацията. Й. Гротовски разполага с цял спектър от препоръки откровения за постигане на автентично *изкуство съществуване* на субекта чрез процесуалния акт на вечното ставане – всеки път отново и отново, като за първи път, пред олтара на познанието. Този *негативен спектър* е изпъстрен с цяла мрежа от наблюдения, захранващи общуването на режисьора с актьора, който е съветван не какво трябва да направи за и „във“ дадения спектакъл, а какво *не трябва* да прави, за да бъде естествен, убедителен и въздействащ, за да стигне до познание и да го сподели със зрителя; за да доведе и зрителя до това познание. По наше мнение полският театрален гуру изгражда цяла *негативна типология*. За лаконичност отделните негативни „инструкции“ към актьорите ще означаваме инициално с „не“. Да видим на какво казва *не* Й. Гротовски.

1. *Не* на „актьорския арсенал от средства“ (инструментариума), защото актьорската дейност (участие в театралната лаборатория) *не* е дедуктивна величина, която сумира определени умения и сръчности. Отхвърляйки тази класическа заблуда, Й. Гротовски предлага концентрация върху духовния процес на актьора, белязан от крайности – от пълното разголване на своята интимност, но *не* в еготичния смисъл на

принципа на самонаслаждението и опиянението от собствените емоции, а точно обратното – сякаш в акта на себеотдаването. Това е особена техника на „транс“ и интеграция на всички духовни и физически сили на актьора, които сякаш се надигат в интимно-инстинктивната зона и стигат до зоната на „рентгеновото облъчване“, т.е. до предаване (емисия) на енергията.

Методът на подготовка (изграждане) на актьора в този театър се свежда *не* до научаването му на нещо (*не* до обучението му), а до отстраняване (пак негация!) на преградите, които може да издигне собственият му организъм в духовния процес. Организмът на актьора трябва да се освободи по отношение на вътрешния процес от всякаква съпротива, така че да няма никаква времева разлика между вътрешния импулс и вътрешното отреагиране, за да може импулсът сам по себе си да бъде едновременно и отреагиране. Тялото сякаш се разгражда или изгаря, за да може зрителят да проследи видимото протичане на духовните импулси. Й. Гротовски обобщава така: „В този смисъл говорим за *via negativa*: не просто сума от умения, а елиминиране на пречки“ (Гротовски 1999: 9).

2. *Не* на фанатичната устременост към предопределена визия за нещата. Режисьорът препоръчва култивиране на вече пробудения импулс, по-скоро състояние на пасивна готовност за реализиране на *активната партитура* – нещо като психическа позиция, изразена отново чрез негация – „*не* искам да направя това“, или пък обратно – „отказвам се от неизвършването на това“ („отказвам това да *не* бъде извършено“). В противовес на стандартното мислене тук е изразено убеждението, че духовният процес е съпътстван от формална артикулация, дисциплина, структурализация на ролята. Ако ги няма, тя ще се разпадне, ще стане жертва на безформеността. Между вътрешния процес и формата настъпва процес на взаимно напрежение.

3. *Не* на механичното натрупване на знаци (в областта на формалната техника), които се повтарят в играта, а предпочитане на „дестилирането“ на знаците от естествените човешки импулси, на очистването им от всичко, което „замърсява“ чистия импулс (например делничното поведение, затлачено от стереотипи). Тук отново се проявява негативният подход (*via negativa*), макар и не така отчетливо (Гротовски 1999: 9).

4. *Не* на „богатия“, „пищния“, „универсалния“, „всеобхватния“, „вездесъщия“ (може би казано днес – „интерактивния“) театър. Оттук произтичат две негативно маркирани послания:

а) прокламиране на пестеливия, аскетичния, оскъдния театър (*teatr ubogi*);

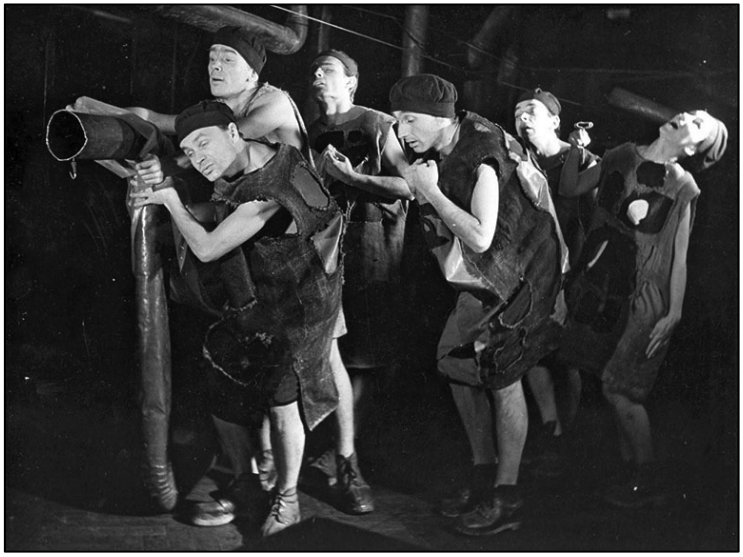
б) утвърждаване на представлението като акт на трансгресия (*не* на „правилното и общоприетото“ в полза на дързостта то да бъде нарушавано).

Това се постига чрез постепенно *елиминиране* (отново негация) на всичко, което се поддава на елиминация. Актьорите и техният режисьор установяват, че театърът може да съществува *без* грим, *без* автономен костюм и сценография, *без* обособена сцена, *без* игра на светлини и музикален фон и т.н. Единственото, без което не може да съществува, е релацията актьор – зрител, не може без тяхното осезаемо, непосредствено (и непринудено) „живо“ общуване.

Приемането на *оскъдния театър* е свързано с отрицанието на театъра като синтез на различни творчески дисциплини (литература, пластика, живопис, архитектура, светлинни игри, актьорство под диригентската палка на режисьора). Теорията на театъра като синтез води до налагането на господстващия театър, а именно на „богатия театър“, който според Й. Гротовски е богат на слабости. Той е артистична форма на *клептомания*, защото живее на гърба на дисциплини, чужди на собствената му природа, черпейки от техния напредък и заимствайки творчески елементи. По този начин създава представления хибриди, амалгами, лишени от еднороден корен, следователно неинтегрални, и унищожава театъра като „индивидуалност“, изтрива идентичността му, отнема собствения му специфичен облик. „Оскъдният театър“ на Й. Гротовски се отказва дори от сцената и мястото за публика. Задължителна е обаче празната зала, в която всеки път за всяка премиера се определят места за актьорите и зрителите. Така по естествен начин се подготвя средата за отношения от различен тип. И тук на оксиморонен принцип се проявява богатството на този „беден“, аскетичен театър. Очистването („окастрянето“, „остъргването“) на театъра от всичко, което не е театър, съсредоточаването върху зародиша, корена на театъра разкрива друго негово богатство, което лежи в същността му (и е част от занаята). В защита на „оскъдния театър“ Й. Гротовски отправя негативно оцветен призив:

> Най-накрая театърът трябва да признае собствените си граници. Щом като не може да господства над филма с богатството си, тогава нека да е беден, щом като не може да се мери с телевизията по размах и обхват, нека да стане аскетичен; щом като механиката, с която разполага, не представлява никаква атракция, нека да се откаже изобщо от механизмите. Аскетичния актьор в аскетичния театър – ето формулата, която трябва да приемем.
>
> (Гротовски 1999: 31 – 32)

Какво според Й. Гротовски представлява спектакълът като акт на трансгресия, т.е. като *отрицание* на делничното, стандартното, общоприетото? За да отговорим на този въпрос, трябва преди това да отговорим на друг: Защо всъщност се занимаваме с изкуство? За да прекрачим собствените си бариери и ограничения, да излезем от собствения си „затвор“, за да запълним празнотата си, да компенсираме „инвалидността си“, за да се самоосъществим. Но това *не е* състояние, *не е* постигната форма (*kondycja*), а процес, тежко придвижване, в което тъмното, мрачното в нас подлежи на облъчване. Именно това нарушаване на клишетата на чувстване, виждане, мислене, оценяване е толкова драстично, защото е моделирано в човешкия организъм, в дишането, в реакциите на тялото, във вътрешните импулси. То е щурмуване на табута, *трансгресия*, която чрез шок, смъкване на маски, чрез пълно отдаване на нещо, неимоверно трудно за определяне, в което се съдържа Eros и Charitas, се устремява към естеството на живота и на човешката мисия в него. Трансгресията е предшествана от *конфронтация*, която „произвежда“ отново оксиморонни[4] тандеми: „диалектика на изобличението и апотеоз“, „религия чрез богохулство“, „любов чрез омраза“.



Сцена от пиесата *Акропол* на Й. Гротовски

[4] По-подробно за философско-семантичната природа на оксиморона виж *The Grotesque Fixture Named Oxymoron* (*on works by W. Gombrowicz*) (Хамзе 2013), *Оксиморонът – гротесковата арматура в творчеството на В. Гомбрович* (Хамзе 2014), *Езикът на комичното* (Хамзе 2016).

5. *Не* на традиционната идентификация с мита. Вместо нея Й. Гротовски препоръчва *конфронтация* с мита:

> Нарушаването на интимността на живия организъм, разкриването му в неговата физиологична детайлност и вътрешни импулси стига толкова далеч, че прекрачването на бариерата на ексцеса, на екстремалното връща на митичната ситуация нейната всеобща човешка конкретност и се превръща в откритие на истината.
>
> (Гротовски 1999: 18)

6. *Не* на тялото на актьора като „стока за продан“ или „изделие за харесване от публиката“. Тялото е основният инструмент за работа – при това публична – на актьора, но в неговата дейност то изпълнява определен духовен акт, защото, ако бъде третирано тривиално както в ежедневието и бъде използвано за пари, тогава актьорското изкуство би било нещо като проституция. В момента, в който освободи тялото си от всякаква съпротива по отношение на духовните импулси, в момента, в който сякаш го разруши, тогава актьорът престава да търгува с организма си, принася го в жертва, т.е. повтаря жеста на изкуплението, постига нещо подобно на освещаване (сакрализация). За да не се превърне този процес в ефимерно явление или еднократно изригване, е необходимо да бъдат изработени определени методи и предприети определени търсения.

7. *Не* на нарцисизма и наслаждението от собствените преживявания. Тази негативна позиция сякаш казва *не* на концентрацията върху собственото Аз и прехвърля центъра на тежестта върху Ти. Осъществяването на акта (т.е. представлението) изисква мобилизация на всички физически и духовни сили на актьора, който по този начин постига състояние на *пасивна готовност*. Това състояние прави възможно изпълнението на активната партитура. Метафорично казано, най-важният фактор в този процес е покорството, психическата предразположеност, която се изразява *не* в изпълняването на някаква процедура, а по-скоро в *отказа* от нейното неизпълнение. Това е актът на себеотдаване. В противен случай ексцесът губи междучовешката си функция и се превръща в частна проява на неприличие. Така чрез *негация* на увеличаването на уменията се създава поредица от алюзии, които отпращат към онзи неуловим съзидателен процес.

8. *Не* на развиването с определена цел на единичната, изолираната, сякаш „осиротяла“ част (или отделен орган) от тялото на актьора. Необходимо е потенциалните енергетични центрове да действат в синхрон.

> Трябва да се отбележи, че истински изразителното е това, което актьорът прави с „цялото си същество“.
>
> (Гротовски 1999: 28)

Всичко това обаче е свързано със строга, спартанска *дисциплина*, защото процес, лишен от дисциплина, не стига до освобождаване, а граничи с биологичния хаос. Този процес обаче не означава дресировка – Й. Гротовски казва *не* на принудителните дидактични упражнения, както и на единичния, „отчуждения“ жест, на жеста сам за себе си. Той е убеден, че откъснатата реакция, съсредоточена в отделен орган или част на тялото, а не във вътрешността му, е обречена, защото не е нищо повече от обикновен жест. За съжаление, актьорите постъпват точно по този начин. А той е измамен, фалшив. Ако реакцията е жива, тя винаги започва в сърцевината на тялото и завършва в някакъв негов сегмент – ръка, коляно, глава... Така чрез разпределената в различни сектори на тялото първична енергия може да се освободи експресията на актьора. *Не трябва* да се „тренира“. Самата дума „тренинг“ е неточна. *Не трябва* да се тренира нито гимнастика, нито акробатика, нито танц, нито жест. В този вид работа, който се различава от обикновените репетиции, е необходимо актьорът да бъде изправен пред творческото предизвикателство, да напипа творческото зрънце. По такъв начин Й. Гротовски казва *не* на фрагментацията и инструментализацията на тялото, на разделението на неделимото, както и на фалшивия инстинкт за самосъхранение. Той потвърждава, че всички наши поражения и липсата на цялостност се отпечатват върху тялото ни, което е отговорно за всичко. Искаме да приемаме тялото си, а *не* го приемаме. Иска ни се нявярно да го акцентираме и затова се поддаваме на привидността на известен нарцисизъм. Но истината е, че го отхвърляме. През цялото време съществуването ни е разделено на „аз“ и „моето тяло“ като две различни битийности. На мнозина актьори тялото не носи чувство за сигурност. Въплътени, телесни, те не са защитени; по-скоро са в опасност. Съществува липса на вяра в собственото тяло, което означава липса на доверие в себе си.

> [...] Този, който прекалено обича себе си, в действителност не се обича изобщо, няма си доверие. За да можем да живеем и да творим, трябва да се приемаме. За да имаме обаче шанса да се приемем, нужен ни е друг, някой, който да ни приеме. Да не бъдем вътрешно разделени – това означава в най-общи линии да приемем себе си.
>
> (Гротовски 1999: 103 – 104)

Прекрачването (преодоляването) на себе си не значи манипулация с чувствата на зрителя, а е следствие от приемането на себе си. Някои актьори по време на т.нар. физически упражнения се самоизтезават. Това е просто авторепресия и чувство за вина.

> Преодоляването на себе си е възможно, ако приемаме себе си. [...] Преодоляването на себе си е „пасивно“, то е **не**-съпротива срещу преодоляването на себе си.
>
> (Гротовски1999: 104)

Не трябва да се отбраняваме пред възможността да поемем риск, *не трябва* да сме вътрешно раздробени и разпокъсани, защото губим целостта си и изневеряваме на инстинктите си: „Не губиш равновесие, ако наистина те води природата “ (Гротовски 1999: 104).

Негацията, въплътена в прекрачването на себе си, е неразривно свързана с опита. Според Й. Гротовски заученото и дори майсторски овладяното *няма никаква* стойност. Житейският опит е синтезиран и компресиран от безличния демонстратив *то* (‘това’), който сякаш „си присвоява“ позицията на субекта и го подчинява на себе си, превръща го в тяло живот и му „диктува“ какво да прави. Така *то* се превръща в универсален перформатив и скрит императив за действие.

> Не си диктуваме природните пулсации в еволюцията. „Това“ само́ се диктува, „това“ се самоизвършва. Накрая започва да се намесва това, което е живо в нашето минало (или бъдеще?). Тогава е трудно да се каже дали става дума за упражнения, или по-скоро за вид етюд. Може пък това да е контактът ни с другия, другите, с нашия живот, който се осъществява, въплъщава се в еволюция на тялото. Ако тялото живот желае да ни поведе в друга посока, тя може да представлява различни съществувания, пространство, пейзаж, който се е вселил в нас, слънце, светлина, липса на светлина, отворено или затворено пространство – без значение. Всичко започва да бъде тяло живот.
>
> (Гротовски 1999: 106)

По подобен начин възприемат показателното местоимение *то* теоретиците на метафората в прагматична перспектива Джордж Лейкъф и Марк Джонсън, според които „разбирането е улавяне“:

> Това „това“ трябва да се разбира едновременно като сигнал за транспозиция[5] и като абревиатура на натрупания опит, на който се обляга метафората и с чиято помощ ние я тълкуваме.
>
> (Лейкъф, Джонсън 1988: 43)

Откроява се транспозитивната функция на безличния демонстратив, която поражда метафората и я закрепва в съзнанието, като я отъждест-

[5] В случая *то* е сигнал за транспозиция, а за Лейкъф и Джонсън – че е абревиатура на натрупания опит.

вява със своя първоизточник. В качеството си на синтезирана и стилизирана „холограма“ на нашия опит *то* изпълнява ролята на транслатор в асоциативния пренос, а освен това утвърждава ценността и прагматичната полезност на екзистенциалния ни опит. Според Р. Ницолова демонстративът *това* има най-широката възможна екстензия (Ницолова 1986: 116). Функционалният диапазон на местоимението е наистина респектиращ – то може да бъде анафорично или катафорично, да играе ролята на деиктичен предикатив, на съществително или прилагателно, както и твърде често да бъде метатекстов оператор. Така дори на езиково равнище *то* разкрива своята универална „опитност“, изпълнявайки предимно аргументативно-конклузивна функция, а в творческата концепция на Й. Гротовски обобщава опита просветление, опита откровение, опита съществуване, на който е подвластен актьорът и благодарение на който постига своята цялостност.

> Ако работата в спектакъла, творчеството, репетициите ангажират актьора до дълбините на съществуването му в неговата цялост, ако, творейки, той се разкрива **изцяло**, значи още не е загробен от нещата.
>
> (Гротовски 1999: 109)

9. *Не* на предварително подготвения, предубедения, „изработения“ зрител.

На Й. Гротовски му е нужен зрителят в състояние на духовна еволюция, на психически завой, който търси в представлението ключ към себепознание и „своето място под слънцето“. Този зрител със сигурност *не е никой* от тези, които са постигнали своята „малка духовна стабилизация“, които се изтъкват с безпогрешното си знание за доброто и злото или пък не са изпитали никакви колебания. Дали пък това е театър за избраници, елитарен театър? Може би, но тази елитарност *няма нищо общо* с обществения произход, нито с имотното състояние, нито дори с образованието. Простият работник, който няма дори средно образование, може да преживява дълбоко този процес на творческо възземане, докато ученият професор може да е вече „готов“ – с тази ужасяваща завършеност, „изготвеност“, присъща на труповете.

Отказът на театъра от предимствата на сродните изкуства, с които той не може да се конкурира във визуално-техническо отношение, му осигурява една незаменима ценност – непосредствената, „соматична“ връзка между живи същества – връзка, чрез която актьорът провокира зрителя; всеки „полъх“ на актьорската магия (която зрителят не е в състояние да повтори) създава нещо велико, изключително. Понякога тази изключителност се проявява като див, „хищнически“, чудовищен

взрив, който „покосява“ зрителя, заставя го да се изправи лице в лице с актьора, да почувства дишането и потта му (Гротовски 1999: 54). Й. Гротовски казва *не* на зрителя подражател, на зрителя акомпанятор, убеден, че истинското призвание на човека от публиката е да бъде наблюдател, по-точно *свидетел*.

> Свидетелят се държи донякъде настрана, не желае да се намесва, иска да бъде буден и бдителен, да види това, което се случва, от началото до края и да го запази в паметта си; образът на събитията трябва да остане в самия него.
> (Гротовски 1999: 66)

10. *Не* на зависимостта на актьора от зрителя, от неговия безпощадно преследващ поглед. Основното в работата на актьора е „чувството за сигурност, за безопасност“, а то е винаги застрашавано, постоянно контролирано и наблюдавано. Според Й. Гротовски трябва да се създаде такава система на работа, която да осигури на актьора спокойствие, увереност, че няма да стане за посмешище в това, което прави, дори и то да не бъде приемано.

11. *Не* на мисленето за зрителя по време на представлението (играта). Първият етап от играта е изграждането на ролята, вторият е работата с партитурата. В този момент актьорът търси особен вид чистота (*елиминиране* на излишното) и същевременно търси знаците, без които не може да осъществи своя изказ. Партитурата се гради върху елементите на междучовешкия контакт: импулси и реакции – дисциплинирани, овладяни. Ако актьорът е готов за акта на екстериоризация, но не в служба на себе си, тогава всеки спектакъл ще постигне своята пълнота. Ако той обаче вземе за свой ориентационен пункт зрителя, винаги ще бъде в някаква степен по-лош от него, т.е. би бил склонен да се продаде. Актьорът *не е* длъжен да играе за зрителя, а спрямо него, в негово присъствие, в неговата „компания“. Така се осъществява актът на истината (Гротовски 1999: 58).

12. *Не* на връзката с всекидневната обремененост, с делничния живот. Актьорът трябва да има достатъчно време да се отдели от всички битовизми и всекидневни ангажименти, които го разсейват. В практиката на Й. Гротовски е възприет интервал от тридесетминутна тишина, когато актьорът може да се заеме със себе си – да е облечен според ролята, да си подготви костюмите, да си припомни определени сцени. Това са естествени неща – нито мистични, нито тайнствени. Освен това от първостепенна важност е концентрацията върху поведението на Другия. Полският реформатор открива, че много по-плодоносно е

изследването на възможностите за самоосъществяване на другите, отколкото на себе си.

13. *Не* на готовите отговори и на идеализираните универсални модели. Основният принцип, залегнал в методологията на Й. Гротовски, е, че *никой не може* да бъде научен на творчество и че *няма никакви* идеални образци, посредством които, ако им подражаваме, ще се научим да творим. Константин Станиславски – големият духовен учител на поляка, е най-високо ценен от своя ученик именно заради таланта му да поставя ключови въпроси, да използва динамична и „наблюдаваща“ методология, най-важното предимство на която е системното и продължително усилие за преодоляване на обобщенията, валидни за предходния работен период. Това постоянно търсене на нови хоризонти, съчетано с прецизното съставяне на граматика на „професията“ (актьорството), е вдъхновявано (и въобще възможно) благодарение на *негацията* (отхвърлянето) на всякакви рецепти, „уютни“, изпробвани трикове и „проверени хватки“. Основната разлика между двамата творци е, че ролята за Й. Гротовски *не е* аналогия на обикновените човешки действия, а акт, който човекът актьор извършва пред очите на хората наблюдатели – зрителите. Този акт е синоним на крайна откровеност, на крайно раздипляне и оголване „до кокал“ на най-интимното (потайното) в човека, на извършване на всичко това с „цялото си същество“ като в миг на пълно и безрезервно себеотдаване. Този миг е равносилен на рязко скъсване с фалша на всекидневието, с половинчатата ни заетост, с принудителната ни фрагментарност. Пълната освободеност, импулсивност и обезоръжаващо откровение *нямат нищо общо нито* с ексхибиционизма, нито с хаоса. Изборът на подходяща конструкция и подготовка на спектакъла го прави подреден и осъществяван с цялата осъзнатост на действието, с пълното чувство за лична отговорност от страна и на режисьора, и на актьора.

14. *Не* на универсалната, рецептурна, отработена техника на актьора. Й. Гротовски постулира *негативна техника*, т.е. препоръчва на актьора *не* да установи какво трябва да прави, а какво му *пречи* да го направи, какво в тялото му се съпротивлява да направи нещото.

> Какви са тези съпротивителни реакции? Как да ги избегнем? Искам да премахна, „да открадна“ от актьора това, което го тормози; нека остане в него само творческото начало – това е вид освобождение. Ако в него не остане нищо, значи, че не е творец. [...] При все това смятам, че спонтанността и дисциплината са две страни на един и същи творчески процес. [...] Ето основната разлика между нашата техника и другите методи: нашата техника не е позитивна, а *негативна*.
>
> (Гротовски 1999: 54 – 55)

Това се постига с различни видове упражнения, понякога акробатични, чрез които се търси балансът, „успокояването“ на организма, а на следващ етап се прилагат упражнения, в процеса на които актьорът получава неимоверно мощен стимул, който го предизвиква към спонтанен отговор, завладява и мобилизира цялото му тяло. Противник на „състезателния“, единичния, сякаш самоцелен тренинг (и на самия спортен термин, но при липса на по-подходящ употребата му понякога е неизбежна), който дезинтегрира, „раздробява“ тялото, Й. Гротовски въвежда упражнения, които активират цялия организъм и хармонизират всички процеси в него. *Негацията* става тъждествена на спонтанността и благодарение на нея естествените импулси стават осезаеми и постижими. Й. Гротовски казва *не* и на прекомерната техника и предлага *негативна* постановка на градивния подход. Неговият метод се състои главно в осъзнаване на въпроса: „Как да се направи нещото?“. Реформаторът смята, че този въпрос трябва да бъде зададен само веднъж и когато се навлезе в детайлите, *не трябва* повече да бъде задаван, защото в противен случай се изковават стереотипи. Затова е нужно той да бъде заменен с *негативния* въпрос: „Какво *не трябва* да се прави?“. Така стигаме и до *отхвърлянето* на изолирания избор на подход и на еднопосочната тренировъчна стратегия. Ако човек няма затруднения с дишането например, не е необходимо да бъде принуждаван да диша по точно определен (предварително установен) начин.

> *Не трябва* да контролираш процеса на дишането си, но затова пък трябва да познаваш пречките и съпротивленията си.
>
> (Гротовски 1999: 115)

Театралният канон обикновено работи с клишета. Популярна е рецептата за правилно и ефективно дишане с диафрагма. Но дишането е физиологична реакция, свързана със специфичната природа на индивида, и зависи от ситуацията, както и от вида усилие и от предприеманите от тялото действия. Най-напред трябва да се установи типът природно дишане на актьора, т.е. той трябва да е наблюдаван, трябва да му бъдат задавани упражнения, които го водят до пълна психо-физична мобилизация. Струва си да бъде изследван в момент на конфликт с другите, в действие или в ситуация на кокетиране, в мигове, когато определени неща автоматично се променят. Познавайки природния тип дишане на актьора, можем с точност да определим факторите, които представляват пречка за неговите естествени реакции, а упражненията в крайна сметка имат за цел да отстранят тези пречки. В това се изразява и *негативната техника*, прокламирана от Й. Гротовски (Гротовски 1999: 53 – 54).

Не може да се работи с гласа, *без да* се работи с тялото живот.

(Гротовски 1999: 140)

15. *Не* на сляпото вкопчване в текста, на мъртвия пиетет към драматургичната литература. Дистанцията спрямо текста, творческият подход на режисьора и актьорите обаче не означава замяната на една литература с друга, дописването на изходния текст, тъй като това е вече ново творчество не в областта на театъра, а в областта на литературата, и то на автор, напълно некомпетентен в „бранша“. Какво представлява творчеството в театъра: монтаж на текста, монтаж на думите заедно с поведението на играещите участници, моделиране в движение на импулси и физически реакции, изработване на жива реч заедно с акустиката на словесния материал. Й. Гротовски се позовава на Антонен Арто, за да изтъкне важни акценти на неговата концепция. Става дума за театър, който излиза извън пределите на дискурсивността и на психологията като мотивация на човешките постъпки.

> [...] същността на театъра се състои **не** в разказването на нещо, което е станало, и не в дискусията с публиката относно някаква теза, **не** в изображението на живота, „който тече навън“, и дори **не** в неговата визия, театърът в своята същност е акт, който се извършва hic et nunc, пред хората, които са дошли, в организма на актьорите, тъй като действителността на театъра е моментална и тя **не** е илюстрация на живота, а се отнася към него „по аналогия“ [...].
>
> (Гротовски 1999: 42)

Всъщност А. Арто изпреварва всички други театрални реформатори именно със смелостта си да надхвърли и да преодолее рутината на дискурсивната логика.

16. *Не* на изкуственото разделение на духовно и физическо. Става дума за сърцевината, за самия корен на изкуството на актьора, а именно, че това, което той прави, трябва да бъде цялостен акт (*akt całkowity*), а не откъснат (единичен) жест. Актьорът работи с „целия-себе-си“, а не с „дървения“ жест на ръката, крака, с гримасата на лицето си, с логическия си акцент или дори с мисълта си, която не е в състояние да оглави целия организъм. В противен случай тялото престава да живее, импулсите му стават привидни. Цяла пропаст дели единната реакция от тази, която е направлявана само от мисълта, точно както живото дърво се различава от парчето одялкано дърво. „Акта на душата“ актьорът е длъжен *не* да илюстрира, а да извършва, да възсъздава с организма си.

Актьорът в представата на Й. Гротовски е нещо като изгарян на живо мъченик, който все още ни дава някакви знаци от кладата си.

17. *Не* на реалния живот в полза на театралния. Става дума за имплицитна *негация* на живота, изпълнен с фалш и закован в маски, които театърът сваля. Този вид негация включва и отхвърлянето на снобското показно ходене на театър, което е вид механизъм, функциониращ подобно на задължението да изнесеш реферат.

18. *Не* на играта в тривиалния (класическия) смисъл на думата. Играта в разбирането на Й. Гротовски е изповеден акт (*Akt spowiedzi*), в който се стопява преградата между мисъл и чувство, тяло и душа, съзнание и подсъзнание, виждане и инстинкт, секс и мозък.

> Този акт може да се постигне само въз основа на *собствения живот* – това е актът, който разголва, разравя, раздипля, разкрива, просветлява. Актьорът *не* е длъжен да играе, а да прониква в дълбините на собствения си опит и сякаш да го анализира с тялото и с гласа си. [...]. Своя собствен живот, собствения си опит актьорът съзнателно обръща в определена посока, от друга страна обаче, използва другите актьори за нещо като екран, върху който прожектира фигури от собствения си живот. Когато един такъв ескиз оживее, в него се търсят опорни точки, импулси, които могат да се регистрират не с молив, разбира се, а в тялото. Когато вече са регистрирани, актьорът може да повтори това многократно, елиминирайки всичко незначително; по този начин изработва условен рефлекс, базиран на „зарегистрираните“ точки, а такъв ескиз представлява вече малък фрагмент от произведението; всичко това е по принцип много по-интересно, отколкото композициите, измислени от режисьора.
>
> (Гротовски 1999: 78, 81 – 82)

Благодатната „радиация“ в изкуството според полския реформатор не се открива чрез патоса, нито чрез плеоназмите, а чрез чудната многопластовост на нещата, чрез едновременното показване на различните им аспекти, които ще си останат във връзка помежду си, но няма да се отъждествят (Гротовски 1999: 84).

19. *Не* на актьора в конвенционалния смисъл на думата, като псевдопрофесионалист и „набеден“ виртуоз в полза на актьора като въплъщение на самото „съществуване“. Какво разбира Й. Гротовски под актьорство като синоним на съществуване? Това е доведената до съвършенство прецизност в изпипването на всеки детайл, така че той да се превърне в условен рефлекс на жизнената ни моторика и органично съзвучие на тялото в неговата изповед и театрална мисия. Засвидетелствайки огромното си признание за приноса в световното изкуство на източния класически театър, от който се учи, и на театъра на пантоми-

мата в Европа, Й. Гротовски все пак отбелязва тяхната едностранчивост и недостатъчност. Постоянното усъвършенстване на знаците на тялото, максималното развиване на пластичните му дадености с цел преодоляване на ограниченията на гравитацията и пространството го очароват, но той си дава сметка за слабостите на „идеалната“ структура и на „изкуствения“ жест, които възпрепятстват импулсите на тялото. Най-простият пример е блокираният глас на мимовете. Актьорът може да изпълни майсторски нещо в готов вид, пренесено от друга област, но това не е неговото собствено откритие и преживяване, не е резултат от творчески процес. Той може да развие завидна пластика на движенията и дори известна експресия, но това не е експресията на дребните, понякога незабележими движения, на симптомите на живота. „Дишането“ чрез всички сетива и органи с ритъма на живота в работата на актьора се изравнява със съществуването му. Й. Гротовски заключава:

> Да, разбира се, съществува необходимост от такова съзнание, което се открива по пътя, от заключителна кохерентност, от структура. Структурата може да бъде построена, но процесът – никога. Актът никога не може да бъде затворен, завършен. Структурата – да, организацията на произведението – да. Ако нямаме тази способност за кохеренция, не можем да творим. Това обаче е само условието, не същината. Същински е актът на сбъдване на конкретния ден, на всеки пореден ден, а не вечната подготовка за някакъв друг ден.
>
> (Гротовски 1999: 110)

20. *Не* на умората (у актьора) след спектакъла. Й. Гротовски констатира, че актьорът е много по-малко изморен след, отколкото преди спектакъла, защото се е обновил, преоткрил, изнамерил е първичната си неделимост и в него са започнали да извират нови енергийни потоци (срв. Гротовски 1999: 82).

21. *Не* на прекомерната, насилствена и сковаваща воля, усилено насърчавана в работата на актьора. Й. Гротовски е на мнение, че *не трябва* да се преувеличава необходимостта от „изработването на силна воля“ у актьора и други подобни недомислици.

> Нашият път *не* минава през вкочанената като смъртта воля, а през позицията ни спрямо *целостта на живота*, през фокусирането ни върху едно водещо изкушение.
>
> (Гротовски 1999: 122)

Тази *негативна* позиция спрямо волята води и до *отричане* на насилието над себе си.

Природата ни така или иначе ще си отмъсти, ако се гаврим с това, което представляваме в действителност.

(Гротовски 1999: 126)

22. *Не* на модерността, модите и авангардизмите като ефимерни увлечения. Отхвърлянето им е свързано с *негацията* на задължителната необходимост от методи, на снобския, суетен „авангарден артистизъм". Й. Гротовски смята, че истинското търсене в името на органичната цялост и енергийния обмен в театъра винаги е съществувало *извън* него (макар че в някои случаи го е имало и там). Полският теоретик мисли за себе си, че е много по-близо до първичния (първобитния) човек, рисувал „гениалните" скални изображения, отколкото до артиста, който си въобразява, че създава авангарда на новия театър (срв. Гротовски 1999: 164).

Това отрицание е близко и до негацията на сляпото робуване на авторитети, което убива самия авторитет. Й. Гротовски отхвърля самата постановка *учител* (*маестро*) – *ученик*.

Истинският ученик във висша степен изневерява на учителя си. Следователно, ако аз търсех истински ученици, то сред такива хора, които биха ми изневерявали във висша степен [...] Сега обаче всички тези проблеми са ми много далечни, включително и цялата история с учителя и ученика. Смятам, че дори самата мисъл, самата необходимост да бъдеш учител, представлява – както често се случва при рационализация – слабост, защото е търсене на просъществуване (себедоказване) чрез наличието на ученици.

(Гротовски 1999: 163, 164)

23. И накрая, *не* на театъра в конвенционалния смисъл на думата в името на неговото тотално „превземане" от истината.

Всички открития на Й. Гротовски за театъра и изкуството на актьора се раждат от негацията – ключова дума и висша ценност на живота и работата му, които всъщност се сливат ведно. Създаването на *teatr ubogi* и утвърждаването на представлението като акт на трансгресия допринасят за постепенното *елиминиране* на всичко, което трябва да се елиминира. Отхвърлянето на стереотипа и рутината се превръща в дискретно „обучение" по отстраняване на преградите, счупване на оковите. Негативният „пътеводител" обхваща широк спектър от проблемни зони, маркирани чрез негация, които трябва да бъдат адекватно разработени за целите на автентичния театър: негацията на антиценностите, на повсеместната релативизация на нещата, негацията на всичко едноизмерно, статично и предпоставено, негацията на липсата на креативност у актьора, негация на студената логика, на дискурсивните и психологическите

калкулации, негация на мисловните и интерпретативните стандарти, негация на половинчатото съществуване, на фалшивата самоличност, негация на механичната интеграция на изкуствата в полза на самостоятелното им развитие, благодарение на което по естествен път се постига благотворна симбиоза като откровение за духовните им траектории, негация на откъслечната, дисоциативна работа с тялото на актьора в полза на кохерентната соматична спойка, която откроява тялото изповед, тялото памет, тялото истина, тялото съществуване, негация на зрителя като подражател и коректор в името на зрителя като свидетел, негация на залитането по модите и методологиите в полза на жизнеутвърждаващата („кръвоносната“) и плодоносна негативна стратегия, негация на авторитетите и тандема учител – ученик, тъй като ученикът е длъжен да изневери на учителя си, а учителят – да бъде вечен ученик.

Негацията в творческото полезрение на Й. Гротовски в духа на оксиморонната философия има утвърждаваща сила. Тя е търсене, познание, „учение“ и откривателство. Учи ни как да не търсим убежище в дилетантството или в т.нар. професионализъм (дресировката), тъй като и двете служат като претекст за облекчаване на съвестта. Учи ни още, че няма нито една идеална система, която да следваме доверчиво и безрезервно. Негацията е потвърждение и признание на тоталността на съществуването, тя е самопознание и себеутвърждаване, път към същинския артистизъм; тя е ценност, която предопределя и индуцира другите ценности. Учи ни, че откритото днес трябва да бъде превъзмогнато и надхвърлено утре, че невъзможното е възможно, а недостъпното – достъпно. Учи ни да не се плъзгаме по допирателната, а да проникваме в същността на нещата, каквото и да ни струва това – защото цената си заслужава. А ние сме склонни да забравяме истинското си предназначение и с „лекота“ сме се отказали от щастието.

> Може би нещастието на съвременния човек се състои в това, че той се е отказал да търси щастието в името на удоволствието.
>
> (Гротовски 1999: 153)

Литература

Барт 2005: Барт, Р. *Ролан Барт за Ролан Барт*. [Bart, R. Rolan Bart za Rolan Bart.] София: CREDO, 2005.

Белецки 2014: Bielecki, M. *Widma nowoczesności. Ferdydurke Witolda Gombrowicza*. Warszawa: IBL, 2014.

Гомбрович 1987: Gombrowicz, R. *Gombrowicz w Argenynie. Świadectwa i dokumenty 1939/1963*. Raryż: Denoël, 1987.

Гротовски 1999: Grotowski, J. *Teksty z lat 1965* – 1969. *Wybór*. (red.) Janusz Degler. Wrocław: UW, 1999.

Лейкъф, Джонсън 1988: Lakoff, G., M. Johnson. *Metafory w naszym życiu*. Warszawa, PIW, 1988.

Лосев 2004: Лосев, А. *Самото само́*. [Losev, A. Samoto samó.] София: Захарий Стоянов, 2004.

Макелрой 2003: McElroy, B. *Groteska i jej współczesna odmiana*. Groteska. (red.) M. Głowiński, Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria, 2003, 125 – 169.

Ницолова 1986: Ницолова, Р. *Българските местоимения*. [Nitsolova, R. Balgarskite mestoimeniya.] София: Наука и изкуство, 1986.

Хамзе 2010: Хамзе, Д. Ироногенната функция на негацията. [Hamze, D. Ironogennata funktsiya na negatsiyata.] // *Научни трудове на Пловдивския университет. Филология,* том 48, кн. 1, СБ. А, 2010, 284 – 296.

Хамзе 2013: Hamze, D. The Grotesque Fixture Named Oxymoron (on works by W. Gombrowicz). // *Applied and Fundamental Studies*. Hosted by the Publishing House "Science and Innovation Center". St. Louis, Missouri, USA, 2013, 383 – 390.

Хамзе 2014: Хамзе, Д. Оксиморонът – гротесковата арматура в творчеството на В. Гомбрович. [Hamze, D. Oksimoronat – groteskovata armatura v tvorchestvoto na V. Gombrovich.] // *Актуални проблеми на българистиката и славистиката*. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий", 2014, 414 – 423.

Хамзе 2016: Хамзе, Д. Лингвотрансформативната функция на гротеската като стимул за развитие на междучовешките отношения. [Hamze, D. Lingvotransformativnata funksiya na groteskata kato stimul za razvitie na mezhduchoveshkite otnosheniya.]. // *Theoretical and practical problems of language tools transformation in the context of the accelerated development of public relations*. London: IASHE, 2016, 33 – 42. Ел. източник: <http://gisap.eu/ru/node/89775>.

Хамзе 2016: Хамзе, Д. *Езикът на комичното*. [Hamze, D. Ezikat na komichnoto.] София: ИК „Авлига", 2016.

Чоран 2006: Чоран, Е. *Наръчник по разложение*. *Признания и проклятия.* [Choran, E. Narachnik po razlozhenie. Priznaniya i proklyatiya] София: Факел експрес, 2006.

АННА АХМАТОВА (1889 – 1966) – е една от най-забележителните поетеси на XX век, чийто художествен свят и житейска съдба отразяват историческата травма, която комунистическият режим нанася върху руската интелигенция. Жертва на политическите репресии са най-скъпите ѝ хора: първият ѝ мъж – Николай Гумильов, разстрелян през 1921 г., техният син – Лев Гумильов, прекарал повече от десет години в затвора, Николай Пунин – третият ѝ съпруг, който след неколкократни арести е изпратен в концлагер, където загива през 1953 г. В нейно присъствие е арестуван и нейният приятел Осип Манделщам, който умира по пътя към лагера. Тя достойно приема участта да бъде съпруга, майка и приятел на „враговете на народа“ и в поемата *Реквием* съчетава своя характерен още за ранната ѝ поезия изтънчен лиризъм с натрупаното през годините екзистенциално прозрение за непреодолимостта на дълбоката тъга.

Първите стихове на *Реквием* са от 1934 година, когато, чакайки часове и дни наред по контролните пунктове, за да види сина си, тя записва своите поетически откровения, които звучат с красотата на разтърсваното от болката поетическо слово като вопъл на всемирната майчина скръб. Първоначално Ахматова е смятала да създаде лирически цикъл, но с годините поетическият текст расте и неговата авторка сама го определя като поема. Тя отново се връща към своето произведение през годините на Втората световна война, а финалния вариант завършва през 1963 г. Подобно на други велики поети, като

Бродски и Пастернак, Ахматова се превръща в култово име на руската контракултура. *Реквием* започва да се разпространява в самиздат и когато един екземпляр се озовава в Мюнхен, той бива публикуван там като самостоятелна книжка. Така текстът придобива уникална литературна съдба – започнат по време на репресиите през 30-те години и завършен през 60-те, той резонира в един надвремеви план, за да се превърне в универсален поетически глас, в който звучи „сгърчената“, „смалената“ от болка родна земя, премазана от „ботуши в кървава пяна и кръстосващи нощни коли“.

В Русия книжното издание на *Реквием* се появява едва в годините на „перестройката“ – през 1987 г. в кн. 3 на сп. „Октябрь“ (бълг. „октомври“) и в кн. 6 на сп. „Нева“. Официалната рецепция на поемата не закъснява и в извънруския славянски контекст. Още същата година се появява самостоятелно книжно издание на полски: Anna Achmatowa. *Requiem*. Przekł. z ros. Gina Gieysztor. Siedlce: Metrum, 1987. Този факт е особено показателен за рецептивната емпатия към Ахматова, като се има предвид, че само предната година е направено представително издание, включващо поезията на Гумильов, Ахматова и Манделщам в превод на Леополд Левин (*Gumilow, Achmatowa, Mandelsztam*. Warszawa: Czytelnik, 1986).

Преди падането на комунистическия режим в Европа, т.е. в рамките само на няколко години между първото руско издание на *Реквием* и края на тоталитаризма, се появява друго чуждоезиково издание в славянски контекст, този път в Чехословакия. През 1989 г. в Прага излиза сборно издание на поезията на Ахматова, включващо *Реквием* (*Modrý večer*, Praha: Odeon, 195 – 216) в превод на Иванка Якубцова (Ivanka Jakubcová). Тук обаче ще представим следващия по време чешки превод, тъй като оценяваме по-високо неговите художествени качества[1].

Първото българско представително издание на поезията на Ахматова в превод на Иван Николов е от 1974 г. (*Избрана лирика*. София: Народна култура), но по разбираеми идеологически причини не включва *Реквием*. Все пак българският превод не закъснява много след политическата промяна – през 1990 г. текстът излиза в превод на Валентина Радинска.

Оригиналът на *Реквием* и предложените преводи на български, чешки и хърватски език са по следните издания:

Анна Ахматова. *Сочинения в двух томях. Том первый.* Под общей редакцией Н. Н. Скатова. Москва: Правда, 1990, с. 196 – 203.

Anna Achmatovová. *Vestálka paměti.* Vybrala, uspořádala a přeložila Hana Vrbová. Praha: Lidové nakladatelství, 1990, s. 221 – 233.

Ana Ahmatova.*Tri jeseni. Pjesme i sjećanja.* Prevoditelj Fikret Cacan. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2016, 147 – 155 (електронна версия на изданието Zagreb: Fidas, 2002).

Ана Ахматова. *Избрани творби. Том 1.* София: Народна култура, 1990, с. 306 – 313.

Подредбата на строфите в преводните версии е съобразена с оригинала.

---

[1] Изразяваме благодарност на д-р Якуб Микулецки от Славянския институт в Прага за предоставените два чешки превода на *Реквием*, както и на д-р Евелина Грозданова, която осигури хърватския превод. – Б. ред.

РЕКВИЕМ

(1935 – 1940)

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, –
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

1961

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

– А это вы можете описать?

И я сказала:

– Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом.

1 апреля 1957 г.
Ленинград

РЕКВИЕМ

1935 – 1940

Не! Не бях под чужди небосводи,
нито покрив чужд нарекох свой –
с него бях тогава, със народа,
там, където бе за жалост той.[2]

1961

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЕ

В страшните години на ежовщината[3] прекарах седемнадесет месеца по опашки пред затвора. Веднъж някой случайно ме „разпозна“. Тогава застаналата зад мен жена с посинели устни, която, разбира се, никога не бе чувала името ми, се отърси от свойственото за всички ни вцепенение и пошепна на ухото ми (там всички шепнеха):

– А това можете ли да го опишете?

И аз казах:

– Мога.

Тогава нещо подобно на усмивка се плъзна по онова, което някога е било нейно лице.

1 април 1957 година
Ленинград

---

[2] В българското издание този текст не е даден като мото, а е поставен след частта, озаглавена *Вместо предисловие.* Освен това е разширен с още осем стиха, които тук съкращаваме, тъй като се ръководим от руския оригинал. – Б. ред.

[3] Ежовщина – понятие, с което се означава периодът 1937 – 1938 година, когато Николай Ежов – ръководителят на НКВД, провежда по заповед на Сталин масови арести, изтезания и убийства на заподозрени (основателно или не) в политически шпионаж. Жертвите на тази репресивна политика на тоталитарния режим са били около милион и половина души, повечето от които са били екзекутирани. Сред тях има и обикновени хора, и видни представители на науката и изкуството. – Б. ред.

ПОСВЯЩЕНИЕ

Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река,
Но крепки тюремные затворы,
А за ними «каторжные норы»
И смертельная тоска.
Для кого-то веет ветер свежий,
Для кого-то нежится закат –
Мы не знаем, мы повсюду те же,
Слышим лишь ключей постылый скрежет
Да шаги тяжелые солдат.
Подымались как к обедне ранней.
По столице одичалой шли,
Там встречались, мертвых бездыханней,
Солнце ниже и Нева туманней,
А надежда все поет вдали.
Приговор... И сразу слезы хлынут,
Ото всех уже отделена,
Словно с болью жизнь из сердца вынут,
Словно грубо навзничь опрокинут,
Но идет... Шатается... Одна...
Где теперь невольные подруги
Двух моих осатанелых лет?
Что им чудится в сибирской вьюге,
Что мерещится им в лунном круге?
Им я шлю прощальный мой привет.

Март 1940 г.

ВСТУПЛЕНИЕ

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад.
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград.
И когда, обезумев от муки,
Шли уже осужденных полки,
И короткую песню разлуки
Паровозные пели гудки.

ПОСВЕЩЕНИЕ

Планини пред тази мъка рухват,
не тече великата река,
тя тъмничните стени не срутва,
„дупките каторжни“ не продухва
тя от смъртната тъга.
Ведър вятър някого прегръща,
залези за някого горят –
ние сме си все едни и същи:
чуваме вратите как се тръшват
и войнишки стъпки как ехтят.
Като че за утренна тогава
тръгвахме в града, обзет от бяс,
полумъртъв всеки там застава –
слънцето мъглите Невски давят,
но надежда все надига глас...
И – присъдата... Сълзите пръсват,
между теб и другите – стена.
Сякаш в миг сърцето ти откъсват,
сякаш грубо по очи те блъсват,
но вървиш... Залитайки... Сама.
С тях – другарки мои по неволя –
две години сатанински бях...
Где са днес и за какво се молят
под сибирската луна отколе?
Моят зов прощален е за тях.

Март 1940

ВСТЪПЛЕНИЕ

Бе, когато си спеше сън сладък
само мъртвият в душната смрад.
И когато ненужен придатък
към затворите бе Ленинград.
И когато потъваха цели
върволици осъдени в мрак,
и оплакваха тези раздели
с кратки писъци влак подир влак.

Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марусь.

I

Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе, шла,
В темной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплыла.
На губах твоих холод иконки.
Смертный пот на челе... Не забыть!
Буду я, как стрелецкие женки,
Под кремлевскими башнями выть.

[*Ноябрь*] *1935 г.*
Москва

II

Тихо льется тихий Дон,
Желтый месяц входит в дом.

Входит в шапке набекрень.
Видит желтый месяц тень.

Эта женщина больна,
Эта женщина одна.

Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне.

1938

От звезда смъртоносна огряна
как Русия се сгърчи, смали –
сред ботуши в кървава пяна
и кръстосващи нощни коли.

I

Призори те дойдоха за тебе.
След ковчег сякаш – тръгнах и аз.
Нечий плач прозвуча непотребен,
а свещта се изплака без глас.
Хлад иконен на устните детски,
смъртна пот... „Не забравяй ни час!“ –
тъй са вили жените стрелецки[4]
там, пред Кремъл, тъй вия и аз.

1935. Есента.
Москва

II

Тихо тих се лее Дон,
месец влиза в този дом.

Влиза, шапка накривил,
вижда – сянка е смутил.

Туй е сянка на жена,
тя е болна и сама,

син и мъж – затвор и тлен,
помолете се за мен.

[4] Стрелецкият бунт от 1682 г., чиято цел е да сложи на престола София – по-голямата сестра на Петър I, завършва с неуспех и с хиляди арести, жестоки наказания и екзекуции. В него вземат основно участие полковете на стрелците, откъдето идва и названието на това историческо събитие. – Б. ред.

III

Нет, это не я, это кто-то другой страдает.
Я бы так не могла, а то, что случилось,
Пусть черные сукна покроют,
И пусть унесут фонари…
Ночь.

IV

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случилось с жизнью твоей –
Как трехсотая, с передачею,
Под Крестами будешь стоять
И своей слезою горячею
Новогодний лед прожигать.
Там тюремный тополь качается,
И ни звука – а сколько там
Неповинных жизней кончается...

1938

V

Семнадцать месяцев кричу,
Зову тебя домой,
Кидалась в ноги палачу,
Ты сын и ужас мой.
Все перепуталось навек,
И мне не разобрать
Теперь, кто зверь, кто человек,
И долго ль казни ждать.
И только пышные цветы,
И звон кадильный, и следы
Куда-то в никуда.
И прямо мне в глаза глядит
И скорой гибелью грозит
Огромная звезда.

1939

III

Не, не съм аз, някой друг вместо мен страда.
Аз не бих могла тъй, а каквото се случи,
нека с черно сукно го покрият,
и лампите да изнесат...
Нощ.

IV

Ах, да знаеше ти, обеснице,
ти, любимке на всички, ти,
царскоселска весела грешнице,
как животът ще те върти –
как тристотна в опашката, с вещите,
пред затворите ще стоиш,
как със сълзите си, горещите,
лед по Коледа ще топиш.
Как тополата ще се поклаща –
нито звук, а колко ли там
със живота невинни ще плащат...

1938

V

И седемнайсти месец аз
живея без покой,
оплаквам пред палача с глас
теб, син и ужас мой.
Обърка се светът навек.
И как да разбереш
кой звяр е днес и кой – човек,
и как ли ще умреш.
И само в пищните цветя
звън на кадилница пропя
и литна без следа.
И свети право в мойта гръд,
и ме заплашва с близка смърт
огромната звезда.

VI

Легкие летят недели,
Что случилось, не пойму.
Как тебе, сынок, в тюрьму
Ночи белые глядели,
Как они опять глядят
Ястребиным жарким оком,
О твоем кресте высоком
И о смерти говорят.

Весна 1939 г.

VII
Приговор

И упало каменное слово
На мою еще живую грудь.
Ничего, ведь я была готова,
Справлюсь с этим как-нибудь.

У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить.

А не то... Горячий шелест лета
Словно праздник за моим окном.
Я давно предчувствовала этот
Светлый день и опустелый дом.

[*22 июнь*] *1939 г.*
Фонтанный Дом

VIII
К смерти

Ты все равно придешь – зачем же не теперь?
Я жду тебя – мне очень трудно.
Я потушила свет и отворила дверь
Тебе, такой простой и чудной.

VI

Бързат леките недели,
сине, нямам пак покой –
как ли във затвора твой
гледали са нощи бели,
как и мен сега нощта
с поглед ястребов оглежда,
кръст висок за теб отрежда
и говори за смъртта.

1939

VII
Присъда

И затисна каменното слово
още толкоз живата ми гръд.
Нищо. Аз отдавна бях готова.
Ще се справя този път.

Днес ме чака работа позната:
паметта докрай да излича
и да сторя каменна душата,
и да се науча да мълча.

Иначе... А лятото се носи
като празник, литнал покрай мен.
Аз предчувствах тъй отдавна този
светъл ден и дом опустошен.

1939. Лятото
(Фонтанен дом)

VIII
Към смъртта

Ще дойдеш, все едно – защо пък не сега?
Очаквам те и ми е трудно.
Аз угасих свещта и мисля без тъга
за теб – тъй простичка и чудна.

Прими для этого какой угодно вид,
Ворвись отравленным снарядом
Иль с гирькой подкрадись, как опытный бандит,
Иль отрави тифозным чадом.
Иль сказочкой, придуманной тобой
И всем до тошноты знакомой, –
Чтоб я увидела верх шапки голубой
И бледного от страха управдома.
Мне все равно теперь. Клубится Енисей,
Звезда Полярная сияет.
И синий блеск возлюбленных очей
Последний ужас застилает.

19 августа 1939 г.
Фонтанный Дом

IX

Уже безумие крылом
Души накрыло половину,
И поит огненным вином,
И манит в черную долину.

И поняла я, что ему
Должна я уступить победу,
Прислушиваясь к своему
Уже как бы чужому бреду.

И не позволит ничего
Оно мне унести с собою
(Как ни упрашивай его
И как ни докучай мольбою):

Ни сына страшные глаза –
Окаменелое страданье,
Ни день, когда пришла гроза,
Ни час тюремного свиданья,

Ни милую прохладу рук,
Ни лип взволнованные тени,
Ни отдаленный легкий звук –
Слова последних утешений.

4 мая 1940 г.
Фонтанный Дом

Ти се яви пред мен в какъвто искаш вид,
бъди жесток куршум оловен
или се престори на опитен бандит,
или на тиф със дъх отровен.
Или пък съчини лъжа завчас
и както често става напоследък –
върха на шапката да зърна аз,
и домначалника, ужасно бледен.
Днес ми е все едно. Там Енисей личи,
Полярната звезда сияе.
И в блясъка на сините очи
последният кошмар витае.

19 август 1939
(Фонтанен дом)

IX

Безумието със криле
душата скри наполовина
и в черна долина зове,
и ме пои с пламтящо вино.

И аз разбрах, че в този миг
победата му е велика,
заслушана във своя вик
тъй, сякаш някой друг извика.

И няма то да разреши
да вземе с мене нищо важно
(то вместо мене ще реши,
за всичко друго – ще откаже):

ни погледа на моя син –
тъй гледат вкаменени хора,
нито деня неутешим,
ни свиждането във затвора.

Ни дланите със хлад стаен,
ни липовата сянка крехка,
ни оня звук отдалечен –
слова на сетната утеха.

4 май 1940

X
Распятие

Не рыдай Мене, Мати,
во гробе зрящи.

1

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: «Почто Меня оставил!»
А Матери: «О, не рыдай Мене…»

1938

2

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

1940
Фонтанный Дом

ЭПИЛОГ

1

Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх,
Как клинописи жесткие страницы
Страдание выводит на щеках,
Как локоны из пепельных и черных
Серебряными делаются вдруг,
Улыбка вянет на губах покорных,
И в сухоньком смешке дрожит испуг.
И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною
И в лютый холод, и в июльский зной
Под красною ослепшею стеною.

X
Разпятие

Не ридай Мене, Мати,
во гробе сущу.[5]

1

Хор ангелски часа велик възслави,
и сводът в огън беше разтопен.
Баща му чу: „Защо ме изостави?“
А майка му: „О, не плачи за мен!“

2

Магдалина плачеше, зовеше;
Ученикът блед встрани се спря.
А където Майката стоеше,
никой да погледне не посмя.

ЕПИЛОГ

1

Видях лица как ставаха безоки,
как гледаше под клепките им страх
и как изписва страници жестоки
страданието върху тях – видях
как кърдите от пепелни и черни
във сребърни превръщаха се в миг

и в устните – покорни и неверни,
усмивка суха как сподавя вик.
Дано молитвата ми чуе Той –
за всички моля, дето с мене бяха
и в люти студове, и в юлски зной,
до тухления зид безок стояха.

[5] В българското издание думата „зрящи“ е заменена със „сущу“, което е повод за следната редакторска бележка: „Неточен цитат от църковно песнопение – кондак: „Не ридай Мене, Мати, зрящи во гробе.“ Тази редакторска бележка, поместена в българското издание, е озадачаваща, тъй като в руския оригинал цитатът е точен. Вероятно обаче става въпрос за ползвано руско издание, където цитатът е бил сгрешен. – Б. ред.

2

Опять поминальный приблизился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:

И ту, что едва до окна довели,
И ту, что родимой не топчет земли,

И ту, что красивой тряхнув головой,
Сказала: «Сюда прихожу, как домой».

Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.

Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.

О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,

И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомильонный народ,

Пусть так же они поминают меня
В канун моего поминального дня.

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,

Согласье на это даю торжество,
Но только с условьем – не ставить его

Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,

Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,

А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.

2

И пак наближи упокойният час.
Аз виждам, аз чувам, усещам ви аз:

и тази, която е морна от път,
и тази, която е вече отвъд,

и гордата, дето е страшно сама,
но казва: „Тук идвам като у дома.“

По име бих викала ден подир ден,
но техния списък отнеха от мен.

За тях аз покрова широк изтъках
от бедните думи, дочути от тях.

Те с мен са, духът ми щом в нощите бди,
за тях не забравям и в нови беди,

и мойте уста щом затиснат от страх,
че сто милиона днес викат чрез тях –

тогава и те да си спомнят за мен,
когато настъпи за помена ден.

А някога, ако случайно сгрешат
и паметник мой да издигнат решат,

съгласие лично аз давам, добре,
но нека не е при самото море,

макар че родена съм някога там:
последната връзка прекъсна се, знам;

ни в Царския парк при заветния пън,
където пак сенки ме търсят насън,

а тук, триста часа където стоях,
но твоето скъпо лице не видях.

Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забыть громыхание черных марусь,

Забыть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.

И пусть с неподвижных и бронзовых век
Как слезы, струится подтаявший снег,

И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

Около 10 марта 1940 г.
Фонтанный Дом

Амедео Модилиани, *Ахматова*, 1911

Че трябва да помня дори и в смъртта
как хлопаше тази безумна врата,

старицата виеше в нощите зли,
свистяха кръстосващи нощни коли.

И нека по бронза, със лик като мен,
се стича на сълзи снегът разтопен,

и гълъби нека кълват синева,
и кораби тихо вървят по Нева.

Март, 1940

Превод: **Валентина Радинска**

ВАЛЕНТИНА РАДИНСКА (1951) е българска писателка, журналистка и преводачка. Завършила е Литературния институт „Максим Горки“ в Москва. Била е редактор в различни периодични издания. Превежда поезия от руски: Александър С. Пушкин, Марина Цветаева, Белла Ахмадулина, Юна Мориц и др. Носителка е на различни литературни награди, включително и за превод на поезия и за авторско творчество.

REKVIJEM

Ne, ne pod tuđim nebeskim svodom,
ni pod zaštitom tuđih krila,
ja sam bila sa svojim narodom
tad kad je s njim nesreća bila.

1961.

UMJESTO PREDGOVORA

U strašnim godinama ježovštine provela sam sedamnaest mjeseci u redovima pred lenjingradskim tamnicama. Nekako me jedanput netko "prepoznao". Žena modrih usana, koja je stajala iza mene i koja, naravno, nikada nije čula moje ime, prenula se iz svima nam svojstvene skamenjenosti i upitala me na uho (ondje smo sve govorile šaptom):

– A ovo – možete li opisati?

I ja sam rekla:

– Mogu.

Tada nešto poput osmijeha kliznu po tome što je nekada bilo njeno lice.

1. travnja 1957.
Lenjingrad

REKVIEM

Mne obloha cizí nechránila,
Cizí kraj mě v křídlech neukryl,
já po celou dobu jsem tam žila,
kde můj národ naneštěstí byl.[6]

1961

MÍSTO PŘEDMLUVY

V letech Ježovovy hrůzovlády strávila jsem sedmnáct měsíců ve frontách před věznicí. Jednou mě někdo "identifikoval". Tehdy za mnou stála žena s promodralými rty, která samozřejmě nikdy dřív mé jméno neslyšela, probrala se ze strnulosti, jež nás všechny ovládala, a zeptala se mě šeptem (tam se jinak než šeptem nemluvilo):

„Můžete to všechno vylíčit?"

A já jsem řekla:

„Mohu."

A tenkrát přeletělo něco jako úsměv po tom, co kdysi bývalo její tváří.

Leningrad,
1. dubna 1957

[6] В чешкото издание, където е публикуван преводът на Хана Вербова, тези стихове са поместени след текста, озаглавен *Místo předmluvy* (*Вместо предговор*). Друга разлика в оформлението е отпадането на номерацията на отделните стихотворения. – Б. ред.

POSVETA

Ova žalost već grmi gorama
i velika rijeka gubi tok,
al' zatvorska brava se ne slama,
a pored nje "robijaška jama",
i groza od bola samrtnog.
Za nekoga svježi vjetar vije,
za nekog se zlati zalazak –
mi, sve iste, ne znamo što krije
škrgutanje ključa najmrskije
i vojnički korak pretežak.
K'o na misu, rano smo kretale
po toj prijestolnici podivljaloj,
kao zagrobne se sjene sretale,
sunce nisko, Nevom magle pale,
ipak nade u daljini poj.
Presuda… I odmah suze kanu,
odsječena od svih u čas taj,
bolno život iz srca istrgnu
i nauznak sruše uz silinu,
ali ide…Sama… Posrtaj…
Gdje su prijateljice nevine
mojih dvaju ljeta mahnitih?
što im bure sibirske pričine,
što priviđaju od mjesečine?
Njima šaljem ovaj pozdrav tih.

UVOD

Bilo je to kada se smiješio
samo mrtvac, smirenosti rad.
K'o privjesak neki je stršio
kraj tamnica svojih Lenjingrad.
Kad su išle, patnjom iznurene,
osuđenih gomile kroz mrak,
željezničke pjevale sirene
kratku pjesmu za dug rastanak.

VĚNOVÁNÍ

Nad tím hořem pukají i hory,
řeky nad ním zůstávají stát,
dveře věznic jsou však na závory
a za nimi „galejnické nory“
a smrtného stesku krutý chlad.
Pro někoho svěží vítr vane,
červánek si lehá do mraků,
my z toho nic dávno nevnímáme,
jen chřestění klíčů nasloucháme,
jen těžkému kroku vojáků.
Vstávaly jsme časně jako na mši
a zděšeným městem spěchaly
než mrtvoly mrtvější a plašší
tam, kde Něva slunce v mlhách zháší
a naděje zpívá vpovzdáli.
Rozsudek… Proud slz vytryskne prudce,
ode všech ji rázem dělí val,
jak když hoře z hrudi rve jí srdce,
jako když jí smýkly hrubé ruce.
Vrávorá… Je sama… Jde však dál…
Kde jste vy, co dva roky jste byly
sestrami mých nepříčetných dní?
O čem vichr nad Sibiří kvílí,
co jste z kruhu luny vyvěštily?
Posílám vám pozdrav poslední.

Březen 1940

PROLOG

Tenkrát úsměv měl jen mrtvý v líci,
že je mrtvý ze srdce byl rád,
tenkrát jen přívěskem na věznici
zbytečným byl celý Leningrad.
Tenkrát, když zoufalstvím zešílelí
v houfech šli trestanci zmučení,
jen sirény lokomotiv zněly
v teskně krátké písni loučení.

Zvijezde smrti stajahu nad nama,
nevina je Rusija ranjena
pod okrvavljenim čizmama
i maricom crnom pogažena.

I

Odveden si čim se dan zasjaji,
pratila sam te kao mrtva,
jecaj djece u gornjoj odaji,
na polici svijeća zadrhtala.
Kao svetačke usne ti ledene.
smrtni znoj na čelu… Pamti! –
I ja ću, kao ustaničke žene,
pod kulom Kremlja zavijati.

II

Tiho teče tihi Don,
slazi mjesec žut u dom.

U šeširu nakrivljenu,
žuti mjesec prati sjenu.

Ova žena boluje,
ova žena samuje,
mrtav muž, robija sin,
molite se za me vi.

III

Ne, ovo nisam ja, ovo netko drugi stradava.
Ja tako ne bih mogla, a to što se zbilo,
neka crna sukna pokriju,
i neka odnesu fenjeri…
Noć.

Hvězdy smrti stály na obloze.
Nevinná a ustrašená Rus
vozila se v policejním voze
zkrvavená těžkou botou hrůz.

Odvedli tě brzy na úsvitě,
jak za rakví šla jsem, v hrdle ston,
v úzké síňce naříkalo dítě,
dohořela svíčka u ikon.
Svatý obrázek k rtům přitištěný
a smrtelný pot na čele tvém…
Tak tě budu vidět a jak ženy
střelců vzlykat u kremelských stěn.

Moskva,
podzim 1935

Don se noří do ticha,
k Donu měsíc pospíchá,

na stranu má čepici,
stín potkává v světnici.

Ta žena je nemocná,
osamělá, bezmocná –

muž v hrobě, syn v temnici.
Pane, odpusť hříšnici.

Ne, to ne já, to kdosi jiný trpí,
já bych tak nemohla… Všechno to, co se stalo,
ať do černého sukna zahalí
a lucerny ať odnesou pryč…
Noc.

IV

Da ti je vidjeti, rugalice,
ljubimice drugova svih,
carskoselska vesela grešnice,
što ti se sve na život svi, –
kao tristota, s paketima,
pod Križem ćeš čekati red
i svojim ćeš suzama vrelima
topiti novogodišnji led.
Kraj zatvora se topola klati,
i ni zvuka – a koliko ih
ondje nedužnim životom plati…

V

Sedamnaest mjeseci krika,
vrati mi se samoj.
Padah pod noge krvnika,
sin si i užas moj.
Sve se zamrsilo zauvijek,
nikako da saznam
tko je sad zvijer, a tko čovjek,
i kada će kazna.
I samo prašni cvjetovi,
zvon kađenja, tragovi
nekud u nikuda.
I pravo u oči bulji,
prijeti skorom pogibli
ogromna zvijezda.

Měl ti tenkrát u Carského Sela,
když jsi ještě samý vtip a žert
bezstarostně s druhy dováděla,
někdo říct, jak budeš za pár let
U křížů stát na vězeňském dvoře
třístá v řadě stejně zoufalých
s uzlíčkem a horkou slzou hoře
propalovat novoroční sníh.
Co zmučených, utrýzněných očí
zná vězeňský topol za branou.
Co nevinných životů tam končí.

1938

Sedmnáctý měsíc plný běd,
synu můj předrahý,
muko má, tě volám domů zpět
a klečím před vrahy.
Nevím, co je pravda a co klam,
kdo člověk a kdo sup,
nevím, kdy tvůj ortel čekat mám,
kde je líc a kde rub.
Zvon, kadidlo, konec naděje,
zaprášené květy, šlépěje
z prázdnoty do prázdnot.
Jen obrovská hvězda pobledlá,
strašná hvězda smrti pohlédla
v oči mé přes temný horizont.

1939

VI

Lagani tjedni prolijeću,
što bi? razum nema moć
Kako te, usred tamnice,
motrila, sine, bijela noć,
kako te promatra opet
jastrebljim okom što gori,
kako si visoko raspet,
i o smrti govori.

VII
Presuda

I odlomila se riječ kamena
na još žive moje grudi.
Ništa, ja sam na to bila spremna,
nekako ću se potrudit.

Danas velik rad predstoji meni;
treba sjećanje do kraja ubiti,
treba dušu svoju okamenit,
treba novo življenje učiti, –

Ako ne… Vreloga ljeta šuštanje,
pod prozorom mojim kao praznik.
A ja nosim davno predosjećanje
na taj svijetli dan i dom prazni.

VIII
Smrti

Doći ćeš svejedno – zašto ne odmah?
Ja čekam te – meni je mučno.
Zagasih svjetlo, otvorih vrata u taj mah
tebi, prekrasnoj i običnoj.

Letí, letí lehké týdny,
co se stalo, nechápu.
Bílých nocí přísvit klidný
zářil na tvou útrapu.
Každou noc žhne v temné mříži
jestřábí zrak bodavý
a vypráví o tvém kříži
a o smrti vypráví.

Jaro 1939

Rozsudek

A dopadlo slovo jako skála
na mé srdce ještě živoucí.
Já ten konec dávno předvídala,
nepočítám s ničí pomocí.

Vím, že bude mnoho času třeba,
mnoho síly, mnoho zapření,
než svou paměť pohřbím, žal se vstřebá,
duše zkamení a já se s ní

naučím žít… Venku nebe sálá,
trávy šumí letním neklidem –
a já přece dávno předvídala
tento prázdný dům a světlý den.

Dům Fontán,
léto 1939

Smrti

Když stejně přijdeš, tak proč ne hned nyní?
Těžko mi je, slituj se nade mnou.
Zhasla jsem, dveře otevřela v síni,
čekám tě – prostou, krásnou, tajemnou.

Zato si kakav god hoćeš oblik daj,
granate otrovne, čim usnem,
ili se kao iskusan bandit prikradaj,
ili otruj kao more tifusne.
Ili pričice smišljene, al' ih čak
do tančina već svatko pozna, –
da bih vidjela plave kape krajičak
i domara blijedog od straha grozna.
Sad mi je svejedno. Jenisejev lom,
zvijezda se polarna ne gasi.
I modar sjaj u oku voljenom
skrivaju posljednji užasi.

IX

Već je bezumlje krilima
pokrilo duše polovinu,
i opija žarkim vinima,
i mami u crnu dolinu.

I shvaćam da sam to ja
dužnu pobjedu ustupila
osluškujući svoja
kao neka tuđa bunila.

I ništa ne dozvoljava
da sobom ponesem sama
(ne vrijedi se umiljavat
i dosađivati molbama):

ni sina mog strašne oči –
skamenjenog stradanja moru,
ni dan kad nas jad zaskoči,
ni čas viđenja u zatvoru,

ni milu hladnoću ruke,
ni sjenu lipe uzbuđene,
ni daleke lake zvuke –
posljednjih riječi utješenje.

Vyber si jednu z nepřeberných podob,
měj sochor v ruce jako bandita,
otrav mě, zastřel nebo tyfem porob,
přijď do horečných výšin zavitá.
V pohádce vypít záhubu mou dej mi,
v té, kterou známe všichni nazpaměť,
ať vidím přes modř čapky policejní
tvář domovníka bílou jako zeď.
Vše je mi jedno. Z mlhy Jeniseje
polární hvězda svítí do noci
a v tmě konejší hrůzu beznaděje
jas modrých očí, milý, horoucí.

Dům Fontán,
19. srpna 1939

Šílenství černou perutí
půl duše už mi obestřelo,
oheň mě vypít přinutí,
v údolí stínů svrhne tělo.

Z horečky mluvím do rána –
a zdá se mi, že jiný blouzní…
Vím, není pro mě záchrana,
vím, jeho triumf bude hrozný,

nelekne se mých protestů,
mých modliteb se lehce zhostí,
nedovolí mi na cestu
vzít ani kousek minulosti,

tvář syna s mrtvým pohledem,
ani mé hoře zkamenělé,
ani ten bouřný soudný den,
hodinu rozloučení v cele,

stisk rukou chladnějších než led,
stín lípy na zdi roztančený,
skomírající echo vět,
mír posledního utěšení.

4. května 1940

X
Raspeće

Ne oplakuj Me, Majko,
u grobu jesam.

1

Zbor anđela veliki čas slavio,
nebesa istopiše vatre rujne.
Ocu reče: "Zašto si Me ostavio!"
a Majci: "O, ne oplakuj Me…"

2

Magdalena se tukla, ridala,
učenik drag se skamenio,
a tamo gdje je Majka stajala
šutke, nitko gledat nije smio.

EPILOG

1

Ja spoznah kako opadaju lica,
i kako ispod vjeđa izviruje
strah, kako klinopis oštrih stranica
po obrazima patnja ispisuje,
kako i kosa pepeljasta i tamna
odjednom postane srebrno-bijelom,
i smiješak vene na smjernim usnama,
i drhti strah u smiješku uvelom.
I molim ne samo za sebe jednu,
već sve te što stajahu kraj mene
na žezi srpnja, u zimu lednu,
kraj crvene zidine oslijepljene.

Ukřižování

Neplač, matko, pro mne
v hrobě ležícího.

1

Nebesa vzplála brunátná a žhnoucí,
andělské kůry pěly z plných plic.
„Proč opustils mne, bože?“ řekl otci
a matce řekl: „Neplač pro mne víc.“

2

V pláči si rvala vlasy Magdalena,
učedník v kámen proměněný zbled,
jen tam, kde stála matka hořem němá,
se neodvážil nikdo pohledět.

EPILOG

1

Poznala jsem, jak tváře propadají,
jak velké hoře, velká muka žen
se v klínopise ostrých vrásek tají,
jak v stínu vrásek strach je přikrčen,
jak vlasy plavé, smolně černé, krásné
se proměňují náhle v stříbrné,
jak na rtech každé pousmání hasne,
jak vyschlý smích úlekem zatrne.
Nejenom na mou duši obolenou
se modlím. Všechny spasit chtěla bych,
co pod osleplou rudou stěnou se mnou
snášely mráz i žár dnů srpnových.

2

Opet se približi spominjanja čas.
Ja vidim, ja čujem, ja osjećam vas:

I onu, oknu odguranu onda,
i onu što rodnom zemljom ne hoda,

I onu što lijepom glavom tresući
reče mi: “Dolazim amo kao kući”.

A htjela bih sve poimence zvati,
oteše popis, nemam gdje doznati.

Široki pokrov otkala sam njima
od bijednih riječi, od njih načutima.

Uvijek i svuda u svakoj su misli,
ni novim jadom nisu ih potisli,

Ako mi usta izmučena stisnu,
kojima stomilijunski narod vrisnu,

neka se tako one mene sjete
pred obljetnicu moje smrti svete.

A ako nekad u ovome kraju
spomenik meni dignut pomišljaju.

suglasnost dajem na ove proslave,
samo pod uvjetom da ga ne postave

ni pored mora gdje sam se rodila:
posljednja veza s morem se slomila,

ni u Carskom vrtu kraj panja zavjetna
gdje neutješna traži me sjena sjetna.

Već ovdje gdje odstajah tristo sati,
gdje mi ne htjedoše reze otvarati.

2

Světím svátky mrtvých jako každý rok.
Zas vás všechny vidím, slyším zas váš krok.

Vidím tu, co k oknu sotva dovlekli,
vidím tu, co dávno v černém hrobě tlí,

i tu mladou, krásnou, která s úžasem
řekla, že už chodí jako domů sem.

Každou z nich bych zvala jménem nejradši,
seznam mi však vzali – paměť nestačí.

Z jejich slov a nářků tkám své rekviem
jako pokrov, kterým rakev přikryjem,

na ně vzpomínám si, ať jsou kdekoli,
pro ně v neštěstí mě srdce zabolí –

a kdyby snad někdo zardousil můj zpěv,
v němž sto miliónů vykřičelo hněv,

je prosím, než paměť čas jim zakalí,
ať zádušní svíčku za mě zapálí.

A jestli se jednou v této zemi lid
rozhodne můj pomník někde postavit,

já tu velkou poctu přijmu v pokoře,
jenom prosím, aby nestál u moře

na břehu mých dětských her i soužení
– s mořem už si nejsme dávno souzeni –

ani v carském parku za tím rozcestím,
kde mě dodnes hledá osamělý stín.

Postavte mi pomník za zdí u cely,
kde jsme tři sta hodin čekat musely,

Strepim da neću sred smrti blažene
pamtiti crnih marica sirene,

i kako mrska vrata su škripala,
ko ranjena zvijer starica ridala.

I neka s brončanih vjeđa skamenjenih
sipaju suze pahulja istopljenih.

Izdaleka nek tamnički golubovi
guču dok tiho po Nevi brod plovi.

ožujak 1940.

Prijevod na hrvatski jezik **Fikret Cacan**

ФИКРЕТ ЦАЦАН (Fikret Cacan, 1958) е хърватски поет и преводач на руска поезия. Завършва няколко специалности във Философския факултет на Университета в Загреб – сравнително литературознание, философия и русистика. Освен поезията на Анна Ахматова в негов превод излизат произведения на Александър С. Пушкин, Йосиф Бродски, Осип Манделщам, Николай Заболоцки и мн. др., а за сборното издание със стихотворения и есета на О. Манделщам получава през 1989 г. наградата на Съюза на хърватските преводачи на литература за най-добър превод на поезия.

abych slyšela i v hluchém záhrobí,
jak tmou policejní klakson zatroubí,

jak odporně skřípe brána zavřená,
jak zvířecky křičí chorá stařena.

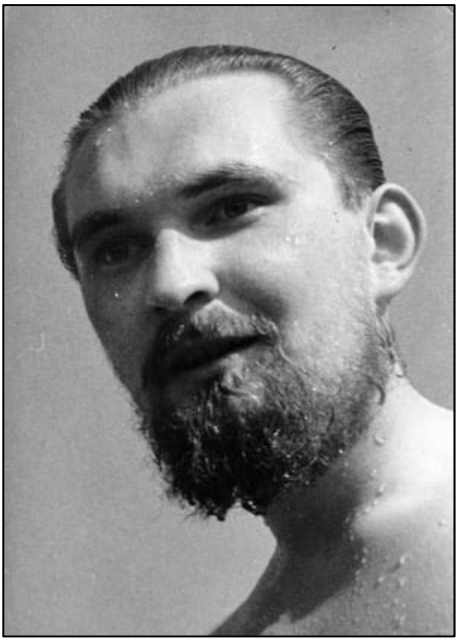
Ať mi ještě z mrtvých očí bronzových
jak veliké slzy kane zvlhlý sníh,

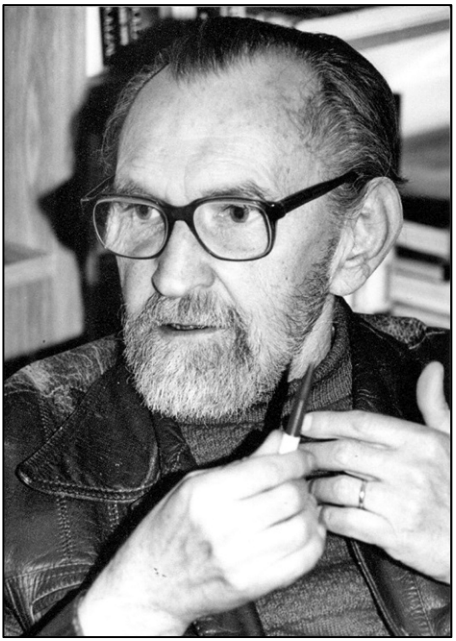
ať vrkají v soudním dvoře holubi
a na Něvě šátek mává z paluby.

Dům Fontán,
březen 1940

Přeložila do češtiny **Hana Vrbová**

ХАНА ВЪРБОВА (Hana Vrbová, 1929 – 1995) е чешка писателка и преводачка предимно на руска и украинска поезия, но превежда също от немски, английски и словашки. От руските писатели освен Ахматова превежда в самостоятелни книжни издания още Александър С. Пушкин, Михаил Ю. Лермонтов, Константин Д. Балмонт, Александър Р. Беляев, Михаил А. Булатов, Марина Цветаева и др. Заедно с известната чешка езиковедка Марие Кръчмова адаптира на съвременен чешки език средновековното историографско съчинение, известно като *Далимилова хроника*. Авторското ѝ творчество е в областта на поезията, прозата и детско-юношеската литература.





ЕГОН БОНДИ (Egon Bondy, 1930 – 2007) – иконичното лице на чешкия ъндърграунд, е псевдоним на Збинек Фишер. Още като гимназист той се запознава с Иво Водседялек, с когото решават да напуснат гимназията през 1947 г. и да се отдадат изцяло на поезията. Заедно с декадентно свободолюбивата поетеса Яна (Хонза) Крейцарова и други техни съмишленици поддържат контакти с пражките сюрреалисти. Още преди Фишер и Водседялек да се разграничат от сюрреализма и да създадат метода на наречения от тях „тотален реализъм“ и на „конфузната поезия“, те подготвят през 1949 г. нелегалния самиздатски сборник *Еврейски имена* (*Židovská jména*). Сборникът се явява израз на реакцията на най-младото поколение поети срещу официално прокламирания антисемитизъм на режима на Клемент Готвалд. Другата важна издателска акция е организираната от него и Иво Водседялек през 1950 г. първа самиздатска поредица „Пулноц“ (Půlnoc, бълг. „полунощ“), в която за периода до 1963 г., когато е закрита, са публикувани близо 50 книги, писани на пишеща машина. Лирическият герой в поезията на Бонди от средата на 50-те години се идентифицира с образа на самотен гений – пророк и отхвърлен от обществото аутсайдер. Едновременно с това се забелязва превес на поетиката на дневниковия запис, в който се преплитат философски визии и социален протест.

През втората половина на 60-те години излизат три негови философски монографии, подписани с истинското му име: *Въпроси на битието и на екзистенцията* (*Otázky bytí a existence*), *Утехата на онтологията* (*Útěcha z ontologie*; и двете през 1967 г.) и *Буда* (*Buddha*, 1968). По онова време от позициите на марксизма Бонди се отнася критично към реформаторските процеси в Комунистическата партия на Чехословакия, за което свидетелстват поетическите му дневникови записи и едноактната пиеса *Нямах нищо предвид* (*Nic jsem si nemyslel*). През същия период в поетиката на Бонди се появяват теми и поетически образи, които по-нататък ще заемат ключово място в литературното му творчество и чрез които ще продължи да критикува социалистическия еснафски морал и консуматорския стил на живот. Драматургичното му творчество се отличава с жанрово-тематично многообразие: сатири, гротески, екзистенциални пиеси, фарсове.

Като прозаик създава антиутопична проза с фантастични елементи, като например *Братя и сестри инвалиди* (*Invalidní sourozenci*), *Афганистан* (*Afghánistán*), *Безименната* (*Bezejmenná*), синтезиращи социален протест и енвиронментална проблематика. Антиутопичната фикция на романа *Братя и сестри инвалиди* и на други негови прозаически творби е мащабна метафора на бунта на младото поколение срещу тоталитарното общество. Пъстрият живот на ъндърграунда през този период е вдъхновяващ импулс за Бонди. Като антипод на чистите, морално неопетнени младежи бунтари той поставя колабориращите интелектуалци.

В края на 60-те години Егон Бонди се запознава с Радим Вашинка – художествен директор на неконвенционалния пражки театър „Орфей“. Като резултат от това сътрудничество се появяват 14 сценични текста, два от които не са запазени. Сред тях особено внимание заслужава пиесата *Госпожа министърът на продоволствията* (*Ministryně výživy*), която е обществено-политическа сатира с елементи на антиутопия и научна фантастика. Действието се развива в неназована тоталитарна държава, чиито реалии напомнят както на латиноамериканските левичарски диктатури, така и на Чехословакия. Пиесата представлява сатира на модерното общество, което поради огромния демографски ръст търси по-ефикасно осигуряване на прехраната за населението. Ирационалното управление на министерствата и аксиологическото изопачаване на значенията на прилагателните „хуманен“ и „човешки“ водят до абсурдни политически и икономически решения, интригуващо пресъздадени от саркастичния драматургичен език на Бонди. Отново в неназована държава се развива действието и в едноактната пиеса *Работна визита* (*Návštěva expertů*). Жестоката имагинация на Бонди за това на какво човек е способен, за да удовлетвори деструктивната си воля за власт или пък атавистичните си инстинкти, не е само един предупредителен сигнал, а свидетелства за неговото убеждение, че човечеството е способно да създаде за себе си приживе ад, който е толкова страшен, колкото и християнската представа за есхатологичния ад.

Преводът, който предлагаме на тази пиеса, определяна като черна комедия, е по изданието: Egon Bondy. *Hry*. Praha: Akropolis, 2007.

РАБОТНА ВИЗИТА

Действащи лица	ПОЛКОВНИКА, началник на изследователския отдел АДЮТАНТА СЕКРЕТАРКАТА ПРОФЕСОРА ДОЦЕНТКАТА, и двамата са експерти към Министерството на вътрешните работи на някоя западноевропейска страна ОСТАНКИ ОТ НЯКОЛКО ЧОВЕШКИ ТРУПА ПРЕЗИДЕНТА
Сцена	Действието се разиграва в някоя от развиващите се страни през 70-те години. Министерство на вътрешните работи – изследователски отдел

Ремарки относно постановката: *Полковникът не е никакъв простак. Той е леко разсеян, отегчен мъж с изопнати нерви, затова и в продължение на пиесата често се държи вулгарно, което му помага да се освободи от напрежението. Иначе той е с английско образование и е типичен представител на управляващия елит. Адютантът не е като него, не е толкова изнервен (той е по-млад), по-витален е, явно кариерист, който се държи по-грубо и не притежава такава изисканост на публичното поведение, той е продукт на местния университет.*

Експертите са отегчени, равнодушни буржоа, които работят в бранша, но самите те не вършат нищо неестетично. Разбира се, че и те са продукт на своята професия и също са способни да се държат вулгарно.

Теоретично погледнато, пиесата може да се играе по два абсолютно различни начина – или напълно сериозно, или като crazy комедия. Ето защо е възможно разпределението на ролите в една и съща сцена да следва едновременно и двата типа интерпретация и последователно да се редуват в хода на пиесата. Все пак не трябва да се допуска смесване на стиловете.

I.

Кабинетът на началника на изследователския отдел на Министерството на вътрешните работи. Луксозно обзаведен.

ПОЛКОВНИКА (*към Секретарката*): Нещо за закуска?

Секретарката отваря шкафа.

ПОЛКОВНИКА (*към Секретарката*): Кафето готово ли е?

Секретарката показва зад гърба си.

ПОЛКОВНИКА (*поправя си мундира, без признаци на нервност; поведението му е много самоуверено, изглежда отегчен от задълженията, които предстои да изпълни*): Цветята?

Секретарката показва с ръка цветята.

ПОЛКОВНИКА (*поглежда часовника на ръката си и отива да настрои скъпоценния колониален стенен часовник*): Сега ще дойдат.

Зад вратата се чуват звуци и гласове. Полковникът многозначително поглежда Секретарката и тя с бърза стъпка излиза. На вратата се появяват Адютантът и експертите, които си правят път един на друг.

ПОЛКОВНИКА (*застава пред тях, после удря токове и козирува с енергичен жест*): Полковник Пакувибово! За мен е висока чест да Ви приветствам в отдела, който ръководя.

ПРОФЕСОРА (*непохватно застава мирно по войнишки и също козирува*): Аз съм Райн, господин колега, а това е моята сътрудничка, доцент Хеберт...

Адютантът се върти около тях, взима им палтата, шапките, придърпва за тях столове и т.н., но да не се окарикатурява! Като светкавица изскача Секретарката с голям букет и го поднася с реверанс на Доцентката, която възкликва с куп ласкателства и благодарности, Секретарката ѝ изчуруликва нещо с нежен гласец, Адютантът пък веднага взима букета, Полковникът поглежда многозначително Секретарката – тя веднага се появява с ваза с вода – Адютантът тържествено слага в нея букета, на който Доцентката все така „свръхблаговъзпитано“ се наслаждава, Професорът стои през това време сам, весело потрива ръце, прокашля се и при поканата на Полковника да седне, удобно се настанява – с една дума, всички участници проявяват добронамереност и сърдечност. В суматохата не се забелязва, че Доцентката се ръкува с всеки, но в един момент Професорът дърпа ръката ѝ; от всички страни – усмивки на задоволство.

ПОЛКОВНИКА: Това е най-щастливият ден в моя живот!

АДЮТАНТА: И най-радостният в историята на отдела.

ПРОФЕСОРА: Но, скъпи колеги...

ПОЛКОВНИКА: Малка закуска? Кафе?

Секретарката идва на мига с поднос в ръце.

ПРОФЕСОРА (*колебае се, страх го е да не ги обиди*): Моля Ви, поскоро не, имам хипертония...

ПОЛКОВНИКА: Ами да! Разбира се! (*Секретарката изчезва мигновено.*) А нашия национален палмов ликьор!? (*Секретарката веднага идва с подноса.*)

ПРОФЕСОРА: О, да! С удоволствие! Страхотен е!

Полковникът сипва в чашите на всички, казват си „Наздраве!“ – Адютантът е малко встрани, но също отпива.

ПОЛКОВНИКА: Мога ли да попитам госпожа доцентката дали ѝ харесва при нас?

ДОЦЕНТКАТА: Дори не знам, господин полковник, с какви думи да изразя своята изненада.

ПОЛКОВНИКА: Да не сте мислили, драга госпожо, че в нашата държава нямаме...

ДОЦЕНТКАТА: О, не, по никакъв начин, въобще не, само исках да кажа колко съм приятно изненадана от топлото посрещане и от тази дружелюбност, която е навсякъде около нас – още от момента, в който кацнахме на летището, тези два дни са като стария Ориент от „Хиляда и една нощ“...

Професорът се прокашля.

ПОЛКОВНИКА: Нашата държава и любимият ни президент правят всичко за благото на всички наши гости, чието посещение ни е така скъпо като зениците на очите ни. Нашето министерство и лично аз сме изключително поласкани от интереса на Вашето правителство към скромния ни опит и работното Ви посещение е висока чест за нас, поради което сме готови да направим всичко, за да удовлетворим всичките Ви желания. За един офицер, който служи на нашата държава, нищо не е невъзможно!

Професорът се прокашля.

АДЮТАНТА: Сигурно вече Ви е предадено извинението на нашия министър за това, че не можахте да се настаните в резервираните стаи на хотел „Хилтън“, тъй като в момента там са нашите американски приятели.

Професорът се прокашля.

АДЮТАНТА: Но се надяваме, че сте доволни от условията.

ПРОФЕСОРА (*прокашля се*): Разбира се, разбира се, обслужващият персонал е перфектен, постоянно е на разположение, кухнята е отлична...

ДОЦЕНТКАТА: Жалко само, че вентилаторът не работи, при положение че няма климатик.

ПРОФЕСОРА: Токът, хм, май спира често...

АДЮТАНТА: Радиоточката обаче работи, нали?

ПРОФЕСОРА: О, да, по цял ден, без да спира.

АДЮТАНТА: Ако Ви пречи, когато си почивате, можете да се обърнете към домоуправителя на резиденцията, за да я изключи.

ПРОФЕСОРА: Благодаря! Много се радвам!

Полковникът поднася на Доцентката сладкиши.

ДОЦЕНТКАТА: Не мога да се въздържа, дори и да не ми е нужно... (*Посочва към фигурата си.*)

ПОЛКОВНИКА: Мила госпожо доцент, в нашия занаят това ни помага да запазим здрави нервите си. (*Доцентката кима в знак на съгласие и си взима, Полковникът предлага и на Професора, но той отказва.*)

ПРОФЕСОРА: Не искаме да Ви губим времето, така че...

ПОЛКОВНИКА: Желаете ли да Ви покажем отдела?

ПРОФЕСОРА (*става от мястото*): Да, с удоволствие. Писмените материали можем да разгледаме през следващите дни – не бихме искали да Ви отклоняваме от Вашата работа, зная, скъпи колега, как стоят нещата в нашия бранш, няма спиране, а освен това и тези визити...

ПОЛКОВНИКА: Дума да не става, господин професор, аз и всичките ни служители сме изцяло на Ваше разположение. Впрочем последната акция по прочистване проведохме миналата седмица и преди да започне новата...

АДЮТАНТА: Последният опит за атентат срещу нашия президент...

ПРОФЕСОРА (*с много сериозно изражение*): Хм, хм...

ДОЦЕНТКАТА (*става от мястото си*): Това е ужасно – подстрекатели на размирици има навсякъде и те са все едни и същи...

ПОЛКОВНИКА: Така е, мадам.

Всички са готови за тръгване. Доцентката подава за довиждане ръка на Секретарката, която отново прави реверанс, но Професорът от-

ново дърпа ръката ѝ. Адютантът взима със себе си бутилката и чашите. Професорът забелязва това.

ПРОФЕСОРА: Не е нужно да го правите...

ПОЛКОВНИКА: Няма лошо! Ще ни дойде добре, господин професоре...

АДЮТАНТА (*скришом към Полковника*): Нещо по-силно?

ПОЛКОВНИКА: Не сега!

Правейки си взаимно път на вратата, напускат кабинета. Полковникът и Адютантът почти дискретно си проверяват пистолетите.

II.

Лабораторията на изследователския отдел. Отпред има дълга лабораторна маса. Един или два стола. Някакви апарати, кабели и други подобни неща. Или отпред, или пред задната стена са поставени няколко сандъка, така че, когато се отворят или осветят (*би било добре да са стъклени), да може да се види добре съдържанието им и от последните редове. Отзад на стената е закачен един шкаф с размери 100 х 30 сантиметра.*

Влизат Полковникът, експертите и Адютантът, който старателно затваря вратата и слага резето.

ПОЛКОВНИКА: Както имахте възможност да видите в останалите отдели, ние работим с най-модерни методи, които впрочем са добре познати и у вас.

ПРОФЕСОРА (*с израз на изненада и одобрение*): Наистина – това оборудване…

ДОЦЕНТКАТА: И ние бихме искали да имаме такова у нас! Но нали знаете, финансите…

ПОЛКОВНИКА: Нашият президент не жали средства, за да осигури най-доброто оборудване за нашето ведомство и съответно – за нашия институт. Впрочем това е в най-висока степен в интерес на нашата държава. Последните събития показват, че противозаконните елементи не само устройват най-гнусни посегателства, но получават помощ и материално оборудване от чужбина. Обаче нашият президент разкри навреме тези нелегални дейности и взе съответните мерки.

АДЮТАНТА: Нашето ведомство получава половината от държавния бюджет!

ДОЦЕНТКАТА: Много бихме се радвали да се запознаем с Вашия президент – тази велика личност в борбата за защита на свободния свят…

Професорът ѝ прави знак да мълчи.

ПОЛКОВНИКА (*с тон, от който личи, че темата му е неприятна*): За съжаление, мадам, поради активизирането на бунтовническите елементи са необходими определени мерки за сигурност, от които не може да се прави изключение – добруването на страната ни зависи от живота и здравето на един-единствен мъж – нашия президент! (*Това казва с тон на военен.*)

ПРОФЕСОРА: Разбира се, естествено, напълно го съзнаваме.

ПОЛКОВНИКА: Ако позволите, ще наредя да подготвят за демонстрация експонатите в тази лаборатория...

Професорът с поклон изразява съгласие. Полковникът излиза през другата врата. Адютантът се оттегля назад.

ПРОФЕСОРА (с *настойчив тон шепне на доцентката*): Госпожо доцент, запомнете, че не трябва да се ръкувате с тях – ние сме за тях по-низша раса и биха приели това за ритуално опетняване…

ДОЦЕНТКАТА (*извинително*): Знам, но аз винаги...

ПРОФЕСОРА: И не питайте постоянно за президента, знам аз, той е велика личност –

ДОЦЕНТКАТА: Аз с такова нетърпение очаквах... Знаете ли, от дете имам хоби да събирам автографи, затова си купих и снимката му. (*Изважда я.*) Ето я…

ПРОФЕСОРА (*прекъсва я*): Но на тях не им харесва, когато някакви чужди хора разпитват за тях, нали знаете за атентатите, през последните две години са разкрили цели осемнайсет конспирации и няколко пъти в тях е имало и европейци.

ДОЦЕНТКАТА: Аз знам, но вече имам автограф от Дювалие, Сомоса и даже от Сомбе, затова си помислих, че и този…

Професорът рязко маха с ръка, Полковникът вече се връща.

ПОЛКОВНИКА: Всичко е уредено. (*Включва ярко осветление.*) Тука, моля...

ПРОФЕСОРА: Да…

ПОЛКОВНИКА (*пристъпва към масата, взима показалката, след него идват експертите, Полковникът разгорещено, ядосано*): Защо не е изчистено тука?! (*Взима от масата мъжки гениталии и част от крак, завира ги в лицето на Адютанта и ги захвърля в ъгъла, Адютантът ги събира и ги хвърля в коша за боклук; Професорът и Доцентката са стъписани.*) Ще разкрием веднага тоя саботаж! Противодържав-

ните елементи, за съжаление, проникват и в най-висшите централи, за да дискредитират нашата държава пред чужденците. При последното посещение на американската делегация някой беше подхвърлил пред нас на пътя трупа на американския аташе, който беше изчезнал преди време, и всичко това, за да се всее смут в отношенията между двете страни, което обаче не се случи. Споменатият аташе, както разбрахме впоследствие, е бил съучастник на бунтовниците и се оставил да бъде използван от своите другари за това позорно дело, но естествено, се провали.

ПРОФЕСОРА: Наистина неприятна история.

ПОЛКОВНИКА: Напротив. Както вече Ви казах, сметките им излязоха криви. Резултатът беше такъв, че приятелските велики сили направиха старателна проверка на кадрите в своите представителства и оттогава ние по тая линия имаме по-малко работа.

ПРОФЕСОРА (*не се въздържа*): Имаше обаче, ако добре си спомням, някакви протести...

ПОЛКОВНИКА: От необмисленост. Не беше нужно да реагираме на това.

ДОЦЕНТКАТА (*за да намали смущението*): Ами случва се така понякога, това не може да се избегне дори когато са налице най-добри намерения. Ние миналата година също погрешка задържахме за два дни един чуждестранен гражданин...

ПРОФЕСОРА (*прокашля се*): Значи, искахте да...

ПОЛКОВНИКА: Точно така, господин професоре. Това, което видяхте досега, са обикновени методи на работа с арестант. Нашето оборудване наистина е (*Навежда се към Доцентката и Професора.*) много модерно, но всъщност техниката на разпита, съответните манипулации и процедури, ползваните апарати и трикове са същите като вашите. (*Полковникът започва да употребява от време на време жаргон и постепенно тонът и жестикулациите му към експертите стават неучтиви.*) Както знаете обаче от самата практика, тези методи са успешни само в 80% при криминалните престъпници, а при политическите – дори само в 50%. Това вече е лошо.

Професорът и Доцентката кимат глава в знак на съгласие.

АДЮТАНТА: Нерядко се случва така, че задържаният се отказва от вече подписаните собственоръчно от него показания веднага след като спираме да работим върху него. И макар че пред съда още дава показания според протокола, ако не е осъден на смърт, често по време на на-

казанието използва свободното си време в килията да пише на някакви хвърчащи листчета спомени и разни други непристойни неща, с които се отказва от собствените си признания, и тия недостойни писания нелегално стават публично достояние. Или ако пък се стигне до такова злощастие да се промени политическа обстановка и въпросният субект се озовава на свобода, той прави изявления, дава интервюта, отново пише и т.н., че неговите самопризнания били, както се казва, изтръгнати насила.

ПОЛКОВНИКА: В това е тъжното на нашата работа.

ПРОФЕСОРА: Наистина, наистина!

ПОЛКОВНИКА: На всичкото отгоре тук действа корелацията между тежестта на престъплението и откровеността на самопризнанията: колкото е по-тежко престъплението – каквито са например всички политически престъпления, толкова по-нисък е процентът на откровените и пълни самопризнания.

ДОЦЕНТКАТА: Дори когато задържаният е много наясно с протокола, няма да получите от него откровени признания. Сигурни сте, че той ви лъже, като отрича вината си, че прикрива други хора, че просто знае, но няма да каже.

ПОЛКОВНИКА: Така е, мила госпожо. За успешната работа на нашите органи няма нищо по-важно от това, арестантът да сътрудничи всеотдайно и искрено. За съжаление обаче, тривиалният начин на работа с арестанта не дава гаранция за това.

ПРОФЕСОРА (*усмихва се*): Значи, до определена степен могат да се използват също и нетривиални средства – няколко дена без вода, малко гимнастика – това обаче някак си във Вашия отдел не го видях…

ПОЛКОВНИКА: Предимствата на нашия изследователски отдел пред досегашните начини на работа са в това, че успяхме напълно да елиминираме недостатъците в характера на политическите затворници, които им пречеха да ни сътрудничат искрено.

ПРОФЕСОРА (*с известно съмнение*): Хмм…

ПОЛКОВНИКА: През последните две години получихме пълни показания в 99% от случаите.

ДОЦЕНТКАТА: В нашия институт тази Ваша информация събуди изключителен интерес...

АДЮТАНТА: Останалият 1% от арестантите не доживяха края на следствието.

ПОЛКОВНИКА: При определена част от задържаните показанията нямат никакво значение. Директно им се изпълняват присъдите. Те нямат важна роля нито в публичен процес, нито в уличаването на някого другиго. За такива въобще не ни е грижа.

Професорът кима в съгласие глава.

ПОЛКОВНИКА: Другата част от задържаните делим, както е известно, на такива, които знаят нещо, и на такива, които има какво да кажат.

ПРОФЕСОРА: Правилно.

ПОЛКОВНИКА: Що се отнася до методите на работа с арестанта, и в двата случая е от първостепенно значение задържаният да доживее изпълнението на задачата си – или да каже всичко, което знае, или благонадеждно да изложи с думи това, което трябва.

ПРОФЕСОРА: Точно така!

ПОЛКОВНИКА: Може да се каже, че цялата история на човечеството е търсила успешно решаване на този проблем.

ПРОФЕСОРА: От самото начало на цивилизацията.

ПОЛКОВНИКА: Историческите изследвания по този въпрос са ми слабост и съм щастлив, че днес в нашия скромен дом мога да приветствам именно Вас, господин професор, чието изследване по история на методите за мъчения е за нас един неизчерпаем източник на знания.

ПРОФЕСОРА (*поласкан*): Надценявате ме, скъпи колега...

ДОЦЕНТКАТА (*скришом към професора*): Виждате ли колко ни уважават...

ПОЛКОВНИКА: За съжаление, традиционните методи, които са били прилагани чак до трийсетте години на нашия век, не са много надеждни, без значение от коя гледна точка ги разглеждаме. Примерно през древността и Средновековието у вас практиката, ако позволите, е била много примитивна. Изгаряне, чупене на костите, изваждане на очите и т.н. – с това не можете да постигнете нужните резултати.

ДОЦЕНТКАТА: Арестантите вероятно с времето стават все по-корави и по-цинични.

АДЮТАНТА: Напълно сте права, мила госпожо.

ПОЛКОВНИКА: Освен споменатия вече цинизъм на разпитваните, основен недостатък на тези методи е, че не може да се прилагат достатъчно дълго време, ако не искаме да застрашим живота на арестанта. Това се отнася и до по-прогресивните методи, като солената диета, пос-

тите, принудителното будуване и други подобни, които се сблъскват с изключително ниския праг на издръжливост на човешкия организъм.

ПРОФЕСОРА: Съвременността обаче ни предлага нови средства…

ПОЛКОВНИКА: Разбира се.

АДЮТАНТА: Обаче медикаментозното поддържане на организма и витаминовата терапия всъщност само за кратко удължават възможността за прилагане на процедурите, но нищо повече.

ПОЛКОВНИКА: Ние проучваме тези въпроси много усърдно и вече имаме опит с неколкостотин случая. Стигнахме до заключението, че традиционните методи имат по-скоро само наказателна функция, но за целите на самото следствие са твърде неблагонадеждни. Разбира се, когато отпаднат инвестиционните аспекти, защото сме постигнали целта или защото сме били принудени са сложим кръст на разпитвания – което при традиционните методи се случва много по-често, процедурата може да бъде продължена, но тогава има вече единствено наказателна стойност. В такъв случай препоръчваме да се прибегне към неизчерпаемо многообразната традиция на старата китайска школа и да се подготви подходяща документация. Така проваленият случай ще ни върши работа поне като демонстрация пред следващите арестанти, за които това има възпитателен ефект. (*Обръща се към Адютанта*.) Кино!

Изключват силната светлина, започва прожекция на филм. Ако не е възможно да се осигури съответен филм, същият ефект може да се постигне и с инсценирана прожекция.

АДЮТАНТА (*дава разяснения към филма*): Изваждане на очи. Детайл.

ПОЛКОВНИКА: Естествено, филмът е озвучен, но вдига ужасен шум.

Професорът се прокашля.

АДЮТАНТА: Това е, разбира се, само отделна процедура, която се прилага едновременно и на други. Изваждане на нокти и зъби.

ПОЛКОВНИКА: Най-важното е, както сигурно забелязвате, да се действа много бавно.

ДОЦЕНТКАТА (*много притеснена*): Естествено…

АДЮТАНТА: Чупене на кости. Главата е стегната в обръч.

ПОЛКОВНИКА: Старият, познат, но до ден днешен високо ценен метод! Филмът, разбира се, е доста съкратен – избрани са само кадри от архивните материали, за да покажем инструктивното въздействие на подобни картини. А сега нещо по-интересно. –

АДЮТАНТА: Плъх в корема.

ПОЛКОВНИКА (*забелязвайки, че на Доцентката и на Професора им прилошава, бързо сипва от бутилката, но без да отмества погледа си от екрана*): Малко да се освежим! Наздраве!

Професорът отпива от чашката, без да казва нищо.

ДОЦЕНТКАТА (*с немощен глас*): Наздраве!

АДЮТАНТА: Плъхът след четиринадесетдневно гладуване, храбрият мъжкар, веднага след като бил сложен в клетката върху корема, както виждате, започва да си върши работата. Забележително е колко е лакомо това животно. Нарочно направихме този експеримент с него неколкократно.

ПОЛКОВНИКА (*към Доцентката и Професора*): При нашите климатични условия, както са казвали някога колониалистите, трябва да имате в стомаха си постоянно поне един пръст алкохол…

АДЮТАНТА: Вече е в дванадесетопръстника! Арестантът вече е обядвал, както виждате, химусът изтича навън…

ПОЛКОВНИКА: Направо блика, арестантът вероятно е страдал от метеоризъм.

АДЮТАНТА: Дори резките движения на арестанта няма да попречат на животното да се наяде.

ПОЛКОВНИКА: Инстинктът за прехрана при живите същества е по-силен дори от сексуалния.

АДЮТАНТА: В едър кадър...

ПОЛКОВНИКА: Това, че толкова силно реве и се мята, въпреки че черният му дроб е разкъсан и коремната аорта е прегризана, е, защото му сложихме инжекция със силен стимулант…

АДЮТАНТА: Край на този кадър. Сега следва смърт от хиляда ножа.

Доцентката извиква от ужас и закрива очите си.

ПОЛКОВНИКА (*сипва в чашата ѝ, но не спира да гледа филма*): Това е гвоздеят на нашата специалност! Тук виждате само резултата. Нащърбеното парче месо с очни ябълки, набодени на клечки, или каквото е останало от него може да живее в този вид още 48 часа. Самата операция обаче изисква майсторлък! Нейното провеждане трае няколко дни, а може да отнеме дори и цяла седмица. Необходимо е да се приложат специални умения, за да се запазят функциите на основните органи и на кръвоносната система, та пациентът да не издъхне внезапно. Забележете изкусната обработка на гръдния кош – между другото, ако не се лъжа, в този случай става въпрос за млада жена…

АДЮТАНТА: Да.

ПОЛКОВНИКА: Не бива да се възпрепятства достъпът на въздуха до белите дробове. Затова пък сърдечната област можете да наблюдавате съвсем ясно.

АДЮТАНТА: Екземплярът беше стимулиран през цялото време със силни инжекции.

ПОЛКОВНИКА: Цялата тая работа обаче излиза много скъпо и победните райони не могат да си позволят такива разходи – виждате, че арестантът се намира в изцяло стерилна среда, предварително е необходимо да се направи система от куки, на които да се окачи за ставите, за да не се изсипе.

АДЮТАНТА: Но най-важното според мене е, че задържаният до самия край може да отговаря на нашите въпроси как се чувства и т.н., може да поиска вода, храна, даже и да пуши. Както виждате, той тъкмо говори. Да пусна ли звука?

ПРОФЕСОРА (*бързо*): Не! (*Но Адютантът пуска звука.*)

ГЛАСОВЕТЕ ОТ ФИЛМА

Как сте?

Зле…

Искате ли вода?

Да…

ДОЦЕНТКАТА: Филмът дълъг ли е?

ПОЛКОВНИКА: Мисля, че има още много.

АДЮТАНТА: Сега следват водните капки!

ДОЦЕНТКАТА: Не, не е нужно…

ПОЛКОВНИКА: Това е нещо страхотно! Продължава много време – до самия край! Много бих искал да Ви…

ПРОФЕСОРА: Мисля, че наистина не е нужно. Това, което вече видяхме, ни дава доста ясна представа за назидателното и възпитателното въздействие на този документален материал.

ПОЛКОВНИКА (*маха с ръка на Адютанта да спре филма; отново се пуска ярка светлина; към Доцентката*): Имаме си тука още някои уникални кадри. Войници в партизанско село. Разпит на жените. Най-напред ги изнасилват. После убиват по-големите им деца. После разбиват бебетата о главите на майките им. Но това наистина е само документален филм без каквато и да е възпитателна стойност, както вече установихме.

(*Ядосва се.*) Нито една от тези кучки не призна вината си и когато пускаме филма на други, ги впечатлява само това, че ония реват и се молят.

ПРОФЕСОРА (*едва се взема в ръце*): Чух, че тези методи са се оказали неефикасни, но въпреки това продължават да се прилагат.

ПОЛКОВНИКА: Това е вече само за развлечение на войниците, когато им се иска, нас това вече не ни интересува.

АДЮТАНТА: Между другото, именно този опит откри пътя към следващите ни проучвания, които най-накрая ни донесоха големи успехи!

ПОЛКОВНИКА: Естествено, при всичките тези случаи на човек му става мъчно, понеже, както казах, не успяват да убедят арестанта да ни сътрудничи безрезервно. А ако Ви трябва неосакатен свидетел, то трябва въобще да се въздържате от такива процедури!

ПРОФЕСОРА: Да, да, това е всеизвестна беда, която притеснява всички.

ПОЛКОВНИКА: Сигурно разбирате, че това се отнася и до модерните методи, доведени до съвършенство от генерал Масю в Алжир, като например електрически ток в комбинация с водна тръба и бавна деструкция на половите органи…

Професорът със сериозно изражение кима в знак на съгласие.

ПОЛКОВНИКА: Да не говорим за тоталното ни разочарование от примитивните методи, които прилагаха у вас (*Покланяйки се.*) по време на войната в концентрационните лагери.

АДЮТАНТА: Германците и особено японците впрочем имат голям принос в обогатяването на теорията и практиката…

ПОЛКОВНИКА: Като например добре познатите „Крака във водата“ или „Изсушени крака“.

ПРОФЕСОРА: „Въртележка“, „Сляпа баба“. (*Кима с глава.*)

ПОЛКОВНИКА: И така нататък…

АДЮТАНТА: ...макар че положителните резултати се повишили с около 10%...

ПОЛКОВНИКА: ...с оглед на тогавашните нужди това не е било малко… (*Ядосано.*) Но ние днес трябва да имаме 100% успех – непрестанната конспирация срещу нашия президент не ни позволява да се задоволяваме с по-ниски резултати!

АДЮТАНТА (*бързо към Доцентката*): Къде искахте да видите нашия брат президент?

ДОЦЕНТКАТА (*изненадано, но бързо*): В двореца, в градината…

АДЮТАНТА: Виж ти! Къде трябваше да го чакате?

ДОЦЕНТКАТА: До басейна.

АДЮТАНТА (*силно недоверчиво*): До басейна ли?

ДОЦЕНТКАТА: Скрита в храста, докато охраната провери терена и той остане сам…

АДЮТАНТА: Понеже той винаги се разхожда сам…

ДОЦЕНТКАТА: Да, страшно сложно е, но просто си помислих, че може и да стане – много бих се радвала да го…

ПОЛКОВНИКА: Естествено, естествено, ето нещо за отскок, колеги, ако мога така да се обръщам към Вас (*Сипва им и им пъха чашите в ръцете.*)

ПРОФЕСОРА: Prost!

ПОЛКОВНИКА: Prost! За единственото наистина качествено подобрение принос имат Ягода и Ежов[1] – както знаете, отлични експерти, които са ни завещали на нас, потомците, безценен урожай на ползотворния живот. В някои отношения резултатите им до този момент са направо непостижими.

ПРОФЕСОРА: Точно така, и постигнатата от тях стиковка с прокуратурата – на това, за съжаление, ние не можем да разчитаме винаги и навсякъде.

ПОЛКОВНИКА: Прав сте, за съжаление, особено в някои страни. Слава богу, нашият президент е просветѐн.

АДЮТАНТА: Най-просветѐният…

ПОЛКОВНИКА: ...да, истински държавник на днешното време.

ДОЦЕНТКАТА: Виждате ли, именно затова исках да…

ПОЛКОВНИКА (*бащински към нея*): Всичко знаем, милостива госпожо, не е нужно да ни се извинявате, това желание е напълно разбираемо – кой не би мечтал за това, естествено, съветският метод е подходящ само за част от нашите случаи: когато е нужно нещо да се заяви публично или да се свидетелства срещу определени лица. Именно заради това съветският метод е основан на дълбок хуманизъм. Психофизическият натиск върху арестанта в комбинация от бой, страх, дисциплиниращи изпитания, любезност, обнадеждаване и етични договорки – всичко това нанася поражения върху мозъчната кора – за по-голям

[1] Генрих Гр. Ягода и Николай И. Ежов – назначени от Сталин да провеждат арести и екзекуции. За т. нар. ежовщина вж. бел. 3 на стр. 135. – Б. ред.

колорит използвам, както виждате, терминологията на И. П. Павлов – и арестантът губи своята самоличност, а при подходяща комбинация от халюциногени, транквиланти и опиати той губи като цяло човешката си същност и става говедо, на което му е все тая. И това е целта.

ПРОФЕСОРА (*повтаря като хипнотизиран*): И това е целта...

ПОЛКОВНИКА: И няма от какво да страда.

ПРОФЕСОРА: Няма от какво да страда...

ПОЛКОВНИКА: И за какво да страда. И да го ритнеш в топките, нищо не усеща…

ПРОФЕСОРА: Нищо не усеща...

ПОЛКОВНИКА: Защото не е човек. Само ще закрещи. А това е рефлекс.

ПРОФЕСОРА: Да.

ПОЛКОВНИКА: Да!

АДЮТАНТА: Така е.

ПРОФЕСОРА: Да, така е...

АДЮТАНТА: Все пак в концлагерите все още са приличали на хора. Това е било ужасен провал, но пък е било забавно.

ПОЛКОВНИКА: Това е важно.

АДЮТАНТА: Защото, ако компетентният орган иска да направи арестанта свой сътрудник, то той трябва да е поне още малко човек, а не шибан добитък.

ПРОФЕСОРА: Шибан добитък...

ПОЛКОВНИКА: Говедо!

АДЮТАНТА: Прасе!

ПОЛКОВНИКА: Купчина тор!!

АДЮТАНТА: Говно!!

ПОЛКОВНИКА: Вонящо размазано лайно!!!

АДЮТАНТА: Гадна повърня!!!

ПОЛКОВНИКА: В такъв случай арестантът не става за истински сътрудник. Това го научих от практиката и мога веднага отлично да разпозная кога е допусната грешка и арестантът се е превърнал в добитък – после все едно говориш на стената. Отговаря, макар не със същите думи, но в същия смисъл, който чува от вас, защото той самият вече никакви

собствени мисли няма и никога повече няма да има, и така нищо друго не остава, освен да бъде разстрелян.

ПРОФЕСОРА (*притеснено*): Това потвърждава собствените ми теоретични познания...

ПОЛКОВНИКА: Господин колега, не се правете, че нямате също и практически познания – на нас не ни харесва особено, когато всички се правят, все едно тези неща ги прилагаме в практиката само ние…

АДЮТАНТА: Това е такова лицемерие – по човешки недостойно!

ПРОФЕСОРА: Разбира се!

ПОЛКОВНИКА: „Читателю притворен, мой двойник, братко мой!“[2] – Ах, без поезия светът не би бил същият!

ПРОФЕСОРА: Със сигурност!

ПОЛКОВНИКА: Исках просто да кажа, че и съветският метод също има свои граници. Категоричен съм, че когато наистина искате да научите нещо полезно от задържания, трябва да постъпвате по друг начин.

ПРОФЕСОРА: За това става дума...

ПОЛКОВНИКА: Да.

ПРОФЕСОРА: Казахте, че сте постигнали 99% резултати...

АДЮТАНТА: Един процент от тях окапаха.

ПРОФЕСОРА: Заради тия възпитателни филми?

ПОЛКОВНИКА: Възпитателните филми действително много ни помогнаха. Преди три години обаче, преди да изработим нашия върховен – абсолютно и непостижимо върховен…

АДЮТАНТА: ...да – метод, преди това при политическите арестанти постигахме успешно сътрудничество в 75% от случаите, и то благодарение на комбинацията от старите методи и възпитателните филми.

ПОЛКОВНИКА: Но все оставаха едни 25 процента! 25 процента!!! Президентът с пълно право виждаше в това тотален провал!

АДЮТАНТА: Имахме една мащабна научноизследователска програма…

ПОЛКОВНИКА: ...вие видяхте сега само фрагмент от нея!

АДЮТАНТА: ...повикахме най-добрите психолози и хирурзи…

ПОЛКОВНИКА: ...но все оставаха 25 процента шибаняци, които не проговаряха и предпочитаха да пукнат! Това е най-ужасяващото позна-

---

[2] Цитатът е от стихотворението на Шарл Бодлер *Към читателя*, включено в *Цветя на злото*. – Б. пр.

ние, това е най-потресаващото познание за човешкото безсилие, когато трябва да се преживеят случаите, в които мъченията завършват със смърт!!!

Пауза.

АДЮТАНТА: А тия шибаняци знаят, че ще умрат, и затова нищо не казват. И когато започнете да прилагате разни процедури, тия смотаняци пресмятат колко още може да продължи всичко това, калкулират до минута, все едно ви гледат часовника.

ПОЛКОВНИКА (*загрижено*): Да, да!

ПРОФЕСОРА: И когато правите така, че да не пукнат, на тях им става навик.

ПОЛКОВНИКА (*с разбиране*): Имате същите проблеми като нас. Ръководството не Ви вярва, че от тях нищо не можете да получите, и Вие почвате с тия негодници да следвате протокола, и те за всяко нещо казват, че е истина. Но няма ли да Ви гризе съвестта?

ПРОФЕСОРА: Животът е труден...

ДОЦЕНТКАТА: А ние си мислехме, че щом ни пращат при вас, значи, че сте открили нещо ново...

Пауза.

ПОЛКОВНИКА: Може и да сме открили! (*Пауза.*)

Когато нещата са такива, каквито са, остава само едно-единствено решение: да се открие една дълготрайна процедура, от която човек не може да се отърве, тоест такава, която не води до смърт. Във всеки случай не по-рано от няколко години. При която краят не идва и с която не може да се свикне.

АДЮТАНТА: Нещо такова, както са си представяли ада в миналото…

ПОЛКОВНИКА: Нещо подобно.

ПРОФЕСОРА: Това ми изглежда невъзможно...

АДЮТАНТА: Вие сам ще се убедите в това. (*Отива при сандъците, но Полковникът го спира.*)

ПОЛКОВНИКА: Още малко! При всичките досегашни видове процедури арестантът е знаел, че скоро ще се отърве от мъчението и ще умре. И тогава някои от тях, особено най-жизнените, лесно издържат.

ПРОФЕСОРА И ДОЦЕНТКАТА (*загрижено кимат в знак на съгласие*): Да!

ПОЛКОВНИКА: От първия момент, когато почвате да ги въртите, те с нетърпение очакват края.

ПРОФЕСОРЪТ И **ДОЦЕНТКАТА:** Да...

ПОЛКОВНИКА: Те знаят, че не може да се повишава интензивността на процедурата, за да не настъпи бързо краят. Другата възможност е процедурата да се смекчи до определена степен, но пък може да се свикне с нея и да се въртим в кръг дълги години. Именно това е била причината за провала на концлагерите – от наша гледна точка.

ПРОФЕСОРА И ДОЦЕНТКАТА: Да...

ПОЛКОВНИКА: Човекът е див звяр – може да си направи свое гнезденце даже в най-ужасните условия, намира си удоволствия и си прави свой изкуствен рай.

ПРОФЕСОРА: Да.

ПОЛКОВНИКА: Докато може да шава, да дрънка с другите затворници, да си удря по някоя и друга чекия, да зяпа наоколо или даже да прави нещо, му е през оная работа за цялото разследване и такъв човек е безсмислено да бъде превъзпитаван.

ДОЦЕНТКАТА: Но в такъв случай нищо не може да се направи.

ПОЛКОВНИКА (*отривисто и с победоносен тон*): Има начин да го лишим от способността да живее, да направим невъзможна принадлежността му към живота, и въпреки всичко той да остане жив години, години, години! Колкото човекът е по-жизнен, по-силен и по-млад, толкова по-бързо ще се срине пред една такава перспектива.

ПРОФЕСОРА: Аз май не разбирам добре – имате предвид нещо като доживотна тъмница...?

ПОЛКОВНИКА: Пфу, там се търкаля от кълка на кълка, играе си на пръсти, подсвирква си, мастурбира, от време на време чува надзирателя, проявите му на живот са всъщност ограничени, но не са изцяло отнети и той дори може да си въобразява, че ще стане чудо и на стари години ще го пуснат от затвора и той отново ще може да живее като другите хора. И тази надежда, макар да е абсурдна, не може да бъде изкоренена. Нямам предвид доживотна тъмница. Ето това имам предвид!

Още преди това е направил знак на Адютанта, който сега демонстрира съдържанието на един или на два от сандъците. Ярка светлина е насочена върху съдържанието на сандъка. Там има човешки труп без крайници и без гениталии, главата е скалпирана и е без нос, уши и т.н. Доцентката и Професорът са ужасени и надават вик.

ДОЦЕНТКАТА: Какво е това?

АДЮТАНТА (*прочита табелката на сандъка*): Професор Охуру, 42 г., сътрудничил е на партизаните.

ПОЛКОВНИКА (*демонстрира с показалката*): Очите са извадени, тъпанчетата в ушите са спукани, субектът е лишен от органа на обоянието, езикът е отрязан, всичките четири крайника са ампутирани и е извършена кастрация. Не му остава нищо друго освен да размишлява за живота. Трябва до го обръщаме, за да не загние. Той е обаче старателно обгрижван и добре хранен. Ще издържи, както ни уверяват специалистите, поне още 15 години.

ДОЦЕНТКАТА: Това е ужасно, то е по-лошо от най-ужасяващата смърт…

ПОЛКОВНИКА: Правилно, точно за това става въпрос.

ПРОФЕСОРА: Но това е невъзможно – имам предвид от медицинска гледна точка.

АДЮТАНТА: Операцията, която води до това състояние, трае няколко месеца, понякога даже повече от година. Проблемът на хирурзите е единствено в приспособяването на кръвообращението след ампутацията на всички крайници. Отрязваме ги последователно, за да не изтече всичката кръв на обекта. Другите операции от гледна точка на медицината са банални.

ПОЛКОВНИКА: Трябва да призная обаче, че този метод е изработен най-напред от нашите отвъдокеански приятели, но на тях не им се иска да го прилагат върху своите хора, докато за цветнокожите не им пука, и така ни го предоставиха да го прилагаме за практически цели. От няколко години сами идват при нас да изучават нашите резултати.

ДОЦЕНТКАТА: Откога е така?...

АДЮТАНТА: Повече от две години, колежке. (*Вече говори на експертите все по-дръзко.*)

ПРОФЕСОРА: Но впрочем, щом са премахнати всички сетивни органи и крайниците, субектът през повечето време спи…

ПОЛКОВНИКА: И по тоя начин да се измъкне – това ли искате да кажете? И това предвидихме. В сандъка са инсталирани устройства, които го държат буден по шестнадесет часа на ден. Той е поливан с вряла или с ледена вода, пробождан е на различни места по тялото с игли с различни размери и на различна дълбочина. Пускаме му там мравки или бълхи и т.н. Върху него периодично биват извършвани разни хирургични операции. Понеже усещането за болка е единственото,

което му е останало, освен храносмилането. Но най-добър от всичко се оказа обикновеният сърбящ прах. Моля (*Към Адютанта.*), покажете на колегите…

Адютантът сипва прах върху трупа в сандъка, трупът след малко започва да трепери, да върти глава и да стене.

ПОЛКОВНИКА: Както виждате, реагира добре, не е болен. Мерим му и температурата.

ДОЦЕНТКАТА: Какво ли си мисли...?

ПРОФЕСОРА: Това никога вече няма да разберем, може и да халюцинира, може би е полудял – това би било най-доброто…

ПОЛКОВНИКА: Така ли смятате? Вие сам можете да проверите.

ПРОФЕСОРА: Как така?!

АДЮТАНТА: На някои екземпляри им оставихме езика с експериментална цел, а на двама от тях даже езика и слуха. Можем да разговаряме с тях и техните показания след това биват подробно анализирани от нашите психолози. Този опит впоследствие прилагаме върху другите.

ДОЦЕНТКАТА: Тук има още други такива?!

АДЮТАНТА: Естествено, колежке, със сигурност ето това ще представлява интерес за Вас.

ДОЦЕНТКАТА: Ах, не!

(*Но Адютантът по заповед на Полковника отваря другия сандък.*)

АДЮТАНТА (*чете табелката*): Кърти, 23 г., участие в конспирация.

ПРОФЕСОРА: Европейка...

ПОЛКОВНИКА: Да не сте мислили, колега, че не действа върху европейци? Можете да я чуете. За съжаление, тя нас не ни чува, но вече разбира командите да говори. (*Адютантът я блъска по главата.*)

ГЛАСЪТ

Не спя… (*Адютантът отново я блъска.*)

ГЛАСЪТ

Не спя!

ПОЛКОВНИКА: По-силно! (*Адютантът я блъска по-силно.*)

ГЛАСЪТ

О, не! О, не! О, не! (*Адютантът я блъска по-силно.*)

ГЛАСЪТ

Помня всичко… Вчера имаше овесена каша, после – щипещ прах...

ПОЛКОВНИКА (*със задоволство*): Моля…

ГЛАСА: Сутринта имаше чай... след това имах стомашна промивка... сега ще има обяд, спомням си, че бях разпитвана заради участие в конспирация, вече казах всичко, всичко Ви казах, не е нужно да ме държите повече жива, моля Ви много, моля…

ПОЛКОВНИКА: Съвсем млада, физически и психически здрава девойка. Има акъл и страхотна памет, представете си – кучката се сети за всички латински думи, които преди това не е знаела така добре. Докторите дори казват, че съставя съвсем прилични изречения. Ами все пак си има някакво забавление, но май не се радва много на този факт.

ДОЦЕНТКАТА: Това е ужасно...

ПОЛКОВНИКА: Днес ни е напълно достатъчно само да направим обикновена демонстрация на екземплярите, за да проговори дори и най-заклетият враг. И ако си мисли, че ние само си губим времето с празни приказки и продължава да саботира сътрудничеството, ние просто започваме.

АДЮТАНТА: Започваме с ляв крак, после дясна ръка, десен крак, лява ръка.

ПОЛКОВНИКА: Обикновено не се стига чак дотам. Вижда, че намеренията ни са сериозни, и омеква.

ДОЦЕНТКАТА: Защо тогава имате тук толкова много от тях?

АДЮТАНТА: Естествено, заради експеримента, а освен това имаме нужда от достатъчно количество експонати за демонстрация пред арестантите.

ПРОФЕСОРА: Не е за вярване, но започвам да се убеждавам, че методът работи съвършено…

АДЮТАНТА: Не се съмнявайте в това.

ПОЛКОВНИКА (*много сърдечно*): И сега ни кажете, госпожо доцент, кой Ви е възложил да убиете нашия президент.

АДЮТАНТА (*сега говори много грубо*): Ааа?

ПРОФЕСОРА: Това сигурно е някаква шега, колеги...

АДЮТАНТА: Изобщо не е. Имаме си своите инструкции. Вие сега мълчете, отговаряйте само това, за което ви питат!

ПРОФЕСОРА: Ама, господин полковник!

ПОЛКОВНИКА (*сипва в чашата и я подава на Професора – той решително отказва*): Само кротко…

АДЮТАНТА: Откога и с кого сте в контакт?

ПРОФЕСОРА: Полковник!!

(*Полковникът отново му подава чашата и той я изпива*.)

ДОЦЕНТКАТА: Това е грешка, това са измислици…

АДЮТАНТА: Грешка ли? Ето, вече направихте половин признание. Разбира се, че направихте грешка да се забъркате в тази акция…

ДОЦЕНТКАТА: Ама не това…

ПРОФЕСОРА: Господа!

ПОЛКОВНИКА: Кротко, господин професоре.

ПРОФЕСОРА: Ние сме чужди граждани… ние сме изпратена делегация… тези отвратителни шеги… ако наистина си го мислите сериозно… нашият посланик…

ДОЦЕНТКАТА: ...нашето правителство…

АДЮТАНТА: Ние поддържаме с него редовни контакти. Вашето правителство няма да има интерес да прикрива противодържавни престъпници, които да му навлекат сериозни външнополитически неприятности.

ДОЦЕНТКАТА: Вие сте луд!

ПОЛКОВНИКА (*подава ѝ чашка – Доцентката отказва*): Само кротко!

ПРОФЕСОРА: Това е не само абсурдно, то е просташко! Ще Ви струва скъпо!

АДЮТАНТА: Кога разговаряхте с доктор Мната?

ДОЦЕНТКАТА: Всеки ден – нали той работи в нашия институт. Що за нелепост…

АДЮТАНТА: Доктор Мната даде показания по време на разпита, че Ви е посветил в подготвяната акция и че сте избрана да извършите най-тежкото престъпление срещу държавата.

ДОЦЕНТКАТА: За бога! Това е лудост! Мната не може да бъде тука!

ПОЛКОВНИКА (*подава ѝ чашата – Доцентката я изпива*): Той е тук, мога да Ви заведа до леглото му. (*Доцентката изкрещява от ужас*.)

ПОЛКОВНИКА: Кротко, моля, кротко. Всичко може да се уреди по културен начин, ние сме образовани хора, госпожо доцент…

ПРОФЕСОРА: Какво искате?

АДЮТАНТА: Пълни признания. Сътрудничеството на задържания с органите на реда е в основата на нашата работа.

ПРОФЕСОРА: Признания за какво?

ПОЛКОВНИКА: За пряко участие в подготовката на убийството на нашия президент.

ПРОФЕСОРА: Вие сериозно ли го мислите… това не е вярно… и Вие го знаете. За какво Ви е целият този цирк!?

ПОЛКОВНИКА: Знаем си ние за какво ни е. Ще признаете ли?

ПРОФЕСОРА: Не!

ПОЛКОВНИКА: Дори след всичко, което току-що Ви демонстрирахме?

ПРОФЕСОРА (*разколебан*): Не! Това не може да си позволите. Сигурно сте полудели. Казват, че при вас това се случва.

ПОЛКОВНИКА (*усмихва се*): Така говорят – но нали виждате, че ние сме съвсем спокойни и внимателни. И възнамеряваме да бъдем такива и занапред. Обаче не си мислете, че няма да Ви бъдат приложени методите на разпит. Ние, за жалост, с оглед на един, да речем, по-широк международен контекст, се нуждаем от вашето признание веднага. За съжаление, нямаме време да работим с вас бавничко, както обикновено правим. Ние също си пазим живота. Трябва да побързаме.

АДЮТАНТА: В другата стая е хирургическа зала. Всичко е подготвено. Заповядайте... (*Отваря вратата, Професорът поглежда и ужасѐн отстъпва назад.*)

ПРОФЕСОРА: Не! (*Вкарват бавно операционна маса. Медицинска сестра.*)

ПОЛКОВНИКА (*спокойно*): И така…

Изведнъж от шкафа на стената пада капак. Появяват се чудовищно отвратителни останки на човек, очите му са набодени върху дървени клечки и т.н., с офицерска фуражка, той започва да ломоти нещо неразбираемо. Полковникът и Адютантът са уплашени, удрят токове, козируват и закрещяват.

ПОЛКОВНИКА И АДЮТАНТА (*крещят*): Здраве желаем! (*Полковникът, ядосан, че е изтървал нервите си, бързо се взема в ръце и извиква.*)

ПОЛКОВНИКА: Вече си се нагледал достатъчно, махни се!

Адютантът тръгва да го закрие с капака

ПОЛКОВНИКА: Това трябва да се оправи!

Пауза.

ДОЦЕНТКАТА (*ужасно изплашена*): Какво беше това?

ПОЛКОВНИКА: Нашият президент.

ПРОФЕСОРА: Прези.....

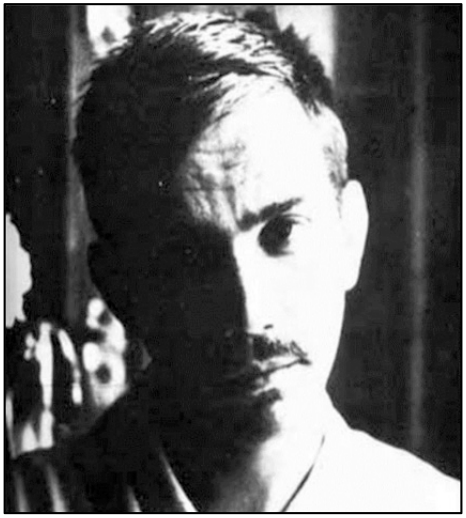
ПОЛКОВНИКА: Там е вече от една година. Каква работа! Значи, сега вече Ви е пределно ясно, че трябва да признаете. Трябва да сме приключили с това (*Поглежда часовника.*) до пет часа. Признанието ще приемем за смекчаващо обстоятелство.

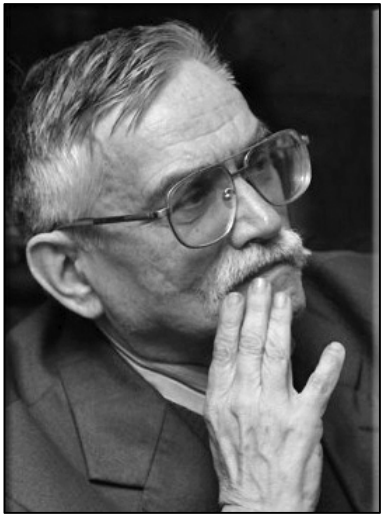
АДЮТАНТА: Ние държим на думата си...

ПОЛКОВНИКА: Значи, какво? Признавате ли доброволно, че...

ПРОФЕСОРА И ДОЦЕНТКАТА: Умоляваме Ви, господин полковник...

Превод от чешки: **Якуб Микулецки**, **Жоржета Чолакова**





СЕРГЕЙ СТРАТАНОВСКИ (Сергей Стратановский, 1944) дебютира като поет в началото на 70-те години под въздействието на пражките събития през 1968 г. и още от първите си изяви свързва творческата си съдба с ленинградската контракултура. Той създава и един от митологемните кодове на ленинградския самиздат – „Обводный канал“ (бълг. „околовръстен канал“), който е името и на квартала, в който е отраснал, и названието на създаденото от него и Кирил Бутирин самиздатско списание, което излиза в периода 1981 – 1993 г.

Първата му стихосбирка със заглавие *Стихове* (*Стихи*) излиза чак през 1993 г. Следват поетическите книги *Тъмнина дневна* (*Тьма дневная*, 2000), *Редом до Чечня* (*Рядом с Чечнёй*, 2002) и *По реката непрозрачна* (*На реке непрозрачной*, 2005). След 2000 г. е удостоен с редица престижни литературни награди. Превеждан е на десетки европейски езици.

Поетическият свят на Стратановски е белязан от погнусата към света, който погубва радостта от живота, вкарвайки човека в коловоза на стереотипните движения и в цеховете, по чиито стени висят портрети и лозунги. Често се среща мотивът за нещастния човек, който търси утеха от непоносимото битие в алкохола. Пример за това е стихотворението, което публикуваме по-долу – *Социологически трактат в стихове за феномена алкохолизъм* (*Социологический трактат в стихах о феномене алкоголизма*).

Преведените стихотворения са по следното издание: С. Стратановский. *Стихи*. СПб: Ассоциация „Новая литература“, 1993.

***

Страшнее нет – всю жизнь прожить
И на ее краю
Как резкий свет вдруг ощутить
Посредственность свою

Как будто ты не жил
Соль мира не глотал
И не любил, и не дружил
А только дни терял

Как будто ты существовал
В пол-сердца, в пол-лица
Ни бед, ни радостей не знал
Всем телом, до конца

И вот – поверь глазам
Как соль стоит стена
Ты был не тот, не сам
И словно соль – вина

***

По-страшно няма на света –
На жизнения път към края
Да те пониже мисълта
Че бил си ти посредствен и нехаен

Че сякаш ти не си живял
Не си солта опитал
Приятелство и обич непознал
Напразно си се скитал

И съществувал си почти насън
С лице и със сърце наполовина
И радост, и печален звън
Изцяло и докрай са те подминали

Повярвай на очите си
Пред теб – от сол стена
Не си бил ти сам себе си
Солта боде като вина

1968 – 1972

ЛУБОЧНАЯ КАРТИНКА

И сквозь заборы и заводы
Шумят с рассветом поезда
Едет утром на заводы
Человек – пустяк природы
И дрожит сквозь непогоды
Близорукая звезда
Ночью Эрос, ночью Нина
Утром холод и завод
Неприглядная картина
Неприветливый народ
Будни жизни, бремя боли
Лишь у Нины дорогой
Ты в любви как в алкоголе
Обретаешь свет земной

ПРОСТА КАРТИНКА

През огради и заводи
Тракат в изгрева вагони
Сутрин тръгват към завода
Хора – плюнка на природата
И през свъсените облаци
Тръпне кьорава звезда
Нощем Ерос, нощем Нина
Сутрин кучи студ завод
Нелицеприятна гледка
Негостолюбив народ
Скучен делник, тежко бреме
Само с Нина насаме
В любовта като в пиянство
Виждаш светло битие

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ ТРАКТАТ В СТИХАХ О ФЕНОМЕНЕ АЛКОГОЛИЗМА

Мы чудесно спасаемся пустот бытия!

И тоску, словно черствую булку
Алкогольным ртом жуя
Человек ползет по переулку
Трактуем всеми как свинья
А некогда его портреты в цехе
Сияли гордо и красиво
Он жил, радея за успехи
Родного коллектива
Была квартира и семья
И сыновья учились в школе
На диалектиков,
Но сущность бытия
Он потерял и в алкоголе
Нашел забвенье и себя

О ты, феномен отчужденья
Сизифо-жизнь, никчемный труд
Живут дома как наважденья
Каналы мутные текут
О Ленинград – земля пустая
И нелюбезная народу
Здесь мутят черти из Китая
В каналах медленную воду
Здесь Ленэнергии: Ленсвет, Ленгаз, Ленмозг
Сосут вампирами пустыми
И ты сгибаешься под ними
Ничтожный человеко-мост
Мост от рожденья до могилы
Через каналы и дома
Сквозь свет нелепый и немилый
Сквозь годы в мире несчастливом
И птица над заливом
Летает как тюрьма
Ей не дано свободы
Ее сожрет Китай

СОЦИОЛОГИЧЕСКИ ТРАКТАТ В СТИХОВЕ ЗА ФЕНОМЕНА АЛКОХОЛИЗЪМ

Чудесно се спасяваме от празното битие!

Мъката, като хапка стипчива,
Прокарал с едно питие
Човек из калта се препъва
И го наричат прасе
А преди време сияеше гордо
В портрети из целия цех
За колектива радееше
За неговия успех
Семейство и дом си имаше
Учеха диалектика
В училище синовете
Но в алкохола той загуби
Същността на битието
Забвението и себе си позна

О, феномен на отчуждението
Сизифов безполезен труд
Стърчат тук къщи като привидения
И мътните води текат
О Ленинград – земя без ласка
Студена мащеха си за народа
Тук мътят дяволи китайски
Ленивите води под небосвода
И Лененергии: Ленсветлина, Ленгаз, Ленмозък
Като вампири смучат сок от теб
И ти прегъваш се на две
Тъй незначителен човекомост
Ти мост от люлката до гроба
През къщи и канали
През светлина нелепа и злокобна
И през годините на този свят печален
Като летящ затвор
Е птицата отгоре
Не ѝ е отреден простор
Погълната ще бъде от Китай

За беды и невзгоды
Ей не обещан рай
И человек по мостовой
С отяжелелой головой
Ползет тоскуя и блюя
Трактуем всеми как свинья
Как язва общества и мусор бытия

За всичките беди и горест
Не ѝ е обещан небесен рай.
Човекът се препъва край канала
Тежи му помътнялата глава
Пълзи от скръб повръща до отмала
И всички го намират за свиня
За язва срамна и боклук на битието

1971

Превод от руски: **Наталия Христова**

Сергей Борисов, *Акробат*, 1993

АВТОРИ, ПРЕВОДАЧИ, РЕДАКТОРИ

Гл. ас. д-р Борислав БОРИСОВ (borissov@ uni-plovdiv.bg) е преподавател по чешки език в Катедрата по славистика към Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Автор е на монографията *Българският и чешкият книжовен език през Възраждането. Особености на кодификацията* (2012), както и на учебници и учебни помагала по български език за средния курс. Научните му интереси са в областта на историята на книжовните езици, съпоставителното езикознание, социолингвистиката, методиката на обучението по български език, методиката на чуждоезиковото обучение.

Ас. Илонка ГЕОРГИЕВА (ilonageo@gmail.com) – редактор и книговед, преподавател по руска литература на XX век и практически руски език в ПУ „Паисий Хилендарски“, магистър психолог, водещ психодрама 1-во ниво, преводач от и на руски език на художествена проза и публицистика. Има множество публикации в научни издания по проблеми на творчеството на Борис Пастернак, Андрей Платонов, Николай Нароков, Леонид Андреев, женската проза.

Доц. д-р Елена ГЕТОВА (egetova@uni-plovdiv.bg) е преподавател към Катедрата по българска литература и теория на литературата във Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Доктор по филология (2005), доцент по българска литература (2008). Завършила е Софийския университет „Св. Климент Охридски“ – специалност „Българска филология“ и втора специалност „Френска филология“ (1995). В Пловдивския университет постъпва като докторант през 1999 г. Понастоящем чете лекции по българска възрожденска литература в Пловдивския университет, както и във филиала на университета в гр. Смолян. Била е лектор по български език и литература в Страсбургския университет, Франция (2012 – 2015). Заместник-декан е на Филологическия факултет в Пловдивския университет (от декември 2015 т.). Член е на Съюза на учените в България и на Академичния кръг по сравнително литературознание.

Автор е на книгите: *Журналистически езици на Възраждането. Българо-френски контексти* (2005); *Почеркът на пътя. XIX век, пътуването, писането* (2006); *Изобретяване на модерни светове през XIX век. Иван Богоров* (2009); *Йовкови вписвания. Контексти, гадания и пътувания във „Вечери в Антимовския хан“* (2009); *Възрожденската библиотека* (2012); *Политически следи в езика на Възраждането* (2018), както и на повече от 100 публикации, засягащи въпроси на възрожденската литература и култура. Научните ѝ интереси са в областта на българската възрожденска журналистика, културни, политически и литературни идентичности през XIX век, отношенията *език – литература – култура* през Българското възраждане.

Проф. д-р Суман ГУПТА (Suman Gupta, suman.gupta@open.ac.uk) е професор по литературознание и културология в Отворен университет (Open University), Великобритания. Защитава докторската си степен в Оксфордския университет върху творчеството на Джеймс Джойс през 1993 г. Сред най-новите му изследвания, публикувани като самостоятелни издания, се нареждат *Philology and Global English Studies* (2015), *Consumable Texts in Contemporary India* (2015), както и *Usurping Suicide: The Political Resonances of Individual Deaths* (2017, в съавторство с Кацарска, Спирос и Хаджимайкъл). Професор Гупта участва редовно в съвместни академични инициативи с колеги и институции от България от 2004 година насам, в частност – с ПУ „Паисий Хилендарски“, чрез проекти в различни области на хуманитаристиката, ръководени съответно от Живко Иванов, Милена Кацарска и Добринка Парушева. Особено значим е приносът му към англицистиката в България предвид изследването *English Studies on this Side: Post-2007 Reckonings* (2010).

Ас. Гергана ИВАНОВА (gerganapd@abv.bg) е преподавател по сръбски език в Катедрата по славистика към Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Завършила е славянска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Освен упражнения по сръбска граматика води и практикум по правопис и пунктуация на съвременния български език в различни специалности на Филологическия, Философско-историческия, Педагогическия и Химическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Работи и като редактор и коректор в Университетското издателство „Паисий Хилендарски“.

Проф. д.ф.н. Диана ИВАНОВА (dpivanova@abv.bg) е езиковед към Катедрата по български език във Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. В периода 2005 – 2018 г. е директор на Департамента за езикова и специализирана подготовка на чуждестранни студенти към същия университет. Научните ѝ интереси са в областта на историята и теорията на книжовните езици, стандартологията, социолингвистиката, текстологията и лингвистиката на библейския текст, славянските културни и езикови връзки и др. Автор е на над 250 публикации, в т.ч. на 20 монографии и учебници: *Българският периодичен печат и градивните книжовноезикови процеси през Възраждането (върху материал от сп. „Читалище“, 1870 – 1875)* (1994), *Григор Пърличев и книжовноезиковата ситуация през 60-те – 80-те години на XIX век* (1995), *Езиковите въпроси в българския периодичен печат през Възраждането* (1998), *По следите на анонимното авторство в печата през Възраждането* (2000), *Традиция и приемственост в новобългарските преводи на Евангелието (Текстология и*

език) (2002), *Езикът на Библията. Български синодален превод 1925 г. (Върху материал от Евангелието)* (2003), *Недописани страници от историята на българския книжовен език. I част. Славистични ракурси* (2008), *И от зазоряването започва денят… Изследвания върху приемствеността в развоя на българския книжовен език* (2010, в съавторство с Б. Велчева), *История на новобългарския книжовен език* (второ преработено и допълнено изд., 2017), *Недописани страници от историята на българския книжовен език. II част. Щрихи от палитрата на българското слово (XVII – XX век)* (2017) и др. Носител е на наградата на фондация „Пигмалион“ за научноизследователска и преподавателска дейност (2009), както и на други национални и международни награди (на СУБ, Познанския университет „Адам Мицкевич“). Член е на СУБ, зам.-председател на Комисията за славянски книжовни езици към Международния комитет на славистите и член на Изпълнителния съвет на Фонд „Научни изследвания“ – МОН.

Борислава КАСАВЪЛЧЕВА (kasavulcheva@abv.bg) е студентка в специалността „Славистика“ в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“.

Гл. ас. д-р Милена КАЦАРСКА (milena.katsarska@gmail.com) преподава американска култура и литература към Катедрата по английска филология в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Докторската ѝ дисертация на тема „Парапозиции: предговарянето на преводна американска литература в България 1948 – 1998 г.“ е защитена във Филологическия факултет на ПУ през 2019 г. Научните ѝ интереси са в сферата на дисциплинарната история, но и често се насочват към политическите измерения на съвременната култура и културата на XX век (особено социалистическия период) в различни лингво-културни, социални и институционализирани контексти. Тя е съавтор в *Usurping Suicide: The Political Resonances of Individual Deaths* (Zed Publishers, 2017), както и автор на библиографското издание *От Азимов до Ърдрич // От Абаджиева до Юруков* (2014), наред с множество други научни публикации в страната и чужбина. Превежда от и на английски език художествена литература, критическа теория и изследвания в областта на хуманитаристиката. Публикува поезия и кратки литературни форми на английски език в англоезични литературни списания.

Ас. Веселина КОЙНАКОВА (vescoy@gmail.com) е преподавател в Катедрата по английска филология във Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Завършила е специалността „Английска филология“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Води семинарния курс по морфология на съвременния английски език във

всички бакалавърски програми с английски език към катедрата, а научните ѝ интереси са в областта на съпоставителното езикознание (английски и български език), по-конкретно върху средствата за изразяване на епистемна (конклузивна) модалност в двата езика. Ръководител е и на три магистърски програми към Катедрата по английска филология: „Лингвистика и превод“, „Превод и бизнес комуникации“ и „Language and Linguistics“.

Гл. ас. д-р Давид КРОЧА (David Kroča, kroca@ped.muni.cz) е преподавател към Катедрата по чешки език и литература в Педагогическия факултет на Масариковия университет в Бърно. Дисертационният му труд на тема „Поетика на драматургичното и на поетическото творчество на Йозеф Топол“ е защитен в същия университет през 2003 г. и е публикуван със същото заглавие (*Poetika dramat a básní Josefa Topola*, 2005). Научните му интереси са в областта на теорията на литературата, предимно на теорията на драмата и интерпретацията на литературния текст. Автор е и на монографията *Чешката проблемна драматургия от 60-те години на XX век* (*Česká problémová dramatika šedesátých let 20. století*, 2019). През последните двадесет години е участвал в повече от 20 колективни издания, между които *Речник на чешките литературни списания, периодични литературни сборници и алманаси 1945 – 2000* (*Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů 1945–2000*, 2002), *История на чешката литература 1945 – 1989 III* (*Dějiny české literatury 1945 – 1989 III*, 2008), *Речник на авторите на литература за деца и юноши. Чешки писатели (Slovník autorů literatury pro děti a mládež. Čeští spisovatelé*, 2012), *Перформативност на войните и конфликтите* (*Performativita válek a konfliktů*, 2016), *Текст и театър* (*Text a divadlo*, 2019). Сътрудничи на Чешкото радио, на Чешката телевизия и на редица периодични издания. От 2015 г. е заместник-декан по учебната дейност на Педагогическия факултет в Масариковия университет.

Йоан ЛАЗАРЕВ (Ilaz97@yandex.ru) е роден в Москва. Последните класове от средното си образование завършва в знаменитото московско училище № 1567 – хуманитарна специализация. Две години учи в актьорския факултет на Руския университет за театрално изкуство (ГИТИС), след това се прехвърля във факултета по театрознание, в който работи и до днес. Понастоящем е помощник по творческите въпроси на Едуард Бояков – художествения ръководител на Московския художествен академичен театър „Максим Горки“.

Проф. д.ф.н. Любка ЛИПЧЕВА-ПРАНДЖЕВА (llipcheva@abv.bg) е преподавател по история на българската литература в ПУ „Паисий

Хилендарски“. Специализира в Мюнхен, Виена и Берлин, а през периодите 2003 – 2006 г. и 2011 – 2016 г. преподава българска литература и култура в Института по славистика на Виенския университет. Научните ѝ интереси са в полето на българската културна и литературна история, сравнителното литературознание, социологията на литературата и др. Ръководител е на международни изследователски проекти, свързани с проблематиката на интертекстуалността и на превода като културен трансфер („Текстът *Левски*. Прочити в свой и чужд контекст“, „Виртуална библиотека *Иван Шишманов*. Българска литература в превод“, „Живописна България. Български литературни маршрути“ и др.) Автор е на монографиите *Бързият сън на митовете* (1999), *Левски: Букви от името* (2001), *Битие в превода. Българска литература на немски език XIX – XX век* (2010), както и на множество студии и статии в областта на хуманитаристиката.

Мария ЛОЛОВА (lolova97@gmail.com) е студентка в специалността „Славистика“ в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“.

Д-р Якуб МИКУЛЕЦКИ (Jakub Mikulecký, jakub.mikulecky@abv.bg) е завършил славистика в Университета в Пардубице, Чехия. През 2016 г. защитава докторат в ПУ „Паисий Хилендарски“ на тема „Егон Бонди, или за поетиката на чешкия ъндърграунд“. В момента работи в Славянския институт при Чешката академия на науките в Прага. Занимава се предимно с история на славянските литератури от втората половина на XX век, с ъндърграунд културата в страните от Източния блок.

Доц. д-р Николай НЕЙЧЕВ (neychev@abv.bg) е преподавател към Катедрата по руска филология в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, чете лекции по руска класическа литература. През 1997 г. защитава докторска дисертация на тема „Влияние на догматомистичната ортодоксия върху късното творчество на Ф. М. Достоевски“. Хабилитационният му труд е посветен на християнската идеологемност на руския литературен логос (*Руският литературен месианизъм на XIX век*). Автор е на редица публикации в България и чужбина, посветени на идейната поетология на руската класическа литература. Основните му научни интереси са насочени към проблемите на руския литературен месианизъм и в частност към творчеството на Ф. М. Достоевски и Н. В. Гогол. Автор е на монографиите: *Ф. М. Достоевски – Тайнствената поетика* (Пловдив, 2001), преведена и издадена в Русия (*Таинственная поэтика Ф. М. Достоевского* (Екатеринбург, 2010); *Литература и Месианизъм. Руското литературно месианство през XIX век* (Пловдив, 2009). Два пъти е носител на Наградата за литературна критика на Дружеството на пловдивските писатели (2002, 2009), както и на

Наградата за високи творчески постижения и принос в развитието на българо-руските културни връзки „Золотая муза“ (2003).

Таня НЕЙЧЕВА (tanja_sp@yahoo.com) е завършила последователно руска и славянска филология в ПУ „Паисий Хилендарски“. Работи като сътрудник в Департамента за езикова и специализирана подготовка на чуждестранни студенти при ПУ „Паисий Хилендарски“. Научните ѝ интереси са в областта на историята на руския книжовен език и връзката му с църковнославянския език. Превежда научна и художествена литература от руски и от сръбски език.

Доц. д-р Дияна НИКОЛОВА (dianikwork@gmail.com) е преподавател по антична и западноевропейска литература в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Докторската ѝ дисертация на тема „Идеята за човека в старогръцката лирика (архаика и класика)“ е защитена през 2008 г. и е издадена през 2010 г. Автор е още на книгите *От разказа към мита* (1997, в съавторство със Св. Черпокова) и *Транспозиции на пасторалното в Бел епок* (2018), на редица публикации в сборници и в специализирани периодични издания. Съставител е на антологията *Старогръцка лирика* (2001). Професионалните ѝ занимания и интереси са в областта на митологията, фолклора, античната литература и култура, западноевропейската литература, сравнителното литературознание, културологията.

Гл. ас. д-р Димитрина ХАМЗЕ (hamzed@uni-plovdiv.bg) е преподавател по полски език към Катедрата по славистика в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Темата на дисертационния ѝ труд, защитен през 2016 г., е „Езиково изразяване на комичното върху материал от творчеството на Витолд Гомбрович“. Научноизследователските ѝ интереси са в областта на когнитивната лингвистика, семантиката и лингвистичната прагматика, теорията и естетиката на комичното, интеркултурната комуникация, философията на езика, философията на ценностите, културологията. Автор е на монографиите *Езикът на комичното. Върху творчеството на полския писател новатор Витолд Гомбрович* (2016) и *Гротеск как интеркультурная ценность* (Lambert Academic Publishing, 2018).

Гл. ас. д-р Наталия ХРИСТОВА (vest_etropole21@abv.bg) е преподавател по руски и по италиански език във Филологическия факултет на ПУ „Паисий Хилендарски“. Преподава специализиран превод в магистърските програми за подготовка на преводачи и е научен ръководител на десет успешно защитени дипломни работи. Има богат опит в преводите на художествена, научна и публицистична литература от руски, френски и италиански език. Работи за ИК „Хермес“ и „Аквари-

ус“ ООД. Два пъти е номинирана за награда „Пловдив“ за най-добър превод (2015 и 2018 г.). Научните ѝ интереси са в областта на съпоставителната стилистика на романските и славянските езици. Има научни статии, посветени на теорията и практиката на превода. Занимава се с популяризиране на италианската култура и литература като учредител на Италианската читалня „Асен Марчевски“ към НЧ „Ал. Константинов“ – Пловдив. Инициатор и жури в конкурси за превод и съставител и проверяващ на материалите за състезанието по руски език за зрелостници „Я – знаток русского языка“.

Доц. д-р Красимира ЧАКЪРОВА (krchakarova@gmail.com) е езиковед към Катедрата по български език във Филологическия факултет на ПУ „Паисий Хилендарски“. Директор е на Департамента по езикова и специализирана подготовка на чуждестранни студенти в същото висше училище. Научните ѝ интереси са в областта на морфологията и стилистиката на съвременния български език, сравнителната граматика на славянските езици, функционалната граматика, съпоставителната аспектология, методиката на преподаването на български език като чужд. Автор е на *Феноменът стилистична грешка (как да откриваме и редактираме коварните сателити на нашата реч)* (1999, в съавторство с П. Костова), *Помагало по българска морфология* (2000), *Аспектуалност и количество* (2003), *Императивът в съвременния български език* (2009).

Доц. д-р Юлиана ЧАКЪРОВА (jchakarova@yahoo.com) е русист езиковед в Катедрата по руска филология в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Докторската ѝ дисертация на тема „Местоимения как средство выражения анафорической связи в болгарском и русском текстах“ е защитена през 1997 г. в Минск, Беларус. Хабилитационният ѝ труд (2013) е посветен на критически анализ на различните школи и подходи в когнитивната лингвистика и прилагането на тази оптика при лингвистичния анализ. Преподава морфология на съвременния руски език, когнитивна лингвистика, теория и методология на превода. Сферата на научните ѝ интереси включва когнитивния подход в езикознанието, концептуалната метафора, лингвоконцептологията, съпоставителното езикознание, лингвистиката на текста, теоретични и приложни проблеми на превода. Автор е на монографиите *Местоимения и анафора в болгарском и русском текстах* (2010) и *Ракурси на когнитивната лингвистика* (2015). Превежда от и на руски и английски език.

Проф. д.ф.н. Жоржета ЧОЛАКОВА (georgeta.tcholakova@gmail.com) е преподавател по чешка литература и по славянски литератури към Катедрата по славистика в Пловдивския университет „Паисий Хилен-

дарски“. Била е лектор по български език и цивилизация в Провансалския университет в Екс-ан-Прованс (1998 – 2002) и в Париж – 4, Сорбона (2009 – 2010). Научните ѝ интереси са в областта на поетиката, тематологията, еволюцията на идеите, литературоведската компаративистика. Основните ѝ изследвания са върху чешката поезия на XIX и XX век. Докторската ѝ дисертация на тема *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu* е защитена във Философския факултет на Карловия университет в Прага през 1993 г. и е издадена със същото заглавие (Praha: Karolinum, 1999). Съставител и преводач е на книгата *Карел Хинек Маха или Гласът на падналата арфа* (1993), автор е на монографиите *Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм* (1998) и *Поетика на меланхолията. Карел Хинек Маха* (2019). През 2018 г. защитава научната степен „доктор на науките“ с дисертация на тема „Митопоетичен генезис, художествена еволюция и контекстуализация на езерото в поезията на Чешкия романтизъм“ (под печат). Превежда поезия от чешки, френски, сръбски и руски език. Инициатор и главен редактор е на сп. „Славянски диалози“, което излиза от 2004 г. като официално издание на Филологическия факултет на Пловдивския университет.

СТАНДАРТ ЗА ОФОРМЯНЕ НА НАУЧНИТЕ СТАТИИ

Статиите са в обем между 10 000 и 27 000 знака.

Страниците да не се номерират.

Шрифт на основния текст: *Times New Roman*; подравняване: Justify, междуредие: Single, 12 pt. First line: 1,25.

Всички научни текстове се публикуват на български език.

Ако са използвани **други шрифтове**, те трябва да се изпратят заедно с текста (в doc. и pdf) на посочения електронен адрес.

Заглавието се изписва с големи букви (All caps), центрирано (*Times New Roman*; Bold, Single, 14 pt.), а под него (след един празен ред) с малки букви без съкращения – името, фамилията и работното място на автора (*Times New Roman*; Bold, Single, 12 pt.). Същата информация (без работното място) се дава на руски и на английски език.

В началото на статиите се представя кратка **анотация** (Abstract) **на руски и на английски** език (500 – 700 знака всяка). След нея на отделен ред се дават 5 – 6 ключови думи (***Ключевые слова/Key words***, в **Bold** и *Italic*). Големина на шрифта за анотацията и ключовите думи – 10 pt., Normal, Single.

Заглавията в текста се изписват по два начина:

1. в *Italic* – ако е заглавие на самостоятелно издание;
2. в кавички и Normal – ако става дума за статия или разказ, включени в сборник или периодично издание.

Бележките към текста се дават под линия на всяка страница.

При цитиране на по-голям пасаж (над три реда) чуждият текст се оформя като самостоятелен абзац и след един празен ред изцяло (не само първият ред) се подравнява спрямо отстъпа на новия ред. След цитата в скоби вдясно на отделен ред се прилага принципната формула на цитиране (вж. по-долу) и се оставя празен ред. При отделяне на цитата в самостоятелен абзац отварящи и затварящи кавички не се поставят. Големина на шрифта – 10 pt., Normal, Single.

Цитирането на източниците в текста (фамилия на автора, година на изданието, двоеточие, страница) се дава в кръгли скоби, например (Караулов 1999: 43). Ако е сборник, се дават фамилията на редактора или съставителя, годината на изданието и страницата, напр. (Димитрова, ред. 1998: 56).

Библиографията е в края на статията. Най-напред вляво на страницата след пропускане на празен ред се изписва **Литература** (Small caps, Bold, 12 pt.), оставя се празен ред, след което започва подреждането на авторите (в азбучна последователност, без номериране, *Times New Roman*; Single, 12 pt.). В начална позиция се изписва името на българска кирилица и се отбелязва годината на ползваното издание. В *Italic* се дава само изходното заглавие. Задължително след града на издаване и двоеточие се посочва издателството (името му не се поставя в кавички).

Ако е цитирана статия, заглавието се дава в Normal, поставя се точка, след нея се пишат две наклонени черти с шпация от двете страни и след

тях се цитира заглавието на книгата или списанието (*Italic*), посочват се мястото и годината на издаване (при списанията – и броят, въведен с № и шпация между този символ и числото), както и номерата на страниците на статията (с дълго тире и шпации от двете му страни, напр. 15 – 25). Ако статията е от вестник, след броя (пише се № и шпация, вж. по-горе) се добавя датата, а на последна позиция – страниците. В края се поставя точка.

При електронните източници първо се дава датата на публикуване (ако е посочена), след това датата на влизане в сайта, като сайтът се посочва в ъглести скоби, напр.:

<http://www.belb.net/personal/zidarova/Chastici_i_morfemi.htm>.

При повече публикации от един и същи автор през една и съща година след годината без шпация се слага кирилска малка буква (а, б, в).

Стандартният графичен вариант на българските кавички е „...“.

Заглавията на кирилица се транслитерират на латиница по посочения по-долу модел. Препоръчва се да се ползват онлайн конвертори за транслитерация от кирилица на латиница по съответните държавни стандарти:

за български език – https://slovored.com/transliteration/;

за руски език – https://transliteration-online.ru/;

за сръбски език – https://www.konvertor.co.rs/.

Примери

Литература

Иванчев 1971: Иванчев, Св. *Проблеми на аспектуалността в славянските езици.* [Ivanchev, Sv. Problemi na aspektualnostta v slavyanskite ezitsi.] София: БАН, 1971.

Бородич 1953: Бородич, В. В. К вопросу о формировании совершенного и несовершенного вида в славянских языках. [Borodich, V. V. K voprosu o formirovanii sovershennogo i nesovershennogo vida v slavyanskih yazykah.]. // *Вопросы языкознания*, 1953, № 6, 68 – 86.

Павич 1991: Павић, М. *Историја српске књижевности. Барок.* [Pavić, M. Istorija srpske književnosti.] Београд: Досије – Научна књига, 1991.

Ако статията е от вестник, оформлението е следното:

...// *Литературен глас*, V, № 161, 24.IX.1932, с. 4.

При цитиране на електронен източник, в който страниците не са номерирани, след името на автора да се изписва в скобите http – напр. (Даниел http), а в списъка с ползваната литература да се посочва пълният електронен адрес – напр.

Даниел http: Даниэль, А. Ю. Истоки и смысл советского Самиздата. Интервью. [Daniel’, A. Yu. Istoki I smysl sovetskogo Samizdata. Intervyu.], <http://antology.igrunov.ru/a_daniel.html>

СТАНДАРТ ЗА ОФОРМЯНЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПРЕВОДИ

Приемат се за публикация преводи на художествени текстове в различни жанрове – прозаически, поетически и драматургични. Стихотворенията се публикуват освен в превод и в оригинал.

Всеки преводач изпраща превода, оригинала, творчески портрет със снимка на превеждания автор и кратка автобиографична справка.

Оформянето на текстовете следва стандарта на научните статии.

Всички постъпили материали се редактират, научните статии се рецензират от двама независими рецензенти.

Адрес на списанието:
ул. „Цар Асен“ 24
Филологически факултет
ПУ „Паисий Хилендарски“
4000 Пловдив

Материалите се изпращат единствено по електронен път на адрес:
slavdialozi@gmail.com.

СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ
Списание за славянски езици, литератури и култури
Година XVI, 2019, книжка 24

Българска, първо издание

Коректор: Гергана Иванова
Предпечатна подготовка: Георги Ташков
Печат и подвързия: УИ „Паисий Хилендарски“

Пловдив, 2019

ISSN 1312-5346