

Maya Angelova
New Bulgarian University
[maiangelova@abv.bg], ORCID: 0000-0002-5973-3212

Outsiders and Runaways around 1965: Approaches to the Problem in the Context of Bulgarian Literature and Culture

Abstract: *The article analyses the figure of the outsider within the cultural and literary context of the People's Republic of Bulgaria in the year 1965, tracing the mechanisms through which the socialist system shaped, regulated, and selectively admitted representations of social marginality within the boundaries sanctioned by ideology. The study encompasses both comparative readings of foreign literary and cinematic examples and close analyses of Bulgarian texts, seeking to understand how difference was represented, managed, and ultimately absorbed into the normative cultural order. The article also considers how Bulgarian ideological discourse reconfigures the outsider as socially acceptable only when presented as young, redeemable, and ideologically correctable. Specific literary and cinematic examples such as Chico in Gencho Stoev's novel *A Bad Day*, Ana in Rangel Valchanov's film *The She-Wolf* (script by Chaim Oliver), and Rayna in Blaga Dimitrova's novel *Journey to Oneself* are examined in detail, with attention to the stylistic, biographical, and behavioral mechanisms by which these characters either conform to or resist normative expectations. The article concludes by arguing that the figure of the outsider in Bulgaria in 1965 is both constrained by ideological containment and charged with critical potential, functioning as a prism through which literature registers the unassimilated zones of social reality and ethical consciousness.*

Keywords: *communist Bulgaria; 1960s, socialist realism; outsiders; juvenile re-education institutions; ideological infantilization; moral guilt; ethical narration.*

Мая Ангелова
Нов български университет

Аутсайдери и бегълци около 1965 година: подстъпни към проблема с оглед на българската литература и култура

„Понякога се чудя какъв бих бил без моя проблем? И разбира се, не мога да отговоря“. Това е крилата фраза от романа „Тюн-

сет“ от 1965 г. на Волфганг Хилдесхаймер, немски писател с еврейски произход, чиято книга разглежда отчуждението и социалната изолация на един хроничен аутсайдер. Тук проблемът не е просто психологическо затруднение, а усещане за идентичността като остатък. През същата 1965 г. зад Желязната завеса в социалистическа Полша, Тадеуш Конвицки разглежда сходен проблем чрез авторския си филм „Салто“ (1965). Героят му *изпада от влака* в затънтен малък град. Разказва на жителите налудничави истории, като твърди, че се е крил в града по време на войната. Той не търси справедливо място в света, а потвърждение, че го е имало, и то като *проблем* на колективната съвест и памет. Година по-рано Макс Фриш моделира субективност, която не иска завръщане в паметта, а възможността да я облича и съблича като костюм („Ще се нарека Гантенбайн“), трансформирайки субективността на по-ранния си герой от романа „Щилер“ (1954), настояващ на правото да бъде забравен.

Отново през 1965 г., романът „Роден като остатък“ („Crumb Bone“) на австралийския писател Клайв Бари, сам преминал през нацистки лагер за военнопленници през ВСВ, представя друг тип аутсайдер. Главният герой Фругал, уродливо непривлекателен, самотен и презиран, отказва да се впише в общността на военнопленниците. Той активира тактиката на незабележимото действие (Мишел дьо Серто) – бягство през фантазията, като субект в сянка, без територия и без глас, своеобразна етика на отрицанието. Фругал е фигура на крайно изместване, не може да бъде интегриран дори като жертва. Въпросът вече не е просто „моят проблем“, а кой има властта да дефинира проблема ми и да ме превърне в проблем. Самото заглавие е диагноза: „Роден като остатък“. Crumb може да означава и трошица, и натрошеност – но тук остатъкът е онова, което грозно стърчи, след като нормата е решила какво е интегрируемо и ценно. Личното име Фругал (frugal – пестелив) обозначава някой, който минимализира всички излишества, за героя остатъчността е форма на съществуване – отломка от свят, който никога не го е поискал.

Тези привидно разнопосочни импулси се срещат в желанието да контролират „своя проблем“. Ако погледнем към тези и подобни герои не като към фигури на екзистенциалния дефицит, а през технологията на социалното изключване, ще открием форми на опозиционност, които не се коалират, но генерират отложен ерозивен ефект върху социалните норми.

Радикализации на различия

Междувременно в САЩ аутсайдерството се радикализира като колективен гняв. *Моят проблем* вече не е изолиран вътрешен конфликт, а белег на принадлежност към цяла контракултура. През 1965 г. Сол Юрик, вдъхновен от „Анабазис“ на Ксенофонт, публикува „Воините“ (The Warriors) – урбанистичния епос за младежка банда, принудена да премине през града като през вражеска територия. Под повърхността на уличното насилие се крие *моят проблем* – липсата на място, на глас, на легитимност. А малко по-рано „Портокал с часовников механизъм“ (1962) на Антъни Бърджес представя тийнейджър с изострен вкус към бруталността като перверзно огледало на *нормалните* процедури за превъзпитание чрез ужасяващ поведенчески контрол в името на реда.

Тази логика не се ражда през 60-те – тя зрее в десетилетието, чиято отправна точка може да локализираме между 1951, когато излиза емблематичният за темата „Спасителят в ръжта“ и 1953, когато излиза романът, изнесъл проблема в заглавието си, преди той да се превърне в културна теория – „Аутсайдерът“ на Ричард Райт (Wright, 1953). Авторът му е един от първите афроамерикански писатели, които рязко захвърлят расовата мелодрама и си позволяват да шокират с насилие, жестокост, глад, изнасилвания и зрелищни убийства. Главният герой не е подрастващ, а зряла и осъзната личност, отчуждена от ролите, в които е редно да се впише – чернокож, работник и по презумпция – комунист. След злополука, в която го обявяват за мъртъв, той решава да *започне отначало* – със съчинена идентичност, извън натиска да бъде „черен“, „борец за социална правда“, „работник“, „съпруг“ или „човек на морала“. Опитът му да скъса с тези категории се оказва провал на чуждестранността.

Всички тези и още много нарастващи гласове кулминират в протестите и нежните революции през 1968 г. Хипита, които атакуват доволния капитализъм чрез „лудост от висш порядък“. Млади номади, които правят „моя проблем“ видим чрез бунт срещу нормалността, чрез отказ да бъдат вменени в порядъчното и търсене на транс език като практика на свобода. Във Франция през 1968 г. феминистките и младежите превръщат личния гняв в политически акт. Женските движения атакуват *мъжката* структура на знанието и на властта. В Западна Германия студентите разкъсват мълчанието на родителското поколение за нацизма. Техният „проблем“ е наследен, срамът – системен. А Пражката пролет

е опит за автономия на цяла, превърната в *сателитна*, национална култура.

Така сеизмографът на литературната 1965 отчита нарастващо напрежение – от субективните кризи, през градските одисеи и колективните гласове на улицата – „моят проблем“ вече не е само личен. Той става симптом на цяла епоха, в която изключените търсят не утеха, а израз, признание, легитимност и промяна.

Класово форматиране на изключените

Именно през 1965 г. излиза и първият труд, изследващ социалната динамика между център и периферия – „Установените и аутсайдерите“ на Норберт Елиас и Джон Скотсън. В тяхната теория установените са тези, които притежават власт, ресурси и престиж, не само за да установяват норми и правила, но и да оформят и налагат образа на другите чрез социални стигми, приписвайки им „най-лошите характеристики“. Тези различия произвеждат символна и морална асиметрия, възпроизвеждана през етикети, слухове, език, ритуали, институции, официализирана култура. И обратно, самоидентификацията на установената група се моделира по примера на най-добрите. Централна теза е, че обществата изграждат вътрешни йерархии на статус и принадлежност дори в рамките на една и съща социална класа или общност (Elias and Scotson, 1994).

Погледнат през тази теория, героят на „Салто“ ще се опитва да влезе в групата чрез паметта, но „установените“ няма да го признаят, защото това би нарушило собственото им самоусещане като „чисти“ от вина за геноцида по времето на Втората световна война. В „Ще се нарека Гантенбайн“ опитът да се „разиграва“ идентичност ще изглежда опит за социална мобилност на самоизключил се, който се движи между ролите, за да избегне стигма. Във „Воините“ бандата ще създава алтернативна система на установеност, базирана на насилие, копирайки механизмите на „установените“, но отдолу нагоре и т.н. Разнообразието е голямо, но това, което предизвиква разточителния наглед от примери, не е стремеж към всеобхватност, а демонстрация на многообразието от варианти, което не отговаря на класовата матрица, наложена при усвояването му от соцреалистическата литература на Източна Европа през 60-те г. на XX век.

Напротив, Норберт Елиас и Джон Скотсън твърдят, че въз основа на символен контрол и морална регулация йерархиите могат да възникват в една и съща социална класа, и „дори ако различията в материалното положение са минимални, социалната дистанция между групи, които съжителстват, може да бъде драматично подчертавана чрез символно маркиране и стигматизация“ (Elias & Scotson, 1994: xix). Вместо солидарност между „равни“, често се налагат вътрешни механизми на изключване, базирани на дългогодишно местожителство (уседнали и нахлули/новоприсигнали), междуличностни обвързвания (лоялни и двулични/предатели) или локален авторитет (знатни и дискредитирани/опозорени). Така работническата класа, макар да се мисли за праведна, защото *не ограбва труда на човека*, не е хомогенна, а разслоена по оста „установени“ и „аутсайдери“, където последните биват натоварени с „най-лошите характеристики“, които трудно могат да се изброят.

В теорията от 1965 г. няма привилегирован критерий, по който привидно еднаквите се подреждат в йерархия. В Източна Европа обаче темата за аутсайдерството нахлува като критика към западния свят, но в класова опаковка и с щемпел *препоръчително за 16–23*.

1965 и процедурите по идеологическото подмладяване на аутайдера

От горните примери, както и от много други, се разбира, че аутсайдерът не е по презумпция юноша, нито задължително радикален бунтар или синоним на борец за нов социален ред. Докато комунистическата идеология го представя като инфантилен антипод на стария капитализъм, истинската му функция е далеч по-гъвкава. Той е онзи, когото установените не припознават за свой. Понякога радикализиран, друг път фантом, доказващ, че общността съществува, защото някой винаги трябва да бъде залостен на границата, но никога напълно *извън* или свободен¹. Именно за-

¹ Според друга съвременна философска теория на Карън Барад *онова, което е изключено, никога не е напълно „друго“, поне не в абсолютен смисъл [...] „способните“ зависят от „неспособните“ за самото си съществуване* (Barad, 2007, p.158).

щото не харесва положението си, аутсайдерът е идеалният неофициален хроникьор на социума, който помни какво е било преди нормата да облече костюм.

Знаково е, че точно през 1965 г. българските читатели получават достъп до две влиятелни произведения на западния аутсайдерски канон, но възрастово сегрегирани: Холдън Колфийлд от „Спасителят в ръжта“ на Дж. Д. Селинджър и Колин Смит – „Самотният бегач на дълго разстояние“ от едноименната новела на Алън Силитоу, един от водещите гласове на т.нар. „сърдити млади хора“ в следвоенната британска литература. И в двата случая героите са млади, социално отчуждени, в конфликт с институциите, нормите, фалшивите езикови кодове на възрастните. Колежанинът Колфийлд отказва да „порасне“, защото разчита зрелостта като корумпирана форма на лъжа и конформизъм. Произхождащият от работническата класа Колин Смит, изпратен в изправителен дом след кражба, отказва да победи в маратона и да се превърне в символ на „съгласния“.

В контекста на Студената война, тези персонажи на западното аутсайдерство са удобно употребени от комунистическата идеология като илюстрации на „гниенето“ на модерния капитализъм. Присъствието им в преводната литература е педагогически пренасочено и внимателно филтрирано, за да се превърнат в доказателства за моралния разпад на капитализма. Така, лишена от многообразния си контекст, фигурата на аутайдера на Изток се „подмладява“, за да бъде преработена през оптиката на *превъзпитанието*. Той става поносим за соцреалистическия канон само ако е в синхрон с реформирания след смъртта на Сталин социалистически морал, според който виталността на младите се изправя срещу умората на старите, в синхрон с подмладената комунистическа идейност, ставайки източник на нова романтика.

Млади и... млади

Младежкият „проблем“ през 60-те г. съучаства и за оправдането на реални социални напрежения, чрез опаковането им като рецидив на култовския период. Проблемите на властта се маскират чрез конфликта *млади срещу стари*, в който *старите* са носители на преходни качества – догматизъм, сектантство, принижаване на идеалите. А младостта отдавна не е възраст, а всеобхватен идеал

за общество и символ на комунистическата идея². Подобен курс би рухнал, когато истинските млади хора започнат да мислят. Ето защо, парадоксално, но тъкмо юношите, с присъщите конфликти на порастването, не съответстват на младежката тема в литературата.

Аутсайдерът става литературно допустим само ако може да бъде рехабилитиран чрез ТВУ, работнически бригади, комсомолски организации, тимуровски команди и подобни храмове на комунистическия морал, които да отстранят пороците на съзряването и вторично да вдетинят героя чрез отстраняване на вътрешните му напрежения и противоречия. Както отбелязва Евгений Добренко, тоталитарната култура е „във висша степен инфантилна“, а детинството – родова черта на соцреалистическата литература (Добренко, 1992, р.165). Целта на възпитанието не е преодоляване на детската асоциалност, което е истинската цел на класическата педагогика, а задържането на индивида в структурно подчинена незрялост – състояние на наивност и вечна възприемчивост към властовите желания. В този хоризонт соцреализмът не е инструмент на осъзнаване, за какъвто се представя, а за инфантилизиране, моделиращо субект, който „лесно се направлява и е подвластно на суеверия, митове и идолопоклонничество“ (Добренко, 1992, р.165). А задържането на подобни герои на прага на зрелостта не е сюжетен каприз, а идеологическа операция, чийто залог е контрол над структурата на фантазията – младият герой не трябва да мисли, а да бъде мястото, където властта мисли себе си като добра.

Ето защо художествени образи, носещи заряда на западния аутсайдер и представени като проблем на съвременността в соцреалистическа литература, са невъзможни. Твърде наподобяват прясно престъпление, след като набеденият сериен убиец вече е ликвидиран. Затова могат да бъдат представяни единствено като

² „Това застава литературата отново да потърси конфликта синове/бащи, но не в социален, а в идеологически план. Новото поколение се отличава от старото по редица антропологически качества. Младото поколение го боли за целия свят, то трепти на космическите честоти на цялата вселена. Качествата на старите са преходни, те съответстват на един преодолян етап от развитието на социализма. В съответствие с конкретната художествена задача тези качества са включени в мотива на обвинението или в мотива на оправданието. Конфликтът между млади и стари е по-скоро мним, декларативен и почти винаги приключва по един и същ начин“. Цит. по (Ангелова, 2014, р. 324).

(1) ехо от култовския период, (2) призраци от буржоазното минало или (3) подмамани от евтиния блясък на Западния свят чуждопоклонници. Те са идеологически невъзможни като продукт на социалистическото време.

Педагогика на палача

На този фон проблемите с младежката престъпност започват да придобиват зловеща статистика. Точно през 1965 г. детската престъпност бележи пик в Съветския съюз. Самоубийствата сред непълнолетните също растат лавинообразно – *от 360 случая през 1960 г. до над 850 през 1965 г., което означава две-три на ден*³. Наред с тях, нараства броят на ранните бременности, венерическите заболявания и абортите. В допълнение към стария бич на детския алкохолизъм, се появява ново зло – наркоманията, което води до включването на „склоняване на непълнолетен към наркомания“ в регистъра на престъпленията през същата година. *В училищата се установява практиката „трудните“ ученици да бъдат елиминирани от системата* (Краснов, 2018, р. 74–78). Лентяите и момичетата с леко поведение са прехвърляни към ПТУ, вечерни училища или изтласквани към нископлатен труд, а образователната и социалната система отглежда само „удобните“.

Удобните затова са удобни – защото потвърждават алибито, че от четири десетилетия неравенство и бедност не съществуват. А всяка поява на младеж с неправилна походка – *момиче, което крие под дрехите си кърпа с кръв; момче, което крачи само по релсите в тъмното; бездомно тяло, увито в старо одеяло под мост*⁴ – се превръща в нова улика по отдавна затворено дело, което от самото начало е водено срещу грешния обвиняем и е приключило с показна, назидателна смъртна присъда. Тези образи на страданието са били необходими само доколкото могат да послужат като *тяло на престъплението* (corpus delicti) – онова необходимо

³ Статистиката е извлечена от изследването на Дмитрий Краснов „Детство в клетка“ (2018).

⁴ Изброени са разпознаваеми персонажи от *театъра на мизерията*, формиран в традицията на социалния роман от XIX век: Нанси („Оливър Туист“, 1838, Чарлз Дикенс) – младо момиче, ввлечено в престъпния свят, символ на ранна сексуална експлоатация, насилие и уязвимост; Етиен („Жерминал“, 1885, Емил Зола) – младеж без работа и дом, образ на отчаяна трудова младост и зараждащо се социално съзнание; Джо („Студеният дом“, 1853, Чарлз Дикенс) – уличен метач, дете на социалното дъно, емблема на институционална слепота към бедността и невидимите животи.

материално доказателство, че нещо дълбоко неморално е било извършено, преди да се повдигне обвинение. Но появата им, след като обвинението вече е напълнило Сибир с *виновни по подразбиране*, се възприема не като доказателство, а като говореща улика, която в съдопроизводството има тежест на самодостатъчно обвинение (*res ipsa loquitur*) към хванат на място извършител (човек с гаечен ключ пред разбита бижутерска витрина примерно). Защото режимът не може да е добродетелен и справедлив, когато произвежда невръстни престъпници или жертви на социално неравенство.

Самите жертви са отпаднали от училище и не биха могли да се защитят, но днес Карън Барад в своята книга „Meeting the Universe Halfway“ (2007) утвърждава, че действията на индивидите са ефект на вплитане. Понятието вплетеност (*entanglement*), обогатено с теорията за въвличения субект (*implicated subject*) на Майкъл Ротберг (Rothberg, 2019), биха разместили самодоволната картина на приключилия с престъпността *изцяло нов* свят. И двете теории разглеждат субективността не като автономна даденост, а като резултат от участие в мрежи от взаимодействия, зависимости и норми. Според Барад, субектът възниква вътре в системата, не преди нея – няма предварително съществуващо (в случая престъпно) „аз“. „Индивидите не предшестват своите действия, напротив, те се пораждаат *чрез* и като част от своето вплетено вътрешно действие“ (Barad, 2007, p. 5). Това означава, че всяко отклонение от моралната норма е не историческо ехо, а ефект и резултат от моделите, в които индивидът е включен. В квантовата механика, откъдето Барад извежда логиката си, частиците не съществуват със стабилни свойства преди да взаимодействат – техните състояния се определят от самия процес на измерване (Barad, 2007, p. 91). По аналогия, социалният субект не може да бъде мислен като носител на чужд заряд. Затова Барад настоява да се отхвърли терминът *inter-action* и да се приеме *intra-action* – модел, при който субектът и ситуацията възникват едновременно (Barad, 2007, pp. 33-34). По тази логика властта не може да се освободи от отговорност – ако нещо се е появило, то е произведено в нея. Произведено не от провала на миналото, а от нови неравенства и нови йерархии, от осъвременени *по социалистически* системи за включване и изключване. Нарасналият брой на *изпортени младежи* е доказателство, че редът не произвежда справедливост.

Гореприведените статистически данни, разбира се, остават потулени. Но година по-рано този сериозен социален контекст намира шумен публичен образ и изкупителна жертва в лицето на Аркадий Нейланд. „Моят проблем“ на Аркадий става обществено достояние благодарение на ленинградската преса, показвайки целия спектър от социални провали, характерни за съветската младежка политика от началото на 60-те години.

Нейланд е 15-годишен бездомник, израснал по интернати, професионални училища и трудови колективи. През януари 1964 г., воден от желание да „живее хубаво и да пътува“, извършва грабеж и жестоко двойно убийство. Купува си зимна шапка, бутилка коняк и шампанско – малки символи на мечтания „красив живот“. Заловен е на 30 януари на гарата в Сухуми. *При разпита за първи път някой му обръща внимание и го слуша, затова той с ентузиазъм съдейства на разследването* (Краснов, 2018, pp. 89-93). На процеса с детска наивност, приета за необичайна за възрастта му арогантност, Аркадий заявява, че след освобождаването си ще се върне „към старото“. Тази реплика на непълнолетния престъпник надхвърля предела на идеологическото въображение и става причина, по-основателна от самото престъпление, за отприщване на репресивна реакция.

Въпреки че съветското законодателство забранява прилагането на смъртно наказание върху малолетни, на 11 август 1964 г. Аркадий е екзекутиран. Гневната обществена реакция е използвана като основание за специална резолюция, приета на 17 февруари 1964 г. от Президиума на Върховния съвет на СССР, която позволява смъртно наказание за непълнолетни и разрешава да се приложи със задна дата. *Според някои сведения лично Хрущов настоява случаят да бъде показан* (Краснов, 2018, p. 91).

Аркадий е пълен аутсайдер – няма добродетелно семейство, няма правилна социална история, институциите, които го произвеждат, не го разпознават като част от нормата на превъзпитанието. Но липсата на нормативиращ код го прави приемлив, докато е невидим. Когато проговаря пред ленинградската преса и заявява това, че го има, предизвиква екстравагантна форма на педагогика – екзекуция. Както знаем, в класово изравнено общество, в което властта принципът „всекиму според потребностите“, престъпленията са невъзможни. Съществуването на Аркадий като медиен феномен подкопава целия символен капитал на комунистическата власт.

Възпитание чрез сприятеляване

Но 1965 г. е не само година на репресивни мерки и ужасяваща статистика – тя е година на вече оформен културен отговор. В съветското кино при огромен зрителски интерес излиза леката криминална комедия „Пази се от автомобил“ („Берегись автомобиля“, реж. Эльдар Рязанов). В контекста на антиеснафския бунт в новообуржавеното при Хрущов общество автомобилът е символ на стари като света човешки слабости – престиж и алчност. Героят Юрий Деточкин (самото име е вдетинено) е крадец идеалист. Той отнема автомобили само от подкупни хора, продава ги, за да дари парите на институции за безпризорни. Но по-същественото – Деточкин също е израснал без родители, формирал е своето чувство за справедливост извън семейството. Принуден е да изобрети собствен морален компас в свят, който (уж) не му е оставил инструкции. Това го превръща в трикстер, който атакува света на установените чрез „възвишена престъпност“. И това не тревожи цензурата, защото не разрушава реда, а го прави по-поносим и адекватен на човешката субективност. Неговата социална легитимност е приета *условно*, защото не нарушава табута, а ги *отиграва*. Филмът опакова още един приемлив за властта наратив – репликата на следователя в края – „А вообще он хороший человек... но не по нашему делу“ – обобщава *заверата* между грешно-човешкото и праведно-институционалното. Все едно, ако органите на реда не бяха пазители на Хрущовите закони, следваше дружно да отчуждят автомобилите на спекулантите – като през 1917 г. – или поне да ги боядисат в червено и да им залепят петолъчки.

Така през 1965 г. се срещат два отговора на една и съща криза: единият – суров, вплътен в педагогика на екзекуцията, другият – мек, културен, с човешко лице и дълбоко съчувствие. Но случаят Нейланд и филмът на Рязанов показват общество, загубило способността да се грижи за собствените си деца, освен ако децата не върнат ключовете и не измият колата.

Юрий Деточкин напомня друг обичан съветски трикстер – Остап Бендер, но в морализаторската естетика на 60-те. Ако Бендер се промъква с чар, ирония и картата на Рио де Жанейро в джоба, Деточкин крачи с кротка упоритост към една уж непоискана добродетел – инфантилност, съчетана с благороден инат (погоре споменатата насърчавана детска асоциалност).

А Аркадий? Той е трагичният вариант, за когото по сценарий няма реплики, а когато все пак проговаря, езикът го гилотинира. В един паралелен съветски скеч – някъде между „Берегись автомобиля“ и „12-те стола“ – те тримата можеха да вървят по улицата заедно – единият със слънчеви очила и речник от 400 израза за „измама“, другият с тъжна усмивка и детска наивност, третият – хлапе без посока, със зимна шапка, бутилка коняк и шампанско, което системата е забравила да обучи как да бъде *правилно* престъпник. И когато изкуството разказва истории като тази на Деточкин, който в края на филма се превъзпитават, то не противоречи на властта – то ѝ сътрудничи по-фино, но и по-ефикасно.

В един свят, доминиран от *системи за производство на смисъл* – трикстери като Деточкин и Бендер практикуват дребни, но изобретателни бягства. Те не се бунтуват срещу режима, а го *ползват накриво*. Вършат зло, за да правят добро, в стил дълбоко познат на социалистическия поданик. Аркадий, за разлика от тях, не успява. Него системата го съкращава с хладната ефективност на административна поправка. А смъртната присъда е и форма на дисциплиниращ монтаж – изрязване на сцената, преди героят да стане неудобно типичен.

Чико, Ана и Райна: блокаден език, стилово транспониране и морфологичен демонтаж

През 1965 г. българската литература, в ритъм със съветската, също се обръща към тези, които досега са били невидими – младежи без родители или без правилен произход. Това е човешки материал с ниска идеологическа възвръщаемост в романите на 50-те, но през 60-те той повишава цената си и се капитализира, обслужвайки наратива за разобличението на култа. На сцената излизат Чико, Флори и Мичона от „*Лош ден*“ на Генчо Стоев, заедно с Райна от „*Пътуване към себе си*“ на Блага Димитрова и Ани от филма „*Вълчицата*“ на Рангел Вълчанов, по сценарий на Хаим Оливер. Това са първите опити за социални драми на съвременна тема, засягащи неловкия проблем с непожеланите деца на социализма. В полето на културната легитимност Чико, Ана и Райна могат да бъдат мислени като три синтактични реакции спрямо езика на *идеологическия повик* (Althusser, 1971). Чико е нечетлив – присъствието му носи стигмата на *цигански език* и се моделира през телесни сигнали – кожа, поглед, озъбеност срещу авторитета. По този начин блокира езика на властта. Той говори жестомимичен

език, който звучи като сквернословие. Ана е с пълен репертоар на момиче с *леко поведение*, което с лекота приема и педагогическата норма, сменяйки стил, походка и речеви регистър. Реабилитацията ѝ минава през стилистично транспониране. Райна, от своя страна, не е насилствено преформатирана, тя добросъвестно демонтира неправилния си класов произход, преосмисляйки интелектуалната си мотивация, наследствената си вина и бягството от колектива и се връща на строежа с пренаредена морфология на личността.

Възпитателят като образ на добрия човек

Филмът „Вълчицата“ на Рангел Вълчанов е първият, който показва живота в трудово възпитателно училище. Лайтмотив е премахването на оградата. Главната героиня е дъщеря на разведени родители. Бащата е маркиран чрез отсъствието си, но с атрибути на капиталистически лукс – западен автомобил, европейски маршрути и върволица от млади любовници. Това са атрибути, в които литературата по това време описва типаж, който е маркиран като *остатък от времето на култа*. Героинята в синхрон е *золи* – пее джаз и италиански шлагери, слуша рок и „Бийтълс“, бяга от училище, танцува суинг, пие, пуши, сменя партньори, съблазнява надзиратели. Всичко това провокативно прелива от образа на Ана като репертоар на поведение – истинска бунтарка (с ключ от временния арест).

Промяна в Ана постига директорът на поредното ТВУ, в което тя попада. В неговия образ политическата логика и човешкото лице си подават ръка със съгласувана грация. Директорът става символичен гарант и единствено възможен баща в политическото въображение на режима. Тук словенският културолог Славой Жижек буквално би ликувал, защото директорът не е обикновен администратор – той не принуждава насила, а кани в лоното на морала и възпитава в идейност чрез индивидуална грижа и институционална закрила – образ, през който *идеологията се наслаждава на себе си* (Zizek, 2008).

Едно от престъпленията на Ана е фалшифицираната ѝ биография, за да избегне стигма и да стане ударничка. Но под влияние на директора Ана постепенно се ориентира към стилово преоформяне на своята личност, в синхрон с фалшивата биография. Преходът ѝ започва в полето на принудата, като насилствена асимилация, но завършва в полето на избора, като сюжетът предлага цяло тесте от добри практики. Накрая оградата е свалена, заедно с „моя

проблем“ на Ана, но не защото реалността се е променила – а защото оградата вече е интровертизирана. Чрез илюзията на избора Ана се превръща в свой собствен надзирател – най-ефективният механизъм на контрол. В този случай идеологията функционира чрез *интерпелация*, казано с термина на Пол Алтюсер. Тя *повиква* индивидите и те се разпознават като избрани, чрез нейния повик. Сюжет за пример, в който Ана съблича порока и облича инфантилността, като сюжетът също преминава в инфантилен регистър и накрая всичко изглежда правилно, защото всички играят по правилата.

В статията на Анелия Касабова „Урок по смелост за отстояване на позиции. Филмът *Вълчицата*“ (2017) подробно е проследен процесът на редакционна трансформация на сценария, като авторката внимателно документира развоя на идеите, срещите и репликите в споровете, разгръщайки внимателно архивите на киноцентъра. Богатата си и архивно подплатена теза Касабова разгръща чрез последователна реконструкция на институционалните спорове около изграждането на образа на директора Кондов. В публикувания от нея протокол от 6 май 1963 г. от заседание на творческия колектив, в който Хаим Оливер и Рангел Вълчанов представят литературния сценарий, виждаме първообраза на Кондов според нередактирания сценарий. Любен Станев отбелязва: „интересна е биографията с постепенно разкриваща се същност на човек, минал през огъня“. Във второто заседание на художествения съвет (16 юли 1964 г.) анонимно изказване призовава към повече бдителност: „Да не забравяме, че това е партийно назначен човек, който има минало – можем да загатнем, че е бил партизанин или активен борец – но нека това бъде деликатно, не в смисъл на хвалба, а като вътрешна морална основа“. Емил Петров (кинокритик и главен редактор на сп. *Киноизкуство*) възразява: „Това са външни налепени белези, които идват да попълнят онова, което липсва“. Интересна е идеята на член на съвета с име Иван Иванов, който заявява: „Не ми се вижда на място това, че правим Кондов партизанин. Нека бъде един криминален, хулиганстващ тип, който отивайки в затвора, в допира си с комунистите, става човек“. Така се оформят три линии, характерни за ревизирания след времето на култа соцреалистически дискурс – деликатна партийна легитимация (минал през огъня), демодирала догматична версия, характерна за партизанската линия на 50-те г. (партийно назначен човек) и *вапцаровски* образ на нравствено преобразен

криминален престъпник. В същото заседание се включва и редакторът на филма Валери Петров, предлагайки директорът да носи характерната за поета логика на „добрия човек“: „Ако аз бях режисьор, този сценарий би ме запалил... има няколко неща, които си заслужава човек да се понапъне малко, за да направи нещо добро.“ Надделява авторитетът на Валери Петров. Така, вместо култовски персонаж, директорът ще изобрази социално приемлива фигура, чрез която насърчаваната критика ще бъде обезопасена в образа на *прост стар селски учител, без външен блясък, без особени претенции, без подчертани теоретически познания в областта на педагогиката*, по думите на Хаим Оливер⁵.

А това, което оцелява от сблъсъка на институционалните сили, е принципът на народността. Триадата на социалистическия реализъм включва партийност, народност и типичност. В първото следвоенно десетилетие доминира партийността, разбрана като непоклатима идеологическа правота, с централна сюжетна роля на комунистите. Тогава директорът задължително щеше да бъде партизанин, както предлага един от участниците в обсъждането от 16 юли. След падането на режима на Червенков, изкуството, в синхрон с лозунга „близо до народа“, се ориентира към народността. Така човешкото лице на директора не е бунт срещу системата, а легитимация на нейната реформа. Третият принцип на соцреализма – типичността – също не е изоставен, а пренастроен. Така, вместо строг ръководител, Кондов е представен като фигура, която възпитава чрез разбиране, близка до *добрия човек* на Валери Петров, чиято типичност през 1965 г. обаче е въпрос на други архиви. Филмът, разбира се, впечатлява с фокуса върху въдворените зад ограда деца, с репертоара от неморално поведение на градските нетрудови елементи, но това, дали действително провокира дръзко властта, се подсказва и от положителните рецензии.

Година по-късно е готов „Понеделник сутрин“ (1966) – филм, в който отново централна фигура е момиче с „леко поведение“, но без педагогически обрат и без институционална корекция. Той е спрял от цензурата и остава заключен до 1988 г. поради своя пряк, неутешителен и реалистичен тон. Именно това показва границата между допустимата и недопустимата смелост и е реалният тест за реформаторска провокативност.

⁵ Всички цитати от обсъжданията на „Вълчицата“ са по (Касабова, 2017).

Превъзпитание чрез бягство от нарцисистичните травми

Но това е доста лесен успех, а идеологията побеждава най-зрелищно, когато субектът я избира с дълбока морална съпротива. Именно с трудния избор на младата интелектуалка Райна Блага, Димитрова вдига залога в романа „Пътуване към себе си“. Героинята има сходна травма – неправилен произход, но като дъщеря на „бивш човек“, интелектуалка, която свири на пиано и обладава августиновска чувствителност към съдържанията на паметта и времената. Това я прави аутсайдер в трудовата бригада, с произход, който не може да бъде пренаписан, но с вътрешна нужда личността ѝ да намери ново *себе си*.

В един единствен ден, разположен на 446 страници, бегълката от строежа преживява трансформация и се връща в бригадата преобразена. Катализатор на промяната, с елемент на инициационно изпитание, наред с богат набор от преосмислени исторически травми, е съблазняването от страна на красивите вещи, провокиращи бунт в съзнанието на Райна, прогонвайки я обратно: „Най-жестоката тирания – на красивите вещи [...] Тръпнех цялата като в треска огненица пред витрините с обувки, чорапи, чанти, блузи, трико, манта, лъскави дреболии. [...] Започнах да ги мразя с глухо озлобление. [...] Бясна ревност ме обзе към тая бяла и розова пяна, към тия черни мъгли, лилави снежинки, тюлени виелици. Колко тъжно е да бъдеш младо момиче с хасен комбинезон. Предстоеше ми подмолна борба с терора на вещите, със суетата, която блуждаеше в мене, борба със самата себе си. Отвред лъхаше заплаха. Сякаш ми надявах вериги и ме отвеждаха в робство на вещите“.

Изброените красиви вещи са част от рекламната продукция на пловдивския панаир. Тук умножената интимност, театрализирането на голотата в тюлове, мъгли и пяна, сексуалната провокация, макар и щедро пресъздадени, са видени като почти фаустовско изпитание. Отговорът на героинята е вътрешна борба и мобилизация срещу еснафството и воля за промяна. А конфликтът се разгръща като вътрешен дебат между съзнанието и стихията на желанията (диалектиката стихийно/съзнателно е в основата на комунистическото превъзпитание). Така витрината на пловдивския панаир спокойно може да се запише като принос към идеологическите инструменти за превъзпитаване – редом до ТВУ, училище, младежки организации и прочее храмове на социалистическата добродетел, въвеждайки практики като ония, при които децата са

възпиращи от пушенето, като ги карат да изпуснат цяла кутия наведнъж.

Пловдивският панаир, разбира се, не е единственият враг на социалистическия морал, а негова акордирана към проблемите на 60-те години версия. Това е крайната точка в една по-дълбока линия на осъзнаване на *робства* и *тежки вини*, чрез които биографията на Райна е представена като исторически верен регистър на репресиите срещу „бившите хора“ по времето на култа към личността. Персонажите, които изпълняват властови роли в романа, са *стоманените хора* в романите на 50-те години, развенчани след 1956 г. Така романът съди миналото с инструментите на актуалния морал, а травматичността е създадена в *преходното* време на култа.

Строителната бригада в Родопите е ръководена от стар комунист, баща на загинал партизанин, който организира колектив от девет момчета, наречени хулигани, заедно с Райна. Ръководителят бай Крум е идеологически мотивиран педагог, последовател на Макаренко и организатор на практически експеримент за моралната корекция чрез труд. Райна се оказва в тази бригада не по административна случайност – нейният баща е водил жандармерийската част, виновна за смъртта на сина на бай Крум. Самият сблъсък между дъщерята на *палача* и бащата на *жертвата* е поставен като възпитателна сцена, предварително натоварена с идеологически заряд, напомнящ класически трагедийен сюжет, но пречупен през призмата на социалистическия морализъм. Наподобява инверсия на схемата *наследена вина – морална отговорност – пречистване*, каквато срещаме и в „*Антигона*“ на Софокъл. Същевременно в рамките на модерната литература тази сцена съвпада с романите за покаяние и поемане на отговорност, а катарзисът е преход към социална легитимност.

В групата Райна пристига с двойно оформена травма. Първият пласт на тази травма е причинен от доброволния отказ от по-тежко, изразен в официално отричане от бащата. Вторият е представянето на фалшива биография, според която тя е дете на обикновени чиновници, като допълнително поддържа тази версия с устни твърдения, че произходът ѝ е работнически. Вместо *мека прегръдка* обаче, тук педагогиката на Макаренко ѝ предлага приобщаване по *сталински модел* – изкушението да стане доносител и включването в колектива чрез съучастие в показно корумпирана

мрежа. Вместо да се подчини на тази логика, Райна избира да избяга. Бягството ѝ изпълнява функцията на сюжетен обрат. Чрез него романът се фокусира върху съзнанието на героинята. Това е ключово композиционно решение, при което паметта се въвежда като активен коректив на идентичността. Отказът да сътрудничи на системата отваря възможност за втора, по-дълбока линия на развитие. В нея изплуват потиснати преживявания, травматични спомени и морални парадокси. Във вътрешния разказ се открояват два епизода, чрез които Райна се стреми да калибрира границите на своята вина. Първият е свързан със смъртта на Елена – нелегална комунистка, загинала в навечерието на 9 септември 1944 г. Райна не я предава, но и не предприема действия за нейното спасяване. Ситуацията е осмислена от героинята като морален провал. В ретроспективен план тя разбира това като *убийство чрез политическа неграмотност*, като неспособност да се разпознае историческата необходимост. Вторият случай е противоположен, но води до идентична последица. След намесата на Народния съд и в ролята си на политически коректен субект, Райна се отрича от баща си. Второто убийство е резултат от прекомерна идеологическа ревност и вече придобит политически усет, *убийство чрез политическа грамотност*. Между тези две крайности – липсата на усет и излишъкът на усърдие – се оформя не просто чувство за вина, а цялостен етически модел на греховно съществуване. В този модел всяко решение се явява натоварено с последици и подлежи на ретроспективна присъда.

Тази вътрешна реконструкция на събитията може да бъде разглеждана като форма на морална самоорганизация, която се осъществява в рамките на вече налична етическа матрица в съответствие с произнесени исторически присъди. Райна осъзнава, че самото участие в репресивната логика, включително в системата на доносничеството, е от същия порядък като нейната собствена вина – сектантско прилагане на комунистическата идеология в духа на отречените рецидиви през първото десетилетие на новата власт. Така възниква процес на символично разпределение на отговорността между субекта и властта, който няма еманципиращ, а интегративен ефект. Той не се постига чрез насилие, а чрез илюзията, че необходимостта от промяна е свободна, морална и индивидуална. В действителност тази промяна е резултат от структура, в която моралът функционира като повик на съвестта, а вината – като механизъм на взаимно разпознаване и споделена отговорност.

Субектът не се произвежда чрез натиска на другите, нито се институционализира чрез доклад за техните грехове, а чрез самонаблюдение и донос от собствената съвест. Това става възможно чрез ритуалите на вина и покаяние – форма на дискурсивно очистване, която има за цел да убеди читателя, че страдащата и измъчвана от вина Райна трябва да бъде спасена, че съществува изход от стигмата и че този изход е морално приемлив.

Година след като гилотината официално влиза в арсенала на възпитателните средства за непълнолетни в СССР, Блага Димитрова и Хаим Оливер ни показват другата крайност – педагогика на меката прегръдка и на осъзнатата вина. И в това е разковничето, защото субектът сам избира да се откаже от себе си.

Неуспехите на педагогиката и успехите на етичния човек

Но дяволът се крие в езика. Грамотността на интелектуалката Райна е символична територия, която трябва да бъде превзета чрез внедряване на вътрешен враг, снабден с езика на желанията, който *да я отделя от хората*, докато я принуди да го забрави, за да бъде приета. А западнопоклонничката Ана наподобява трофей, изтръгнат от легиона на вражеските езици, чрез толкова интимизиран език на *бащата*, че един от антагонистите, сервилен и догматичен учител, пише донос за прелъстяване.

Ето защо романът на Генчо Стоев „Лош ден“ е фокусиран около по-неграмотни младежи. Рядък случай, в който неграмотността помага. Те са на прага на зрелостта, в процес на проверка и вписване в класата. Момчетата не си разменят прегръдки, а юмруци. Потенциални Аркадиевци, но с шанс за художествено спасение. Накратко сюжета: На сираците са раздадени ролите на прелъстител и шампион на работническия колектив, който се докарва пред началстовото – *Флори*; на момичето *Мичона*, чийто единствен капитал, пазен за семейна реализация, е девствеността; и *Чико*, който се зъби по цигански на всички. В края нагаждачът Флори пребива Чико и *вероятно* изнасилва Мичона, но трескавото безпокойство на мургавия рицар да предпази момичето го превръща от аутсайдер в неуспял спасител, но и в истински защитник на човешкия морал.

Израснал в приемно семейство с неясни спомени за истинските си родители, Чико е образ на градски номад – „в паспорта му пишеше, че е българин, но за него това означаваше, че не знае точно какъв е“ (Стоев 1965: 11). В тази липса на ясно дефинирано

самоназоваване прозира точно онова, което Джудит Бътлър нарича „представителната празнина“ (Butler, 2004, p. 151) – момчето няма дори име (Чико). Така героят се разполага в *зоната на nuda vita* (Agamben, 1998, p. 66) – живот, лишен от политическо значение, тяло, изхвърлено от стабилизиращи категории, знак за живот, който е извън назоваването.

Чико е нарицателно за *момче*, широко разпространено в испаноезичните страни като Мексико, Аржентина, Куба, Колумбия, Венецуела и Чили. В културната си конотация се свързва с фигурата на градския скитник или улично дете – едновременно продължение и трансформация на латиноамериканските образи на *момчетата от равнината* (Planeros, gauchos, niños del campo). Често думата е неформално прозвище, което подчертава заличената лична история на носителя. Оттук произтича и латентното напрежение в образа на Чико. Останалите момчета от бригадата са работници, с ясен произход – селата, и с общ език – правилника за вътрешния ред. „Не бяха чували, че живеят в един нявгашен хан, че преди тях през него са минавали хиляди други – за да продължат с параходите нагоре, към богатите държави, към големия късмет [...] Не знаеха момчетата, че ханът, пристанището и общежитията са места, където хората и корабите се срещат случайно и бързо се разделят, като внимават да не блъснат носовете си един в друг. И за да няма сблъсквания, доскоро Чико им показваше зъбите или „циганския“ си отдалеч. [...] Сега не вървеше да я кара така. Дори обещание в тоя смисъл подписа“ (Стоев, 1965, p.12).

Подчертаната екзотика чрез латиноамериканското нарицателно в образа на Чико е ехо от традицията на българската емигрантска литература от първата половина на XX век и служи за ясно разграничаване от останалите момчета в бригадата, които идват от преекспонираната през социализма, идеализирана селска беднота. Те са снабдени с език (правилника), с адрес (бригадата), с произход (селото) и са идеални герои от производствения роман на 50-те години. Същевременно континенталният юг, оформил името, се разграничава и от американския „Див запад“, нахлул в културното въображение на епохата чрез каубойските филми и масовата култура. Според наблюдението на Михаела Илиева, изследовател на градската *инфантилна проза* през 60-те г. на XX век, *героят с дънки* е различен от прерийния типаж, тъй като „каубойското присъства като образ на свободното движение, на извънградския простор и митологията на прерията, докато дънковото бележи градски

тип свобода, свързана със субкултурната визуалност на 60-те“ (Илиева, 2023). Чико обаче не носи нито митологията на прерията, нито субкултурата на градския гамен. Той не е герой на инфантилната проза, макар да е връстник и съгражданин на *дънковите момчета* – не иска абстрактна свобода, а *свободното движение*, хитрува, знае как да се измъкне и да обещае „наужким“, но не бяга от работа. Стереотипите на етническото потекло му приписват друг, културно маркиран код – не на наивността, а на зрелостта. Погледът му е другаде – към големите и богати държави. Това не е митология на порастването, а логика на замисленото бягство. И в това има повече истина за живота на младия човек през 60-те години, отколкото в повечето митнически декларации на литературата, призвана да го задържа преди прага на порастването.

Сам тъмноок и черен, Чико смътно носи в душата си спомен за екзотичен праотец – „баща ли му беше той, чичо ли, съсед ли някой или случаен спътник в живота на майката, когото бе запомнил с големите валчести черни рамене, лъснати от пот, с острата му миризма, с гърбавия нос и насочената опака десница“ (Стоев, 1965, р. 11). Образ, който по-скоро функционира като стигматизирана следа, отколкото като фамилен знак. Фигура, която не основава, а трасира една незавършена принадлежност и, вместо да гарантира идентичност, я разбърква. Праотецът натрапливо връща към телесността (пот, мускул, мирис), към живота в неговия чист вид. Самата памет на Чико не произвежда линейна идентичност, а фрагментен архив на афекти, миризми, форми и заплахи.

Героят на Г. Стоев е враждебен към всякакви форми на наставление и обучение. Образованието му се изчерпва с деформиран цитат от Ботевата балада „Хаджи Димитър“, която в неговата интерпретация звучи като неразгадаемото „Жуфетуй Жуфе“. Именно тук перформативното се разгръща с особена сила. Не само защото се проваля да установи нормативно значение, но и защото допуска субективна алтернатива. Най-високият национален символ за Чико е памет за унижение и дресура, за дисциплина без етика. „*Жуфетуй Жуфе* бе едно многоглаво люспесто същество. Никой не се досети да му каже, че е нещо друго“ (Стоев, 1965, р. 11-12). Ето защо Чико отказва да комуникира с езика на насилието, което го конституира, и избира да остане в зоната на възпиране – да се зъби по цигански.

Чико не е от типа *колебаещ се* или *израстващ* герой, характерен за производствения дискурс. Макар и все още младеж, той е

калѐн от живота, но не в героични трудови дела, а в суровия модел на оцеляването. Останалите момчета от бригадата са работници, чиято субективност е „опитомена“ и интерполирана. Те се придвижват като част от институционален механизъм, докато Чико се движи по неговия ръб – „[...] За да няма сблъсквания, доскоро Чико им показваше зъбите или „циганския“ си отдалеч. [...] Сега не вървеше да я кара така. Дори обещание в тоя смисъл подписа“ (Стоев, 1965, р. 15). Подписаното обещание е символичен акт на капитулация, неутрализирана от циганския – нещо неразбираемо за другите, което крие опасност.

Ако погледнем фигурата на Чико като продукт на нормативна матрица, която произвежда „четливи“ и „нечетливи“ тела, то *циганският* е огледална форма на съпротива чрез нечетливост отдолу, отговор на нечетливата власт отгоре. Плетеница от заповеди, унижения и паузи между две върбови пръчици, която фиксира мястото на Чико в социалния ред. Но отдолу прозира – не Ботев, а върбовата пръчка, не родината, а обидата, която я произвежда като образ и наказание. Езикът на Чико е и онзи излишък, който идеологията не може да интегрира, защото не може да прочете. Тук няма епическа възвишеност, няма Ботев, няма митопоезис на нацията. Има върбова пръчица и лингвистичен погром. Така „Жуфетуй Жуфе“ е и лапсус, и ерес – пародия на най-високото в патриотичния ред, кух маркер и химн, изсвирен на развален акордеон от човек, когото никои не е учил на солфеж. В този смисъл „Жуфетуй Жуфе“ не е просто пародия, а автентичен отпор на властта, когато тя говори с удари, с грешки и с унижение.

И още – Чико така и не проговаря „на цигански“, не артикулира, а жестикулира – езикът е липсващ, но присъствието е ярко. Етническото е неизречено, но осезаемо. Той е „вътре“ в националното тяло, но никога свой. Приет е, за да бъде различен.

Финалът, в който Чико е победен от Флори, представя герой, който не печели играта, но въпреки всичко успява в грижата. Той се показва като автентично *добър* човек – не в идеологически, а в етическия смисъл – зрял, завършен, без нарцистични травми, интегрирал сянка и персона чрез тревогата за Другия. Не чрез постижения и трудови рекорди и не чрез приспособяване. Нито като циганин, нито като българин. Неговата субективност се оформя чрез поетата отговорност за съдбата на по-слабия. Така Чико се превръща в поданик единствено на етиката. Това е финалният коз на

Генчо Стоев в *дългогодишния* му белот с идеологията, която раздава само белязани карти⁶. Чико побеждава, като става положителен герой на литературата ѝ – без да играе по нейните правила.

Библиография:

Ангелова, М. (2014). *Българският производствен роман (между 50-те и 70-те години на XX век)*. София: Кралица Маб [Angelova, M. (2014). *Balgarskiyat proizvodstven roman (mezhdru 50-te i 70-te godini na XX vek)*. Sofiya: Kralitsa Mab].

Добренко, Е. (1992). *Ампир по време чумы, или Лавка вневременности (метафизическите предпосылки соцреализма)*. – *Обществени науки и современност* [Dobrenko, YE. (1992). *Ampir po vremya chumy, ili Lavka vnevremenosti (metafizicheskiye predposylki sotsrealizma)*. – *Obshchestvennyye nauki i sovremennost'*], 1, 161-172.

Дойнов, П. (2024). Вълко Червенков срещу Генчо Стоев: Изпитанията на (не)художествената истина. В: Василев, С. (съст.). *Кръстопътните среци на времето – история и съвременност в книгите на Генчо Стоев*. В. Търново: Фабер [Doynov, P. (2024). *Valko Chervenkov sreshtu Gencho Stoev: Izpitaniyata na (ne)hudozhestvenata istina*. V: Vasilev, S. (sast.). *Krastopatnitte sreshti na vremeto – istoriya i savremennost v knigite na Gencho Stoev*. V. Tarnovo: Faber].

Илиева, М. (2023). Не работници, а безделници в каубойски панталони. Българската инфантилна проза като контрапункт на производствения роман [Ilieva, M. (2023). *Ne работnitsi, a bezdelnitsi v kauboyski pantaloni*. *Balgarskata infantilna proza kato kontrapunkt na proizvodstveniya roman*]. – *BGLiterTech*, 21.04.2023. Web. 25.05.2025: <https://bglitertech.com/mihaela-ilieva-infantilna-proza/>

Касабова, А. (2017). Урок по смелост за отстояване на позиции. Филмът „Вълчицата“ [Kasabova, A. (2017). *Urok po smelost za otstoyavane na pozitsii*. Filmat “Valchitsata”]. – *Balkanistic Forum*, XXVI, 2, 147-169.

Краснов, Д. (2018). *Детство в клетку. Преступность несовершеннолетних в Советской России*. Москва [Krasnov, D. (2018). *Detstvo v kletku. Prestupnost' nesovershennoletnikh v Sovetskooy Rossii*. Moskva].

Стоев, Г. (1965). *Лош ден*. София: Български писател [Stoev, G. (1965). *Losh den*. Sofiya: Balgarski pisatel].

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.

Althusser, L. (1971). *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)*. – In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. London: New Left Books.

Varad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.

Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.

⁶ За перипетиите пред Генчо Стоев след дебюта му „Истински хора“ (1953) и за паузата в издаването на негови книги до 1965 г. вж. (Дойнов, 2024).

Elias, N., J. L. Scotson (1994). *The Established and the Outsiders: A Sociological Enquiry into Community Problems*. London: SAGE Publications.

Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.

Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford University Press.

Wright, R. (1953). *The Outsider*. New York: Harper & Brothers.

Žižek, S. (2008). *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador.