

ПРЕМЪЛЧАВАНАТА ПАРАДИГМА

Размисли върху нова монография за изкуството на социалистическа България през 70-те години на XX век

Милена Георгиева

Резюме: Статията представя новоизлязлата монография на Пламен В. Петров „Изкуство и власт в България през 70-те години на XX век“ и проблематизира аспекти на българската култура и изкуство от късния социалистически период. Този период и изкуството в него, което е подчинено на еднопартийната власт на 45-годишния режим, днес често са подценявани, отхвърляни, премълчавани или анализирани едностранчиво. Пламен Петров се опитва да погледне върху тях от друга гледна точка – той изследва подробно и детайлно управлението на културата и художествените ѝ резултати през периода на 70-те години на XX в., изхождайки от презумпцията, че в него преобладават позитивните моменти, като оформя разказ за магистралните тенденции, творци и творби, останали и днес непреходно значими. Приноси на книгата са разгръщането на богатия контекст, защитен от нова архивна документация, която подкрепя тезите на автора, предложената периодизация на „дългото десетилетие“ (1967 – 1981), подробният анализ на официалните стратегии, директиви, програми, проекти, събития, културтрежери, културни институции, функционирането им като ръководни управленски органи, състоянието на различните изкуства през периода в този контекст, вносът и износът на културни продукти, постепенното отваряне на страната към западния свят, ролята на Държавна сигурност за управлението на културата и за оцеляването на режима и др., като авторът съзнателно се абстрахира от морално ценностни оценки. Изследователският фокус в книгата е насочен основно върху трансформацията на властта към по-либерално отношение спрямо интелегенцията в сравнение с предишните подпериоди на режима, като в замяна държавата се ангажира с разширяване на културната инфраструктура, създаването на творчески обществени организации, покровителство и материални привилегии за творците. Новото състояние на отношенията власт – изкуство води до културна парадигма, различна от тоталитарната фаза на комунистическия режим.

Ключови думи: 70-те години на XX век, управление на културата в НРБ, културни институции, видове изкуства, социалистическа власт, Държавна сигурност и културна политика

Най-новата книга на Пламен В. Петров – „**Изкуство и власт в България през 70-те години на ХХ век**“¹ – е мащабно панорамно изследване на изкуството в неговата цялост през 70-те години на ХХ век, като основният акцент пада върху заявената в заглавието тема, а именно върху взаимоотношенията на изкуството и неговите създатели с комунистическата/социалистическата власт в лицето на нейните ръководни органи, институции и овластени личности. Изследването се основава на дисертация на същата тема, която авторът успешно защити в началото на 2020 г. в Историческия факултет на „Софийски университет“.

Познаваме Пламен Петров като млад, сериозен и добросъвестен изследовател в различни области на историята, изкуствознанието и културологията – той има статии върху средновековното изкуство и Българското възраждане, куратор е на значими ретроспективни изложби и е автор на различни текстове за явления и художници от началото на ХХ в. в България. Сега го виждаме и като автор на едно амбициозно научно съчинение върху периода на социализма – както става ясно – респектирац кръг от заявени изследователски интереси! Научната изкуствоведска литература, засягаща периода на 70-те години на ХХ в., е твърде малко и се отнася предимно до театъра и киното. Ето защо отбелязвам това недотам изследвано поле като първия принос на автора – актуално избраната тема. Изхождайки от изкуствознанието, той съвсем не остава при него и не се фокусира само върху един вид изкуство. Работата най-общо се характеризира като културологична по обхвата си, с използване на методи от други хуманитарни и социални науки, така че може да се определи и като интердисциплинарна. Желанието на автора е да разработи цялостна визия за динамиката на всички изкуства като част от културата на късния социализъм, проследявайки във всяко едно от тях съотношението власт – културни директиви, власт – изкуство, власт – интелегенция/творци.

Още в увода Петров декларира, че ще се придържа максимално към наличните факти, като ги съпостави в контекста на различни издирени извори от периода: официални документи, стенографски записи от конгреси, архиви, художествена критика, спомени на участници в събитията, както и произведения на изкуството. Този историко-културен подход, в който на пръв поглед емпирията преобладава и е използвана изключително за доказателствен материал, винаги е бил видим при него и го отличава като неуморим търсач на истината, доколкото историческата истина е относителна, т.е. зависи не само от документите, но и от нагласите

¹ **Петров**, Пламен В. *Изкуство и власт в България през 70-те години на ХХ век*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2021. [**Petrov**, Plamen V. *Izkustvo i vlast v Balgariya prez 70-te godini na XX vek*. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2021.].

(минали и сегашни), от интерпретациите, които изследвателят в съвременното предлага, и от тяхната убедителна защита пред научната колегия. Самият Петров като учен се съмнява в неутралността на наратива от изложени факти, но те са малките тухлички, от които все пак се изгражда този повече или по-малко субективен разказ – впрочем това е характерно за всеки мислещ историк, стремящ се да бъде относително обективен, т.е. със своя първоначална хипотеза, която ученият се опитва да аргументира в цялото си изложение. Както пише известният френски историк Жак Ръвел: „Не само, че никои разказ не може да претендира за изчерпателност, но всеки разказ предлага такъв подбор”². Важно е как четем и подбираме документите, но също така дали си поставяме продуктивни задачи, дали усещаме контекста на времето, как се дистанцираме при анализа на фактите от субективните си настроения.

Специално за историята на изкуството се намесва още един, особено субективен фактор, какъвто е естетическият вкус на историка на изкуството – към определени творци, течения, стилове. Пламен Петров категорично избягва този компонент да бъде водещ в неговото изследване – той се ръководи от добрите си исторически и художествени познания за периода, от неговите основни тенденции и представители, утвърдени от тогавашната публика, приети от сегашната история на изкуството, допълвайки някои пропуски на предишни изследователи. Важно е да се подчертае, че Петров като млад учен не е съвременник на социалистическия период и това обстоятелство му дава възможността да не се влияе от минали и днешни конюнктурни или идеологически съображения, за да си състави и предложи визия за съответния времеви отрязък от недалечното минало.

Авторът има свое мнение за това време и го защитава, а то е: **в управлението на културата и в художествените ѝ резултати има позитивни моменти, които преобладават и не бива да бъдат пренебрегвани, отричани, забравени.** В тази гледна точка виждам и най-големия принос на книгата – тя автоматично я превръща в справочник за голямата част от създаденото през това време, по-точно през „дългия период на 70-те години” (негов термин), започнал в края на 60-те години и завършил през 1981 г. Защото книгата определено надхвърля като задача конкретно поставения проблем в заглавието си. Нейният невероятен обем от подробно проследяване на събития, очертаване на магистрални процеси, биографии на знакови участници в тях, анализи, изводи, придружени със

² Ръвел, Жак. *Есета по история и историография*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2010, с. 181. [Ryovel, Zhak. *Eseta po istoriya i istoriografiya*. Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto, 2010, p. 181.].

схеми, приложения, таблици и огромна библиография (над 1450 заглавия) всъщност съвсем не е пречка за един любознателен читател да изпита наслада от стила и езика, с който тя така увлекателно е написана, че обемът ѝ не се усеща.

В разказа на тази книга сполучливо е съчетана макроисторията за периода на 70-те години с микроисториите за отделни институции, личности, събития. Според Юрген Кока опасността при микроисторията е, че „тя изпълнява задачата да критикува макроисторически разкази, теории и синтези”³. В този случай книгата поднася наратив, различен от опитите за макроистория на неолибералния исторически модел, основаващ се главно на т.нар. „частни случаи” и на натрупания вече опит да се омаловажава и стигматизира този период от културата на България, поради обществено-политическия ѝ статут в социалистическия блок.

Книгата съдържа 6 глави, всяка с няколко подглави, които умело ни насочват към анализа на основния проблем от различни ракурси. Въпреки обема ѝ, Петров е посветил цяла глава на предисторията на фиксираното в заглавието съотношение, в която разглежда как властта в Третото българско царство се отнася към зараждащото се ново българско изкуство, какво се случва с изкуството в годините след превратите от 1934 г. и 1944 г., след установяването на тоталитарния режим по съветски образец, как в търсенето главно на национален модел се развива българското изкуство през 60-те години в условията на една еволюираща по отношение на културата диктаторска власт. Квалификациите на Пламен Петров, предишните му задълбочени занимания с този по-ранен период, му позволяват да бъде на ниво. В хуманитаристиката владееенето на материала, стъпването върху подобни изследвания, дори когато не ги споделяш, но аргументираш своята антитеза, след като добре ги познаваш и цитираш, е особено важно за отстраняването на стереотипи и внимателното утвърждаване на по-достовърни съвременни парадигми. Пламен Петров прави това коректно, аргументирано и постъпателно в голяма част от книгата си.

В тази *Предистория* авторът набляга върху личността на княз Фердинанд и заслугите му за утвърждаването на българското следосвобожденско изкуство посредством неговото меценатство, олицетворявайки властта в този най-ранен период главно чрез монархическата институция. Проследени са основни факти относно създаването на първите културни институции, художествения и културния живот на България, строителите

³ **Кока**, Юрген. Социалната история между микроисторията и глобалната история. В: *Между макроисторията и микроисторията или историята в множествено число*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2010, с. 44. [**Кока**, Yurgen. *Sotsialnata istoriya mezhdru mikroistoriyata i globalnata istoriya*. In: *Mezhdru makroistoriyata i mikroistoriyata ili istoriyata v mnozhestveno chislo*. Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto, 2010, p. 44.].

на националната култура като министрите К. Величков и Ив. Шишманов, особеностите на художествения обмен с различни страни във вид на изложби, международни сдружения, посещения, като се доказва, че властта – монархическа и държавна – от ранни години се стреми да регулира художествения живот в България. Тук има някои съществени пропуски и спорни интерпретации, които ще отбележа, защото са важни за темата на книгата – красноречив, но все още малко известен факт е, че трансформацията на Държавното рисуwalно училище в Художествено-индустриално става „отгоре”, след като министърът на народното просвещение Н. Мушанов успява да убеди Народното събрание в новия закон за образованието (1909) да бъде включена непременно и тази реорганизация. Чрез близостта си с партията на демократите, които идват на власт, дружество „Съвременно изкуство“ успява най-после да прокара своите идеи за творческо изучаване на българските старини в художественото образование и да постигне обновление на училището с млади кадри – актуални културни реформи, крайно необходими в този момент⁴, т.е. политическата власт е използвана на пръв поглед „отдолу”, но с резултат „отгоре” – практика, която ще се прилага все повече в България дори и по културните въпроси. Трудно ми е да се съглася с тезата, че Законите за поощрение на родното изкуство (1921) и на детската литература (1920) са „опит за контрол над интелегенцията” от страна на държавата (с. 54). По мое мнение, те по-скоро са опит за защита на творците чрез издигането на професионалния им статут именно с помощта, която им се оказва законодателно. Чрез тях държавата не налага естетически критерии, освен изискването за качество на произведението на изкуството, а ако от тези закони следват някакви санкции, то те са само морално-назидателни, но не и партийно-идеологически, както това се получава в следващите периоди. С оглед на заявената тема не бива да изключим от анализ бруталните политически репресии на властта, дошла с преврат (1923) над левите интелектуалци, чийто модернизъм е буквално физически смазан. А трябва ли да се премълчава и намесата на политиката в изкуството (лява и дясна, държавна и партийна) във времена на крайна нестабилност и идеологическа поляризация, каквито са 20-те години? В тази глава обаче Пламен Петров се е опитал да покаже предимно процесите на централизиране на властта и известното ѝ подражаване на някои пронацистки културни институции в началото на 40-те години. Но дали „танцът с властта” (с. 55) на следващите модернисти е бил толкова голям, че чак да правят компромиси с изкуството си? Това е вече утвърдена теза на изкуствоведката Татяна Димитрова за

⁴ Вж. **Георгиева**, Милена. „Съвременно изкуство” и мечтата за ДРУ. *Историческо бъдеще*, 2001, № 2, с. 111-144. [**Georgieva**, Milena. „Savremenno izkustvo” i mechtata za DRU. *Istoricheskio badeshte*, 2001, no. 2, p. 111-144.].

появата на „автоцензуриращия се модернизъм“⁵ и взаимните отстъпки между интелигенция и авторитарна власт през 30-те и началото на 40-те години, но за този сравнително ранен период е добре да отчетем и въздействието на други извънинституционални фактори, регулиращи пазара на изкуството в България – напр. слабата рецепция на западния авангард у нас, общите тенденции с преобладаване на Новата предметност (Германия) в живописата, играещи голяма роля за естетическите рамки, които сами си поставят художниците модернисти. В тази връзка и т.нар. „нов художествен реализъм“, лансиран от Николай Шмиргела в доклада му на същата тема от 1935 г.⁶, визира, според мен, налагащата се тенденция към реализъм в цяла Европа, а не точно на социалистическия реализъм, проникващ от СССР. Поне реализмът от Изток не се отнася за всички участници в Дружеството на Новите художници, които в това време реално имат повече информация за западните художествени движения. Би било редно да се спомене и разправата на Съюза на дружествата на художниците в България (СДХБ) с именити творци като проф. Иван Лазаров и Иван Пенков, изключени от Съюза само защото са приели самоволно да изпълняват поръчки без вътрешни конкурси, инициирани от СДХБ – една нова форма на авторитарно отношение към отделни независими творци от страна на частната професионална институция на художниците, която изразява видимо общия дух към дирижиране на изкуството, припознавайки се постепенно в държавните културни институции – дух, все по-налагащ се в началото на 40-те години и предвещаващ приемственост с бъдещите промени. Тези мои бележки, касаят отделни детайли и само нюансират споменатия сериозен научен текст!

Искам да подчертая, че Пламен Петров съзнателно не акцентира върху травматичната тема за разправата с българските интелектуалци след 9.IX.1944 г., макар че от изложението ясно се разбира трагедията на тяхната съдба, както и върху случаите с Ал. Жендов по времето на култа на личността, с епиграмите „Люти чушки“ на Радой Ралин от средата на 60-те години и т.н., естествено не защото авторът не ги познава или отрича, а защото – освен че на тях са посветени доста монографии и статии, цитирани в книгата – **изследователският фокус в нея е върху трансформацията на властта и въздействието ѝ върху изкуството именно**

⁵ **Димитрова**, Татяна. Между модернизма и тоталитаризма: проекциите на държавната политика върху българския художествен живот през 30-те – началото на 40-те години. *Проблеми на изкуството*, 1996, № 1, с. 3-13. [**Dimitrova**, Tatyana. Mezhdu modernizma i totalitarizma: proektsiite na darzhavnata politika varhu balgarskiya hudozhestven zhivot prez 30-te – nachaloto na 40-te godini. *Problemi na izkustvoto*, 1996, no. 1, p. 3-13.].

⁶ **Остоич**, Димитър. Из борбата за социалистически реализъм в българското изобразително изкуство. София: Български художник, 1967, с. 54. [**Ostoich**, Dimitar. *Iz borбата za sotsialisticheski realizam v balgarskoto izobrazitelno izkustvo*. Sofia: Balgarski hudozhnik, 1967, p. 54.].

през 70-те години след всичките ужасяващи перипетии и задънени улици на тоталитарния режим през предходните периоди, които авторът само маркира. Пламен Петров обаче непрекъснато сравнява процесите на развитие през 70-те с мрачното време на упадък и аномалност от 40-те - 50-те години, служещо му за ориентир, когато пише за промените през следващия период. Авторът разделя периода на 70-те години на няколко етапа или микропериода (1967 – 1972 г.; 1972 – 1977 г. и 1977 – 1981 г.), фиксирани като работни оцел в увода. Но което е по-важно, смята, че те се различават един от друг съществено и чисто съдържателно по линията на основния проблем власт – творец. Поантата на книгата е именно в тази теза за новото въплъщение на властта след 1967 г., за нейното лавиране между многото външни и вътрешни фактори, за желанието ѝ непременно да склочи „обществен договор“ с интелигенцията, за да продължи да съществува в помирителен, по-мек режим на контрол, тъй като това ѝ е необходимо за нейната стабилизация на фона на „разведряването“ в международните отношения и идеологическите битки между двете тогавашни световни суперсили. С други думи, властта стига имплицитно до заключението, че именно изкуството и неговите създатели могат да бъдат „инструмент за провеждането на политики, което ще осигури оцеляването на държавната машина по пътя ѝ към осъществяването на комунизма“ (с. 97), т.е. на статуквото ѝ. И е неисторично да се отрече, че тази перфидна позиция като краен резултат обаче дава тласък на българската култура през 70-те години. Пламен Петров не се интересува толкова от морално-ценностната страна на този договор (вече споменах защо), но и не премълчава как фактите биват тълкувани в други исторически модели, в по-късни периоди, от конкретни изследователи. Вниманието му обаче е насочено към изследване на официалните стратегии за развитието на културата, към резултатите в художествено отношение и дали те са различни от това, което е направено в предходните подпериоди на комунистическия режим. В този аспект оценката на социалистическото изкуство (в смисъла на хронологически период) като „високо“ и „ниско“, „добро“ и „лошо“, „правилно“ и „неправилно“ не стои на дневен ред в книгата му.

Втора и трета глава са теоретични и необходими на автора, за да се фокусира върху философията на властта през 70-те години, както и върху правните, институционални и финансови измерения на нейното функциониране. Оглеждат се новопоявили се идеологеми като „реален социализъм“, „научен социализъм“, „развито социалистическо общество“, техните употреби в различни контексти – хронологични, теоретични, практични от различни комунистически дейци, тяхната най-ранна поява в реториката на властимащите, анализирана като признак за промяна, макар и в точно определени граници, особено след Пражките събития

(1968), с надеждата, че това би могло да се случи само „отгоре”. Засегнато е влиянието на Николай Ръорих върху Людмила Живкова с концепцията му за „всестранното и хармонично развитие на личността” (с. 98), нейната генеалогия у нас още през 20-те години и новото ѝ продължение през 70-те години като инструмент за хуманизиране на режима, който вече се стреми към международно културно признание.

Коректен е изводът на автора, че част от причините изкуството да придобие такъв авторитет през 70-те години е новият му статут, защото то е станало един от най-важните способности на властта за работа в полето на културата и за възпитанието на младото поколение (с. 101). В тези глави, посветени на културните политики на 70-те години, се проследява детайлно зараждането на една парадигма за „обществено-държавно начало”, станало водещо в механизмите на управлението – това е нов момент във взаимоотношенията между властта и интелигенцията, при който последната е поканена, дори „приласкана” (а често и „прелъстена”) да се включи активно в управлението, т.е. властта да бъде предадена в ръцете на професионални експерти, но верни на комунистическата кауза, като изборността, макар и привидна, залегне на всички нива в органите за управлението на културата. От своя страна, държавата се ангажира с разширяване на културната инфраструктура, създаването на творчески обществени организации, покровителство и материални привилегии за творците. Пл. Петров се стреми да проникне зад парадната лексика и шаблонната пропаганда, да потърси мотивите за известната демократизация на режима през този период, откривайки ги в неутрализирането и на най-малкото отрицание сред хората на изкуството, по принцип стремящи се към повече независимост, но също така като цяло готови да платят в морален план за конформизма си, а и да се възползват от известната творческа свобода, която им се предлага.

Достатъчно информиран и ерудиран, авторът привежда примери с дисиденти в СССР (случаят Синявски-Даниел), за да ни докаже, че в България властта проявява по-бързи рефлексии за недопускане на подобни явления, като хитро отхвърля грубите забрани, табутата и физическите репресии, вървейки към курс на „по-мек” натиск. Едни от първите стъпки при осъществяването на тази линия са провеждането на референдум и приемането на нова конституция, които имат значение за новите насоки в управленското мислене на комунистическата власт, анализирани много обстойно в труда на Петров, доколкото властта държи привидно на „социалистическата демокрация”. Тук авторът предлага подробни историзирани документални реконструкции на важни културни институции на властта като Комитета за изкуство и култура (КИК), Комитета за култура (КК), Комитета за приятелство и културни връзки в чужбина (КПКВЧ), ролята на постановление № 34, унифицирало националния

комплекс „Художествено творчество, културна дейност и средства за масова информация”, указ № 1086 (за новия тип критика и самокритика), позицията на Държавна сигурност в този период, финансовите проекции и капиталовложения на властта в управлението на културата от 70-те години. Използвани са методики, които боравят със статистически и социологически данни, извлечени от наличните документи и осмислени от автора. За първи път се съставят различни схеми, които Пл. Петров предлага относно структурата и взаимодействието на културните институции. Авторът се насочва към възпроизвеждане на цялостното ръководство на културата, онагледяване на неговата пирамидална йерархия, на звената, художествените съвети, фондовете и тясната им връзка с художествените и обществените организации, както и реорганизацията им в светлината на новопоявилите се конгреси на българската култура, задаващи насоките за развитие през десетилетието, като дълбоко е навлязъл в системата на тяхното функциониране.

Третият конгрес е най-важният за десетилетието с оглед на поставената задача за достойно национално честване на 1300 години от създаването на България – дата, съвпадаща и със 100 годишнината от нейното освобождение. Авторът коректно отбелязва акцентите в последния конгрес, които ще се превърнат в основни идеологически белези на десетилетието – древното минало на страната, националния суверенитет и идентичност, уважението към културата на другите народи, нарастващата международна диалогичност на България в съзвучие с желанието ѝ за отваряне към света, за „отместване на хоризонта”, за подобряването на нейния имидж не само в социалистическия блок. В други историографски и литературни модели за периода те се интерпретират като псевдоисторически белези в служба на квазиидеологията на късния социализъм с отрицателна оценка⁷, но Петров се интересува от крайния резултат и то от добрите му образци. Затова тезите му за интернационалното и националното, които все повече се налагат като еволюционен маркер в идеологията на късната социалистическа култура и провокират създаването на редица опазващи културното наследство институции, запазването на стари архитектурни ансамбли и др. заслужават внимание. Но националното може да се тълкува и като своеобразна опозиция на директивите от Кремъл – Пл. Петров добре е обрисувал това след 1975 г., цитирайки някои възгледи на председателя на КИК и КК Людмила Живкова по този съществен въпрос.

⁷ **Милчаков**, Яни. Соцреализмът и идеологическата дезинтеграция на режима през 60-те/80-те години на ХХ век. В: *Соцреалистически канон/алтернативен канон*. София: ИК „ПАН“, 2009, с. 398-405. [Milchakov, Yani. Sotsrealizmat i ideologicheskata dezintegratsiya na rezhima prez 60-te/80-te godini na HH vek. In: *Sotsrealisticheski kanon/alternativen kanon*. Sofia: IK „PAN“, 2009, p. 398-405.].

Главите са разнообразни с персоналии за председателите на КИК и КК, за първите им заместник-председатели, в които се набляга върху кадровите политики, кариерното им развитие, внимателния им подбор, експертността, но и дългия им стаж във властта, без да се дават съвременни политически оценки за тях. Срещаме се с осъществени и неосъществени инициативи и проекти, с които 70-те години са запомнени (програмите Леонардо да Винчи, Николай Ръорих, Знаме на мира, пътуващата из Европа, Азия и Америка изложба „Тракийската култура и изкуство по българските земи“ и др.) чрез наличната и изчерпателно цитирана документация за тях. Освен приложената информация, която е наистина впечатляваща, Петров се стреми към вникване в „усъвършенстването на ръководството на културния фронт“, с ирадиращи нови практики както в чужбина – културните ни центрове (БКИ), така и на регионално равнище – териториалните комплекси „Култура“, за да обясни как функционира на практика обществено-гържавното начало и как художествено-творческата интелигенция е обхваната чрез него в производството и разпространението на културни блага сред големи маси от населението. Независимо че тази усложнена, претоварена властова структура е твърде тровава (и авторът отбелязва това), въпреки системните подходи и непрекъснати ѝ реорганизации, тя все пак успява да постигне естетизация в огромен мащаб, макар и проведена едностранчиво в духа на утопията „социализъм“.

Работил с архивите на Държавна сигурност, Пламен Петров има различно виждане от днес преобладаващото мнение за тази институция – в специална подглава за нея той твърди, че ДС е „ведомство за контрол, което и преди, и след 1944 г. цели не просто да съхрани суверенитета на страната, но и да осигури оцеляването на гържавната машина, респективно на установения политически ред“ (с. 236). Може да не се съгласим с тази негова дефиниция, смятайки я за непълна или неточна, като знаем бруталността на методите ѝ на действие, но и отричането на основания за съществуването на ДС в системата на всяка гържава също е безпринципно и неисторично. С други думи, тя не е само инструмент, създаден за сплашване на интелигенцията от евентуално дисидентство, както се третира в множество съвременни трудове, но и самата тя изпитва страх от увеличаването на своите жертви и невъзможността да се справи с поставените ѝ задачи. Теза, върху която си струва да се помисли без емоции и да се подложи на верификация от всеки, който се занимава с изучаването на ДС. Съвсем резонно и с оглед на хипотезата, залегнала в книгата му, авторът се интересува главно от действията на службата във връзка с културно-историческото наследство (отдел 14 и неговата дейност), придобиването на културни ценности чрез откупки и дарения за българските галерии и музеи, вкл. и чуждестранни (днес едва ли осъществимо в такъв мащаб!). За мен беше учудващо да прочета, че

според запазените документи 30% от научните специализации в чужбина през 70-те години са били в западни страни, извън зоната на социализма (!), т.е. нараснали са три пъти повече от 1967 г., съответно и посещаващите тези страни учени също са били следени въпреки повишения им брой, а някои са и вербувани, както и много други статистически данни за оперативността на ДС в битката ѝ с „идеологическата диверсия“ за запазване на статуквото в един двуполъсен световен ред. Основният извод е парадоксален, но пък подплатен с документи и цифри: Държавна сигурност няма необходимите ресурси, за да овладее процеса на либерализация на художествената интелигенция, особено към края на периода, но се стреми да бъде балансьор в отношенията власт – интелигенция, както и да подпомага осъществяването на една по-скрита задача – чрез еманципацията на националната култура страната да добие разпознаваемост в световен план (с. 268).

Особен интерес предизвиква и подглавата за финансовите измерения на обществено-държавното начало в управлението на културата, защото тя преобръща някои представи относно харчовете на държавата за „прищевките“ на Л. Живкова като дъщеря на „Първия“ – един слух, който още през тези години се тиражираше и настройваше населението срещу политиката на „разведряване“ посредством износа и вноса на култура у нас. И тук изворовият доказателствен материал е водещ, сравняван с миналите и бъдещите периоди, за да падне една митологема. Приложените статистически таблици показват спестяване на бюджетните разходи за култура в сравнение с 1970 г. и дори свиване до края на периода, когато отново се увеличават (но до 1,53% от разходите на страната) поради реализирането на големите културни проекти като НДК, НИМ и програмата 1300 години България (с. 283).

Глава 4. Развитие на изкуството през 70-те години на ХХ век е основна в книгата. Тя е едро скицирано изложение на ситуацията в литературата, театъра, изобразителното изкуство, фотографията, киното, музиката, балета, операта, оперетата, мюзикъла, църковата дейност, архитектурата, модния дизайн и народното творчество.

Авторът много добре си дава сметка за официалността на документите, с които борава или фрагментарността на някои архиви, възможностите за разминаване между теория и практика във времената на еднолична власт и мощна пропагандна реторика, но те сумарно дават представа за реалните постижения на периода, от които Петров се интересува в макроисторическия си поглед към него. Право на автора е да избере гледната си точка, а тя е заявена съвсем ясно: **„да подири „другото“ лице на случилото се в разглеждания период, като същевременно спомене само случаи на напрежение между властта и интелигенцията, останали незабелязани или рядко коментирани в научната литература**

(с. 294). При тези уговорки обвиненията в едностранчивост на прегледа на изкуствата отпадат. Така в раздела *Литература* на 70-те години, той се спира на симптоматичен, но не особено популярен случай с писателите Екатерина Томова и Николай Хайтов, за да ни припомни механизмите за оценка на тогавашните ред. колегии, играещи ролята на своеобразни цензори, и възможностите, които писателят творец има или няма, за да защити своето авторско право. В този случай властта, а после и литературната критика застават зад писателката, което е прецедент. Без да забравя за „извънредните случаи“ (по Пламен Дойнов) в социалистическата литература, Петров се интересува от общите тенденции към разкрепостяване на белетристиката, поезията, киносценариите, мемоарната литература, от промяната на самата власт – от „груб цензор“ в по-ранните години – до „ловък продуцент“ на творческа продукция през втората половина на 70-те години, дори на репресираните и цензурирани автори в някои от случаите. Действително, този период е характерен с ярки произведения на литературата, които и до днес не са опровергвани като естетическа стойност, повечето далеч от доктрините на стария соц. реализъм, присъстващи в съкровищницата на националната ни литература. Със сигурност може да се каже за периода, че забраните обикновеният човек да се занимава с политика, да говори публично за нея, рефлектираха в усилване на заниманията му с изкуства и културно потребление, каквото бе и желанието на властта. Цифрите на книгоиздателската дейност, които авторът привежда, също доказват това. Инфраструктурата, поддържаща пластичните изкуства, е разширена и децентрализирана в малките градове с появата на нови градски и общински галерии, пленери, нови тематични Общи художествени изложби. Засилен е международният обмен на изложби и тук само ще допълня през моите тогавашни младежки очи, че за нашите художници беше много важна визуалната информация от голямата американска изложба „Художникът на работа в Америка“ (1979), заедно със съпътстващата я конференция от американски и български изкуствоведи, пропусната в книгата, но силно подкрепяща тезата за разширяване на границите на изкуството. Тази изложба беше събитие за България, а нейната рецепция отмести още веднъж ограничителните рамки, заложили в идеята за правенето на изкуство у нас. Именно в периода на 70-те се появяват български художници със запомнящи се изяви и стил в духа на „многообразие“ на позволеното фигуративното изкуство, което властта покровителстваше, с „експериментална художествена автономност“ (Я. Милчаков), допускаща много по-усложнена метафоричност, гротескност, деформации на формата, въпреки спънките на някои творби и автори при участието им в „машината ОХИ“ (Р. Маринска). Пламен Дойнов пише за приобщаването на различни почерци, „различни стилови и тематични

полета”, визирайки литературата от късните фази на социализма, което на практика непрекъснато разширява, оформя, реформира и недовършва съзнателно официалната доктрина на соцреализма, стига тези полета да не са враждебни към тоталитарната система. Подобна художествена „всеядност” поражда съжителство и дори известно взаимопроникване на размножилите се „соцреалистичен канон” и „алтернативен канон”⁸. Т.нар. „частни (алтернативни) случаи” се появиха не само въпреки системата, но и защото системата вече беше друга. Тя индиректно „позволи” на тези творци да съществуват в културното пространство, а през 70-те години се опита да ги включи в разширяващата се норма за изкуството и по този начин да ги неутрализира като заплаха. Тук, в текста на книгата, би трябвало да се отбележи развитието на монументалната скулптура и стенопис през периода като най-видимите изразители на социалистическата идеология, които обаче също претърпяха модернично стилистично развитие в сравнение с предходните периоди на режима, но бяха отминали времената на обвиненията във „формализъм”, т.е. системата мълчаливо го бе презгълтнала след десетилетието на завръщане към националните традиции (60-те години). А също така липсва и осветяване на полусенчестата ниша за експерименти с формата при приложните изкуства, чиято смелост беше учудваща още на времето. Учебни са примерите и в архитектурата – тръгнала в следвоенния период от прякото подражателство на съветските модели, тя продължава през 60-те и 70-ти години в най-добрите си образци с някои смели нововъведения, вдъхновени от експериментите на Валтер Гропиус, Франк Лојд Райт, Мис ван дер Роє, на модерния рационализъм и брутализиъм. Изкуство, което заедно с музиката властта през периода на 70-те години приемаше безусловно, лишено от идеологически претенции, и му позволяваше експерименталност, импровизация, модерност, довели до известно синхронизиране с някои световни тенденции. Изтъкната е ролята на НИПК (днес НИНКН) за запазването на архитектурното културно наследство не „на парче”, а ансамблово или квартално, именно поради централизацията и регионализацията на опазващата институция, както и ефективния ѝ контрол на национално и местно равнище. Точно през 1976 г. териториите на антична Сердика са обявени за археологически резерват (пост. 36). Авторът с горчивина споделя, че един от най-красивите проекти на столицата – хотел Ню Отани на световноизвестния архитект Кишо Курокава, днес е обезобразен, а всъщност той е ярък символ на 70-те години и отношението на България не само към японската култура, но към процесите в световната архитектура.

⁸ **Дојнов**, Пламен. Социалистическият реализъм – хроники и употреби. В: *Социалистическият реализъм: нови изследвания*. София: Нов български университет, 2008, с. 32-38, 57-58. [Дојнов, Plamen. Sotsialisticheskiyat realizam – hroniki i upotrebi. In: Sotsialisticheskiyat realizam: novi izsledvaniya. Sofia: Nov balgarski universitet., 2008, p. 32-38, 57-58.].

Същите тенденции на дозирана свобода се наблюдават и в другите изкуства, макар че сценичните изкуства са зорко наблюдавани и преценявани на най-високо равнище – в театъра пиеси като „Човекоядката” (Ив. Радоев) и нейната публична съдба красноречиво говорят за тангото с властта (две стъпки напред, една назад!). В киното се появяват национални шедеври като „Козият рог” (М. Андонов), „Осъдени души” (В. Радев) и мн. др., печелещи безапелационно международно признание. Музиката като че ли има най-много успехи по света и развива неимоверно своите видове и жанрове – симфонична, естрадна, народна, чрез фестивали у нас и в чужбина. Трудността през 70-те години беше пробивът на рок музиката, поради медийната затъмненост на западната рок музика в България (първата плоча на „Бийтълс” у нас датира обаче от 1979 г.). Но към края на периода се появиха и такива предавания в българското радио (напр. „Пулсиращи ноти”), които я популяризираха в позволените пропорционални рамки. Много изчерпателно изглеждат подглавите за българския балет и цирковото изкуство – два вида, които не подлежаха на контрол от властта поради тяхната специфика, но разнасяха славата на България чрез опита и традициите на българската школа, разцъфнаха именно през този период. В крайна сметка се констатира, че при творците най-общо сработва рефлексът за безопасност, движещ се обаче между предизвикателствата към цензурата и регреса на автоцензурата, между желаното и допустимото. Изкуството, глобално погледнато, завладява все повече непозволените преди духовни територии, а изявите на българските творци започват да се стремят към професионална синхронизация с това, което се прави зад Желязната завеса – особено видно за операта, балета и цирковото изкуство. Но също така и за модата, която се разчупва в този период благодарение на усилията и на наши модни дизайнери, текстилни предприятия, Центъра за нови стоки и мода, изложби на облеклото, въпреки дефицита на модни артикули и информация от първа ръка за световните модни центрове и подиуми.

Характерно за периода на 70-те години е, че във всички изкуства се наблюдава окрупняване на инфраструктурата им и съответното нарастване на културното потребление – пропорциите между „наше” и „чуждо” също търпят съществени корекции в полза на второто, което в крайна сметка разширява силовото ограничаване до тогава кръгзор на българския зрител и читател. Десетилетието е наситено със значими творчески фигури в изкуствата, с фино изследване на душевния свят на човека и неговото художествено предаване в предимно камерен и интровертен вид. Сравненията между византийското и социалистическото изкуство, изтъквани от Петров на много места в книгата, имат резон по отношение на канона, който властовите механизми и на двете обществени системи използват за укрепването си и който непрекъснато нарушават, отмествайки ограниченията му постъпателно.

Кулминация на предходните глави се явява глава 5 (*Културни диалози – диадата „вътре-вън“*). В резултат на целенасочените културни политики и практики стотици изредени изложби, концерти, представления, издадени книги на чужди езици и разпространени в страни из целия свят подкрепят становището на автора за периода като „връх в историята на изкуството на социалистическа България“ (с. 448). Едва ли това би било възможно и без присъствието на Людмила Живкова, досега маргинализирано в подобни изследвания, но осветлено добре в този труд. Всъщност диадата „вътре-вън“ за периода и досега е премълчавана в различни научни трудове. Историкът Пламен Петров има не само желанието, но и работоспособността да ни запознае с всички важни и непознати факти на интензивния културен обмен между България и Полша, Унгария, Румъния, СССР, ГДР, СФРЮ, Япония, Белгия, Финландия, Великобритания и мн. др., намерени в архивите от него или цитирани в по-ранни трудове върху тези страни. Той ни разкрива и икономическата стабилност на това време, в което именно би могла да се извърши културната инвазия на България в социалистическите, развитите капиталистически страни и страните от Третия свят, за да се върви към своеобразния апогей – честването на 1300-годишнината на древна страна като България, след като е получила предварителното международно признание в културната сфера.

С езика на математиката са представени финансовите разходи за подобно начинание, опека на съответните институции като КПКВЧ, КИК, КК, Агенцията за книгоиздаване и печат на чужди езици „София-прес“ (днес несъществуваща!), институциите в съответните страни, които подпомагат българската култура като българските културни центрове, смесените дружества за приятелства с България и т.н. – една респектираща културна мрежа, работеща за националната културна пропаганда. Ще отбележа няколко най-важни гостувания в България на големи изложби, на които акцентира и авторът – „Славянски ръкописи от Британския музей и библиотека“ (1977), в която е показано прочутото Четвероевангелие на цар Иван Александър, предхождана и последвана от подобни изложби като „Славянски ръкописи от сбирката на Австрийската национална библиотека“ (1977), „Документи и карти от Ватиканската апостолическа църква и Секретния архив на Ватикана IX – XVII в.“ (1978). Също така подробно и по страни в монографията е разгледан износът на българско изкуство във всичките му видове и жанрове, като не са пропуснати и особеностите, неудачите, неизпълнението на сроковете в някои от тях. Бих отбелязала като върхови акценти на външната културна политика изложбата на Майстора в Музея за модерно изкуство в Париж, фестивалът на българската музика в Париж, индивидуалните изложби на съвременни български художници в БКЦ в Европа, изпълненията и наградите на нашите оперни певци и музиканти по световните сцени,

ретроспективите „Тракийската култура и изкуство по българските земи” в Западна и Централна Европа, САЩ и Япония (1974 – 1980), „Икони от България IX – XIX в.” (1977) във Виена и др., които са сензационни и носят дългосрочни ползи за страната.

Този разказ около диадата „вътре-вън” съвсем естествено завършва с подготовката и честването на „1300 години България” – една свръхамбициозна държавна програма. Днес неолибералният наратив за тези събития от 70-те години отрича тяхната значимост и Пламен Петров възразява срещу липсата на уважение към гигантския труд, извършен с цел подобряване на имиджа на страната чрез демонстрация на културното ѝ лице пред света. Нима наистина безсмислена „думба-лумба” е този проект? Дори само затова, че се „пропуква системата”, че ДС не може да обхване, следи и противодейства при необходимост стотиците културни дейности, извършени покрай юбилея (според документите, оставени от агентурата) – всичко това подсказва, че честването не е било само „идеологически лунапарк”. Според Петров проектът – „опит за тотално впрягане на културата в услуга на реализацията му” (с. 505) – е премислена инициатива, минала през много държавни звена за обсъждане, чиято цел е успоредяване на националната културна идентичност с глобалните общочовешки ценности, естетическо възпитание на младото поколение чрез тях, запазване на световния мир чрез сближаване на позициите между различните страни посредством културата, станала един от основните приоритети на страната. Работата по тази инициатива довежда до вписването на 4 обекта паметници в листата на ЮНЕСКО с грижа за тях като световно културно наследство. Огромното количество изложби през юбилейната 1981 г., научните симпозиуми, държавните форуми, културният обмен отдалечават България от ортодоксалните доктрини на комунистическия режим в СССР, което печели неразбиране и вътрешни врагове на тази програма още тогава.

Последната 6 глава е посветена на *триадата власт-изкуство-творец*, тема класическа, в която изкуството би трябвало да е синтез в диалога или конфликта между властта и твореца, но при социалистическата власт триадата се преобразява в инфраструктура, медии и „диктатура на властта” чрез структури като ДС. В първата част на съвременната триада Петров анализира образователните структури, творческите съюзи, културните домове, НИПК, музеи, галерии, театри, опери, читалища и пр., и там се разисква тясната професионализация на бъдещата художествено-творческа интелигенция, грижите на държавата за нея и осигуряването на зона на комфорт за творчеството ѝ, обсъждат се проблемът за ръководствата на творческите съюзи като съдници на художествената продукция, държащи личната съдба на много творци чрез действията си, и компромисът, който без грубости, но настойчиво

се налага на инакомислещите. Не съм сигурна, че децентрализацията на изкуството (по принцип положително явление!) „създава условия за много по-смело развитие на изкуството, много по-радикални творчески жестове, които прекриват естетическите канони, утвърждавани от властта и утвърждаващи самата нея” (с. 532), може би с едно изключение – т.нар. Пловдивска живописна и стенописна школа, защото по принцип радикалността в много голяма степен се ръководи от нагласите на средата, публиката, рецепиента, а Пловдив тогава беше стар културен център, достойна опозиция на София.

Съществен е изводът, че „това е десетилетието, в което властта чрез изкуството осъществява примирие с християнското минало и го употребява, за да легитимира един нов образ на страната ни...” (с. 536), правейки това безшумно – напр. нови строежи, стенописване, реставриране на църкви и изучаване на църковното изкуство. За първи път се обръща внимание и на външнотърговската организация „Хемус”, държавна фирма, която се занимава с търговия на художествени произведения, но всъщност има принос за популяризирането на българската култура зад граница, като организира българското представяне на авторитетните международни панаури и базари за изкуство.

Медиите са друг съществен дял от културната политика на 70-те години и търпят стремително развитие към поднасянето на по-разнообразна информация, повече критичност и усещане се относителна демократизация на словото. Според автора контролът на медиите при тяхното разрастване става все по-непостижим. Ефирът и малкият екран са наситени с образователни програми, филми, интервюта, портрети, в които творческата интелигенция е сред главните герои. Печатните медии все повече се специализират. Цитират се цифри на потреблението, които са впечатляващи. За автора медиите изиграват важната роля на регулатор между изкуството и властта. Но тук би могло да се подчертае, че страхът също беше скрит регулатор и всеки главен редактор сам беше цензор в своята редакция, издателство, радио- и телевизионно предаване, носейки персонална отговорност пред висшестоящото началство.

Очевидно особено фрапираща за критиците на тази книга се оказва подглавата за ДС и *художественотворческата интелигенция*, тъй като авторът е убеден, че репресивните ѝ функции през този период са преувеличени днес. В цялата книга Пл. Петров привежда доказателства от документален характер за нейната неспособност да се справи с „културното отваряне на България към света” и информацията, която нахлува от него. Всъщност примерите в тази част с писатели, художници и критици на властта показват колко различен е всеки конкретен случай при разправата с даден творец и използваните ловки и стратегически

методи той да бъде приобщен, ако спазва правилата за лоялност към властта. Авторът стига да извода, който днес шокира мнозина, че ДС през 70-те години е орган за натрупване на информация за творческата интелигенция с цел тя да бъде зависима от властта, когато прояви признаци на неподчинение, за да оцелее държавната машина. Друг е въпросът, че някои от институтите на БАН, ВУЗ-овете по изкуствата, СУ до голяма степен успяваха да се изплъзнат от употребите на ДС, което всъщност ги направи бъдещи клетки на инакомислието малко преди 1989 г. Или както метафорично се е изразил Пл. Петров – „Държавата води „студена война” срещу държавата” (с.518).

Заключението на книгата сумира основните тези на автора, позовавайки се на известни историци и литературоведи, изследвали периода на 70-те години относно настъпилата „либерализация” в културата. Сред тях са имената на Вл. Мигев, А. Алипиева, Мих. Неделчев, Ив. Еленков, Пл. Дойнов, Евз. Калинова, Н. Христова, С. Василева и др. Трудът на Пламен Петров ги допълва, дори когато полемизира с някои от техните оценки за периода, като същевременно ги обогатява с примери от всички изкуства – нещо, което не е правено в такъв мащаб досега. Оригинална е авторовата разширена периодизация с вътрешна детайлна подпериодизация, базираща се на социални фактори, важни за движението на изкуството като цялост. Очертани са основните белези на периода – процесът на „размразяване” в културата, обществено-държавното начало, комплексно-целевият подход в управлението ѝ, основополагащите културни събития и техните проекции в различните видове изкуства, финансовата основа на културата, нейната извършена децентрализация, ролята на някои управленски и творчески фигури в българската култура през периода. Идеята за протокооперацията, за държавата, превърнала се в „продуцент на художествено-творческата интелигенция”, така че да я стимулира да представи по-приемливо и осъвременено лице на страната пред света, но с цената на вътрешни и понякога драматични компромиси за творците, е един от силните изводи в монографията, споделян и от други изследователи. Съществени моменти в „преобразената парадигма” за този период са ревизиите на понятия като „идеология” и „цензура”. Пл. Петров оспорва налагащата се днес теза, че периодът минава само и изключително под знака на тези две понятия, доказвайки, че точно в него те са предефинирани в сравнение с по-ранни периоди на комунистическия режим в България. Идеологията остава в партийните документи, но преобладаващо се избягва в художествените произведения, колкото и държавата да монополизира изкуството. Нещо повече: идеологията се саморазпаднала през 80-те години с бърза скорост, а процесите към освобождаване на изкуството от ограниченията ѝ се засилиха. Това не беше ли естественият им завършек, започнал като начало точно в

„дългите 70-те години“? Защо да не използваме и такава гледна точка към тях? Съвсем накрая на заключението е въведено актуалното за късния социализъм понятие „автоцензура“, което е недостатъчно анализирано, но все пак е ясно, че става дума за съзнателния личен избор на всеки творец, в който „езоповският език“ се използваше като изобретение за самозащита, но и за прикрито изговаряне/критикуване на табуираните теми. Няма да намерим пряк отговор на проблема за автоцензурата, навлизащ вече в дебрите на психологията, а живите свидетели ще дадат коренно противоположни мнения според личния си опит и нагласи. Странно, че обилето от въпроси, повдигнати от тази капитална, главно социологическа реконструкция на културно-властовите взаимоотношения през уж „застойните“ 70-те години, породил негативни реакции в някои електронни медии, изразени обаче по доста ненаучен начин – чрез персонални обиди, ехидни нападки и неверни внушения срещу автора, основани на цитати, предложени извън контекста на неговия обобщаващ исторически прочит на периода. Цитати, размесени като „пачуърк“ от всичките 45 години на режима, и което е по-важно, без никакво желание да се вникне в усилията на изследвателя за повече документална коректност именно за този късен период. Но научни изследвания, които са критично настроени към политическите употреби на близката история в днешния ден, обикновено трудно биват приети. Това обаче съвсем не означава, че не трябва да ги има! Големият разказ за оспорвани периоди от близкото ни минало явно дълго още ще се състои от два различни разказа – надеждата е те някога и някъде да се срещнат и допълнят взаимно...

БИБЛИОГРАФИЯ

Георгиева, Милена. „Съвременно изкуство“ и мечтата за ДРУ. *Историческо бъдеще*, 2001, № 2, с. 111-144. [**Georgieva**, Milena. „Savremenno izkustvo“ i mechtata za DRU. *Istorichesko badeshte*, 2001, no. 2, p. 111-144.].

Димитрова, Татяна. Между модернизма и тоталитаризма: проекциите на държавната политика върху българския художествен живот през 30-те – началото на 40-те години. *Проблеми на изкуството*, 1996, № 1, с. 3-13. [**Dimitrova**, Tatyana. *Mezhdu modernizma i totalitarizma: proektsiite na darzhavnata politika varhu balgarskiya hudozhestven zhivot prez 30-te – nachaloto na 40-te godini. Problemi na izkustvoto*, 1996, no. 1, p. 3-13.].

Дойнов, Пламен. Социалистическият реализъм – хроники и употреби. В: *Социалистическият реализъм: нови изследвания*. София: Нов български университет, 2008, с. 13-38 [**Doynov**, Plamen. *Sotsialisticheskiyat realizam – hroniki i upotrebi*. In: *Sotsialisticheskiyat realizam: novi izsledvaniya*. Sofia: Nov balgarski universitet., 2008, p. 13-38.].

Кока, Юрген. Социалната история между микроисторията и глобалната история. В: *Между макроисторията и микроисторията или историята в множествено число*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2010, с. 31-45 [Koča, Jürgen. Sotsialnata istoriya mezhdru mikroistoriyata i globalnata istoriya. In: *Mezhdru makroistoriyata i mikroistoriyata ili istoriyata v mnozhestveno chislo*. Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto, 2010, p. 31-45.].

Милчаков, Яни. Соцреализмът и идеологическата дезинтеграция на режима през 60-те/80-те години на XX век. В: *Соцреалистически канон/алтернативен канон*. София: ИК „ПАН“, 2009, с. 381-419. [Milchakov, Yani. Sotsrealizmat i ideologicheskata dezintegratsiya na rezhima prez 60-te/80-te godini na HH vek. In: *Sotsrealisticheski kanon/alternativen kanon*. Sofia: IK „PAN“, 2009, p. 381-419.].

Петров, Пламен В. *Изкуство и власт в България през 70-те години на XX век*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2021. [Petrov, Plamen V. *Izkustvo i vlast v Bulgariya prez 70-te godini na XX vek*. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2021.].

Остоич, Димитър. *Из борбата за социалистически реализъм в българското изобразително изкуство*. София: Български художник, 1967. [Ostoich, Dimitar. *Iz borbata za sotsialisticheski realizam v balgarskoto izobrazitelno izkustvo*. Sofia: Balgarski hudozhnik, 1967.].

Ръovel, Жак. *Есета по история и историография*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2010. [Ryovel, Zhak. *Eseta po istoriya i istoriografiya*. Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto, 2010.].

THE HIDDEN PARADIGM

Reflections on a new monograph on the art of socialist Bulgaria in the 1970s

Milena Georgieva

Abstract: The article presents the newly published monograph by Plamen V. Petrov: *Art and Power in Bulgaria in the 1970s*. S., 2021, Kliment Ohridski University Press, 727 pp. and discusses aspects of Bulgarian culture and art in the late socialist period. This period and its art, which was subordinated to the one-party rule of 45-year regime, today are usually underestimated, dismissed, overlooked or treated in a biased manner. Plamen Petrov attempts to give a new light and a different perspective - he examines in detail the management of culture and its artistic outcomes during the period of the 1970s, starting from the assumption that the positive moments in it predominate, forming a narrative of the main trends, artists and works that remain timelessly significant today. The book's contributions are the unfolding of the rich context, evidenced by new archival documents, that support the author's suggestion, the proposed periodization of the "long decade" (1967-1981), the detailed analysis of the official strategies, directives, programs, projects, events, bearers of culture, cultural institutions, their functioning as governing bodies, the state of the various arts during the period in this context, the import and export of cultural products, the gradual opening of the country to the Western world, the role of State Security Service in culture management and for survival of the regime, etc., whereas the author consciously avoids moral judgements. The research focus is mainly on the transformation of the government towards a more liberal attitude towards the intellectuals, compared to the previous sub-periods of the regime, and involvement of the government in the expansion of cultural infrastructure, the establishment of creative public organizations, patronage and material privileges for artists. The new state of power-art relations led to a cultural paradigm, different from the totalitarian phase of the communist regime.

Keywords: the 1970s, cultural governance in People's Republic of Bulgaria, cultural institutions, arts, socialist government, State Security and cultural policy