

СССР

„Вопросы литературы“, бр. 4, 1988

Броят се открива със статията на С. Чупринин „Позицията. (Литературната критика в списание „Новый мир“ по времето на А. Т. Твардовски: 1958—1970 г.)“ Както сам авторът посочва, задачата му е следната: да направи бегъл очерк на това, което А. Твардовски нарича душата на списанието и което може да се определи като „практическа критика“, като под тези думи се разбира напрегнатият страстен и възискателен разговор, който авторите в „Новый мир“ са водили с читателите за съвременната им литература и съветската действителност, за аспектите, в които остросъвременни, „актуализирани“ се оказват и класиката, и историята. Именно в тези публикации е намерила израз *позицията* (тук и навсякъде курсивът е на автора — С. Ч.) на „новомирската“ критика. То именно са възлюбилите читатели, разпалвали са спорове в литературната среда, предизвиквали са почти всеки път възражения и несъгласия в други печатни издания.

Разбира се, позицията на списанието не е била нито застинала, нито завинаги установена в определени словесни формули, нито монолитна — в това привично схващане се заличава разликата между авторските индивидуалности и критикът се представя само като послушен, повече или по-малко квалифициран изпълнител на редакционната поръчка.

Никой от съвременниците — продължава С. Чупринин — не е изпитвал дори и сянка от съмнение, че съществува „новомирска“ критика със своя обособена гражданска позиция и литературна програма. Именно с нея, с програмата, с позицията, а не с частните мнения на един или друг автор от критическия отдел спореха и не се съгласяваха многобройните опоненти на „Новый мир“.

За какво всъщност се отнася спорът? С какво не можеха да се съгласят, да се примирят всички, които опонираха на „Новый мир“.

На първо място с това, че критиката в „Новый мир“ според думите на главния редактор си поставя като правило „да оценява литературните произведения не по техните заглавия или според „номиналното“ им съдържание, а според това, доколко са верни на живота, според идейно-художествената им значимост, според майсторството, без да се съобразява с лицата, без да се смущава от укорите и обидите, неизбежни в работата на критиката“. В това, разбира се, няма нищо ново, нито екстраординарно — задачата на литературната критика е определяна така на всички писателски конгреси и в програмните заявления на

всички главни редактори, и в „програмните“ материали, отразени в партийния печат. Новото и екстраординарното за литературната периодика на съветската епоха е това, че тези думи в продължение на безкрайно дългите дванадесет години нито веднъж не се разминаха с практиката на списанието, формирайки и критериите за оценките, и самите оценки на „новомирската“ критика. Бездарността и посредствеността тук винаги се наричаха бездарност и посредственост, талантът — талант, лъжата — лъжа, а правдата — правда.

Съблюдаването на тези програмни думи не е нещо епизодично в живота на списанието, а те са *норма*, което именно довежда неизбежно до конфликт с всички, които не безкористно или по стар навик разбират под *норма* на съветския литературен печат нещо съвсем друго, продиктувано уж от някакви „висши съображения“ разминаване на декларациите и практиката, на думите и делата, според които непосредственото естетическо възприемане на текста трябва да бъде точно откоригирано — с оглед на идеологическата конюнктурата, на негласната, но общоизвестния йерархия на жанровете, на темите, сюжетите и характерите, а също — и то е едва ли не главното — на писателските рангове.

Би било пресилено — изтъква С. Чупринин — да се твърди, че критиците в „Новый мир“ не са допуснали грешки при избор на поводи за разговор с читателите за литературата. Колкото и да се различават стари течения обаче, не ще се намери там нито един пример да са били подложени на остра критика ярки творби или пък писатели, чийто талант обещава да се разгърне и наистина се е разгърнал в бъдеще. Естетическата, вкусовата търпимост на „Новый мир“ е общоизвестна.

На списание „Новый мир“ може да се вмени като вина, че не е казало цялата истина за съвременната му литература и живот на съветските хора — се казва в статията, — но и на най-взискателния читател беше ясно, че „Новый мир“ не говори неправда и че това следователно е възможно дори в тези условия, в които се намираше тогава литературният печат. Да, възможно е — да не се отгъвш пред силите на деня и да не лавираш в извънредно сложна обществено-творческа обстановка, да не се застъпваш за задължителен „баланс“ на плюсовете и „минусите“ и да се оправдаваш, че иначе не можеш да се държиш. Самото съществуване на „Новый мир“ беше в продължение на дванадесет години своего рода профе-

сионално предизвикателство и нравствен укор. Разбира се, имаше и други издания, в които звучеше истината, но заслугата на „Новый мир“, изключителността на неговата позиция се състояха не толкова в рязката безобязателност на изказванията, колкото в тяхната систематизираност и последователност, в това, че след всяка от тактико-полемическите атаки явно проличаваше *стратегията* на списанието.

Към какво е била насочена енергията на отрицанието на А. Твардовски? — поставя въпрос С. Чупринин.

Срещу лошите книги? Да, разбира се. Но „новомирската“ критика се интересуваше повече от всякакви слаби книги, а предимно от тези, които съдържат трупната отрова на сталинизма или бацилите на внедрилата се вече през 60-те години идеология, естетика и психология на застоя. В тази насока „новомирската“ критика беше безпощадна и нейните разбори се превръщаха обикновено в разгроми.

В „Новый мир“ знаеха — пише С. Чупринин — и в това се състои разликата между публикуваното в списанието и безбройните „антикултуровски“ изказвания в тогавашния печат, че да се промени отношението на хората към самия Сталин и неговата репресивна политика е несравнимо по-лесно, отколкото да се преулят мирогледните и поведенческите навици, социалните и културно-психологическите стереотипи, възприемани досега от огромна част от населението като единствено възможната и следователно нравствено оправдана, идеологически безупречна норма.

Ето защо в това отношение не се жалеха нито сили, нито време и енергия за методично „бъльбяване“ на азбучни истини, истини за това, че е срамно един вид от „държавни“ подбуди да се клевети и доноснички, позорно е да се търсят „врагове“ на народа навсякъде, глупаво е да се предопределя решаването на жизнено важни за всекиго въпроси на „началството“ или на „коллектива“, унизително е да се фетишизират лозунги, от които отдавна се е изпарило реалното им съдържание, и т. н.

Авторът посочва, че по времето на Твардовски в „Новый мир“ е имало литературно-критически публикации, в които не е засягана сферата на политиката, нито областта на обществената и личния морал. Но те са относително малко и в общия контекст и те придобиват значение на идеологическа постылка, на акция по гражданско възпитание на читателя — примерно въпросът за художественото майсторство или за задачите на текстологията непременно се връзва с класическия въпрос: кой е виновен? какво да се прави? с какво да започнем? Естетиката се оказва неделима от етиката и политиката.

В отговор на отправяните към критиците в „Новый мир“ упреци, че поддържаните от тях произведения не дават изчерпателна представа за действителността, а изследват само някои нейни, обикновено „сенчести“, „дални“ зони и сфери, формулират принципно важната за литературната ситуация тогава теза за правото на художника, без да се стреми винаги към пълен обхват, да съсредоточава своето и на читателите внимание към това, което му е, първо, лично, познато, и, второ, струва му се най-важно.

Полемическият тезис за правото на писателя на „непълна“ правда се оказва парадоксално, своего рода теоретическо обосноваване на правото на изкуството да търси истината не в сферата на одобрените отгоре, прецедени през цензурата и автоцензурата представи за действителността, а в сферата на самия живот.

По-нататък С. Чупринин отбелязва естетическия кодекс на „новомирци“, който по своята същност е непоклатим монолитен и се базира на четири тясно свързани помежду си аксиоми: основна задача на изкуството е познанието на действителността, но не пасивното ѝ отражение, а активното ѝ познание; *главен* критерий за художественост е правдивостта на писателското свидетелство за живота; *висша* форма на художественост — реалистическата; *доминантен* признак за истинността на литературното произведение е неговата народност и неговата „жизненост“.

Авторът се спира и на следния парадокс: говорейки за прозата в „Новый мир“, нейните провинции и недоброжелатели обявиха за „неправдиво“, „нереалистично“, а понякога направо „антисъветско“ именно това в нея, което, както това се вижда днес, най-пълно и недвусмислено съответства на най-„класическите“, най-„ортодоксалните“ представи за това, как в рамките на марксистко-ленинската естетика трябва да се разбират „художествената правда“, „реализмът“ или „комунистическата партийност“. Днес с орола на съветска литературна класика са увенчани много от напечатаните от А. Твардовски произведения, на които с огромен труд и риск трябваше да се „пробива“ път, а след това и да бъдат защитавани от нападки и обвинения.

Когато човек чете днес избелелите от годините сиво-сини томчета, им се радва — пише С. Чупринин. И в спокойното достойнство, с което полуизпадналото в немилост списание умееше да „каже истината на царете с усмивка“, и на твърдата увереност, с която „новомирци“ съеха и литературата, и действителността. Политическата конюнктура и късоголедото подтикнаство през тези години подчиняват окончателно идеологията. Етиката стана ситуативна, ориентирана не към висшите, а към приложните, прагматическите ценности.

Списание „Новый мир“, колкото е могло, се е съпротивлявало на тези тенденции, показвайки пример на нравствено поведение в ситуация, която съвсем не предразполагаше към такъв поведенци. Списанието винаги е стояло на позицията, изразена най-точно от Чаадаев: „Не съм се научил да обичам родината си със затворени очи, с преклонена глава, със затъкната уста“. Народодобното на „Новый мир“ е изискателно, сурово и когато е необходимо — изобличаващо. То е революционно-демократично по своя патос.

Критиците от „Новый мир“ съумяха да видят — пише авторът, — че в условията на затъгщата се задълго историческа пауза именно отказването от участие в колективната лъжа и масовото приспособенчество е най-нравствено от възможните форми на социалност, а правдата и честта възплащават не общество, което с позорна лекота приема всячко, което му предписват, а независимата, отговорна личност, съхранила в душата си завещанието на класическия хуманизъм и демокрацията.

В разглежданата книжка особен интерес буди статията на известния българист от ГДР д-р Добри Вичев „Гео Милев в революционния Берлин от 1918—1919 година“.

Авторът изхожда от една своя твърде интересна теза за превръщането на „модернизма“ в „авангардизъм“ при определени социални условия. В статията си д-р Вичев разглежда Берлин именно като онзи повратен етап в живота на Гео Милев, който подтиква и улеснява такава една промяна в естетическите позиции на поета. Авторът на статията посочва, че ако първият престой на Гео Милев в Германия — като студент в Лайпциг от 1912 до 1915 г. — е допринесъл за неговото развитие като теоретик на българския „модернизъм“, то престоят в Берлин подготвя почвата за прехода му към антифашисткия революционен „авангардизъм“.

След като разглежда накратко творческите изяви на Гео Милев от лайпцигския му период и тогавашните му схващания за „модерна поезия“, авторът стига до обобщението, че тук се проявява анти-позитивистичният бунт, характерен за символистите от всички отсенки в Европа — бунт, който поставя знак за равенство между реализма и натурализма, обявява война на принципа изкуството да подражава на действителността и подкрепя принципа за автономията на изкуството.

По-нататък д-р Вичев се спира по-подробно на берлинския период на Гео Милев. Той посочва, че въпреки тежките наранявания, получени на Дойнранския фронт, и мъчителните пластични операции в берлинската болница Гео Милев развива трескава творческа дейност. Само за няколко месеца той написва обемистата студия „Театрално изкуство“, в която се застъпва за модернизиранието на българския театър и преди всичко на режисьорската работа; освен това пише стихове и кратка проза, прави преводи и дори рисува портрети на писатели и винетки за издателство „Везни“. Времето между операциите Гео Милев използва оптимално, за да се запознае с културния живот в обхванатия от духовно и революционно преломно настроение град. Но особено го привлича и очарова новата разнообразност на модерното изкуство — експресионизмът. Гео Милев установява контакт с редакциите на сп. „Ди Акцион“ и сп. „Дер Шурм“, които са станали среднища на антивноено настроените творци. Авторът на статията посочва, че Гео Милев често посещава помещението на „Дер Шурм“, където редакторът Херварт Валден го запознава с колекцията си от картини на Марк Шагал, Паул Клее, Василий Кандински, Оскар Кошка и други художници експресионисти. Освен това Гео Милев се интересува от експресионистичния театър на Макс Райнхард.

Д-р Вичев отбелязва, че в Берлин Гео Милев приема ролята на посредник между най-новите явления в европейската литература и българската култура — това проличава от неговите писма и пратки до приятели от кръга на „модернистите“. Например на символиста Николай Лилиев той

изпраща броеве на сп. „Ди Акцион“ и алманаха „Фом юнгстен Таг“ (1916) — един от най-значителните сборници на експресионистичната поезия — със забележката: той, Лилиев, „старият“ модернист, да се порадва на творчеството на „младите“ модернисти. Тази забележка с антиномията „млад“—„стар“ е твърде важна за Гео-Милевото разбиране на експресионизма по време на престоя му в Берлин, смята авторът на статията. Според него тази забележка е само едно от многото указания и доказателства, които говорят против тезата, че още през 1918/19 г. в Берлин, т. е. от самото начало, Гео Милев е преминал на позициите на левия експресионизъм и с това практически се е присъединил към художествения „авангардизъм“. Колкото и важно да е постепенното отдръпване на Гео Милев от символизма през този период, неговата ориентация към експресионизма се извършва най-напред все още в рамките на „модернизма“ и той не сгъмява ниго в Берлин, нито по-късно в България до 1921 г. да се откаже от принципа на автономията на изкуството, смята д-р Вичев.

По-нататък авторът на статията анализира създадените в Берлин първи експресионистични творби на Гео Милев — написаната на немски за сп. „Ди Акцион“, но останала непубликувана поема „Моята душа“ и цикълът прозаични миниатюри „Грозни прози“. Д-р Вичев смята, че такъв анализ влиза в противоречие с всеки опит да се търси в началото на художественото преориентиране на Гео Милев някакъв лъв експресионизъм. Това важи особено за поемата „Моята душа“ — вероятно единствената непроменена творба от берлинския период. Цикълът „Грозни прози“ е публикуван едва през 1925 г., посочва д-р Вичев (Всичкомо указанието е погрешно; „Грозни прози“ излизат в сп. „Пламяк“, 1, 1924, № 3 — б. м., В. К.), а това дава известно основание за предположението, че тук има отклонения от берлинския вариант. Авторът на статията смята, че поемата „Моята душа“ съответства напълно на естетическите схващания, които Гео Милев излага през 1920 г. в основаното от него сп. „Везни“ — ръководен орган на българския „модернизъм“ след войната. В изследванията за Гео Милев дълго е бил пренебрегван експресионистичният характер на тези схващания, понеже в тях липсва всякаква лъвоекспресионистична насоченост; те са били интерпретирани по-скоро като поврат на Гео Милев към позициите си отпреди престоя в Берлин, отбелязва авторът на статията.

От анализа си на „Грозни прози“ д-р Вичев стига до заключението, че при цялата си симпатия към борещия се немски пролетариат през Ноемврийската революция Гео Милев още не е узрял идеологически, за да сподели безрезервно неговите позиции — за това свидетелства прозаичната миниатюра „Разпятие“. Принципът на насилието тук се еблъсква с експресионистичната утопия за побратимяването на хората, с християнската идея за прощаване на враговете, със законите на абсолютната етика. Гео Милев е поразен от факта, че бруталната сила, олишветворява от контра-революцията, в действителност отнася победата, но все още вътрешно се съпротивлява на логичното следствие, че на това насилие може да се сложи

край само посредством ново насилие, посочва д-р Вичев.

Ясна революционна позиция Гео Милев заема едва след антифашистското Септемврийско въстание от 1923 г. в България. Сега той разбира, че между Октомврийската революция, Ноемврийската революция в Германия и народното надигане в България съществува дълбока взаимовръзка, че е настъпила епохата на големите социални преобразования и че в основата на „колосалната криза на съвременния свят“ е залегнала класовата борба. Най-важното прозрение за него като творец става това, че вече не може да има само формално новаторство, а обновлението на изкуството и живота трябва да вървят ръка за ръка. Така от „модерниста“ Гео Милев става значителен представител на българския „авангардизъм“, който създава с поемата си „Септември“ национално-представителна творба със световно литературно значение, заключава авторът.

Венцеслав Константинов

ДАНИА

„ORBIS LITTERARUM“, Copenhagen,
1986, № 3

Централно място в рецензираното списание заема изследването на д-р У. Дж. Сиболд от университета в Нюрнх „Покаянието на сърцето. За спомена и жестокостта в творчеството на Петер Вайс.“

В произведенията на Петер Вайс се забелязва постоянният стремеж на писателя да се завръща там, където са живели вече покойни близки за него хора. Този стремеж се превръща в нещо като творческа програма, граничеща с идея-фикс, отбелязва авторът на статията. Дори късната творба „Естетика на съпротивата“ (1983) е белязана от желанието за непрекъснато превеждане на спомена в писмени знаци, от борбата срещу „изкуството на забравата“, което е част от живота, както меланхолията е част от смъртта. Според него писането е опит въпреки нашите „отсъствия“ и „пристъпи на слабост“ да „балансираме сред живите с всички мъртви в нас, с мисълта за собствената ни смърт“, за да осъществим на дело спомена, който единствен оправдава нашето опеляване.

В третия том на романа „Естетика на съпротивата“ майката на разказвача изпада в неизлечимо умишле, когато при лутанията си из източните провинции на Райха си припомня съдбата на всички онези, които „съществуват без никакви претенции, без никакво достойнство, в един свят, изпълнен с бежански лагери“. Това безмълвно умишле на майката, в което тя се уединява от всичко заобикалящо я, провокира у писателя въпроса, дали тя, изгубила разсъдък си край Освенцим, „не знае повече от нас, запазните разума си“ и дали „мълчанието, отказът от живота не са по-почтени от стремежа приживе да си издигнеш паметник“.

През 1963 г. Петер Вайс си отбелязва, че много от неговите произведения произтичат от детството му. Тази забележка се отнася вероятно и за възникналите творби след тази година, отбелязва авторът на статията. В книгата си „Раздяла с родителите“ (1964) Вайс поставя началото на едно експериментално проучване на всички свои забравени и потиснати страдания или копнежи от детството. Археологическото изследване на ранните години започва със смъртта на баща му. Вайс описва как вижда баща си в ковчега, облечен в стаяния вече широк за него черен костюм. Той забелязва у мъртвия нещо „гордо и храбро, нещо, което преди не бях долавял у него“; потлажда го по „студената, жълтеникава и изопната кожа на ръката“ — това е митичен жест, чрез който той не само се уверява, че баща му наистина е мъртъв, а приема върху себе си непрестанните житейски усилия на този човек като завет за собственото си бъдеще, посочва д-р Сиболд. Синът, който твърде много „пилее“ времето си, трябва да вземе пример от баща си. Невероятната дееспособност на бащата става онзи идеал, който се превръща в негова цел. Образът на бащата продължава да въздейства като висша морална инстанция. Необикновената работоспособност на самия Петер Вайс през последните десетилетия от живота му се обяснява според автора на статията с дълбоко залегнали у писателя страх от наказанията, на които е бил подложен още в детството си.

Богатите на въображение описания на всевъзможни наказания са подготвителна школа за немодерния моралист Петер Вайс, подчертава д-р Сиболд. Изобразителните изтезания и физическите мъчения могат да се дешифрират като кохкротни еквиваленти на безусловния императив на спомена. Неговото устойчиво присъствие гарантира превъзможването на активната забравя, която Ницше нарича в „Генеалогия на морала“ портиерка на душевния ред и спокойствие. Петер Вайс се залавя с литературна дейност, защото нещо трябва да бъде припомнено, а се озовава в едно чистилище, на чийто праг е застанал ангелът на Данте с меч в ръка. „Може би — пише Ницше в „Генеалогия на морала“ — в цялата предистория на човека няма нещо по-страшно и по-злобещо от неговата мнемотехника. Нещо трябва да се връже с нажежено желязо, за да остане в паметта — само онова, което непрестанно причинява болка, остава в спомена.“ Така и за Петер Вайс, моралиста, споменът съществува единствено като съживявало на изтърпените в миналото терзания, посочва авторът.

Случаят с Петер Вайс особено убедително представя един опит да се постигне „опрождение на греховете“ чрез геройичен, себазрушителен труд. „Естетика на съпротивата“ — роман от хиляда страници — може да се схваща не просто като израз на желанието за изваждане, а като израз и на волята да се застане най-после на страната на жертвите, да се поеме тяхната участ.

Венцеслав Константинов