

Книгата се реализира  
с подкрепата на  
националния представител  
в XXXVIII и XXXIX Народно събрание  
Никола Николов  
и  
свс съдействието  
на Програмната група „Несарт – Милан Миланов“

Поредния „Литературата на НРБ: история и теория“  
Книга 16

Изданието се публикува в рамките  
на научно-изследователската програма  
*Литературата на Народна република България*  
(1946–1990)

реализирана от Департамент „Нова българистика“  
на Нов български университет

На корицата: Людмила Стоянов, Елисавета Багряна, Тодор Живков, Златко  
Бояджиев, Павел Матев на Втория конгрес на българската култура, декември  
1972 г. (ср. Георги Панамски)

- © Авторски колектив, 2020
- © Пламен Дойнов, съставител, 2020
- © Вяра Николова, Пламен Иванов, Юлиан Жилиев, преводачи, 2020
- © Георги Панамски, снимка на корицата, 2020
- © Издателство „Кралица Маб“, 2020

ISBN 978-954-533-186-2

# ДВЕТЕ ЛИЦА НА ПИСАТЕЛЯ

## Персонални казуси в източноевропейските литератури

Съставител  
Пламен Дойнов

Издателство „Кралица Маб“  
Департамент „Нова българистика“ на НБУ

София  
2020

Редакционна колегия:  
проф. Пламен Дойнов, г.н. (председател),  
проф. Михаил Неделчев, доц. г-р Йордан Ефтимов,  
доц. г-р Морис Фадел, проф. Николай Аретов, г.н.

## СЪДЪРЖАНИЕ

*Дути на съставителя*..... 7

### СОЦРЕАЛИЗМЪТ: ОТКЛОНЕНИЯ И ПОТВЪРЖДЕНИЯ

Евгений Добренко. *Советският соцреализъм с (двойно) човешко лице* (прев. Вяра Николова) ..... 11

Морис Фадел. *Късният Манделщам и социалистическият реализъм*..... 32

Пламен Дойнов. *Соцреализъм и соципарнализъм: Емилиан Станев*..... 39

### ИЗТОЧНОЕВРОПЕЙСКИ КАЗУСИ

Йоана Славчева, Иван Станков. *Румънският литературен социализъм и писателят Марин Преда*..... 75

Антал Бабуш. *Раята на Антаа Хидаш при възприемането на поезията на Атила Йожеф в СССР през 1945-1962 г.* (прев. Пламен Иванов) ..... 88

Маиа Разбойникова-Фратева. *Старите, младите и новата държава. Двете лица на поетите в ГДР: три случая (Йоханес Бобровски, Гюнтер Кунерт, Фолкер Браун)*..... 130

Евгений Добренко

## СЪВЕТСКИЯТ СОЦРЕАЛИЗЪМ С (ДВОЙНО) ЧОВЕШКО ЛИЦЕ

Темата на този семинар<sup>1</sup> ми се струва много важна. В съветската епоха се величаеше единствено номенклатурната литература от официално признати писатели. След края на комунизма всички започнаха да се занимават единствено с дисидентска и емигрантска литература. Т.е. минаха в друга крайност – от прослава на официозите към прослава на техните опоненти. Логиката беше следната – ако писателят е бил издаван в зависимата от цензурата мрежа в СССР, значи е бил конформист, слуга на режима, а творбите му са лъжливи и лишени от художественост. Ако е бил дисидент, то произведенията му са правдиви и затова художествени. Разбира се, дисидентите бяха малцинство. Но имаше и една съвсем малка група автори, които успяваха да създадат истинска литература в условията на цензура. Разбира се, тази цензура не беше терористична както при Сталин.

Това са писатели, които са публикувани не в *самиздат*<sup>2</sup>, не в *тамиздат*<sup>3</sup>, а в „Госиздат“<sup>4</sup>. Те бяха наречени от Дора Щурман

<sup>1</sup> Лекцията на Евгений Добренко е представена в рамките на Международния научен семинар „Двете лица на писателя: Персонални казуси в източноевропейските литератури“ на 27 март 2018 г. в Галерия Уни-Арт на НБУ. (Бел. съст.)

<sup>2</sup> Самиздат – нелегално размножаване и разпространение на забранена, цензурирана литература в Съветския съюз, което е наказуема дисидентска практика. (Бел. рег. – Тук и по-нататък редакторските бележки към този текст са на Биляна Курташева.)

<sup>3</sup> Тамиздат – издаване зад граница („там“) на забранена в СССР литература, която нелегално се внася и разпространява в страната. (Бел. рег.)

<sup>4</sup> Госиздат – съкращение от Государственное издательство РСФСР, първото крупно съветско издателство, създадено през 1919 г.; в случая се

„писатели от съветската епоха“ в противовес на основната маса „съветски писатели“<sup>5</sup>. От своя страна, Мариета Чудакова смята, че съществува „съветска литература“ и „литература от съветското минало“<sup>6</sup>. Първата служи на режима, тя е част от държавата и елемент от пропагандата. В нея са участвали повечето писатели. Това е литература, която с лекота преминава през цензурата, тъй като напълно е отговаряла на конвенциите на соцреализма.

Както можем да видим, тук цензурата заема централно място. Някои изследователи дори говорят, че не е имало никакъв соцреализъм, а е имало просто цензура, която е определяла всичко. Темата за цензурата е основна от самото начало на възникването на съветската литература. В края на 20-те години на XX век в СССР се разразява гръмка дискусия за „социалната поръчка“. В хода на тази дискусия се коментира, че социалистическата държава, която изразява интересите на народа (за разлика от всички предишни форми на държавата, които са изразявали интересите на експлоататорите), има право на цензура и да ръководи литературата и изкуството. С това е свързан фактът, че за разлика от предходните епохи съветската цензура първоначално е била изцяло открита и изобщо не се е прикривала. Борбата с цензурата, емиграцията на писатели, забраната на произведения, покаянията и доносите – всичко това е съществувало в съветската литература от момента на нейното възникване. И списъкът от жертви е огромен, започвайки от Бабел, Булгаков, Платонов, Замятин, Пилняк и мн. др.

използва като събирателно понятие за официално държавно издателство. (Бел. рег.)

<sup>5</sup> Вж. Штурман, Дора. Кем был Юрий Трифонов или чем отличается писатель советской эпохи от советского писателя // Литературная газета. 1997. 22 октябрия.

<sup>6</sup> Вж. Чудакова, Мариетта. Литература советского прошлого. М.: Языки русской культуры. 2001.

Настъпването на епохата на соцреализма през 1930-те години някои изследователи определят като начало на епоха на т.нар. позитивна цензура, т.е. такава цензура, която не само забранява, но и предписва как и какво трябва да се пише. Разбира се, соцреализмът може да бъде разглеждан като кадастър от забрани и конвенции (тематични, концептуални, стилови, жанрови и т.н.). Но съветската цензура не е била обикновена цензура. Михаил Ямполски обръща внимание на нейната специфика, която я отличава от „нормалното“ функциониране на обикновената цензура. Работата е там, че цензурата се смята за нещо толкова срамно и опетняващо всяко едно общество, че обикновено доста грижливо се укрива и действа по този начин, за да привлече колкото се може по-малко внимание към себе си. Бидейки носител и институционализиран гарант на социалните и политически табута, тя самата е едновременно табу, като се крие дълбоко в сенките на грузи такива секретно-полицейски практики в съвременната държава.

В СССР, където цензурните забрани на филми, книги, спектакли обичайно са обградени с невероятна шумотевица, всичко е точно обратното. Публичните обсъждания, пленуми, разбори, художествени съвети, декларации, разгромителни редакционни статии и постановления поражда такава оглушителна канонада, че неминуемо привличат общото внимание към забраненото произведение. Забраненият роман или поема, спектакъл или филм често са обградени с такъв шлейф от критически анализи, с какъвто не може да се похвали дори роман, спектакъл или филм, признати за еталон. Забраната се превръща в гръмогласна публична акция, истински празник на цензурата.

Достатъчно е да си припомним забранителните кампании през 20-те години на XX век около пиеси на Михаил Булгаков и прозаически произведения на Евгени Замятин, Борис Пилняк, Андрей Платонов, през 30-те години – около филма „Законът на

живота“ или „Поляната на Бежин“ на Сергей Айзенщайн, операта на Дмитрий Шостакович „Лейди Макбет от Миенска околия“ („Катерина Измайлова“), около илюстратори на детски книги, през 40-те години – целия букет от забранителни постановления от 1946 г. срещу поезията на Анна Ахматова, прозата на Михаил Зощенко, филмите на Айзенщайн, Пудовкин, Луков, през 1948 г. – музиката на „формалистите“ Прокофиев, Шостакович, Шебалин, Мясковски и др. През 50-те години – кампанията около романа на Борис Пастернак „Доктор Живаго“ и творчеството на художниците абстракционисти, през 60-те години – Андрей Синявски, Юлий Даниел, Йосиф Бродски, през 70-те години – Александър Солженицин, авторите на алманаха „Метропол“ и много писатели дисиденти. Интересното е, че всички тези кампании са били инициирани на най-високо държавно ниво. В тях лично и активно са участвали най-висшите ръководители на страната Сталин и Хрущов.

„В определена степен този шум е бил призван да замаскира действието на механизма на цензурата, прехвърляйки отговорността върху „възмутената“ общественост. Но не само. Този цензурен карнавал е завършвал с ритуално самобичуване на художника, инквизиторска процедура, имаща голямо символическо значение. Самобичуването се откроява като завършек на злобещия карнавален цикъл на социалната терапия. Колкото по-неуспешно художникът се самоизтезава публично, толкова по-пълно е неговото излекуване от тежкия недъг. Всякакви опити да се избегне самобичуването се интерпретират като нелечимост на болестта“<sup>7</sup>.

Този терористичен опит е дълбоко травматичен. Същевременно трябва да се има предвид, че в условията на ста-

<sup>7</sup> Ямпольский, Михаил. Цензура как торжество жизни // Искусство кино. 1990. № 7. С. 97.

линската диктатура той е бил все още сравнително мек сценарий в сравнение с опита на онези, които са загинали по лагерите, като Осип Маделшам, или през годините на Големия терор, като Исак Бабел или Всеволод Мейерхолд. Разбира се, такъв опит не се заличава бързо от творческото поведение, а се запазва за десетилетия и се възпроизвежда в следващите поколения. С това съветският опит се отличава от източноевропейския: когато съветските порядки навлизат в културата на Източна Европа, те вече са имали тридесетгодишна история в СССР. Социализмът в неговата радикално-репресивна форма просъществува в страните от Източна Европа десет години, а в СССР – четиридесет. Това е доста важна *поколенческа* разлика. Тъй като през 30-те години практиките на сталинизма са били откровенно терористични, довоенният социализъм съумява да промени природата на творчеството и творческото поведение, успява да създаде ново поколение писатели, които стават свои собствени цензори. Такова е преобладаващото болшинство съветски писатели – от класиците на социализма, дошли от пролетарската литература на 20-те години (Гладков, Фадеев) до преустроилите се спътници Леонов, Федин, Ал. Толстой. Авторцензурата е била естествен защитен механизъм в условията на терор. Тя до такава степен става задължителна част от творческия процес, че без нея съветският писател просто не може да създаде замисъл на произведението, да го напише и да го промотира.

Но каквото било – било, историческите условия се променят. Режимът отслабва и постепенно започва да се либерализира в епохата на размразяването. В тези условия творческото поведение на творците се променя. Появява се начин за маневриране. Така възникват три основни модела на творческо поведение: официозната (т.нар. секретарска) литература, дисидентската литература (*самиздат* и *тамиздат*) и онова,

което Чудакова нарича „литература на съветското минало“, или онова, което аз бих нарекъл „литература на двоятното агресиране“. Съответно същата тази литература се обслужва от също такива три направления критика – официозна, дисидентска и субверсивна.

Онова, което ние наричаме двойно лице на писателя, често е творчески много плодотворен конфликт между свободното творческо въображение и социалните конвенции (тъй като литературата е социална медия и се определя от тези конвенции). В този конфликт писателят е свободен да избере и заеме една от страните. И повечето именно така и постъпват. Доколкото творческото въображение е продукт на таланта, образованието и общата култура и доколкото свободното му следване, въпреки социалните конвенции, заплашва с материални проблеми (в най-добрия случай) и със социален (политически) остракизъм (в най-лошия случай), къде-къде по-добре е да се следват социалните конвенции, което са и правили по-голямата част (вероятно 90 процента) от писателите. Разбира се, в тези условия изкуство се ражда рядко.

Другата крайност е участ за малцина: бунтари и еретици, за което пише Евгений Замятин<sup>8</sup>. Но да следваш свободното самоизразяване (онова, което в СССР е наричано „искренност в литературата“), също невинаги поражда изкуство. Най-ярък пример е Солженицин. Своите най-добри произведения той създава, докато се старее да съчетае двата полуса (точно тогава са създадени *Един ден на Иван Денисович*, *Матрьониният двор* и др.), но колкото повече Солженицин се освобождава от необходимостта да следва тези конвенции, колкото по-свободен става, толкова по-плоско, едноизмерно, политически

<sup>8</sup> Вж. Замятин, Евгений. „Завтра“ // Евгений Замятин. Сочинения. М., „Книга“, 1988.

ангажирано става неговото писане, докато не завършва с откровено второразредна историческа проза (*Червеното колело*) и погромна публицистика (*Двеста години заедно*). Солженицин започва да култивира ресантиман, оказал се съзвучен с постсъветското масово съзнание, и по същество се изражда от писател в унил и злобен националистически идеолог.

Тук имаме работа с две крайности. Между тях се групират писателите, които в своето творчество не са лъгали, не са били фалшиви, но въпреки това са могли да издават своите произведения в СССР и дори без да изпадат в немилост. А някои от тях даже са изградили прилична кариера и почти всички те са били популярни сред читателите. През 1960-те и 1980-те години това са Фазил Искандер, Юрий Трифонов, И. Грекова, Василий Белов, Валентин Распутин, Василий Шукшин, Виктор Астафиев, Фьодор Абрамов, Васил Биков, Владимир Тендряков, Сергей Зализин, Чингиз Айтматов, Валентин Катаев и реди други. Тези писатели понякога прибягват към езиковски език. Но самият факт, че именно те очертават скелета на основните направления на постсталинската литература, е показател, че това явление никак не е случайно, а дълбоко структурно.

Тъй като този семинар е концентриран върху периода след 1956 г., ще се спра на творчеството на най-ярките представители на трите основни направления в пост-сталинската съветска литература: селска проза, градска проза и военна проза. Селската проза се обръща към историята и често повдига неудобни за властта въпроси за националната памет. По този повод ще говоря за творчеството на Валентин Распутин. Т.нар. „градска проза“ апелира към ценностите на революцията и техните деформации през сталинизма, доколкото в социалната среда на града интелигенцията също госта е пострадала през годините на сталинските репресии. Тук ще се

спра върху творчеството на Валентин Трифонов. И накрая военната проза, която се стреми да казва истината за най-трагичния масов съветски опит – опита от войната и да го използва за поставянето на екзистенциални въпроси. В тази връзка ще се обърне към творчеството на Васил Биков. И трите направления са се намирали в парадоксална ситуация. Те са били, на първо място, най-художествено плодотворни, на второ място, най-популярни. Но интересното е, че именно тези две обстоятелства са резултат от това, че тази литература едновременно се е намирала в пределите на съветския свят и на границата му. Сякаш е подлагала на изпитание границите на позволеното в СССР. Съответно и избраните от мен автори се намират в това сложно двойствено положение. Да излязат, от което нерядко е означавало да напуснат не само границите на позволеното в СССР, но и границите на литературата като такава.

Вече споменах като показателен пример Солженицин, който, когато се освобождава от всякакви окови (забрани, социални конвенции и естетически ограничения), престава в крайна сметка да бъде писател, като се превръща в публицист. Характерно за този период е, че същия път извървяват и много други писатели представители на селската проза. А точно Солженицин е бил бащата на селската проза. Тя тръгва от неговата повест „Матрьониният двор“ (1963). Това не е случайно съвпадение. Повестта е свързана със самата природа на селската проза.

Валентин Распутин е един от най-ярките и талантиливи автори на селска проза и един от най-младите сред тях. Фьодор Абрамов, Василий Белов, Владимир Солоухин, Борис Можаяев развиват това направление на страниците на „Новый мир“, а след това и в националистичните списания „Наш современник“ и „Молодая гвардия“. Тези издания се позиционират като полудисидентски. И точно в подобна половинчатост се

крие най-интересното и продуктивното в тази литература. От една страна, Распутин повдига остри теми: за колективизацията, бездуховността на градския живот (*Посаден срок*, 1970; *Пожар*, 1986), за екологията (*Процаване с Матъора*<sup>9</sup>, 1976). От друга страна, въпреки че официално тези теми са интерпретирани по друг начин, самото им повдигане е било приветствано. Колективизацията е била далечно минало, екологията е помагала да се отклони вниманието от политиката и освен това е било ясно, че онези грандиозни и опасни проекти, срещу които са се изказвали представителите на селската проза (например за обръщане на северните реки), въпреки всичко са били неосъществими, тъй като не е имало пари за тях. Така че „опасните“ теми са били в крайна сметка безопасни. И освен това дори са били полезни на режима, доколкото са отклонявали вниманието от реални и къде-къде по-опасни теми.

Двойственото лице на писателя, който се намира на предната линия на борбата с властта и който заедно с това е неин съучастник, позволява на такива писатели като Распутин (а реално всички представители на селската проза са били такива) да използват социалните конвенции и практически безпрепятствено да се самоизразява. Затова Распутин, който сякаш повдига неудобни за властта теми, се сдобива по съветско време с два ордена „Ленин“, две Държавни премии, става Герой на социалистическия труд, депутат във Върховния съвет на СССР и член на Президентския Съвет.

През годините на перестройката социалните конвенции и политическият натиск рязко ослабват и Распутин пише повестта *Пожар*, наполовина публицистична и по качество на писане много по-слаба от прозата му от 1970-те години, когато е

<sup>9</sup> Матъора е село на едноименния остров в река Ангара, което е било потопено, а жителите му – преселени при построяването на голяма водна електроцентрала. (Бел. рег.)

трябвало да се съобразява с идеологическите конвенции. *Пожар* е толкова откровено публицистично-праволинейна, че Распутин е принуден да обяснява този стил, казвайки, че макар повестта да е написана „грубовато“, точно такъв език е бил принуден да използва, за да предизвика шок у читателя. Един вид само такъв „публицистичен разговор“ можел да накара читателя да се замисли. „Разбира се, тук има някакво претоварване с публицистика, излишна прямота, която вероятно в художествените произведения не бива да се появява. Но аз не тръгнах да се отказвам от нея. Тъкмо това се изисква от сегашното време.“<sup>10</sup> Всъщност, когато рухват забраните, Распутин се отказва от своето второ лице. И заедно с това се случва отказ и от самата литература, преминаване в публицистиката.

И така, в момента, в който натискът отслабва, проза на Распутин губи своята обемност, философско съдържание, става откровено публицистична и плоска. А последните 20 години от живота си той дори изцяло престава да пише проза, преминавайки в публицистиката, където изразява реакционни националистически и антисемитски възгледи. Писането в условията на социален натиск позволява на Распутин да запази баланса на идеология и естетика. Колкото повече го е притискала идеологията, толкова по-изкусна е ставала естетиката. Распутин (и писателите представители на селската проза като цяло, изминали същия този път като него), е ярък пример за това как прекратяването на политическия натиск, разрушвайки баланса, освобождава писателя от необходимостта да бъде писател, като го превръща в публицист, плосък журналист. И тогава на повърхността излиза кактo ниската литературна култура на тези автори (неумеещи да

работят с формата, далеч от литературната изтънченост и културни асоциации), така и съответната политическа култура (ресантиман, примитивен национализъм, антисемитизъм, шовинизъм, обскурантизъм и зазрубял консерватизъм). Това е литература – огледало на разрушаващото се полуселско съзнание. Нейното ниво напълно отразява менталния профил на носителите на това съзнание. В това е тайната на нейната популярност.

Давид Самоилов пише, че „селската проза“ се формира от търсенето на истина, потребността от критика и потребността от реална идеология<sup>11</sup>. Всичко това го има у нея. И ако погледнем творчеството на Распутин, ще видим в него и апел към религиозната митология, и то прехристиянската, езическата (*Прощаване с Матвора*), и идеализация на миналото (*Последен срок*), и критика на модернизацията (*Пожар*). Неговите селски старици носят в себе си особена святост, онова, което можем да наречем национално колективно несъзнавано, а именно една система на рационално неизразени, но интуитивно приети вярвания и идеали, които в продължение на столетия са определяли „нравствения кодекс на народния живот“. Човекът в селската проза е изгубил всякаква светскост, всички характеристики на соцреализма. Той започва да се определя не в категориите на марксистската идеология, а в категориите на почвеническата митология, в неговата връзка със земята, природата, грижите за семейството, устоите на селския живот. Утвърждаваният тук идеал е в миналото, в детството, в идеализираната хармония на патриархалния свят. Патриархалната идеология тук се слива с идеологията на огромна част от съветските хора, а най-вече и с идеологията на властта,

<sup>10</sup> В. Распутин. «Я ценю порядочность в человеке» (Беседа велл Т. Земскова) // Неделя. 1987. № 9. с. 15.

<sup>11</sup> Самоилов, Давид. Памятные записки. М.: Международные отношения. 1995. с. 435.



самата тя вчера излязла от селото. Авторите на селска проза са пограждани хора от селото. Именно от тази среда се е формирала властта. А от нея – и литературата. Такива са всички писатели представители на селската проза – Распутин, Белов, Шукшин и др. Това е литературата на властта, позиционирала себе си като опозиционна литература.

Причината за възникването на селската проза, както отбелязва Самойлов, е в това, че „селото се премества в града и започва да пише за себе си, научавайки се да пише. Истинска литература селото никога не е раждало. На литературата ѝ е необходима среда. А тази среда е в града. Селската проза свидетелства за това, че село няма. А потребността от истинна винаги е била жива в руската литература. Селската проза съумява да намери онзи ракурс, в който истината е възможна – ретроспекцията. Селската проза е едно от свидетелствата, че някогашното село вече го няма. А за **онези** недостатъци, които ги няма, може да се пише и в литературата, подложена на цензура“<sup>12</sup>. По този начин двойствена се оказва самата ситуация на тази литература – едновременно съветска и антисъветска. Самата съветска държавна идеология е двойствена. Едновременно националистическа и интернационалистическа. Затова, както пише Давид Самойлов, селската проза е „типична литература на полугражданите, отрязали пътя си към селото, вече омотани и отрупани от богатата на града и главния раздавач на богатата – държавата. Те са и градски, и държавни, потънали до шия в комфорт, любящи се на своето положение и постоянно ядосващи се и недоумяващи по повод загубата на духовното, усещачи, че комфортът не заменя духовността, но не умеещи поради липса на култура да се присъединят към висшата духовна среда на града“<sup>13</sup>. Тази искрена бол-

<sup>12</sup> Пак там. с. 436.

<sup>13</sup> Пак там. с. 438.

ка на селската проза я прави много популярна, именно от същата травма са страдали и самите писатели – Шукшин, Белов, Распутин – и нейните читатели – от обикновения колхозник до градския жител, пристигнал вчера в града, от интелигента първо поколение до партийния чиновник.

И така, когато говорим за двойствеността на писателя, трябва да помним, че нейните източници и предпоставки за вътрешен продуктивен творчески конфликт трябва да бъдат както вътре в творческата личност, така и извън нея. Ако липсват вътрешни предпоставки (мошен творчески потенциал, наличие на енергия за съпротива или прѳес има инерцията на конформизма), никакви външни предпоставки няма да помогнат да се прояви творческото самоизразяване. За такова изразяване просто няма да има съдържание, няма да има какво да се изразява. Но ако няма външни предпоставки, самоизразяването също ще стане невъзможно, тъй като обстоятелствата няма да му дадат да се реализира, няма да има условия за него. Проблемът е в това, че наличието на тези два полюса провокира или пълно самоизразяване (и тогава има опасност от излизането извън границите не само на социалните и художествените конвенции в чиста публицистика), или (това, което се случва най-често) обстоятелствата предизвикват, водят до конформизъм, в резултат на което изкуството се превръща в „художествена продукция“, в лъжлива социалистическа пропаганда. В историята на социализма проломнен се оказва секретният доклад на Хрушчов на XX конгрес на партията през 1956 г. Именно тогава е отворен прозорец към една паралелна история. Това е позволило по друг начин да се пише за революцията и сталинизма. Но колкото непълнен и половинчат е бил хрушчовският (официален) наратив за Сталин (от една страна, велик революционер, от друга, престъпник), толкова непълнен е бил и публичният дискурс за

революцията и сталинизма. По същество в Хрущовата епоха сталинизмът не подлежи на последователно разобличение. Той се разбира като изкривяване на „правилния“ ленинизъм. През епохата на Брежнев започва постепенна ресталинизация и критиката на сталинизма става на практика невъзможна. Но половинчатостта се запазва. Въпреки че епохата на 1937 г. не се нарича „Голям терор“, все пак се говори за „нарушенията на социалистическата законност“ и сталинската тема остава жива. Такива ексцеси и преки атаки срещу сталинизма като „Архипелага ГУЛАГ“ са невъзможни, но онова, което пише Юрий Трифонов, е разрешено.

Трифонов започва да пише в сталинската епоха като като обикновен социалистически автор. Получава Сталинска премия за романа „Студенти“ (1950) и за никакво „увојно лице“ не може и да става дума. Но в края на 1960-те и през 1970-те години той издава множество повести и романи, които предизвикват остра критика. Не е бил открит гисидент, не е подписвал писма на протест, но е бил далеч от съветския писателски официоз и критиката пише, че в неговите „градски повести“ (*Обтеп, Предварителни заключения, Продължителна раздяла, Друг живот*) няма пролука, че съветският градски живот е показан в тях непрогледно мрачен. Критикува неговите повести и романи за съветското минало (*Старец, Онзи дом на брега на реката*), поради факта че в това минало вместо героизъм са показани преплитания на човешки отношения в цялата им сложност - предателство, конформизъм, нетърпимост. У Трифонов се оформя не просто философия на съветската история, силно отличаваща се от официалната, но той прокарва тази история и в XIX век, написвайки романа за народоволците *Нетърпение*. Този роман влиза в полемика с Достоевски, който отрича моралните основания на революцията. Позицията на Трифонов е друга. Той говори за неизбежността на

революцията, но подчертава, че революционерите са ръководени от едно историческо нетърпение, което е винаги опасно в историята и което води до резултати, противоположни на онези, на които са разчитали. В това той вижда трагическата колизия на революцията.

За каквото и да пише Трифонов - за народоволците през XIX век, за революцията, за сталинизма или за съвременността, той постоянно подлага на изпитание границите на позволеното. Неговите повести и романи винаги са изградени във формата на несобствено-пряка реч на героите и са потопени в спомени за миналото. Но това съвсем не е миналото, познато от селската проза. То ни най-малко не е идилично. Напротив, миналото при Трифонов е проблематично. И колкото по-назад в миналото отива, толкова по-проблемно се оказва то. Трифонов, от една страна, се намира изцяло в съветския свят, от друга страна - извън пределите му. Корените на социалните болести на брежневските съвременници той вижда не в бягството от миналото (както е при авторите на селска проза), а именно в миналото, в неспособността да се избяга от него. Ако подлага сталинизма на безпощадна критика („Онзи дом на брега на реката“), то в революцията вижда морална алтернатива на сталинизма (въпреки че намира в нея много негативни страни) - романът „Старец“. Но и самата революция, по Трифонов, е продукт на руската история, на онова, което в романа „Нетърпение“ за революционната народническа организация „Народна воля“ той ще определи като „историческо нетърпение“. Трифонов намира своето второ лице в историята. Той не се отказва от революцията (както представителите на селската проза), но не признава нейните ексцеси и последици. Не признава настоящето, вижда в него издребняване и морално разложение, но (за разлика от Солженицин) като цяло споделя идеалите на революцията. На

тази основа той е способен да заема позиция предельно близка до дисидентската, но не дисидентска. Всяко негово произведение преминава през сериозни цензурни препятствия, а след публикуването си предизвиква бурна критика. Онези, които критикуват Трифонов от официозна гледна точка, не могат да не признаят в определена степен неговата правда. Онези, които са с по-радикални позиции, поемат по предложения от Трифонов път на разсъждение към утвърждаването на по-радикалните позиции. Именно двойствеността, неизяснената позиция прави Трифонов толкова популярен. Той не е нито съветски, нито анти-съветски, но е близък и на едните, и на другите.

Двойствеността на Распутин и писателите на селска проза отразява двойствената природа на по-голямата част от съветското население (включително партийната номенклатура). В по-голямата си част това са селяни, така и до край не вписали се в града и въпреки че живеят в градската култура, те носталгично преживяват разрива с изчезващата патриархална селска култура. Оттук идеализацията на миналото, консерватизма, национализма. Двойствеността на Трифонов – това е двойствеността на съветската интелигенция. От една страна, тя е била предимно антисъветски настроена, от друга, не е могла да не сътрудничи с властта, доколкото в условията на тоталитарна държава не е имала друга форма на самореализация. Нейните идеали са противоположни на селската проза. Тя е била настроена прогресистски и космополитно.

Най-голяма травма за съветската нация си остава Войната. Властта през 1970-те години прави всичко за глорификация на Победата и превръщането ѝ в свят „подвиг на народа“. Победата се превръща в основен държавен мит на СССР и съвременна Русия. Властта се опитва да замени трагичния опит от войната с тържествена история на победата. Този

процес започва още в края на войната, чиято история Сталин превръща в история на „десетте велики сталински удара“. Сталинската литература с редки изключения (*В окопите на Сталинград* на Виктор Некрасов, *Стъпници* на Вера Панова) рисува войната именно такава – от гледна точка на генералите и маршалите, които, съгласно официалните възгледи, са я спечелили. Това е сталинският подход към изобразяването на войната. Това нагледно се вижда и в сталинското кино за войната (достатъчно е да си припомним филми от типа на *Сталинградската битка* или *Падането на Берлин*).

Но в епохата на Хрущовото затопляне на политическите и икономически отношения се появява т.нар. нова военна проза. Или, както са я наричали, лейтенантска проза, която изобразява войната от гледна точка не на маршала, а на лейтенанта. Както пишат критиците по онова време, войната е изобразена не в мащабите на глобуса, а в мащабите на полевата карта, т.е. приближено към реалността, от гледната точка на непосредствено участващите във войната хора. Властта е принудена да приеме този опит от войната, въпреки че предпочита официозните монументални картини. От една страна, изострянето на военния опит, неговата проблематизация чрез ситуацията на избор, екстремния натиск на обстоятелствата, прави войната по-драматично и дълбоко за преживяване събитие, като я извежда от зоната на свещеното. От друга страна, води до разпад на официозната героика. Писателите-фронтовици, към които принадлежи и Биков, се ползват с особено разположение от страна на властта. Интересно е, че Васил Биков, въпреки че описва войната съвсем не така, както изискват конвенциите на соцреализма, е бил обичан от властта също толкова, колкото и Валентин Распутин. Бил е лауреат на Ленинска и Държавна премия, Герой на социалистическия труд, депутат във Върховния съвет на СССР.

Биков създава в своите повести драматични колизи на преминава личностноне на личността в трагически перипетии ситуации, поставящи я пред избор в условия, които са си взаимно изключват самата възможност за избор, когато всяко решение води към еубел. Тази трагически неразрешима, безизходна свободна ситуация, в която трябва да действат духът на Биков създава картина на войната, изградена от конкретни обстоятелства, независещи от волята на човека, ставащи се неочаквано. Такива са неговите ранни повести от 1960-те години *Замаяна (Капонка)*, *Атака с ходу (Атака в движение)*, *Кругожилий тук (Кругожилий тук)*, *Мертвият не боится (Мертвият не си бои)* и др. Войната тук е лишена от демонстративна проява на героизъм, тя се представя в своята абсолютна трагичност. Изпълнена е с цялата гама от прояви на човешката психология в широк диапазон – от слабост до сила, от малодушие до смелост, от отчаяние до непреклонност, от страх до безстрашие. Обикновено източник на конфликта са антагонистите на главния герой – от недоверчивите сътрудници на сталинските спецслужби до полицаите и гестапоистите.

Биков не се е страхувал да пише и за това, за което в съветската литература за войната не се е предполагало да се пише, което е било табу. Например за целия спектър от прояви на страх по време на войната. В книгата си със спомени „Дългият път към дома“ (2003) той си спомня: „Предчувствам сакраменталния въпрос за страха: страхувах ли се? Разбира се, че се страхувах, а понякога дори ме хващаше и шубето. Но по време на война страховете са много, и всичките различни. Страх от немците – че могат да те вземат в плен, да те застрелят; страх от огъня, особено артилерийския или при бомбардировки. Ако взривът се случи край теб, имаш усещането, че тялото само, без участието на разум, е готово да се

разкъса на парченца от дива мъка. Но имаше и страх, който идваше иззад гърба – от страна на началството, на всички онези наказателни органи, които през войната не са по-малко, отколкото в мирно време. Дори са повече.“<sup>14</sup>

През 1970-те години интересът му се измества към още по-дълбок конфликт – вътрешното противопоставяне. В повестите *Сотников*, *Дожиго до расвета (Да доживея до утрото)*, *Обелиск*, *Волчья стая (Глушница)*, *Его батальон (Неговият батальон)*, *Пойти и не вернуться (Да тръгнеш, без да се завърнеш)* се изброява ситуация на поставянето на граници. Биков се опитва да разбере защо хора от едно поколение, от една социална среда, израснали в една духовна атмосфера, обединени от бойна солидарност, когато са изправени лице в лице с екзистенциален избор, вземат толкова взаимноизключващи се решения, че в крайна сметка се оказват от различни страни на нравствената и политическа барикада. За това става дума в повестта „Сотников“, където ситуацията проявява у слабия и болен представител на интелегенцията сила и героизъм, а в „Обикновения човек“ Рибаря – предателство и способност за убийство. Биков създава ситуации, в които самите конвенции на социалистическата героика изчезват безследно. Ситуацията на изпитание превръща всяка нова повест в трагедия-притча, където героите извършват актове като извадени от антична трагедия – приключват живота си със самоубийство, опитват на смърт, под противниковия огън. Превръщат се във философски притчи за съпротивата на човека срещу съдбата. Реално в тях няма нищо нито от социализма, нито от съветската официозна трактовка на войната. Официозната критика (особено през 1970-те години) рязко критикува

<sup>14</sup> Биков, Василь. Долгая дорога домой: Отрывки из книги. Пер. с белорусского Натальи Иеруновой // Дружба народов 2003, № 8.

новата военна проза и най-вече Биков за „дегероизацията“, за недостатъчния пиетет към „подвига на народа“, но именно двойствеността на позицията на Биков, проблематизиращ съветската историческа травма, прави неговата проза толкова важна и интересна за читателя.

За разлика от писателите на селската проза, за които литературата е била често само средство за противопоставяне на съветската идеология и утвърждаване на национализма, за писателите на новата вълна военна проза и най-вече за Биков, литературата е средство за анализ на изживения опит. Нейният идеал не се крие в миналото, както при представителите на селската проза, а в силата на личността по време на трагични обстоятелства. Затова Биков, за разлика от Распутин, продължава да пише проза с високо качество до края на живота си, без да се промени от новите обстоятелства при перестройката, без да изостави литературата, като избяга в публицистиката.

В заключение бих искал да обърна внимание на въпроса: дали само цензурата е онази система от забрани, ограничения, лимити и конвенции? Защото може да кажем, че изкуството изобщо като практика се базира на система от лимити и конвенции. Нещо повече, изкуството само по себе си е система от ограничения и конвенции. Нима романтизмът не е бил също такава ригидна система от жанрове, теми, конфликти? А преди него класицизмът? И всъщност какво например е жанрът, ако не система от ограничения и конвенции? Музиката, живописта, танцът, пластичните изкуства са основани на конвенции и закони на хармонията. Да си спомним знаменитото разсъждение за красотата на танца в романа на Замятин „Мы“ („Ние“): „Защо този танц е красив? Отговор: защото е несвободно движение, защото целият му дълбок смисъл е тъкмо в абсолютната естетическа подчиненост, в идеалната несво-

бода. И ако е вярно, че прагедите ни са се отдавали на танца в най-въдхновените мигове на своя живот (религиозни мистерии, военни паради), това ще рече само едно: инстинктът за несвобода е органично присъщ на човека още от древността и ние, в днешния ни живот – само съзнателно...“<sup>15</sup> В определен смисъл изкуството изобщо като цяло е продукт на забрана, самоограничение и автоцензура. Абсолютната свобода е лишена от форма и затова няма естетическо съдържание (да не говорим, че изобщо е невъзможна).

<sup>15</sup> Замятин, Евгений. „Ние“. Превод Росица Българска // Черното слънце. Научна фантастика, С., Народна култура, 1990. (Бел. ред.)