

ПОЛША

„PAMIETNIK LITERACKI“, кн. 3.4/1971

Последните получени у нас книжки от тримесечното списание „Паментник литеративен“ — най-обемистото и солидно литературоведско списание (всяка книжка брои около 400 стр.), орган на Института за литературни изследвания при ПАН, съдържат твърде интересни материали.

На първо място ще се спрем на статията на изтъкнатия полски философ от по-старото поколение Владислав Татаркевич „Романтизмът или отчаянието на един семантик. Двадесет и пет дефиниции“ (бр. 4). Проучването е посветено на проблеми, извънредно актуални във връзка с наблюдавания славноистичен конгрес, който ще се състои идущата година във Варшава и чиято основна тема е именно романтизмът. Авторът започва с посочване на 25 възможни дефиниции на това литературно течение. Той изтъква, че за някои теоретици основен белег на романтизма са чувството, предчувствието, ентусиазмът, вярата, с други думи, ирационалните функции на психиката. Други поставят на преден план въображението, по-богат според тях от действителността. Трети сочат поетичността като най-ценния белег на романтичните творби. За някои романтизмът означава убеждение в духовното естество на изкуството. Полският пре-романтик Казимеж Бродзински е писал: „За Омир всичко е тяло, за нашите романтици всичко е дух.“ Други виждат в романтизма противопоставяне духа на формата. За романтиците е по-важно какво пишат, отколкото как пишат. Оттам идва аморфизмът на техните творби. Формалното съвършенство не ги привлича. Етичните интереси вземат надмощие над естетичните. За други литературоведи най-характерният белег на романтизма е бунтът срещу приетите формули и канони; някои наричат романтизма „протестантизъм в литературата и изкуството“ или „либерализъм“ в литературата и изкуството (Виктор Юго). За полския теоретик на романтизма Станислав Бжозовски това литературно течение е на първо място бунт на психиката срещу обществото или, както се изразява той по-нагледно, „бунт на цветовете срещу собствените му корени“. За мнозина романтизмът означава

индивидуализъм и стремеж към пълна свобода или дори субективизъм — „експлозия отвътре“, казват тези, които не го порицават или „демонстриране на собственото аз“ — заявяват онези, които имат отрицателно отношение към всеки егоцентризм.

Като типични черти се сочат стремеж към актуалното и родното и враждебност към универсализма, копнеж по необятното, към безкрая, усилието чрез повърхността на нещата да се стигне до дълбочината на битието, до „душата на света“, до скритите, тайните, мистериозните неща. Оттам идват опитите големите вдъхновени романтици творби да поемат функциите на философията.

Вилхелм Шлегел смята като най-съществено за романтичното творчество символичното разбиране на изкуството — „символичното изображение на безкрайното“. Изкуството не признава никакви граници — всичко може да бъде съчетавано с всичко. То се стреми да обхване голямата пълнота на човешкия живот. Затова романтизмът обича разнообразието, многоликостта, смесване на формите; мрази стандартното и опростеното, иска да подражава на природата, която е многолика и се надига срещу изкуствеността на псевдокласицизма.

Според големия полски литературовед Юлиуш Клайнер „романтизмът е недоволство от действителността“. Това е бигство от действителността, от настоящето в света на утопията, приказката, мечтата или поне в миналото — главно средновековието. За романтиците най-хубаво е това, което вече не съществува, или това, което още не съществува.

Романтиците обичат от живота това, което е живо, динамично, необикновено, живописно. Стремят се към силно въздействие, „мошен удар“ върху читателя. Детронират красотата, като над нея издигат величието, дълбочината, великодушното. За тях главната категория на изкуството не е хармонията, а конфликтът. Изворите на романтизма — това са човешките недостатъци и страдания, а не „съвършенство на човешката природа“, провъзгласявано преди тях. Мюсе намира, че тази черта на романтизма е изобщо черта на новото време, което търси повече тъмните страни на живота.

Във втората част на студията си полският философ дава доста подробна история на произхода на думите „романтичен“ и „ро-

мантизъм". Той извежда оттам заключението си, че тези наименования още от момента на появата им в литературата са били „двойно многозначни". Те са обхващали само или не само съвременниците; били са общи понятия и собствени имена; имали са многобройни десигнати — били употребявани като наименования на разни, неприличащи напълно едни на други групи.

Във Франция още през 1821 г. академията в Тулуза уредила конкурс на тема „Какви са отличителните белези на литературата, на която даваме името романтизъм?", макар че романтизмът се появява във Франция с 20 години по-късно от Германия.

В 1830 г. излиза вече първата „История на романтизма във Франция". В 1843 г. Сент Блов пише, че романтичната школа вече свършва и че идва време за друга. В Полша епохата на романтизма се затваря в границите от 1818 до 1849 г. (смъртта на Словацки). Но хронологичните данни според автора не са достатъчни, за да наречем един писател романтик. През същите години са творили писатели със съвсем друг творчески метод. Името „романтици" неимоверно се „разтегли". Първо с него назовавали само тези, които сами се наричали така. По-късно почнаха да наричат по същия начин и техните привърженици. Още по-късно с това наименование обхващаха и техните „идейни" предци и потомци. Енциклопедията на Колумбия причислява към романтиците Дикенс, Сенкевич и Метерлиник, а един от американските историци числи към тях Джеймс и Фройд... Определение, давано преди само на писатели, бе разширено и върху представители на други изкуства (Делакроа, Давид д'Анжер, Шуман, Вебер, Берлиоз). То навлезе дори във философията. Този процес продължи и с името „романтичен" започнаха да наричат писатели и други творци, които нито по време, нито „причинно" са свързани с епохата 1800—1850 г. Смята се за достатъчна някаква прилика във формата или съдържанието. И така за романтични творци някои смятат Шекспир, Сервантес, Вийон, Рабле, Кант, Бейкн, апостол Павел, дори Омир. „Появиха се романтици — заявява малко иронично Татаркевич — от всички времена и всички страни". Впоследствие се появиха спорове дали даденият писател е романтик или не е. Превръщайки се в наименование на общо понятие, понятието „романтичен" стана в основата си двусмислено, както впрочем стана и с понятията „класически" или „бароков". Днес се говори за античния барок и за класицизма от XVIII в. Около 1600 г. много писатели имали „романтично" отношение към живота, а авторът на тогавашната поетика Ф. Патрици е твърдял, че извор на изкуството е ентузиазмът и че поетът има право на неограничена „трансфигурация".

В началото на XIX в. понятието „романтичен" придоби „технически" смисъл в литературата, но съществено не загуби „говоримия", обикновения си смисъл (романтичен значи предразполагащ към особено настроение, към мечтателност, към поведение, което държи сметка за действителността и т. н.).

Някои смятат, че като дефиниция на романтизма трябва да се посочи, че той не може да бъде дефиниран.

Някои предлагат да се разграничат разни видове „романтизми", а като общо понятие романтизъм да не се използва. Но това е само „теория" — мнозинството ще си употребява понятието, както преди. Част от теоретичните смятат, че най-правилният път води чрез изтъкването на многообразието на понятието. Френският литературен критик от XIX в. Е. Шерер писа: „В романтизма има всичко по малко". Бодлер отбелязва: „Романтизъм — това значи модерно изкуство, следователно — интимност, одухотвореност, многообогатеност, стремеж към безкрайното."

Авторът на най-романтичната поетика на XX в. Х. Бремон (H. Brémont) пише, че има толкова „романтизми", колкото са романтиците.

За Татаркевич едно е сигурно — романтизмът трябва да бъде определян с повече от един белег. Романтизмът през XIX в. беше отношение към живота, художествен вкус и предпочитание на някои художествени техники. За да го опишем правилно, трябва да спазим поне тези три аспекта.

Дефиницията на романтичния автор или творба трябва да бъде „алтернативна дефиниция" — или един, или друг елемент на романтизма ще бъде решителен за тяхната романтичност — невинаги един и същ. Авторът не си поставя за задача да предостави окончателната дефиниция на романтизма, а само да я подготви, като предложи един модел, който има алтернативен и сравнителен характер — не е свършен, но сигурно е удобен. Най-същественото в случая е всеобщото убеждение, че романтиците имат обща доктрина, идеология, общо, характерно за тях отношение към живота. Но тук работата не се изчерпва с идеологията — в обсега на нашите интереси трябва да влезе и реализацията на тяхната доктрина в литературните творби и цялата им дейност в духа на идеите им. Името може да означава тип или литературен вид, или школа, група. Директорът на Френската академия Ожие назовавал романтизма „секта". Това може да бъде наименование на литературни движения или интелектуално течение на една „мода", на една характерна за романтиците идея, насока на мислене и действие; наименование на периода или на черти, или комплекс от черти, присъщи на романтиците и техните творби. Десигнатът на понятието е „глобален". Някои искат да го определят,

като му противопоставят класицизма. Но Валери заявява: „Романтик, който е овладял изкуството си, става класик“, а Кроче твърди, че истинското произведение на изкуството е съвременен класик и романтично. Някои противопоставят на романтизма не класицизма, а рационализма. В търсенето на противопоставки на романтизма неговият „модел“ може да бъде все повече изяснян.

След статията на Татаркевич вниманието ни привлича есето на един от най-изтъкнатите литературоведи от по-младото поколение — Михаил Гловински „Около „Романа“ на Норвид“ (кн. 3).

Гловински взема за изходна точка на своите размисли едно стихотворение на големия полски поет — Циприан Норвид, озаглавено „Роман“, в което е направена в остра сатирична форма унищожителна критика на новия за тогава жанр в литературата — буржоазния роман. В другите си творби Норвид смята за най-съвършен жанр епопеята. „Епопеята — изтъква Гловински — през първата половина на XIX в. е една от любимите теми на теоретическите разсъждения.“ На нея отделя доста място и Хегел. Да напишеш епопея е било постоянна мечта на романтиците. Те я разбирали като жанр, в който „философската мисъл е инсценизирана в епическа форма“. За Норвид епопеята е „творба с повдигнато настроение, възпяваща героизма, с действие едно, избрано, но представително за целостта на делото, което вълнува цял народ и цяла една епоха“.

В началото на XIX в. някои са виждали в романа някаква модернизирана форма на епопеята (например Алфред дьо Вини). В лекциите си по естетика (1802—1805) Шелинг изтъквал неограничеността на епопеята и затвореността на романа, но въпреки това не ги е противопоставял. Хегел си давал сметка, че епопеята е невъзможна в съвременния свят, но при все това наричал романа „модерна буржоазна епопея“. При истинската епопея липсва вече „първичното поетическо състояние на света“. Романът — изтъква Хегел — предполага вече подредената до състоянието на прозата действителност. Едва върху нейната основа той си възвръща загубеното право към поезията.

За полския философ Август Чешковски романът е жанр, който се създава в епохата, когато не се раждат вече митове, предания и легенди. Романът е за него епопея, разменена на дребно. За полския литературен критик от XIX в. Клачко романът е „поетично канонизиране на всекидневието“. Във всички тези определения се проявява едно разбиране, че романът има и свои положителни страни (издигане на всекидневието до висотата на изкуството). Не е така обаче у Норвид. Към романа като жанр той се отнася с подчертана враждебност. За него романът е „превърната в кръчма

епопея“. Той рязко противопоставя епопеята на романа. Последният укорява най-много затова, че всичко залага на фабулата. Отрицателното отношение на Норвид към романа може да ни се вижда на пръв поглед консервативно. Но, както изтъква авторът на есето, Норвид е успял да разкрие по много задълбочен начин ограничеността и плиткостта на тогавашното стандартно произведение на романа. Норвид е живял, както повечето романтици, в миналото и бъдещето, а това не улеснява добрите отношения със съвременето. Той е бил „консервативен авангардист“ и „авангарден консерватор“.

Твърде полезно начинание на сп. „Паметник литературни“, станало вече традиция, е уреждането на постоянната рубрика „Преводи“, заемащи $\frac{1}{3}$, а понякога и повече от всеки брой. В двете книжки (3 и 4) тази рубрика е посветена на темата „метафора“. Публикувани са редица студии на тази тема от изтъкнати теоретици, литературоведи и езиковеди от цял свят. Книжка 3 съдържа статии за метафората на Хайнрих Лаусберг (професор от Вестфалия), на изтъкнати американски философи Макс Блейк, на американския теоретик на литературата Маркус Б. Хестер, на белгийския философ Хайм Перелман, на съветската езиковедка Й. П. Черкасова.

Особено интересна е студията на Блейк. Той обръща внимание на факта, че метафората понякога попълва празнотите на „букалният“ речник, че може да изрази и това, което обикновената реч не е в състояние да каже. Във връзка с това авторът се противопоставя на едностраничното разбиране за метафората като „сгъстено или съкратено сравнение“. Тя не само формулира съществуващите между два различни обекта прилики — тя „създава прилики“.

Хестер се противопоставя на твърдението на Сартр, че съществува аналогия между сънните видения и образността в поезията. Метафоричната образност е винаги свързана с езика, следователно е доста зависима и ограничена. Неяснотата в метафорите винаги отговаря на липсата на яснота на впечатленията и преживяванията.

Най-интересната студия в този брой е тази на Перелман, озаглавена „Антология и метафора в науката, поезията и философията“.

Авторът изтъква, че всяка наука трябва да има за изходна точка някаква метафора. Във философията метафората е кондензирана аналогия и естествено изпълнява познавателна функция. Има и философи, които си служат с друг вид метафори, както поетите (Паскал, Ницше), но те са изключение. Философската мисъл, дори така рационалистична като на Декарт, не може да не си служи с метафори. За философа тя не е само временно помощно оръдие. Тя става най-необходима в края, когато се

формулират окончателни изводи. У Декарт се говори за „верига от идеи“. У много философи се появява образът на пътя. За Хегел познанието е път, който сам се строи.

Лок сравнява необработения озе ум с неоформен мраморен камък; Лайбниц в този камък вижда жили, които го предразполагат да приеме една или друга форма. Според автора цялата история на философията би могла да се напише отново, като се акцентува на върху строежа на системите, а на аналогите, които са ръководни у отделните философи.

Инифред Новотни, английска изследователка на поетическия език, иска да изтъкне (в кн. 4) „разликата между умствената функция на забелязването на отношението на аналогията и формулирането му, разликата между самата мисъл и нейното проявление с помощта на думите“. Тя смята, че не съществува никаква „вътрешна истина“ от по-висок разред, която да се съдържа в метафората за разлика от сравнението, което може да е носител на такава истина. За разлика от сравнението метафората не изисква въвеждането на отделни изрази, които да сигнализируют съпоставката на два предмета. При метафорите имаме особено положение, което се състои в това, че между две вещи трябва да съществува достатъчно голяма прилика, за да могат те да бъдат обединени, а същевременно и достатъчно голяма разлика, за да може обединяването им да бъде интересно. Затова авторката търси такава категория, която да определя в сбита форма способността на дадения предмет да влиза в метафорични връзки с друг предмет; втора категория, която да се отнася до степента на напомнянето на единия предмет за другия предмет, влизащ в състава на метафората; и трета категория за степента, в която ония „приликащ“ предмет се различава по интересен начин от другия предмет. За авторката метафората е най-добрият начин да се използва езикът за предаване на необикновените положения и явления, които нямат наименование, тъй като метафората освобождава езика от необходимостта да се информира с помощта на „информационни конвенции“, т. е. наименования, установени в общоприят език. Метафората дава възможност да се ползуваме от почти всички области на цялата система на езика ни.

Интересна е студията на немския теоретик на литературата и писател Харалд Вайрих „Семантика на смелата метафора“. Разглеждайки разните мнения за метафората в миналото, авторът изтъква, че във Франция Фенелон е предоставял трудните и смелите метафори на „народи, надарени с по-буйн темперамент“, а Волтер е бил изобщо против всякакви „еквилибристични“ съчетания на думите. Но съвременната лирика иска от метафорите далечни асоциации, следователно иска те да бъдат смели. За

нея колкото взаимните връзки на двете обединени действителности са по-далечни, но и едновременно по-находчиво открити, толкова картината става по-силна. Андре Бретон в първия манифест на сюрреалистите превръща смелостта на метафората в една от точките на програмата на цялото движение. Пълната свобода на метафората е за него доказателство за най-пълната свобода на лирическия дух. Смелите метафори се борят с елемента на непосредствената липса на прилика и колкото повече го преодоляват, толкова творбата е по-художествена. Съставните части на метафората напомнят двата полюса на електростатичната машина — колкото напрегнатостта между тях е по-голяма, толкова по-красива искра се създава.

След този преглед на чуждите мнения авторът формулира своята концепция за сполучлива метафора. Според него отстъпването от сетивния опит на читателя трябва да бъде дребно, за да забележим противоречието и тогава ще възприемем метафората като смела. При голямо разстояние между двата основни елемента на метафората противоречието изобщо не може да се забележи. Тъкмо близките сравнения (например „зелени устни“ у Рембо) шокират, звучат чуждо и правят впечатление на смели. „Далечните сравнения не са опасни — пише авторът. Що се отнася до езика, ние сме по-скоро толерантни към езичниците, отколкото към еретиците.“ Метафориката на Аристотел вече не ни стига, както не задоволява съвременните учени и неговата логика. За Аристотел метафората беше по-кратко сравнение. Ако искаме да открием нови аспекти на метафората, трябва да се откажем от тази дефиниция. За автора метафората е противоречива предикация. Смелата метафора е следователно предикация, чието противоречие не може да не бъде забелязано. Старата метафорика се е опирала върху убеждението, че иносказанията отразяват аналогии и прилики, които съществуват в нещата или нашето мислене. „Третото“ при сравнението е според това разбиране дадено, а езикът с помощта на метафората само го облича в по-малко или повече хубави словни одежди. Но когато сравняваме истината със светлината, между тях не съществува „трето“, което да няма, самото то, метафоричен характер. С други думи, нашите метафори не отразяват реалните общи черти, а създават аналогии и са инструменти на творческия акт. Рембо е смел, че цветята би трябвало да се сравняват със столовете и камъните и това ще бъде по-смело, отколкото да ги сравняваме с думи или идеи.

Авторът повдига още един въпрос: в живата реч метафорите се явяват не изолирани, а винаги в контекст. Една смела метафора от гледна точка на нейната структура може да бъде поради определения кой-

текст лишена от тази смелост. От друга страна, пък една метафора немного смела сама по себе си, може да добие това качество благодарение на особеното си положение в контекста и в литературната традиция.

Жан Русе, професор по френска литература в Женевския университет, в студията „Спорът за метафората“ проследява дискусиите, които са водени през XVII в. около метафората, като изтъква, че в тях се касае не само до проблеми, свързани със стила, защото и стилът, това е светогледът. За Малерб и неговите привърженици метафората трябва да бъде стегната сравнение, трябва да отминава, не бива да се подчертава, защото, когато е удължена, „става недъг и се изражда в гатанка“. За „малербистите“ метафората е нещо подозрително. Когато се доближава до конкретните неща, става вулгарна, когато се отдалечава, става неразбираема. Техният поетически „позитивизъм“ е тясно свързан с тогавашния позитивизъм в науката. Тя отхвърля системата на всеобщите аналогии и аналогите между микрокосмоса и макрокосмоса, които представляват онтологична основа на метафората. Има обаче поети и теоретици, които защитават метафората. Тук на първо място авторът сочи осиновената дъщеря на Монтен, която се изказва за свободната и смела метафора. Но през XVII в. тя е изключение. Маринистите искат от метафората само да изненадва, да забавлява и да дава наслада на интелекта. Това е свързано с тяхното разбиране на поезията въобще и с техния светоглед. За тях целият свят е една голяма метафора, понеже е само „символ на вечните неща“. „Най-метафоричният“ от теоретичите на тази епоха — Менестриер — прибегва към идеята за всемира като към шифър на бога — основа на всякакви аналогии. Размишлявайки за бога — пише авторът, — той го превръща в най-големия поет-маринист.

Възраждането на голямата лирическа поезия във Франция (като почнем от романтизма, след това символизъм и сюрреализъм) възвръща към живота широко разбираната свободна метафора. Появи се „магията“ на Реверди, който определя поетическата картина като непосредствено доближаване „на две действителности, по възможност колкото се може по-отдалечени една от друга“. Пруст пък намира общата същност на две различни впечатления „като ги свързва едно с друго в метафора, за да ги освободи от властта на времето“.

Последната студия „Вятърът — еквивалентен на душевните състояния. За една романтична метафора“ от Мейер Абрамс, американски историк на литературата, по интересен начин разкрива огромната роля, която сравнението между душевните изживявания на поета с вятър, виелицата, бурята, полъха е играело в творчеството на романтиците. Авторът намира в това отно-

шение редица аналогии с митовите и фолклора. Вятърът се оказва „архетипен образ“. Но Абрамс изрично подчертава, че тази констатация съвсем не означава, че той е привърженик на „архетипичната критика“. Според него тя заличава своеобразието на литературните творби и ги лишава от индивидуалност, като всичко свежда до много ограничен брой на архетипните системи. В романтичния бунт срещу просвещението — заключават авторът — вятърът като невидима сила, която познаваме само по нейните следствия, е трябвало да играе по-важна роля, отколкото водата или светлината. Вятърът е бил за романтиците и символ на свободата. Шели го е нарекъл „необуздан“.

В. См.-П.

УНГАРИЯ

„STUDIA SLAVICA“, Будапеща, 1—4/1971

„Студия славика“ е списание на Унгарската академия на науките, в което се публикуват материали из областта на славистиката както на френски, английски и немски език, така и на всички славянски езици. Списанието е в своята седемнадесета годишнина и излиза четири пъти годишно.

Кн. 1—2/1971 предлага интересно изследване на Лидия Арато-Пушкинская „Пътят на Паустовски към майсторство и зрелост“. По думите на Константин Федин Паустовски съчетава „романтичността на писателя-фантаст с битописателността на реалиста, лириката с хумора, патоса на критика е влюбеността на съзрателя“. А Р. Фраерман смята, че „Паустовски се отличава с изискан вкус, леко перо и особена, присъща само на него одухотвореност“.

Авторът на изследването разглежда първите повести на Паустовски „Романтици“ и „Блестящи облаци“, както и сборниците разкази „Морски скици“, „Минетоза“ и „Насрещни кораби“, като проследява в тях литературните влияния, които е изпитвал младият Паустовски.

Така главният герой на повестта „Романтици“ (1923) Максимов заявява, че животът е прекрасен, но признава своята безпомощност да намери мястото си в окръжаващата го среда. При него „всички понятия за добро и лошо се объркват“. И понеже не може да разбере същността на живота, Максимов тъгува, вярвайки, че скръбта и тъгата са участ на всички писатели. Така той желае да пише не за живота, който го заобикаля, а за своите усещания и възприятия на този живот, неговата цел е „да създаде свой свят, необичаен и чужд на всичко заобикалящо го, което е жалко, смешно и неразумно“. Според автора тук се проявяват влиянията на декадентите символисти, които е изпитвал

Паустовски заедно със своя герой в младежките си години. Максимов се потапя в света на фантазията. Някои негови разсъждения напълно се покриват с идеологията на символистите. Така понякога Максимов чувства на самата граница на съзнателното стотици предмети, желания и образи, които „умът му не съумява да разбере и обхване“. Тук авторът намира съответствия с някои пасаж от лекцията на В. Брюсов „Ключът към тайната“.

В „Блестящи облаци“ (1928) Паустовски пресъздава жадния стремеж към самоопределение, желанието на младия човек да намери себе си и своето място в живота. Героите на Паустовски сменят не една професия и в последна сметка стигат до извода, че писателството е единствената професия, която „съчетава в себе си всички привлекателни професии на света“ и че само писателят може да разкрие на хората красотата и радостта на живота.

Берг, един от героите на „Блестящи облаци“, вече е осъзнал онова, което не е разбирал Максимов от повестта „Романтици“, докато човек живее в самия себе си, той не възприема живота в цялото му многообразие; заживее ли с хората и за хората, човек живее пълноценно. Така от съзерцание героите на Паустовски преминават към действие.

В своите разкази от двадесетте години Паустовски няма още своя собствена тема и той развива според автора теми от любимия си писател Ал. Грин. Героите на Грин действуват в измислени страни, а героите на Паустовски или живеят в далечни страни, или мечтаят да попаднат там. В разказа „Етикети за колониални стоки“ може да се види как старото и новото се борят в творчеството на писателя. Старите литературни интереси и предпочитания го теглят към екзотични страни, към тропическото слънце и необятния океан. А действителният живот изисква от него активност и конкретни действия за осъществяването на породилите се мечти. Така в своите разкази от този период Паустовски подказва на читателя извода, че отвлечените мечти от рода на мечтите за далечни страни могат само да изхабят човешкия живот, а мечтите за изменението на живота, за преобразуването на природата могат да дадат смисъл и цел на човешкото съществуване. Все пак героите на Паустовски от двадесетте години, смята авторът, само мечтаят за преобразувания, но все още нищо не правят за превръщането на своите мечти в реалност.

През тридесетте години Паустовски достига до разбирането, че „светът, пренесен от областта на фантазията в областта на познанието, е далеч по-интересен, по-значителен и по-приказен от измислицата за него“. През този период голямо значение за изграждането на писателския талант на Паустовски изиграва, посочва авторът на

студията, Исак Бабел. В статията си „Няколко думи за Бабел“ Паустовски пише: „Почти всеки писател получава пътен лист в живота от някой по-възрастен писател. Такъв пътен лист аз получих от Исак Еммуилович Бабел.“ Бабел е учил младия Паустовски как да работи над разказите си, как да култивира свое лично отношение към езика. Също така от голямо значение за литературното му израстване е било и приятелството му с писателя Рувим Фраерман, както и с участниците на „писателското съдружие“, наречено „Конотоп“. У Фраерман Паустовски е откривал онези черти, които е смятал за безусловно необходими за един писател. Той се е възхищавал на умението му да показва живота откъм неговата най-привлекателна страна, да предава поезията на местността, която описва. За Фраерман Паустовски казва, че „той е повече поет, отколкото прозаик“.

Авторът на изследването разглежда влиянието на талантливия журналист, писател и очеркист Михаил Лоскутов върху оформянето и развитието на Паустовски като писател, а също и дружбата на Паустовски с Аркадий Гайдар и Александър Роскин.

Израстването на Паустовски по пътя на майсторството и художествената зрелост довежда до повестта „Кара Бугаз“, книга, според автора „изцяло пресъздаваща реалния и суров, дори жесток живот“. Концепцията за човека в „Кара Бугаз“ се основава на утвърдението на активната личност, устремена към далечни хоризонти, към висока цел. В тази книга Паустовски осмисля епохата на социализма като време, в което се разкриват всички скрити сили и възможности на истинския човек. Писателят обрисова не само онова, което е било, но и това което ще стане. Изображението на днешния ден на фона на миналото и бъдещето е според автора голям успех за Паустовски. Ненапразно след излизането на книгата тя е получила висока оценка от Максим Горки, Н. Крупская, П. Павленко и др. Иля Еренбург пише за „Кара Бугаз“, че „в тази книга всичко е удивително, тя представлява сплав от романтика и жестока истина“.

В заключение авторът резюмира, че през двадесетте и тридесетте години Паустовски минава труден и сложен творчески път, преминаващ през страната на Грин, страната на измислените герои и фантазията към страната на реализма. Това е път от страничния наблюдател на събитията към активния участник в тях.

Във втория си двоен брой от 1971 г. списанието помества редица интересни публикации из областта на славянските езици и литератури. Сред тях привлича вниманието изследването на Нина Секей „Горки и Достоевски“, в което авторката полемизира с разпространеното сред литературоведите схващане, че „Горки и Достоевски са антиподи“ и срещу неоправданото изтъкване

на „заслугите“ на Горки в борбата му срещу Достоевски.

Още през 1947 г. съветският писател Константин Федин говори за необективността на Горки по отношение на Достоевски, продиктувана от неговата лична „платформа“ и от стремежа му, като по-млад да се противопостави на по-стария. В своето изследване Нина Секей се опитва да проследи не толкова различията между творчествата на двамата писатели, за които е писано вече твърде много, колкото някои от безсъмнените творчески връзки на Горки с Достоевски. Авторката смята, че в произведенията и на двамата писатели често се срещат сходни ситуации, образи, а нерядко и идеи. И това не е случайно — Достоевски и Горки са разсъждавали над един и същи кръг от проблеми: революцията, човешката природа и националните черти на руския народ, взаимовръзката между свобода и нравственост, руската интелигенция и отношението ѝ към народа и пр. Въз основата на сравнителен текстуален анализ и позовавайки се на редица изказвания на Горки и Достоевски, както и на мненията на някои критици, авторката достига до извода, че въпреки противоречивостта в отношението на Горки към Достоевски те притежават и някои твърде общи характерни черти, изминали са общи пътища в стремежа им към истината за човека и човешките отношения.

Също така буди интерес и публикуваната на немски език студия на П. Белохорски „Модел на възприемането на действителността у Иван Бунин“, която ще разгледаме по-обстойно.

Творческият път на Иван Бунин, четем в студията, започва през смутните години от края на миналия век. Едва шестнадесетгодишен Бунин публикува първите си стихотворения. Неговото творческо самочувствие пораста бързо в резултат на редица външни подтици. Примерът на предшествениците му Пушкин, Лермонтов и Толстой скоро се превръща в мярка за собственото му поетическо послание.

Към края на миналото столетие руската литература започва да проявява жив интерес към модерните за времето художествени движения и течения в Западна Европа. А смяната на една епоха с друга винаги се съпровожда според автора и от една преоценка на ценностите, и то най-вече на завещаните от традицията. Като естествена последица от този многообразен и пъстр процес се заражда и развива едно постепенно ставащо всеобщо критическо отношение към традицията и нейните художествени постижения. Онзи творец, чиито талант е оригинален и силен и който крачи в крак с времето си, неминуемо, макар и инстинктивно, ще влее усилията си в общата борба за създаване на „нещо ново“, ще намери своето място в центъра или в периферията на тази борба. По-сложен, по-пробле-

матичен обаче е пътят на онзи, който в диренето на своето „аз“ и на своето място в изкуството извърща погледа си повече към миналото. Но дори и в този случай обвързването с традицията, бигството в просторите на миналото не могат да имат абсолютен характер. Тъй като традицията може да посочи само идеалите, но начините, средствата за художественото им изразяване са обусловени от тенденциите на времето. Извлечената от миналото идейна система бива сублимирана в конкретната художествена творба в такава съвкупност от съдържание и форма, в която непременно намират проявление изискванията на настоящето. Така „отреченото“ от твореца настояще организира и конструира „отвън“ творческия процес. Този парадокс остава най-често извън съзнанието на художника, но може да бъде открит в неговото изкуство. Така Бунин отрича своето време и същевременно изгражда в това време свой собствен свят на аристократическо уединение. Заедно с него в това уединение и в този вътрешен протест намират своето място и Тютчев, Фет, Балмонт, Бели и Леонид Андреев. У всички тях миналото с приказния му, възшебен свят, изграден от фантазия, носталгия, спомени и блянове, подхранва копнеж по далечното, изгубеното, невъзвратимото, превръща ги в самотници, придава им донкихотовски облик и ги изпълва с противоречия.

Възприемането на действителността у Бунин представлява според автора многогласен и сложен процес, тъй като е синтези от много времена, епохи и направления, съдържа колизии на различни емоции и самозживявания. Този конгломерат от преживявания има, разбира се, своя център, и той представлява края на столетието с присъщото за него разочарование (Desillusion). Така Иван Бунин се превръща в един от най-големите руски поети на разочарованието.

Краят на столетието, периодът на „разочарованието“ е мъртвата точка на едно гигантско развитие, чиито опорни точки са средновековната и модерна мистика, сентиментализмът и романтиката. Същевременно тази мъртва точка според автора е начало на нещо съвсем ново, именно на импресионизма, символизма, авангардизма.

Във възприемането на действителността у Бунин могат да се открият елементи на мистицизмът, на сентиментализмът, на романтизъм, импресионизъм и символизъм. И тези елементи съществуват не изолирано, а в органична цялост, в синтеза.

След като изследва в теоретичен аспект отношението на „аз-а“ към общността, вътрешния живот на „аз-а“, авторът се спира по-подробно на импресионистичните и символически елементи в творчеството на Бунин.

В своята скица „Как я пишу“ Бунин анализира подробно процеса, чрез който

преживяването се превръща у него в художествена творба. Първата дума, първото изречение според него са решавачи. Те придават на написаното неговия ритъм, основно диастроение, те довеждат до създаването на изобразения свят и действащи лица, те определят и зрителната точка. Бунин, четем в студията, никога не е конструирал предварително своите произведения. Така при Бунин импресията представлява субективно състояние, художествена рефлексия на едно преживяване. В импресията „аз-ът“ намира своето собствено отражение, действителността е само средство, рамка, сцена на този процес. В импресията целият свят, а заедно с него и всички детайли, всички съотношения и елементи се проявяват с образа на „аз-а“.

За художника импресионист и символист действителността е само един привиден свят, система от знаци и послания, изнесена и съхранявана от формата, от т. нар. „Existenz-Hülle“. Неизменните символи, знаци на безкрайното пространство предметизират необхватното, свръхсетивното, правят го досегаемо и годно за съзерцание. Неизменни символи на безкрайното пространство у Бунин са морето и неговият втори лик небесният свод, а също мъглата и димът. Всеки от тези четири символа насочва към безкрайността на времето, при всеки от тях движението е вътрешно присъщо качество; Морето, процесията на облаците, къблещият се дим и мъглата са вечно повтарящата се картина в поезията на Бунин; те могат да бъдат открити и в прозата му. Всички тези четири елемента са в състояние да изразят двата символа на вътрешната пространствена абстракция — светлината и покойа.

В заключение авторът на студията определя възприемането на действителността у Бунин като една многогласна колизия, своеобразна органическа сплав от няколко паралелно развиващи се и взаимно допълващи се и обясняващи се възгледи, преценки и направления. Възприемането на действителността е на първо място схващане, възглед за света, но същевременно и жизнено чувство, т. е. своеобразно индивидуално отношение на „аз-а“ към действителността. Възприемането на действителността у Бунин е определено субективно; неговата личност, принципът на „аз-а“ са залегнали в центъра на творчеството му. По тази причина, смята авторът, при Бунин никога няма да се сблъскаме с действителна епика, с автентично епическо изображение. Неговите белетристични произведения би трябвало да бъдат причислени към областта на лириката. Авторът изразява мнението, че Бунин не е бил способен да създава дистанция между себе си и изобразявания свят, не е могъл да изобразява обективно, безпристрастно и епично своите герои и ситуации. На склонния към субективизъм и мистицизъм мироглед на Бунин съответ-

ствува и една адекватна метода, която се развива от елементите на импресионистичното и символистично съзерцание към достигането на самостоятелна художествена гледна точка. А към тази гледна точка като отражение на вътрешния свят, като душевна проекция спада и жизненото чувство на разочарованието.

В центъра на възприемането на действителността у Бунин стои анализът на самоизтезавания се мисловен и чувствен свят на отхвърления, окончателно отчужден „аз“. Неговият лирически герой се бори не само защото общността го е отвергнала от себе си, но и защото той се стреми към последния пристан на живота — трансценденцията. Но мистицизмът на Бунин е чужд на християнския мистицизъм. Неговият мистицизъм не е християнски, а — по думите на унгарския литературовед Комлош — естетически мистицизъм, какъвто представлява философията на символизма и импресионизма от края на века.

В. К.

ФРАНЦИЯ

„DIOGENE“ № 77, януари — март 1972

„Диоген“ е тримесечно списание, издавано от Международния съвет за философия и хуманитарни науки. В него намират място и публикации из областта на естетиката и литературознанието. Списанието е основано през 1953 г. Негов главен редактор е Роже Кайуа.

В книгката за първото тримесечие на 1972 г. е поместена статията „Модерност и еволюция на литературното съзнание“ от Адриан Марино. В началото авторът се спира на трудностите и неточностите, с които се сблъсква всеки опит за дефиниране на понятието модерност, понятие, което придружава всяка революция в литературната мисъл и което придава ново съдържание на всеки отделен етап в развитието на естетиката. Независимо от различното съдържание, което различните епохи внасят в това понятие, Марино счита, че то трябва да се деисторизира, т. е. да се отнеме хронологическата определеност и да се гледа на него като на една константа, изразяваща вътрешното движение на литературата. Според автора модерността в най-общи линии е била винаги една и съща: и в средните векове, и през XVII—XVIII в. („спорът между древните и модерните“), и в наши дни същественото съдържание на това понятие не се е променило. Изследването има за цел да определи основните характеристики на понятието модерност и да покаже, че те са специфични не само за съвременния модернизъм, а за модерността изобщо. Така определена, работата на Марино предполага един предварителен постулат, а именно,

че развитието на литературното съзнание има цикличен характер: „Модерността покрива пълния цикъл на идеалните моменти в творчеството — от отричането на старото, кодифицирано и догматизирано творчество до утвърждаването на новото направление, освободено от всякакви естетически норми.“

Като основни константи характеристики на модерността авторът посочва новаторския дух, отрицанието и рефлексивността. В какво се състои всяка от тези черти?

Марино посочва, че новото е ядро на понятието модерност: модерното е винаги ново, всяка новост е модерна. Стремещът към новото в литературата е съществувал винаги, дори и в едно така консервативно течение като френския класицизъм от XVII в. През всички епохи идеята за модерност се е свързвала с определен вкус към изненадващи, оригинални и неизползвани дотогава езикови находки и образи. Модерното винаги се е стремяло към спонтанност, автентичност и отсъствие на всякакво подражателство. Модерното съзнание valoriзира обективната новост и я трансформира в естетическа стойност. Ярък пример за такава смесване на хронология с качество е девалоризацията на античната литература по време на спора между древните и модерните; антикласицизмът на съвременните авангардни течения е подобно явление.

Утвърждаването на новото предполага отричане на старото. За да си извоюва право на съществуване, новото трябва да придобие агресивен, полемичен характер. И в спора между древните и модерните, и в радикалния модернизъм на съвременните авангардни литературни течения се открива една и съща черта на модерното — антиконформизъм, бунтарство, дух на отрицание. Модерното предполага скъсване с всички форми на застои: традиции, принципи, догми. Антиномативизмът на модерността предполага релятивизъм в схващането на красивото: този релятивизъм е необходим, за да обоснове правото на съществуване на нов естетически вкус. На мястото на абсолютната, универсална и неизменна красота (каквото е схващането за красотата у представителите на френския класицизъм) модерното съзнание поставя относителната, исторически детерминирана и конкретна красота. Израз на тази конкретност в схващането на красотата е „национализирането“ на естетическия вкус, характерно за модерното (Марино има пред вид естетиката на романтизма).

В този отказ от традицията се състои автентичният стил на отрицанието, присъщ на модерността. Всеки път, когато бунтът достигне до теоретичното съзнание и се превърне в програма и съзнателен метод, модерността се утвърждава напълно. Крайният резултат от това би трябвало да бъде пълното освобождение от традицията: в този случай става дума не за отхвърлянето

на един тип литература, а за отхвърлянето на всичката възможна литература. Така че естественото продължение на идеята за модерността е нихилизмът на антилитературата. Дълбокият смисъл на това скъсване с литературата е стремещът да ѝ се върне нейната загубена чистота: литературата се отдалечава от самата себе си, за да се върне към своята собствена същност. Отрицанието, присъщо на модерността, не е голо отрицание, то включва в себе си и възраждане. Модерността — това е очистиане на поезията, отричане на препятствията, които ѝ пречат да постигне своята същност. Така че според А. Марино истинската поезия и модерна поезия са синоними.

Към всичко това съзнанието за модерност прибавя и един значителен коефициент на съзнателност и теоретичност: за модерното са характерни рефлексивността и склонността към самоанализ. Именно под знака на модерността се осъществява една от най-важните мутации на литературата, която все повече и повече се превръща в размишление върху условията и възможностите за своето собствено съществуване. Модерността включва размишление върху същността, техниката и границите на литературата. Така писателят се превръща в есеист и критик. Според А. Марино тази рефлексивност не е нова: още Риварол бил упреждал Русо за това, че пишел „без съзнание“. Този стремеж на модерната литература да открие и схване своя собствен механизъм е особено характерен за по-новите писатели — Валери, Рилке, Елиот, Жид, Сартр, както и за съвременните писатели авангардисти. Изобщо според А. Марино модерността предполага теоретичното разглеждане на литературата като средство за самопознание, контрол и осъществяване на самата себе си. При това напълно естествено е, че литературната критика добива автономност: ако литературата става в известен смисъл критика, то самата критика се превръща в критика на критиката (т. е. на самата себе си). Ето защо днес ние четем критическите произведения заради тях самите, заради тяхната собствена стойност — точно така, както четем романи или поезия.

Статията на А. Марино поставя един много важен философско-естетически проблем — за съотношението между теоретико-логическия и историческия подход. Бидейки привърженик на първия, Марино се стреми да деисторизира историята на литературата, като за целта въвежда понятието „модерност“. Обаче, когато говори за модерност изобщо, авторът има най-често пред вид съвременния модернизъм, т. е. една от многото възможни форми на модерност. По този начин А. Марино негласно valoriзира модернизма и го издига в ранг на норма: една такава постановка на въпроса е неприемлива.

Хр. Т.