

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1973, кн. 1—3

Списанието предоставя част от страничните в първата си книжка на „чуждестранни приятели“. Под заглавието „Книги, носещи правда на света. Многонационалната съветска литература и художественото развитие на човечеството“ е публикувана анкета, в която взимат участие представители на литературната мисъл от България, Унгария, Хаити, ГДР, Мексико, Полша, Румъния, САЩ, Чехословакия, Югославия, ЮАР. Редакцията се обръща към тях с два въпроса: 1. Какво значение има опитът на многонационалната култура и литература в СССР за съвременния световен литературен процес; 2. Каква е ролята на съветската литература в личната им творческа съдба. Отговорите на „чуждестранните приятели“ — поети, прозаисти, преводачи, литературни критици — са съсредоточени около няколко основни положения: многонационалната съветска литература високо носи знамето на активния хуманизъм, нейните произведения, създадени на десетки езици, отдавна са намерили път към сърцата на многомилיוонни читателски маси извън границите на СССР, художествените ѝ завоевания помагат на прогресивните писатели в техните творчески и идейни търсения. С особен възторг се коментира съчетанието на националното и интернационалното в нея като една от най-ярките изяви на ленинската национална политика, като доказана вярънност към нейните принципи. Реализацията на формулата „национална по форма, социалистическа по съдържание“ по своето социално-политическо и културно значение се сравнява с „най-велики явления на културата, които са означавали цели исторически епохи в художественото развитие на човечеството — разцвета на античната гръцка култура, Възраждането, рационализма на XVII в.“ (според определението на К. Кириче, Румъния).

Б. Анащенков разисква по един злободневен въпрос — влиянието на научно-техническата революция върху състоянието и перспективите на съвременното художествено развитие (статията „Прогресът на техниката и „консерватизмът“ на литературата“). Сходни материали предлага рубриката „Ди-

лози“, представена в книжката от дискусията върху филма на А. Тарковски „Соларис“. Под обединяващото заглавие „Наука, човекът, нравствеността“ са изложени становищата на няколко автори във връзка със сложни проблеми: равномерно ли протичат прогресът на техниката и прогресът на нравствеността? Докъде се простира обществената и моралната отговорност на учения? Какво е социалното съдържание на научно-техническата революция? Усложнението на социалните връзки на личността на света, подчертава се в заключителните редове от името на редакцията, е въпрос за степента на човешкото участие в съдбините на света, въпрос за вечните нравствени ценности и техния нов, съвременен облик, с една дума — това е въпрос за хуманизма.

150-годишнината от рождението на Ш. Петьофи е отбелязана със статия на Ал. Гершкович, в която се проследява отношението на прогресивните обществени кръгове в Русия през 60-те години на миналия век към личността и творчеството на поета. Рубриката „История на литературата“ е представена и от изследването на Б. Костелянец „Още един път за „Ревизор““.

Кн. 2 на списанието предлага на читателите си щастлива среща със С. С. Аверинцев. Студията му „На кръстопътя на литературните традиции (Византийската литература: извори и творчески принципи)“ приковава вниманието не само с обемната и необикновено отговорна и ангажираща тема. Отново авторът ни приобщища към резултатите на своето изследователско дарование, респектира с умението си да извлича философско-исторически и литературно-теоретически смисъл от конкретното знание, да открива нови и нови начини за оползотворяване на избраното методологическо тълкуване. И не на последно място — да активизира читателя в размислите му за настоящето, предоставяйки му богати възможности за сравнение между далечното минало и днешния ден.

От своята широка осведоменост върху историята на византийската култура С. С. Аверинцев извлича моменти със силно обобщаваща стойност, за да представи тази култура чрез най-същностните ѝ принципи показатели. Така става възможно и изясняването на връзките ѝ с културата на оста-

налите страни на средновековната православна общност и на първо място — славянските. Константинопол, пише авторът, е „дъл свят“, „цяла културна ойкумена“, постепенно вменена в стените на един град; от него изхождат универсални, общочовечни закони на естетически вкус и естетическо творчество, издигнати над всяка провинциална ограниченост. Нормите на византийската култура са своеобразни „световни стандарти“ и тяхното въздействие се простира в пространството и във времето необичайно надалече. Особено интересни са съображенията на автора относно причините на това явление; тук са осветлени такива страни на византийската култура, като нейната „церемониалност“, „неподвижност“ и „завършеност“, способността ѝ за най-тънко вариране на изначално дадени възможности. Нататък е разглеждано противоречието двуделинство, съставляващо формообразувания принцип на „византизма“ — императорската власт и християнската вяра. Подробно се проследява процесът на ориентация на средиземноморския духовен свят, в рамките на който се развиват и психологията на цезаризма, и психологията на християнството. Изключително дълбочинен е анализът, на който авторът подлага системата на отношенията между властта и човека. Привеждат се неподозирани по убедителност доказателства за отражението на тази система в общественото съзнание, както и за редица негови типични еквиваленти от изобразително естество.

Между многобройните тънки наблюдения върху психологията на средновековния човек, върху християнските представи за човека и тяхното отражение в литературата може да бъде посочено описанието, което С. С. Аверинцев прави на драматичното, „напрегнато“, „кризисно“ състояние „на страх и надежда“, което има пряка връзка с понятието „спасение“. Страхът е страх за спасение и надеждата е надежда за спасение; тук е вложен характерният парадокс на християнското „вече — но — още — не“ (например вярващият пребивава в общение със своя бог и същевременно бог е безкрайно далечен предел за усилията на вярващия). Ако класическата антична представа за човека е затворена, масивно-цялостна, християнството с небивала интензивност насочва към мъчително раздвоение на личността. И за християнското светоусещане, както за езическата философия, човешката природа запазва централно положение в битието, но тя е простряна между светлата бездна на благоудатта и черната бездна на гибелта — и неизбежно трябва да се устреми в една от тях.

Сключвайки кръга на разсъжденията си, авторът отново се спира на „церемониалната непроницаемост“ на византийската култура. Той привежда думите на свой колега, изкуствоведа Хаман, според когото това е

култура именно церемониална, която не показва същността си, криейки я зад формите, и „с хладна учтивост отстранява приближаващите се, като създава непреодолима дистанция между изкуството и зрителя, между светинята и молещите се“. Към тази констатация С. С. Аверинцев добавя, че непроницаемостта на формата и „проникващата енергия на въздействието“ често се оказват по-хармонични, отколкото може да се предполага на пръв поглед“, т. е. изследователят насочва вниманието към способността на византийската култура за въздействие, без която тя не би била духовна храна и творчески образец за толкова народи в течение на много векове.

Център на кн. 3 безспорно е статията на Ана Ахматова „Гибелта на Пушкин“. Тя се публикува за първи път по авторски текст от 1958 г. (с някои по-късни стилистични поправки). Работата е подготвена за печат от Е. Гершейн и се предхожда от неговата встъпителна статия, подробно изследваща историята на заниманията на Ахматова по тази тема. Между другото той се позовава на допълнителните бележки на Ахматова, невключени от нея в обсега на статията ѝ, и приключва публикацията с обяснителен коментар — толкова богат на информация за читателя, че не отстъпва по аналитаторски дух на въвеждащите страници. Отличителна черта на наблюденията на Ахматова, пише Гершейн, е конкретното въображение: даже в известни материали тя винаги намира някаква подробност, която приближава факта към читателя, заставяйки го отново да изживява отдавна минали събития.

Както пояснява сама Ахматова, насочването ѝ към темата за семейната трагедия на Пушкин се дължи единствено на „грубата и зла неправда“, натрупана в тълкуванията по този въпрос. Като поддържа познатата теза, че главен виновник за гибелта на поета е висшето общество, тя отправя упрек и към друга негова прослойка, към хора, които неоснователно са били смятани за приятели на Пушкин. По нов начин тя прочита редица документи (главно писма) и постига проникновени психологически характеристики на цяла редица личности от неговото обкръжение. В много от излюдуваните преди нея сведения Ахматова открива пропуснати възможности от страна на изследователите да установят действителния ход, причинната връзка, логическата последователност на съдбоносните събития. Особена стойност придобиват и някои материали, за първи път привлечени от нея. Не един път Ахматова се позовава на Пушкинови произведения, търсейки в тях опора за своите заключения. Така възникват интересни асоциации, които свързват тясно издирванията ѝ в областта на биографията на поета с анализа на неговото творчество.

В основата на статията на Г. Марков „Равнявайки се с живота на страната (Днеш

ните грижи на литературната критика“ е залегнал доклад, изнесен на съвешание на главните редактори на литературно-художествените списания и вестници. В общата оценка на литературния печат през последната година се отделя важно място на критиката — централното звено в съвременното литературно развитие — тъкмо с оглед на ролята на литературно-художествените периодични издания. Отбелязва се наличието на конкретни, целенасочени литературно-критически и публицистически прояви. Очертани са няколко проблема, във връзка с чието решение би могло да се очаква оживление. Препоръчва се да се определят прецизно принципите на подбор в проблемните статии и обзорите, вниманието се насочва и към съотношението на статиите по история на литературата, от една страна, и материалите върху актуални, „днешни“ проблеми, от друга. Авторът напомня, че особено важни са дискусиите и полемичните материали на страниците на списанията при условие, че са съсредоточени върху централни въпроси, определящи естетическото своеобразие на съвременността. Нататък е разгледано подробно състоянието на жанра на рецензията, установена е степента на ефективност на редица публикации, чието предназначение е било да поддържат отличителния за многонационалната съветска литература дух на национално уважение и интернационален патос.

Със статията „Мъдро ли е да се вярва в човека? (Героят на съветската литература в огледалото на буржоазната критика)“ М. Созонова разкрива фалшификаторската същност на три прояви на съвременното буржоазно литературнознание. Обект на нейната критика са книгите на Ю. Рюле („Литература и революция“, Мюнхен, 1963) К. Г. Бьорн („Шолохов“, Единбург, 1969) и Д. Стюарт („Михаил Шолохов“, издание на университета в Мичиган, 1967). Рюле се занимава с последния роман на Горки „Животът на Клим Самгин“, в който по мнението на западногерманския критик Горки е постигнал успех „като художник, но се е саморазобличил като човек. Тълкувайки превратно еволюцията на Самгин, Рюле се опитва да постави знак на равенство между душевността на Горки и душевността на неговия герой, да отдели писателя от социалистическия идеал. „Тревогата за гибелта на личността под натиска на народните движения“ е смисълът и на другите две монографии. На илейна трансформация този път се подлага творчеството на Шолохов. Според Бьорн човекът е органически чужд на всяка политика, а силата на художника Шолохов е в оценките, съдържащи по-скоро човешки, отколкото идеологически ценности. За Бьорн „Тихият Дон“ не е книга за търсенето на народната правда в епохата на революцията, а просто „книга за войната“; вътрешният мир на Шолоховите герои не е сложен мир на илейни противоречия, а „мир на човешки

етрадания и потресения, изпитвани в условията на войната“. В тълкуването на Стюарт Шолоховата епопея се оказва в рамките на „вечните сюжети“; „Тихият Дон“ потвърждава старата истина, че свободата по време на революцията е само временна и всяка правда се оказва поредната илюзия. И още — трагедията на Григорий Мелехов е вечната трагедия на изключителната личност. Отказът да се признае социалната типичност на Мелехов, както се подчертава в статията, в крайна сметка означава скъсване с гуманистичните идеали, страх от масовите народни движения, от социалистическите идеи. Идеологическите „манипулации“ с човека в условията на все още недостатъчна информираност на западния читател относно реалните процеси на съветската литература, заключава авторката, показват цялата необходимост от решителен отпор срещу подобни концепции.

Л. Г.

ФРАНЦИЯ

„LA NOUVELLE CRITIQUE“, № 60, януари 1973

В януарската си книжка за 1973 г. списанието „Ла Нувел Критик“ публикува беседата на Жан Тибодо с Жан Рикарду върху новия роман. Тибодо и Рикарду са писатели-авангардисти, които до скоро се числяха към групата „Тел Кел“. Разговорът между двамата има формата на интервю: Рикарду отговаря на седем въпроса, зададени му от Тибодо. (Рикарду е автор на 4 романа и 2 книги, посветени на литературна теория.) Беседата представлява една равностойна на новия роман, на неговото развитие и на неговите теоретични постановки. В отговорите на Рикарду са засегнати следните проблеми.

1. Местото на новия роман в съвременната литература и неговото развитие. Според Рикарду новият роман се явява като реакция срещу традиционния роман. Новият роман поставя под въпрос самите условия на повествованието — пространствено-временните рамки на разказа и персонажите. По такъв начин новият роман оспорва илюзията за репрезентация (т. е. илюзията, че в текста основното е представяната действителност — събития, лица и т. н.) и показва нейната истинска същност: тя е резултат на определена организираност на речта. Показвайки това, новият роман „поставя на сцената“ самия език. Според Рикарду новият роман разрушава по този начин едно идеалистическо четене на текста, което пренебрегва материалността на езика. Именно

в този факт авторът вижда съществения елемент, общ за всички представители на новия роман. Колкото до различията между тях, Рикарду считаше, че те не са толкова важни. Той предлага следната периодизация на разглежданото от него направление: а) период на новия роман (50–60-те години), през който категориите на разказа — време, пространство, персонажи — са били поставени под съмнение, но все пак са били използвани от представителите на новия роман; б) период на новия роман (60–70-те години), през който тези категории започват да се подлагат на разрушаване.

2. Връзка между писателската практика и литературната теория. Рикарду счита, че тези две дейности са много тясно свързани: едната не съществува никога отделно от другата и обратно. Отхвърляйки романтичния мит за творца, озарен от вдъхновение и несъзнаващ закономерностите на своята дейност, авторът е на мнение, че всяко литературно произведение е резултат на най-различни умишлени и пресметнати похвати. А щом писането е съзнателна дейност, то няма фикция без литературна теория. И, обратно, няма литературна теория без фикцията: днес критиката се насочва според Рикарду към изучаване на самия текст, на неговото изграждане и на неговите възможности. Но възможностите на текста могат да станат по-ясни само ако бъдат реализирани в самия художествен текст от този, който теоретизира. Следователно модерността в литературата се състои в отричането на разделенията между творец и критик и в утвърждаването на цялостния писател, създаващ едновременно и литература, и теория и способен най-добре да разбере сложната диалектика между тези две дейности.

3. Връзка между политически борби и литературни спорове. Според Рикарду връзката между политика и естетика не е пряка; ето защо на пръв поглед изглежда като че ли изобщо няма такава връзка. Поради това често се случва прогресивни политики да застанат на позициите на традиционализма в литературата и обратно — писатели-авангардисти да станат изразители на реакционни схващания в политиката. Все пак авторът счита, че съществува един определен паралелизъм между авангардизма в литературата и левицата в политиката, респ. между традиционализма и десницата. Основите на този двоен паралелизъм Рикарду обяснява по следния начин: в класовото общество голяма роля играят митовите, които са дълбоко залегнали в подсъзнанието на отделните членове на обществото и определят тяхното поведение. Но митовите са тясно свързани с репрезентацията: всеки мит води началото си от някакъв разказ и всеки разказ се стреми да роди мит. Новият роман ерозира именно репрезентацията; следователно новият ро-

ман руши митовите на класовото общество и по този начин съдейства за идването на едно ново общество, в което митовите ще сменят своята роля и ще загубят своята принуждаваща сила. Друго доказателство за съществуването на такъв паралелизъм е според Рикарду фактът, че идеологията на господстващата класа воюва срещу авангардизма. Това тя прави ту като обявява новаторските текстове за неразбираеми, ту като се стреми да ги приобщи към себе си, т. е. да ги „разчете“ и фалшифицира.

4. Авторепрезентация и материалистическа теория на отражението. Новият роман се вписва ведна „негативна спрямо литературата идеология“: той разрушава илюзията за репрезентация и поставя ударението върху езиковата страна на текста. По такъв начин литературата започва да отразява не външната действителност, а самата себе си: това явление Рикарду нарича „авторепрезентация“. Според него авторепрезентацията е много съществено достижение: чрез нея в най-чист вид се осъществява онова, което Якобсон нарича „поетическа функция“ (т. е. акцентуване върху съобщението заради самото него). Естествено авторепрезентацията представлява отрицание на репрезентацията: колкото повече романът отразява себе си, толкова повече е затруднено отразяването на външния свят. Не противоречи ли тогава авторепрезентацията на Лениновата теория на отражението? Според Рикарду такова противоречие няма, тъй като, поставяйки на преден план езика, новият роман отразява също така една материална даденост. Авторът постулира, първо, съществуването на един институиран смисъл, предшествуваш произведението (институираният смисъл представлява съвкупността от знания, които читателят е придобил в своята практика), и, второ, наличието на множество значения, които текстът произвежда. Идеологията на репрезентацията счита, че между институиран смисъл и произведените от текста значения може да съществува само отношение на съпадане. Всичко, което пречи на еуфорията на това съпадане, е считано от идеологията на репрезентацията за лъжа и деформация (за романтиците тази еуфория се нарича искреност или спонтанност, за екзистенциалистите — автентичност). Именно с тази деформация (или по-точно трансформация), извършена от текста спрямо институиран смисъл, се занимава авторепрезентацията. Една такава трансформация става възможна благодарение на факта, че литературата обработва една значеща материя (езика), която има свои собствени закони (например фонетични и графични). Опитвайки се да сведе езика до едно безобидно съпадане на инвестиран смисъл с произведените от текста значения, идеологията на репрезентацията се стреми да омаловажи езиковата материя: тази идеология Рикарду нарича идеалистическа. Обратно, матери-

листическа е според него позицията, която показва ефикасността на значещата материя в отношението между институирания смисъл и произведените от произведението значения. Ето защо той счита, че авторепрезентацията не само не противоречи на теорията на отражението, но дори представлява едно по-дълбоко отражение.

5. Закономерности на творческия процес в новия роман. Рикарду обяснява, че неговите теоретични схващания не търсят пряка опора нито в марксизма, нито в психоанализата, но не изключват една дълбока връзка с тези две теории. Авторът си поставя за цел да определи законите на произвеждане на означаемите в текста, като държи сметка за означаващите. При писането писателят-авангардист се ръководи при подбора на елементите на фикцията от един такъв критерий, който да позволява разрушаването на линейността на текста. Рикарду предполага, че всички такива елементи са сюрдетерминирани, т. е. че те фигурират в текста както заради хоризонталните им отношения, така и заради вертикалните им отношения с други подобни елементи. В такъв случай критерий за подбор на елементите представлява изискването за най-висок коефициент на сюрдетерминация: избраният елемент трябва да има най-много вертикални отношения (т. е. да буди най-голям брой асоциации у читателя). Писателят черпи елементите на фикцията от един резервоар, който е неговото знание. Елементите в този резервоар не са какви да е: те се обуславят от епохата, от образованието на писателя, от неговите „комплекси“ и т. н. Ето защо коефициентът на сюрдетерминация има едновременно и идеологически, и политически аспект. Но ролята на текста е не само в това да заимствува пасивно тези елементи от резервоара, но и да ги обработи и да трансформира съществуващите вече между тях отношения. Действието на значещата материя и на нейната организация се проявява тук в това, че тя предизвиква други подреждания, които трансформират вече съществуващите конфигурации между елементите. Рикарду дава конкретни примери за това, като се позовава на своя роман „Завладяването на Константинопол“. — И така новият роман не се задоволява само да покаже действието на идеологичното и психоаналитичното начало върху текста; той демонстрира също така и обратното въздействие на текста върху идеологичното и психоаналитичното. Оттук Рикарду вади заключението, че чрез своите принципи на организация на текста новият роман бележи преход от механистични към диалектически позиции в литературата.

В тази беседа са изложени сравнително ясно основните положения на новия роман; при това личи желанието на автора да свърже авангардизма с прогресивните политически направления. Все пак възгледите на Рикарду

извикват редица възражения. Най-важните от тях са следните: 1. За да покаже, че авангардизмът е прогресивен политически, Рикарду прибегва до едно идеалистическо схващане на обществото. В това схващане йерархията между първично и производно (между база и надстройка) се размива: та нима митовите (т. е. съзнателните) структурират обществото, а не икономическите отношения? 2. За да обоснове авторепрезентацията, Рикарду прибегва до едно вулгарно-материалистическо схващане за езика. Бидейки самият той отражение, езикът е факт на съзнанието: ето защо в него основно и първично е понятийната страна, а не материалните езикови средства (фонетични и графични), които в езика съществуват след понятията. Предполагайки обратното, Рикарду застава на позиции, които са неправоилни тъкмо от езиковедско гледище.

„LA PENSÉE“ № 167, февруари 1973

Между материалите, отпечатани в първата книжка на списание „Ла Пансе“, интерес представлява статията „Брехт и литературната традиция“. Нейн автор е източногерманският литературовед Вернер Митенцвай. Авторът на статията счита, че овладяването на литературното наследство от социалистическото общество е проблем, който не може да бъде разрешен веднъж завинаги: той се поставя по нов начин във всеки отделен момент в зависимост от конкретните задачи, които се поставят пред обществото. Независимо от това обаче Митенцвай е на мнение, че схващанията на Брехт за литературното наследство представляват реален интерес, тъй като те подсказват идеи и насоки, които могат да ни помогнат при решаването на този проблем днес. Че Брехт си е давал ясна сметка за сложността и противоречивостта на процеса на овладяване на литературното наследство от миналото, личи много добре от неговата теория за ролята на авангарда. Тази теория признава на писателите, произхождащи от буржоазията, но свързани с пролетариата (т. е. писателите-авангардисти), ролята да свържат литературната традиция с голямото новаторство на социалистическата литература. Авангардът е свързан според Брехт с някои моменти на буржоазната революция, но представлява същевременно и една антибуржоазна позиция. Обратно, писателят, произхождащ от пролетариата, който още не е завзел властта, попада лесно под властта на буржоазната литературна традиция тъкмо защото още не я е овладял. След победата на пролетарската революция социалистическите писатели получават от ръцете на литературния авангард арсенала от средства, които са им нужни за осъществяването на новите задачи. Позицията на Брехт има редица слаби места. Диалектичното отношение на върност към традицията и освобождаване от нея не може да се разреши

чрез механистичното противопоставяне между авангарда, свързан с пролетариата, и изцяло пролетарските писатели. Овлавяването на литературната традиция от последните, както и от самия пролетариат като класа, е било подишено от Брехт. Все пак тази теория разкрива противоречието между съдържание и форма в процеса на овладяването на литературното наследство от революционните писатели. Ето защо, без да се съгласява с Брехт, Митенщвай счита, че в тази теория има рационално зърно. Въпросът за оценката на литературното наследство е друг важен въпрос, който занимава Брехт. Този въпрос има две страни: естетическа и политическа. Естетическата страна на оценката предполага, че класиците трябва да бъдат разглеждани откъм техните силни страни, а не откъм техните слабости. Но това не означава, че трябва да се премълчават противоречията в тяхното творчество. Подчертаването на противоречията съвсем не намалява стойността на класиците: Брехт наблюдава особено много на това и счита, че е съвсем неправилно безкритичното преклонение пред големите писатели от миналото. Политическата страна на въпроса пък се заключава в това, че оценката на литературното наследство трябва да се прави във връзка със световния революционен процес, с революционната теория. Ето защо за Брехт дискусиите върху литературното наследство придобиват изключително политически смисъл: класиците трябва да бъдат оценявани с оглед на съвременността и дори на бъдещето. Споретите му както с Адорно и Маркузе, така и с Лукач за литературното наследство имат преди всичко политическа основа. Отричането на литературното наследство от Адорно се обяснява с това, че за последния традиционното изкуство било „социално“: чрез естетическата стилизация и чрез съответствието между отражение и действителност традиционното изкуство „утвърждавало“ в крайна сметка класовото общество. Изходът от това положение се намира според Адорно в индивидуалистичното изкуство, което не се отнася към емпиричната действителност и няма социална насоченост. За Брехт това отричане на традицията е недialeктично и по същество контрареволуционно. Що се отнася до Лукач, неговата позиция по въпроса за културното наследство представлява според Митенщвай един аспект на неговите политически възгледи и на неговата теория за „революционната демокрация.“ Лукач счита, че пролетарската революция е въпрос на далечно бъдеще: тя трябва да бъде предшествувана от един дълъг преходен период. В политическите си идеи Лукач има нужда от модела на буржоазнодемократичната революция от XIX в., за да обоснове своята теория; ето защо съвсем естествено е, че в своите естетически

идеи той поставя ударението именно върху литературната традиция от миналия век. В интерпретациите, които той дава на писателите от миналото, политическият елемент бива опосредствуван и сведен до минимум: в тези интерпретации класовата борба се интелектуализира и се превръща в предмет на академичен литературен анализ. И така ориентацията на Лукач към Балзак и Толстой е свързана с неговата теория за революционната демокрация като необходим дълъг преходен период. Обратно, ориентацията на Брехт към писателите от непосредствено революционните епохи съответствува на неговата идея за възможността от едно близко революционно преобразуване на обществото. Друг важен аспект на проблема за овладяването на литературата от миналото е въпросът за осъвременяването ѝ, т. е. за интегрирането ѝ към социалистическата литература. Като цяло литературното произведение е продукт на определена историческа епоха: то е единично и не подлежи на интегриране и на диалектическо снемане. Но то съдържа елементи, които в процеса на асимилирането трябва да бъдат или отречени, или диалектически снети. Към първия тип елементи, подлежащи на отричане, спадат идеологическите слоеве на произведението. За да бъде асимилирано, произведението от миналото трябва да бъде освободено от неговите идеологически обвивки и интерпретации. Смисълът на правените от Брехт адаптации е именно в това, да се изчисти произведението от неговите идеологически допълнения, за да може публиката да долови първичния смисъл на творбата. Тези адаптации предполагат, разбира се, една идеологическа критика на произведението. Към втория тип елементи, подлежащи на диалектическо снемане, спада според Брехт писателската техника. Техническите похвати изискват различно разглеждане в сравнение с произведението като цяло: Брехт счита, че старите похвати могат да се използват за нови цели. Оттук и интересът на Брехт към съвременните буржоазни писатели, които са новатори в областта на литературната техника. Брехт е на мнение, че трябва да се прави разлика между похватите, които у модернистите са ценни, и съдържанието в техните произведения, което е неизползуваемо. Изобщо методът на Брехт при оценката на произведенията от миналото се заключава в това, да се „постави в криза“ разглежданият писател. Това позволява на Брехт да постави на големите произведения необичайни въпроси и да провери до каква степен даденото произведение може да надхвърли своята епоха и да се отнесе към настоящето. Авторът на статията заключава, че в известни отношения възгледите на Брехт за литературната традиция остават актуални и днес.

Хр. Т.

Първата книжка на сп. „Творчощ“ от тази година ни поднася в дела за художествената проза разкази от изтъкнатия полски писател Юлиан Стрийковски „По върбите са нашите цигулки“ — впечатления на автора от престоя му в Америка и преведения на полски разказ на Мишел Бютор „Седемте жени на Жилберта Строгия“.

Книжката съдържа и статията на Войцех Карпински, посветена на творчеството на починалия през миналата година изтъкнат италиански мислител, литературен критик и публицист Никола Киаромонте (Nicola Chiaromonte). Карпински разглежда по-подробно забележителния очерк на Киаромонте „За фашизма“, който е изиграл значителна роля в борбата срещу отровата на фашистката идеология. От гледище на съвестта — изтъква в това произведение Киаромонте — от значение е само действителността, а думите са важни дотолкова, доколкото отразяват действителността. Фашизмът е бил опит да се откъснат думите от действителността и да се подчинят на противонародни идеологически лозунги. Фашизмът започва с твърдението, че престъплението не е престъпление, а „необходим момент“ или дори „героичен“ момент в историята. Фашизмът се възцарява напълно, когато започват да наричат „единодушие“ резултата от действието на политическата полиция. Той извършва съществена операция в областта на семантиката — опростява думите и променя значението им, като постепенно свежда действителността към една единствена плоскост, с едно лице, формирано от противонародната идеология и намиращо се в пълна зависимост от променливите политически нужди на владетелите. При фашизма действителността престава да бъде сложна и многолика. Тя придобива привидна простота. Единицата трябва да се подчини на тази наложена ѝ картина на действителността, да се нагоди към нея, макар че тя не е резултат на истинското знание на човека за себе си и другите. Това е последица от факта, че при фашистката система единицата става пълна собственост на държавата. Неизбежни са тук появяващите се от време на време политически завои, „земетресения“. Обявеното за черно става според нуждите бяло, розово или зелено.

Когато непосредствено след разгрома на фашизма, изтъква рецензентът, Бенедето Кроче става надежда на всички, които искат да избягат от отговорността за своите действия, като се скрият зад мита на неговото име, Киаромонте по блестящ начин доказва, че в концепциите на италианския философ либерализмът е синоним на капитулация пред историята.

В критическите си очерци, посветени на най-големите произведения на световната литература, публикувани под заглавието „Парадоксът на историята“, Киаромонте противопоставя на Хегеловия историзъм на Юго историзма на Толстой. Толстой, разглеждайки двойното течение на живота: мира, т. е. съществуването на отделната единица, и войната, т. е. големите политически събития, приема съществуването на една сфера, по-важна от историята, и по този начин „се освобождава от затвора на историзма, в който Хегел и неговите последователи са се мъчили да затворят единицата“. Величието на „Война и мир“ се състои на първо място в това, че Толстой е поставил въпроса за силата не като физическо, а като морално явление.

Кн. 1 помества и интересната студия на полския литературовед-структуралист Михаил Гловински, посветена на творчеството на изтъкнатия полски писател Витолд Гомбрович, озаглавена „Конструктивната пародия“. Според Гловински Гомбрович прави в творчеството си необикновеното откритие, че формата не трябва да бъде адекватна на съдържанието, а тъкмо обратното — трябва да бъде неподходяща. Само по този начин могат да се открият и „неподходящите“ неща в света, постига се необходимият дистанс не само по отношение на формата, но и по отношение на цялата човешка традиция и култура. Следователно едно от най-закоренените в европейското съзнание изисквания на естетиката е обърнато с краката нагоре. Писателят — у Гомбрович — не иска да се откъсва от изказа си, а иска да бъде над него.

Според теориите на Гомбрович колкото си по-изкуствен в израза си, толкова можеш да бъдеш по-искрен. Днес само изкуствеността позволява на художника да се доближи до „срамежливите“ истини.

Заслужава да се спрем накратко върху поместената в превод студия на Жан Пфайфер (Jean Pfeiffer), озаглавена „Пруст и книгата“. Маларме казва — пише Пфайфер, — че светът е създаден, за да стигне до книгата. Така и цялото съществуване, целият живот на Пруст са имали сякаш единствената цел — писателят на напише своите „В търсене на загубеното време“ и „Намереното време“. Тези творби са според Пфайфер истинско възкресение, но не на това, което е ставало във всекидневния живот, а на това, което във всяко нещо е било най-съществено, на неговата есенция. Възкресение неща присъществуват по друг, нов начин, по-пълнен, по-потресаваш, някак си болезнено концентриран. Творбите на Пруст не искат да съществуват наред със света, а почти да го заместят. Метафората играе тук решителна роля. Но метафората не като реторическа фигура или украшение на текста, а метафората като интегрална част на произведението. Раз

казвачът не е тук нито самият автор, нито някой различен от него. Той не е нито реално лице, нито фиктивно. Той представлява онова централно място, в което се организира фикцията на романа, централната точка в метафоричната галактика на произведението, намираща се в постоянно движение. Разказвачът е едновременно отвън и вътре в творбата, той е като че ли нейният извор, а същевременно и нейното творение.

Опитът от действителността в „Търсене“ никога не е чист, никога не е даден сам за себе си. Той се явява, за да се стигне чрез него до литературата, сякаш тя е съществувала преди света. Очевидно имаме пример на откъсване на литературата от живота и ограничаване на отношението литература — реалност.

Кн. 2 помества нови стихотворения на Виктор Ворошилски, „Дневници“ на Стефан Жеромски и забележителната студия на Карол Керений (Karol Kerényi) „Какво е митологията“. Изтъкнатият унгарски философ и филолог смята, че науката, която затвори пред нас истинския достъп към митологията, сега може вече да ни го отвори. Митологията не е само определен начин на изразяване, който може да бъде заместен с по-прост и по-разбираем. Митологията е, както музиката. Има времена, в които най-значимото за тях се е изразявало в музиката. И то е могло да бъде изразено само в музиката.

„Митологията — пише Керений, — както отразената глава на Орфей, пее дори умирайки и от разстоянието на вековете.“ Докато е била жива, тя е била не само пътя от дадения народ и изживявана. Тя е била форма на неговото изразяване и мислене. Придобила е смисъл на живота му, създавала е реалност, с която хората са живеели. Реалност, както пише Бронислав Малиновски („За мита в примитивната психология“), по-голяма и по-важна от съществуващата. Малиновски е твърдял, че митът не изсянява нещата. Не изсянява — признава Керений, но ги обосновава. Той не отговаря на въпроса „защо“, а на въпроса „откъде“. Митологията говори за изворите, за нещо първично. Боговете са в този смисъл първични, че заедно с новия бог се създава и новият „свят“, нова епоха с нов мироглед. Там, където философът, трудейки се, си пробива път през заобикалящите го явления, за да каже какво е истината, митологът се възвръща към правремената, за да разкаже какво е било в началото.

В рубриката за отзиви за новоизлезли книги е поместена рецензия от Бокдан Задура за книгата „Слънчевият възел“ от Витолд Залевски. Рецензентът смята тази книга за първия роман-опит да се анализира социалистическият реализъм като феномен на полската култура.

Тук намираме и отзив за последната книга на един от най-изтъкнатите полски критици Анджей Кийовски „Шеста декада“. В този сборник от фейлетони постоянно се възвръща въпросът за мястото на литературата в съвременното общество. Според Кийовски снизходителността към писателите, разбиране на обективните им трудности, покорството към създаденото положение — това са непостижими престъпления на критика. Критикът трябва да очаква и да иска шедьовър. За най-съвършена форма на писателски израз Кийовски смята автобиографията. Но автобиографията, която поема пълната отговорност, разкрива най-скритите тайни на автора пред любопитството на читателя. Това може да бъде любопитство на тъпата. Това не пречи. Именно на нея трябва да се покаже истината, която ще я накара да си сваля шапките. „Зяплющите са очаквали да видят търкалящите се в калта шут, но те са видели човек, от раните на когото тече кръв.“

„PAMIETNIK LITERACKI“, № 4, 1972

Кн. 4 на сп. „Памятник литература“ поднася един опит за поставяне на полските литературни явления в по-широк европейски контекст. Става дума за студията на Елжбета Александровска, озаглавена „Родоначалничката на европейския перомантизъм Елизабет Роу по страниците на „Монитор“ и нейният преводач“. В първата глава авторката проследява рецепцията на творчеството на прочутата през XVIII в. английска писателка, наричана „най-нежната женска душа“, Елизабет Роу (Elizabeth Rowe) в Англия и Европа. След това Александровска очертава нейния литературен портрет и представя творчеството ѝ. В следващата глава се разглеждат преводите на нейните съчинения, печатани в излизащото в Полша през втората половина на XVIII в. периодично списание „Монитор“. Последните глави са посветени на личността на полския преводач на Роу.

Рубриката „Проблеми на художествения език“ включва студията на Данута Данек „За заглавието на литературната творба“. Заглавието, както изтъква авторката, представлява интегрална част от творбата. Тесните връзки между заглавието и поетиката на литературното произведение се разкриват в студията с примери, почерпани от епистолярния роман от XVIII в. Заглавието на творбата изпълнява две основни функции: идентифицира творбата и въвежда в нея. Първата функция изтъква съвсем ясно при издаването на класиката в наше време. Неведнъж се извършва съкращаване на дългите заглавия и подзаглавия. При разглеждането на втората функция на заглавието то трябва да бъде представено с пълното му звучене, защото тогава заглавието става един вид

„въвеждащо метаизказване“. Анализирайки двете основни функции на заглавието, авторката си служи в първия случай с метода на логичната семантика, а във втория — с литературната семиотика. Студията завършва с предложението да се разширят изследванията върху значението и функцията на заглавието и върху другите изкуства — музика, живопис, кино.

Рубриката „Преводи“ започва с редакционна бележка, посветена на петгодишнината от въвеждането на този дял в списанието. В нея се припомня, че списанието досега е поместило трудове от чуждестранни литературоведи, групирани в следните цикли: „Общо положение на литературознанието“, „Проблеми на сравнителното литературознание“, „Съвременни методи на изследване на фавулата“, „Съветската структурална поезика“, „Мит и архитип в литературните изследвания“, „Проблеми на историко-литературния синтез“, „Проблеми на социологията на литературата“, „Проблеми на теорията на романа“, „Студии за метафората“, „Топика и тема“, „За поетическия език и стил“ и др. В разглежданата от нас книжка рубриката „Преводи“ включва студия на „френската авторка от български произход“ Юлия Кръстева „Проблеми на структурирането на текста“. Няма да се спираме по-подробно върху тази студия, тъй като може да се очаква, че тя ще бъде преведена и на български. Ще отделим повече място на интересната статия на немския теоретик на литературата Ханс Роберт Яус (Hans Robert Jauss) „Историята на литературата като предизвикателство към литературознанието“. Историята на литературата според автора трябва да бъде възобновена, като се ликвидират предразсъдъците относно историческия обективизъм и като се подпомогне традиционната естетика от естетиката на рецепцията и въздействието. Историчността на литературата не се състои в установената връзка между литературните факти, а в по-раншиното опознаване на литературната творба от нейните читатели. Теорията, опряна върху естетиката на рецепцията, позволява да се разберат значението и формата на литературното произведение в историческото развитие на неговото разбиране. Тя изисква литературната творба да бъде поставена в подходяща за нея „литературна последователност“, за да бъде разкрито историческото ѝ място и значение в целокупността на литературния опит. Когато опит история на рецепцията на творбата се преминава към история на литературните събития, последната се разкрива като процес, в който пасивната рецепция на читателя и на критиката се превръща в активен фактор. Историята на литературата ще изпълнява своята задача едва тогава, когато литературната продукция бъде представена не само синхронично и диахронично в поредните системи, но и когато

почнем да я схващаме като специална история със своеобразно съотношение към общата история. Това съотношение се базира на факта, че в литературите от всички времена и епохи намираме типизиран, идеализиран, сатиричен или утопичен образ на общественото битие. Обществената функция на литературата само тогава проявява основните си свойства, когато литературният опит на читателя оформява в зародиш неговото разбиране за света, а впоследствие въздейства върху неговото поведение.

Делът „Рецензии“ помества отзив за сборника студии, озаглавен „Полската литература и революцията“, излязъл през 1971 г. под редакцията на Мария Янион. В публикуваните в сборника трудове основният проблем „какво означава революцията за литературата и как се отразява тя в нея, а, от друга страна, какво значение има литературата за революцията и как се проявява тя в нея“ е според рецензента разгледан не едностранно, схематично и скучно, а с цялата му възмущаваща сложност. Този сборник доказва, че посочената в заглавието му тема не е само обект, както смятаха някои, на историята на политическата мисъл, а напълно законно може да бъде разработвана и от литературознанието. Проблемът „революция и литература“ беше досега почти винаги разглеждан с помощта на методи, при които литературата се третираше като помощен материал, като сбор от цитати, „отразяващи нахлуването на революционните идеи или идейното становище на отделните автори“. Отношението към литературата беше следователно същото, както към публицистиката и други исторически документи. При този метод на изследване е оставал без отговор основният въпрос, защо литературата е реагирала винаги толкова живо на революционните събития и защо тъкмо революцията е била за литературата толкова важен проблем. Литературата винаги е черпела — изтъква в уводната си статия Мария Янион — жизнените си сокове от конфликтите, сблъсъците, драмите на противоречивите становища. А революцията е сблъсък на становащата от най-голям мащаб, преоценка на целия дотогавашен живот на обществото и индивида. Но едновременно с това литературата търси смисъл на всяко явление. В революцията, която за един консервативно настроен наблюдател може да изглежда хаос, унищожаване и лудост, тя търси целта, която да ѝ придаде смисъл. Литературата обаче не само санкционира и оправдава революцията, като посочва крайната ѝ цел. Тя също така изобличава в нея това, което противоречи на идейните ѝ предпоставки. Това е правото и привилегията на литературата, защото тя борави с конкретните, единичните случаи, за разлика от идеологията, която си служи с общи идеи. Литературата се явява като свесобразен кон-

трълбор на идеологията. Тя проверява какво остава валидно от лозунгите и манифестите след тяхното съпоставяне с конкретното положение на отделната човешка единица.

Революцията и литературата са свързани с присъщата и на двете способност да проникват дълбоко в човешката същност и да се стремят към осъществяването на пълния, цялостен човек. Това проличава най-добре в тъй често срещания в революционната литература прометеевски топос на героя-революционер.

В сборника влизат десет студии, като в центъра на повечето проучвания стои руската революция от 1905 г. Томах Бурек в студията „Урок на революцията“ поддържа възгледа, че не 1918 г., както се смята обикновено, а тъкмо 1905 г. създава в полската литература „границата на съвременността“, тя е онзи възвратен момент, от който започва в Полша литературата на XX в. При разглеждането на значението на Октомврийската революция от 1917 г. авторите говорят вече за почти непосредственото влияние на революционните събития върху формирането на поетиката на литературните творби. Полският литературен авангард се оказва по това време напълно способен да престои революционното съзнание в литературно. „Съзнанието на авангарда — пише Збигнев Ярославски в студията си „Авангардът и революцията“ — създаваше основи за такава дискусия за културата, в която абсолютните стойности, дори такива като етиката на десетте божии заповеди или традиционната логика, бяха третираны като инструментални стойности, а на тяхно място се създаваха нови стойности, които намираха своята мотивировка в новите условия на „живота и новата обществена практика.“

В труда „Революцията и промените на литературната култура 1918—1939“ Стефан Жулевски разглежда проблема за влиянието на революцията от 1917 г. в по-широк контекст и върху по-друга плоскост. Великата октомврийска революция и нейната последица — културната революция в СССР — се проучва тук като един от непосредствените стимули за развитието на полската масова култура.

И останалите студии, както подчертава рецензентът, заслужават внимание „поради факта, че умело разграничават литературната специфика от спецификата на пропагандните извънлитературни текстове и се стремят да установят структурата на методите, с помощта на които литературата се е опитвала да проумее смисъла на революционните събития.

Студията на Изабела Ярославска „Топосът на революцията в полската литература“ не се занимава с контролните функции на литературата относно революцията, а с митологизацията и сакрализацията на революцията, от историческа гледна точка оправ-

дани и необходими както за полемични цели, така и за идеологическата борба за победата на новите идеи. Тук явленията се разглеждат върху широк исторически фон — от литературата на якобинците до XX в. включително.

Сборникът съдържа и трудове, които повдигат въпроси, свързани със специфичната полска антиномия — революция и национална независимост.

„Този сборник — завършва рецензентът — освободи толкова важен проблем от робството на тенденциозното опростителство и кухите патетични фрази, в което той се: намирал, и го възвърна на истинската наука.“

В. С. М. П.

АНГЛИЯ

„THE MODERN LANGUAGE REVIEW“ Лондон,
кн. 1/1973

В кн. I на списанието „Модърн ленгуаж ривю“ е поместена статията на Д. Р. Хагис „Скот, Балзак и историческият роман като социално-политически анализ“.

Чествуването на 200-годишнината от рождението на видния английски писател Уолтър Скот през август 1971 г., отбелязва авторът, е дало повод за ново разглеждане на неговата роля в развитието на европейската литература от XIX в. Големият успех, който имат романите му днес, се дължи преди всичко на голямото творческо умение на Скот при пресъздаване на исторически събития и конфликти, на неговата способност да разкрива същността на тези конфликти и характера на противопоставяне на историческите сили. Авторът на студията изтъква, че Уолтър Скот първи в европейската литература разработва жанра на историческия роман. Образите в историческите романи на Скот — пише Хагис — са типични за историческия период, който намира отражение в тях. Авторът на статията се спира подробно на влиянието, което Валтер Скот е оказал върху Оноре дьо Балзак. Той смята, че елементи на това влияние могат да се открият в много произведения на Балзак. В редица литературни изследвания е било отбелязано, пише Хагис, че Балзак е повлиян от Скот по отношение на техниката на повествование, начина на експозиция в романа, използването на диалога и пр. Дали обаче това влияние се ограничава само в областта на формално-художествените елементи? В своята статия Д. Р. Хагис разглежда подробно този въпрос. Една интересна особеност в творческото развитие на Балзак, изтъква той, е, че първото произве-

дение, което донася творческата слава на френския романист, е исторически роман, в който се описват събития от недалечното минало на Франция. Това е романът „Шуани“. В този роман Балзак не описва исторически събития за първи път, но в него на историческата тема безспорно се отдава много по-голямо значение, отколкото в ранните му творби. От особена важност е обстоятелството, че за този роман Балзак избира сюжет от недалечното минало на Франция — потушаването на контрареволуционния метеж в Бретан през 1799 г. Съвременниците на Балзак тогава (с изключение на Стендал) пишат исторически романи само със сюжет из далечното минало. Романът „Шуани“ маркира по този начин един важен етап не само в творческото развитие на Балзак, но и в развитието на френския исторически роман изобщо, който се характеризира с преминаване от романи със сюжет из далечното минало, каквито пишат съвременниците на Балзак, към романи от тип, който днес можем да наречем „Балзакови романи“.

Авторът на статията изтъква влиянието, което е оказало творчеството на Уолтър Скот при определяне новата насока на историческите романи на Балзак, особено ясно изразено в първия роман на Балзак от новия тип — „Шуани“. Според автора на статията по сюжетен замисъл и начин на пресъздаване този роман има много общи черти с романа „Уевърли“ на Уолтър Скот. Редица писма и документи от архива на Балзак показват, че този роман, както и цялото творчество на Скот са предизвикали голям интерес у видния френски писател. Д. Р. Хагис прави идейно-тематичен сравнителен анализ на двата романа. Характерно за сюжета на двете произведения, изтъква той, е пресъздаването на „критичен момент в хода на исторически преобразования“. Основната проблематика в двете произведения е свързана с идеята за необратимост на историческия процес. В романа „Уевърли“ Скот е показал неизбежния провал на опитите за феодална реставрация в Шотландия, а в романа „Шуани“ Балзак разкрива историческата безперспективност на контрареволуционния метеж в Бретан през 1799 г. Като Скот в „Уевърли“, така и Балзак в „Шуани“ пресъздава събития от недалечното минало, свързани с големи социално-исторически конфликти. Сравнявайки двете произведения, авторът на статията изтъква три мотива, които според него са общи в двата романа — мотивът за предаността към една кауза, политическия мотив за национална общност и мотивът за неизбежност на историческото развитие и свързаните с него социални и политически конфликти. Основната прилика между двата романа е в сходството на историческите ситуации и критическия им анализ, който е важен елемент в двете произведения. Между романа „Уевърли“ на Скот и романа „Шуани“ на

Балзак обаче, подчертава авторът, има и някои съществени различия. Така например в романа на Балзак е отделено значително място на любовната интрига. В него е обрисван образът на една романтична героиня — Мари дьо Верной, чрез мислите на която Балзак изразява своите възгледи за отношенията в романа събития. Вземайки пред вид това, Д. Р. Хагис е на мнение, че романът „Шуани“ на Балзак може да бъде определен по-скоро като „романтичен любовен роман с историческа тематика“. Влиянието, което е оказал Уолтър Скот върху Балзак — отбелязва в заключение авторът на статията, — не се изразява в подражаване на тематиката, идеи и начин на художествено пресъздаване, а преди всичко в насочването на Балзак към исторически събития от недалечното минало и стремеж за тяхното критично анализиране. Доказателство за това дава сравнителното разглеждане на романите „Уевърли“ и „Шуани“ — характерни творби на двамата бележити романисти.

«ESSAYS IN CRITICISM» Оксфорд, кн. 1/1973

„Есеиз и критикизъм“ е тримесечно списание за литературна критика. То излиза в Оксфорд и помества студии, есета и обзорни статии върху проблеми на английската и световната литература.

В кн. 1/1973 г. е поместена студията на Дюк Маскел „Лок и Търн или може ли философията да влияе на литературата“. В нея авторът се спира на проблема, до каква степен и как философски идеи могат да намалят отражение в произведенията на литературата. Още в самото начало на студията се изтъква, че както познаването на дадена философска концепция може да послужи при идейния анализ на някоя литературна творба, така и едно литературно произведение може да осветли някоя философска концепция. Ако литературата служи за транспониране на определени философски идеи, отбелязва авторът, то това става благодарение на характерните особености на литературните произведения, в които е възможно предаването да мисли и идеи чрез различни художествени образи в една правдоподобна обстановка. Съпадението между философската концепция и идейна същност на някое литературно произведение, пише Маскел, не би трябвало да се използва за изтъкване на някаква подчинителна роля на философията спрямо литературата. В противен случай при идейния анализ на литературното произведение би трябвало да се търси само някакво отражение на известни философски идеи, а това до голяма степен стеснява идейната същност на литературната творба, превръща я в огледало на познати философски концепции. От друга страна, това ограничава и самата философия — ако литературата служи за изразяване на философски идеи, то, както твърди авторът, това

би означавало, че тя е необходимо допълнение към философията. Философската концепция не се нуждае от никакъв литературен контекст, пише Маскел, както и идейната същност на литературната творба не трябва непременно да е отражение или допълнение на дадена философска идея. Въпреки че понякога има съвпадение на идейната концепция на някоя творба с позната философска концепция, в литературното произведение не трябва да търсим винаги философията, на която то се базира. Един философ, пише авторът на студията, може да окаже влияние върху светогледа и творчеството на някой писател, но често може да се установи, че това влияние се дължи на начина на изложение, т. е. на езикови и стилни особености. Често пъти връзката на дадена литературна творба с някаква философска концепция се разкрива чрез литературната критика, като се забравя, че в много случаи литературната критика следва търсената от нея в произведението философска концепция. Би могло да се твърди, че конгруенцията между литературна критика и философия е много по-честа от тази между философия и литература, отбелязва авторът. Не са редки случаите, когато литературната критика приписва на произведенията идеи, от които в същност се ръководи самата литературна критика. В такива случаи литературната критика, вместо да анализира и обобщава идейния замисъл на произведенията — обект на изследване, — се превръща в съмнително тълкуване на литературните факти, в опит за създаване на нова идейна концепция на творбата.

Спирайки се на въпроса, как определени философски идеи могат да намерят отражение в някое литературно произведение, авторът на студията изтъква, че това е възможно по три начина: първо — възможно е определени философски схващания да станат причина за възникване на идейната концепция на литературното произведение, без те самите да са изразени ясно в самото произведение; второ — възможно е философските идеи да намерят израз в самото произведение, но да са изложени като мисли на някой герой от произведението, без да бъде използван някакъв специфичен начин на езиково оформяне, и, трето — те могат да бъдат изразени в произведението именно като философски идеи, т. е. като бъдат използвани такива средства на изразяване, които ще напомнят на средствата, използвани от философията за изразяване на тези идеи. В последния случай би могло да се каже, че философските идеи се съдържат в чист, неподправен вид в литературното произведение. Те биха могли да бъдат мисли на някой от героите на произведението или на автора. Такъв начин на изразяване обаче, отбелязва Маскел, може да претендира за научна достоверност, но той по начало е

чужд на литературата и не може да се нарече художествен.

По-нататък авторът на студията се спира подробно на влиянието, което са оказали идеите на видния английски философ Джон Лок върху писателя Лоурънс Сърн, представител на английския сантиментализъм. Д. Маскел сравнява редица пасажки от основния труд на Джон Лок „Опит върху човешкия разум“ и от най-известното произведение на Лоурънс Сърн — деветтомния роман „Животът и възгледите на Тристран Шенди“. Както е известно, мнозина литературни критици са на мнение, че в този роман се съдържат много от основните философски идеи на Джон Лок. Авторът на студията смята, че романът на Сърн е типичен пример за художествено изразяване на определена философска концепция. В този роман материалистическият емпиризъм на Лок и неговите идеи за време и пространство са намерили сполучлива творческа адаптация. Сърн е използвал образа на Уолтър Шенди за излагане на философските възгледи, които Сърн заимствува от видния английски философ. Подчертава се, че влиянието на Джон Лок върху Лоурънс Сърн не е само от чисто философски, но и от езиково-стилистичен характер. Голямо въздействие върху автора на романа „Животът и възгледите на Тристран Шенди“ са оказали изразните средства в прозата на Джон Лок — реторичният стил, някои езикови особености, както и начинът на обобщено излагане на идеите.

В края на своята студия авторът Д. Маскел изтъква, че сравнителният анализ на философския труд на Джон Лок и на романа на Лоурънс Сърн разкрива някои характерни особености на художественото пресъздаване на определена философска концепция, като същевременно показва границите на въздействие на философията върху литературата.

Б. М.

Г Ф Р

EUPHORION (Хайделберг), кн. 2/1972

Хайделбергското академично списание за литературна история „Еуфорион“ предлага в кн. 2/1972 студията на Петер Сонди „Наивно е и сантиментално. За диалектиката на понятията в трактата на Шилер“ (Peter Szondi. Das Naive ist das Sentimentalische. Zur begriffsdialektik in Schillers Abhandlung).

Преди да пристъпи към основния предмет на своето разглеждане, авторът прос-

ледява еволюцията на философските и естетически идеи на Фридрих Шлегел и Хьолдерлин и посочва, че генезисът на естетическите трудове, а не двамата демонстрира развитие от историческа към историко-философска интенция. Това развитие намира своя връх в естетиката на Хегел, която представя една философия на историята на изкуството и литературата.

Още през 1790 г. двадесетгодишният Хьолдерлин в своята магистерска работа „История на изишните изкуства при гърците до края на Перикловата епоха“ не се ограничава само с преразказване на сюжети, а се стреми към изобразяване на една определена епоха и на определена област от историята. Както при Винкелман, така и при Хьолдерлин това се извършва въз основа на еволюционния принцип и така едно такова изобразяване се превръща същевременно и във философия на историята. И ако Хьолдерлин обозначава химните на Пиндар като „връх на поетическото изкуство“ (Summum der Dichtkunst) поради това, че обединяват в себе си „епическо изображение с трагическа страст“, той не само очертава една система на поетическите видове, в която лириката на Пиндар синтезира специфичните особености на другите два литературни рода и с това се превръща в най-висш поетически вид, но този поетически вид се оказва най-висш и в исторически смисъл, понеже следва останалите два.

Авторът посочва, че аналогична еволюция претърпява и поетологическата концепция на Фридрих Шлегел, която може да се проследи в съчиненията му „За школите в гръцката поезия“ (1794), „За Омиковата поезия“ (1796), „История на поезията на гърците и римляните“ (1798), „За изследването на гръцката поезия“ (1795/96), „Фрагменти върху литературата и поезията“ и „Философски школки години“ (1797). Подобно на Хьолдерлин Шлегел върви по стъпките на Винкелман като историк на античността. И като Хьолдерлин той съзира в последователността на епохите в гръцкото поетическо изкуство, охарактеризирани винаги чрез един от поетическите видове, не просто дати в литературната история, а исторически субстрат на отношенията, в които се намират един спрямо друг поетическите видове, т. е. на тяхната потенциална система. Така в едно противопоставяне на героите на епоса с тези на трагедията Шлегел казва: „Представата за безусловна природна необходимост, за съдба — така както я изобразява трагедията, е непозната на Омир. Чувството за безкрайност все още дреме в него, както в душата на юноша, преди пъпката да се развие до цвета на младежката възторженост.“ Тези мисли и техният контекст надхвърлят традиционната поетика на литературните родове и — вдъхновени от Шелинг — определят отделните жанрове не дескриптивно въз основа на техните елементи,

а ги извеждат (дедуцират) от едно понятие — в случая на трагедията от принципа на необходимостта. Този възприет от Винкелман и Хердер способ за обобщаване на различни истории до една история, залагаен в основата на един принцип естествено развитие отпраща този първи период от еволюцията на Шлегеловата историческа поетика към онази ранна фаза в генезиса на понятието „история“, чиято историко-философска основа е подчинена на закона на природата, а не — както при Хегел — на закона на диалектиката.

Петер Сонди проследява развитието на Шлегеловото схващане за поетиката на литературните родове в цитираните съчинения, като посочва, че в статията „За изследването на гръцката поезия“ Шлегел не разглежда вече античността изолирано, а в нейното отношение към модерното изкуство и като негов обект на изследване. За разлика от Винкелман тук „подражанието“ на античността се замества от нейното „изследване“, от едно изследване, чиято цел е синтезата на античната поезия с модерната, която синтеза представлява условие за една „обективна“ поезия. Според автора това различие по отношение на литературно-историческите съчинения на Шлегел е от значение за историзирането на поетиката на литературните родове, понеже сравнението на античността с модерния свят го довежда до една завършена (geschlossene) концепция за гръцката поезия. Онова, което преди е представлявало последователност на охарактеризирани от определен поетически вид епохи (разбира се, вече подчинена на закона на естествено развитие), тук се консолидира в система, която се свиха по образеца на Плиний като *naturalis historia*: „За всички първоначални понятия за вкус и изкуство гръцката поезия съдържа пълна колекция от примери, които до такава степен се явяват целесъобразни за теоретическата система, сякаш творещата природа е благоволила да изпревари желанията на стремящия се към познание разум. Тя (гръцката поезия — б. пр.) представлява една вечна естествена история на вкуса и изкуството.“ Макар и в това изречение да съвпадат история и система, така както това става по-късно при Хегел, то тук според автора още не бива да се говори за някаква историческа или дори историзирана система, а по-скоро за история, превърната в система.

Така Шлегел се превръща в апологет и в най-значителен теоретик на онова, срещу което първоначално трябваше да бъде противопоставено като образец (Paradigma) античното изкуство — именно на модерното изкуство. И ако през 1797 г. Шлегел говори още за една „обективна“ поезия, която да обедини в себе си античното с модерното изкуство, то в създадените по-късно „Фрагменти“ той преодо-

дства това становище, което, макар и да не съответства на постулирания от Винкелман класицизъм, отговаря на класицизма, практикуван във Ваймар, и очертава програмата на една романтическа поезия като една „прогресивна универсална поезия“. Вместо изследването на античността той поставя сега като „единственото прагматическо художествено учение за художника: учението за класично и романтично“.

Това, че пътищата, по които Шлегел и Хьолдерлин достигат почти едновременно и независимо един от друг до една поетика, основана на философия на историята, намира своето обяснение според Петер Сонди в логиката на предмета. Но обстоятелството, че и двамата не само очертават едно историческо спекулативно учение за поетическите видове, но го и дедуцират от понятия, чиято родствено е очебийна, насочва към общия произход на двете концепции от поетическата теория на един трети — именно от тази на Шилер.

Влиянието на Шилер върху Холдерлин и Шлегел, особено що се отнася до неговото учение за наивното и сантименталното, е неоспоримо, смята авторът. Но остава проблематично дали и доколко понятията на Хьолдерлин и Шлегел относно античното и модерното изкуство съответствуват на Шилеровите понятия за наивно и сантиментално. И Петер Сонди цели в студията си да изясни именно този проблем.

След като анализира някои мисли на Гьоте по повод Шилеровия трактат за наивната и сантименталната поезия, за да определи доколко Шилеровите понятия са исторически концепирани и доколко очертаната от него система е историко-философска, авторът посочва, че в естетиката Шилер не е ученик на Хердер, който противопоставя Софокъл на Шекспир, а на Кант. Но не само това отличава Шилер от Шлегел и Хьолдерлин, които са последователи на Винкелман и Хердер. Шилеровата поетика не изхожда от литературно-исторически източници. Така трактатът му „За наивната и сантименталната поезия“ има троаяк произход: личното му поетическо творчество; опитът му да отдели собствения си поетически метод от този на Гьоте като не по-малко законен; и възприемането на кантианските принципи.

Понятията класично и романтично на Фридрих и Август Вилхелм Шлегел охарактеризират определени епохи. Под съмнение обаче остава дали същото важи и за Шилеровите понятия наивно и сантиментално. В своето писмо до Гьоте от 23. VIII. 1794 г. Шилер определя различието между двамата като такова между интуиция (Гьоте) и спекулация (Шилер). Гьоте търсел интуитивно необходимостта в природата, като се издигал стъпка по стъпка от по-простата организация към по-слож-

ната, за да изгради на края генетически от материала на цялата сграда на естествено най-комплицираната организация, именно човека. Спекулативният дух, напротив (като такъв се схваща сам Шилер), търсел закономерността със самостоятелна, свободна разсъдъчна сила. Но, изглежда, пише авторът, че Шилер схваща тази разлика и в исторически смисъл, отнесена към противоположността антично—модерно. Тъй като в същото това писмо той сравнява Гьоте с древен грък, нарича го „гръцки дух, захвърлен в една северна вселена“, каквато е според него Германия; определя, че той по рационален път е трябвало да създаде своя вътрешна Гърция. Тук Шилер схваща метода на Гьоте като рефлексивен, метод, който превръща обратно понятията в интуиция, а мислите — в чувства. Но тези средства са съвременни и характерни особености на модерното изкуство, на „изкуственото творчество“ (künstliche Bildung, което Фридрих Шлегел противопоставя в своята статия за изследването на античността на „естественото творчество“). Като се има пред вид, че според дефиницията на Шилер наивният поет е природа, а сантименталният търси (изгубената) природа, то така

описаният в това писмо Гьоте изглежда не като поет от наивен, а от сантиментален тип. Тук Петер Сонди посочва парадокса, че Шилер, макар и да разглежда Гьоте като наивен творец, изрично изтъква, че като такъв той може да третира и сантиментални обекти. Като стъпка към разрешаването на този парадокс може да се приеме опитът на Шилер да включи в своята дефиниция на наивното и анахронизма, какъвто му изглежда съществуването на един „гръцки дух“ в една „северна вселена“, на един класически дух в един модерен свят; той определя: „Наивното представлява една детска непринуденост (Kindlichkeit), там където тя вече не е очаквана, и тъкмо поради това тя не може да бъде приписана в най-строг смисъл на детската възраст.“ Но тази дефиниция, която Шилер не следва последователно в своя трактат, предполага, че „гръцкият дух“ на Гьоте съвсем не би могло да се нарече наивен, ако не бе „захвърлен“ на север. Все пак тук би могло да се открие, смята авторът, ако не загатване, то поне предчувствие за това, че днес наивното се нуждае от сантименталното в своя генезис; че в модерния свят (die Moderne) наивното също има сантиментално минало, без което не би могло да стане това, което е — именно наивно.

Авторът проследява критиката на Шилер спрямо възгледа на Русо за *retour à la nature*, която се гради не само върху практическата невъзможност от такова „върщане към природата“, но и върху схващането, че „природата е останала зад нас и трябва винаги да остане зад нас“. Шилер отхвърля

не само копнежа на Русо към природата, но и самата природа. Според Шилер човек трябва да стане отново природа не чрез връщане назад, а „нашата култура трябва да ни върне към природата по пътя на разума и свободата“.

Шилеровата философия на историята предписва на човешкия род същия път на развитие, какъвто е изминал „гръцкият дух“ на Гьоте — „захвърлен в една северна вселена“, той е в състояние да коригира „лошата природа“ благодарение на своя „творчески дух“. В своите естетически възгледи Шилер преодолява традиционната поетика на литературните родове, която не познава историчността на литературните форми и въвежда онова историзиране на поетиката, което води през Шлегел и Хьолдерлин към Хегел и сто години по-късно към неговите следовници — например Георг Лукач („Теория на романа“) и Валтер Бенямин („Произход на немската трагедия“).

Петер Сонди разглежда по-нататък в своята студия историческото съдържание на

понятията „наивно“ и „сентиментално“ в Шилеровата естетика и посочва тяхното колебливо съдържание. Така например като „наивни творци“ от новото време Шилер определя Данте, Сервантес, Шекспир и Стерн. Но тъкмо това са авторите, които — според Хердер, след това братята Шлегел, през Жан-Пол до Хегел и след това отново при Лукач — носят белезите на „модерната поезия“ (die Moderne). Посочените поети в никакъв случай не могат да се причислят към „класиците“, така както „сентименталните“ поети се причисляват към „романтиците“. В последна сметка Шилер „снима“ възникналото противоречие, като го превръща в диалектическо, т. е. „модерният наивен поет“ включва в себе си и „сентименталното“, той е претърпял развитието „наивно-сентиментално — наивно“. Така Петер Сонди иска да докаже, че Шилеровите основни естетически понятия трябва да се схващат само в контекста на една философия на историята на изкуството.

В. К.