

ПОЛША

„MIESIĘCZNIK LITFRACKI“, кн. 11—12/1973

В кн. 11 и 12 на „Месенчник литература“ е поместена интересната статия на Endre Bojtár (в полски превод) „Източноевропейският авангард като литературно направление“. Авторът основава изводите си върху проучвания на руската, полската, украинската, белоруската, чешката, словашката, унгарската, румънската, а отчасти и българската, литовската, естонската и летонската литература. Събрал толкова богат материал, Бойтар стига до основното заключение, че авангардът в Източна Европа е бил революционно изкуство. Писателите „авангардисти“, или възнамерявали да извършат революция в изкуството успоредно с обществената революция, започната от работническата класа, и в този случай не държали сметка за културното ниво на тогавашната работническа класа, нагаждайки изкуството си към някакъв измислен от тях работник на бъдещето и затова връзката им с работническото движение е била слаба, или оценявайки собствената си епоха като преходна и неблагоприятна за „голямото“ изкуство, обличали в литературна форма актуалните задачи, всекидневното на работника, като по този начин слагали основи на масовата социалистическа култура“.

Напрежението между тези два модела, между тези писатели, които често сами се наричали „авангардисти“, и т. нар. пролетарски творци, между „истинското изкуство“ и масовата култура е било причина за бурни спорове и се оказало един от главните двигатели на цялото направление. Художественото равнище на писателите от първия лагер и непосредствената революционност на онези от втората група ту се доближават, ту се отдалечават в зависимост от актуалното положение на работническото движение, от националната специфика както на работническото движение, така и на съответната литература, а също и от таланта на съответния писател. В частта, озаглавена „Експресионизъм“, авторът се спира накратко върху българската литература. Той подчертава, че пролетарската литература в България е преминала през два ясно

свързани помежду си етапа. Първият — 1917—1923 обхваща поезията на Д. Полянов и „символистичната в своята същност“ лирика на Хр. Смирненски. Характерно за този период е редактираното от споменатите поети сатирическо списание „Червен смях“. Вторият етап, който по примера на редактора на „Нов път“ Г. Бакалов започват да наричат „септемврийска поезия“, е черпел соковете си от революционните събития. Главен орган на тази поезия е било според автора списанието на „експресиониста“ Гео Милев „Пламък“, чиито сътрудници се изброяват, Бойтар споменава още две списания — „Наши дни“ и „Нови дни“, в които публикуват творбите си „представители на второто поколение прогресивни писатели“. Източноевропейският символизъм е според автора много „по-историчен“ от западноевропейския. За пролетарските поети преживяваната от тях действителност е само метафора на света на социалистическите идеи. В стихите и природните явления — морето, бурята, вятъра, както и в явленията на всекидневието — машините, парите и др., те виждат проява на революцията и потисничеството, свободата и робството. Но наред с този стремеж към естетическа абстракция лириката на пролетарските поети е наситена с факти и исторически реални. Събитията от революцията през 1905 г. могат да бъдат проследени почти хронологически в песните на тези творци. По-късно на мястото на „контамплиращия“ поет, описващ със съчувствие новата класа, се появява поет, представител на тази класа. Поетическото „аз“ заема вече значително място в творчеството и „думите Работник, Поет и Човек“ се сливат в едно цяло. Кн. 12 на списанието помества продължението на студията на Бойтар. В тази част авторът разглежда развитието на конструктивизма и сюрреализма в страните на Източна Европа. Студията представлява интересен компаративистичен труд, опрян на богат материал, почерпен от много национални литератури. Този широк сравнителен аспект позволява на Бойтар да прави сериозни обобщения и сравнения между развитието на модерните течения в поезията на Западна и Източна Европа, но, от друга страна, в редица моменти авторът изпуска също-

ствени имена и явления, изплъзнали се от вниманието му, но важни и значителни за отделните национални литератури. Това е обаче съвсем естествено и неизбежно при боравене с толкова богат материал, неминуемо при всеки по-сериозен опит за синтез.

Интересно е и интервюто, проведено от редакцията на „Месенчник литература“ (бр. 11) с изтъкнати представители на съветските писатели от средното поколение. На въпросите, кои са най-възбуждащите съвременни теми, какво е отношението на тези писатели към историческата тематика и научнофантастичната литература, към телевизията и ролята ѝ в съвременния живот, отговарят Василий Аксенов, Юрий Нагибин, Владимир Войнович и Юрий Трифонов. Аксенов заявява, че в наше време духовният живот на хората е станал особено сложен, защото те търсят все по-енергично „образа на любовта“ както около себе си, така и в себе си. Нагибин признава, че най-много го увлича „загадъчността на душата на съвременния човек“. Войнович подчертава, че да пишеш научно-фантастични романи съвсем не означава да изневеряваш на съвременността. Истинският творец е винаги съвременен, а посредственият писател е несъвременен дори и тогава, когато се занимава непосредствено с днешния ден. Що се касае до телевизията, Войнович признава, че днес милиони хора прекарват часове пред телевизора, но ако ги лишим от това удоволствие, то съвсем не означава, че те ще започнат да четат книги. По-рано хората също прекарвали известно време на прозореца или на пейка пред дома си, но не са чели книги. Тези пък, които чувствуват истинска нужда да се обогатят душевно, не ще изневерят никога на книгата. Трифонов на свой ред заявява, че най-много го интересува психологията на отделния индивид и на колектива, а също така и психологията на поколението. За Трифонов телевизията, а отчасти и киното са опасни не за това, че намаляват броя на читателите на книгите, а за това, че са „училище за лош вкус“.

Рубриката „Философия, история, общество“ (кн. 11) отразява организираната от редакцията на списанието дискусия на тема „Критерии за оценка на трудещия се“, която разкрива сложността и трудността на свързаните с тази тема проблеми.

Кн. 12 на списанието публикува кратка, но потресаеща творба на Юлеш Стажински, написана през септември 1944 г. в пленнически немски лагер и озаглавена „Песента на изгорения дом“. На непълни три страници, печатани с едър шрифт, е затворена поетическа приказка за трагичната полска историческа съдба.

Във връзка с 25-годишнината от смъртта на големите полски поети Юлиан Тувим и Константин Илдефонс Галчински списанието помества два материала: „Тувим и Галчински след изминалите години“ от Мариан Пиехал и „Тувим, Галчински и Чехословакия“ от известния чешки поет Ян Пилар. Във втората студия са изнесени интересни факти за близкото приятелство, което е свързвало Тувим с чешкия поет Халас (запазена е тяхната кореспонденция) и за съдърчатата дружба между Галчински и самия Пилар.

Ялу Курек в студията „Починал, но още по-жив“ разглежда творчеството на Пабло Неруда. Курек характеризира Неруда като поет, който съзнателно се противопоставя на умереността, лаконизма и дисциплината. У него има преувеличение, натрупване, преплитане на изобилни образи и емоции. Тази пребогата и ярка поезия, напомняща тропическата чилийска растителност, защитава пътниата епичност, многоизмерност, фактографичност, оптически ефекти с необикновен колорит, нещо изключително и почти анахронично върху фона на експериментите от вида на „лингвистичната поезия“.

В двете книжки на списанието изтъкнатият полски поет и писател от по-новото поколение Едвард Стахура печата свои импресии под общо заглавие „Всичко е поезия“. Стахура си задава въпроса „Какво значи да бъдеш поет?“ и отговаря: това означава да не се отказваш да вземеш участие в щафетата. Да помниш тези, които са създавали щафетата, да я приемеш и да подхванеш големите трудове, започнати и незавършени. Когато питат поетите защо пишат стихове, продължава Стахура (касае се естествено за тези, които не пишат с жалката цел да печелят слава и пари), то те обикновено не умеят да отговорят. И най-подходящ отговор е тук липсата на отговор. Може би възможно е да се стигне до причината, до извора, но влизайки в този извор, ние го размътваме, унищожаваме. Хайзенберг във „Физика и философия“ казва, че можем да постигнем пълно знание за строежа на клетката само когато я убием. От гледна точка на логиката е възможно свойственият белег на живота да е тъкмо това може би, че той изключва възможността за пълното и точно определение на физикомимическата структура, която е неговата основа. Същото е с поезията. Но според Стахура едно е сигурно. Поетът пише, за да си проправя път през паяжините, мрежите, трапове-капани, пространствата на панически страх, храстите на гъстите, лепкави мечти. Касае се за това да се излезе на голяма, празна поляна, където вече нищо не ти пречи да видиш себе си. Когато виждаш себе си, виждаш какво не си, а това, което ти не си, е твоето

то допълнение. Това е втората ти половина, която принадлежи заедно с теб към същата структура. Тези въпроси са неясни, но за Стахура голям поет и писател е само този, който има смелост да говори за работи, които не разбира напълно и не се бои, че може да изглежда смешен. Защото само това са новите неща.

От по-интересните материали трябва да споменем още статията на изтъкнатия полски критик Ришард Матушевски, озаглавена „Всички пишат стихове“. Матушевски анализира поетическото творчество от последната изтекла година. Критикът констатира, че авторите на публикуваните стихосбирки са предимно петдесет, четиридесет и тридесетгодишни поети. По-младите автори са само единнадесет, а дебютиращите — петима. От тези данни Матушевски прави заключение, че, общо взето, не е лесно на младия поет да прекрочи барьерата и да дебютира с отделна стихосбирка.

Интересен е фактът, че издават стихосбирки много възрастни хора, като на пример изтъкнатия полски философ проф. Тадеуш Когарбински или известния преводач Феликс Конопка, който на 85-годишна възраст издава стихосбирка. Най-интересната част от студията се отнася до дебютите на тримата млади поети от краковската група „Сера“. Според критика поезията на единия от тях, Йежи Кронхолд, се характеризира с контестация, т. е. оспорване правилността на всичко, иронична дистанция по отношение на Хамлет и на собствената памет, физическата болка и „хирургичното угрзение на съвестта“. От друга страна, в тази поезия има стремеж към сливане с всички — и с продавача на наркотици, и с хипсдвойника. Друг характер има творчеството на Адам Загайевски. В стихотворението си „В първо лице множествено число“ той подиграва масовите декларации и неавтентичните становища. В стихотворението „Град“ изразява бунт срещу компромисите, лъжата, безразличието, срещу низостта. Най-често цитираното му стихотворение „Истина“ завършва с апела: „Кажи истината! За това служиш. В лявата си ръка държиш любовта, в дясната — омразата.“ Третият от младите краковски поети Юлиан Корихаузер потвърждава също с творчеството си общото явление в най-младата полска поезия: напускане на абстракциите за сметка на конкретността и отново преживяваната обществена проблематика.

„TWÓRCZOŚĆ“, кн. 11/1973

Наред с преводите на стихотворенията на Мишел Дею, новите разкази на Славомир Мрожек и „Миниатюри“

на Збигнев Бжозовски кн. 11 на сп. „Творчошч“ помества две интересни студии. Първата, озаглавена „Свят и библиотека“, анализира творчеството на Jorge Luis Borges. Според автора и — Лешек Бугайски — най-характерното за Борхес е това, че големият аржентински писател е опознал света не както другите хора чрез непосредствен допир с него, а посредством книгите. Вследствие на това според Бугайски Борхес има отношение към света на човека на бъдещето. Този човек, затворен в стая със съответна климатизация, възприема света с помощта на разни камери, екрани, микрофони, вестници и списания. Между Борхес и заобикалящите го хора още от детските му години се издига стена от книги, които определят неговия начин на виждане и оценка на действителността. „Винаги стигах до нещата посредством книгите“ — изповядва самият писател. Нищо чудно, че той придава изключително значение тъкмо на литературата и изкуството. „Изкуството — заявява той — с неговата конвенционалност, изолираност от всекидневния живот, с изкуствеността си достига до по-дълбоки залежи на действителността, отколкото един поглед от перспективата на реалния свят. Като пример за правотата на своето твърдение Борхес привежда онзи „театър в театър“ от „Хамлет“, който можа да доведе до разкриването на престъплението.

За да изложи образно своята представа за литературата, Борхес създава образа на метафорична библиотека, която е същевременно „вселената, която другите наричат библиотека“. В тази „библиотека“ Борхес е добил огромно знание, но творбите му са само интелектуални игри с това знание. Той напомня софистите. Не търси нито истината, нито вероятността, а само учудването и затова според автора той си остава нещастен в своята изолираност от хората.

Втората студия, или, по-точно казано, рецензия, е посветена на излязлата през миналата година книга на Леон Швед „Нулевата точка на изкуството“. „Нулевата точка...“ това е роман за бъдещето на изкуството. Като пример Швед е избрал музиката. Главният герой на романа търси начин да изрази себе си и епохата си с помощта на музиката. Но не успява. Като наблюдава развитието на съвременната музика, той идва до заключение, че е „невъзможно вече да се слуша музиката. Нищо ново не могат да измислят... повтарят все същите банални, изтъркани съчетания... Музиката вече не съществува, не сме очаровани от нея, всички знаем за това, откъснахме я от честното преживяване, възхищаваме се още от изпълнителите, по инерция подкрепяме навика...“ И така музиката е

стигнала границата си, достигнала е нулевата точка, която не може да превземе без генерална преоценка на основите на своето съществуване. Светът се развива, изменя, а изкуството не може да го настигне, защото се е затворило в „манталитета на своите прадеди“ и не може да превземе безсмисленото повтаряне на все същите схеми. Съвременната музика не дава на човека нови преживявания, а става само частица от мъчителния шум, който заобикаля човека от всички страни с цел да заглуши у него страха от бъдещето. Само в пълната тишина в лабораторията на физиците се правят открития с преломно за света значение, подготвя се краят или спасението на света. След разговора с физиците героят вижда аналогията между положението, създадено се в тази област на знанието, и в музиката. Както на физиката вече не стигат притежаваните от нея понятия, за да отрази новите открития, така и за душата на съвременния човек не стига музиката, опряна върху звуците. Героят — млад композитор, иска да създаде „визуална музика“, но и в това не успява. Само враждебната тишина му се вижда най-подходяща, за да изрази съвременния свят. Но книгата не свършва с това. Героят се завръща в родната си страна и най-неочаквано се съгласява да композира нещо за влюбената в него танцьорка. Възвръща се към някогашни външения, с които е искал да скъса, пак вижда красотата на живота и решава да създава за хората толкова красота, колкото е в състояние да създаде.

В. См. П.

ЮГОСЛАВИЯ

„САВРЕМЕНИК“, кн. 12/1973

Последният за 1973 г. брой на списание „Савременик“ започва със статията „Години на поврат в съвременната сръбска проза“. Нейн автор е главният редактор на „Сременик“ Павле Зорич. В началото той споделя мисли за най-общите тенденции в развитието на световната модерна литература. Авторът говори за авангардизма, който вярва в т. нар. „автономна“, т. е. „чиста“, неангажирана литература, която се стреми да се откъсне от атрибутите на реализма. По-нататък Зорич пише за влиянието на тези схващания върху сръбската проза. Той посочва имената на Чосич и Михайло Лалич като пример за писатели, които в своите произведения „превземагат тесните рамки на локалната среда чрез универсални мисловни измерения“. Авторът на статията отбелязва, че съвременната сръбска проза се характеризира с подем, с желание за

обновление и модернизиране. Той пише, че в края на 60-те години е избухнал протест срещу високопарната проза, която е искала да бъде и философска дискусия, и морален трактат, и лирична песен едновременно. Тази реакция е родила нова, депатетизирана проза. Без да се спира подробно на нейните особености, Зорич подчертава, че тя има качествено нов облик. В нейния център са „предградията на големите градове, хората от дъното, светът от периферията“ и тази нова проза не е нито досадно описание на житейски ситуации, нито скучно и псевдореалистично размишление върху човешката съдба. „Тя е обзета от стремежа да открие общовалидни истини в сферата на конкретното“ — пише авторът. Той счита, че едва бъдещето ще покаже дали такава проза ще остави образци с непреходна стойност, но несъмнено нейната роля е в това, че отхвърляйки вербализма и метода на абстракция и разкрасяване на нещата, тя използва пластичното изобразяване на гравитивния материал. Прозата, освободена от реторика, е станала за читателя по-занимателна, по-съдържателна, по-житейска.

По-нататък авторът отбелязва: „Произведенията, които се създават днес, вече нямат доверие в чистия имажинизъм.“ Съвременната проза според Зорич е умишлено груба, жестока, иронична и скептична. Той счита, че това явление е характерно както за националната, така и за световната литература и че писателите започват да се връщат към живота и към дълго занемаряваните средства на разказваческата техника. „Но бунтът срещу реториката не е вдъхновен от желание за връщане към селския реализъм“ — пише авторът на статията. Той подчертава, че въгълът на виждане на творците се е променил, спуснал се е „от небесните перспективи на земята“. Днешният писател, дори когато пише за селяните, говори и мисли като образован човек, който не чезне по патриархалното минало.

В края на статията Зорич се пита дали всички нови явления в съвременната сръбска проза характеризират едно обновление на реализма. Авторът не се осмелява да даде точен и конкретен отговор, но неговото мнение е, че по-голямата част от романите и разказите, създавани днес, са спонтанни, естествени, занимателни и представяват напредък в сравнение с вчерашната проза. Зорич подчертава, че успехът сред критика и публика на автори като Селимович, Тишма, Данило Николич и др. се дължи на отхвърлянето на абстрактната реторика. Този факт им осигурява по-близък, интимен контакт с читателя.

По повод на 160 години от рождението на Негош в кн. 12 е отпечатана статията на Драган Йеремич „Естетическите въз-

гледни на Петър Негош“. Задълбочено и с чувство на преклонение авторът разглежда поезията на този „най-голям черногорски, сръбски и югославски поет“. Йеремич подчертава, че покрай държавническите грижи за опазване независимостта и свободата на Черна гора поезията е била за Негош най-голяма радост и отговорност, повече поет, отколкото владика и държавник. С поета могат да се сравняват само философът и астрономът, защото те също като него търсят тайните на космоса. И поетът, и философът си служат с едно и също средство за разгадаване тайните на природата — с мисълта. Единствено тя може да противостои на пагубното действие на времето. Мисълта е част от ози „огън на безсмъртието“, който е сътворил целия свят. Като философ-идеалист Негош счита, че душата, а заедно с нея и мисълта имат божествен произход. От божественото творчество като негов дериват е създадено и човешкото творчество. За Негош светът е най-голямата и велика поезия, понеже е най-голямото и велико творчество. Авторът на статията отбелязва, че Негош е взел думата поезия в нейното първобитно, а не съвременно значение.

Негошевската поезика в основата си е поезика на ентузиазма и оптимизма. Въпреки че в творчеството му има описания на злото, съпътстващо неминуемо човешкия живот, Негош е поет на природните хубости, но не поет-пейзажист, а космически поет. „Неговото виждане за всемира е едно от най-забележителните в света на поезията, а космостъ, както той го вижда, е безкрайно красив“ — пише Йеремич. Негошевият песимизъм е адресиран само към земята, където човек изкупва греха си. Извън земята с изключение на ада всичко е прекрасно, пропито е от сияние, изпълнено е с хармония. Любуването на космическата красота е според Негош съществена причина за човешка радост, а тази радост е дадена най-много на поета като на същество, което в най-голяма степен може да се наслаждава на красотата.

Според Негош в поезията са съществени вътрешното виждане и преживяване. Външните събития и въздействия могат само да я измъчат и объркат. Това гледиче поетът застъпва в „Горски венец“. Поетът е творец според това, какво вижда у себе си, а не около себе си. Авторът на статията подчертава, че тази концепция на Негош е във връзка с метафизическите му възгледи.

По-нататък Йеремич посочва, че в най-доброто си произведение „Горски венец“ Негошевата идеалистическа поезика се превръща в ангажирана и хуманистична, а той самият като теоретик и поет преминава от космическия на човешкия

терен. Космическата област на действие се заменя със социалната, а възвишената класика преминава в героичен романтизъм.

Авторът прави интересен паралел между Негошевата обективна поезика и тази на френския поет Ламартин. Както и Негош, във втората половина от своето творчество Ламартин застъпва становището, че поетът не може само да възпява бога и да се дива на неговите дела, а трябва да се грижи за своите човешки проблеми и за осъществяване на земните си потребности и желания.

В духа на своето второ, земно, обществено-ангажирано схващане за поезията Негош не изтъква вече, че изврата на поета е обусловена от извънземни сили, а обратно — тя се определя от обстоятелствата, в които поетът се ражда и твори. Йеремич пише, че този нов възглед не се ражда отведнъж. Той узрява след дълъг и мъчителен път.

Авторът на статията се спира и на изворите на Негошевите възгледи за поезията. Той посочва Сима Милотинович Сарайлия и народното творчество, а от чуждите — гръцките класици (по-специално Омир) и Данте.

В заключение Йеремич изтъква, че Негош има огромно значение не само като създател на поезика, която може да съперничи на най-добрите образци, но и като творец на една национална естетика, в която етичното има изключително голяма роля.

„ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ“, кн. 12/1973

В декемврийския брой на 1973 г. прилича вниманието на читателя статията на Миливое Йованович „Критика на модела на еснафството в романа на Булгаков „Майстора и Маргарита“. Йованович е известен с изследванията си върху творчеството на Булгаков. И в тази своя работа той много подробно и задълбочено разглежда един твърде важен въпрос от известния роман на Михаил Булгаков „Майстора и Маргарита“.

В началото на статията авторът обръща внимание върху факта, че докато в предходните си произведения Булгаков представя еснафството фрагментарно, нямайки амбицията да изгради една цялост с определени социално-психологически особености, то в „Майстора и Маргарита“ той изгражда цялостен модел. При това този модел на еснафството е представен в исторически план и в срещата му с най-високата мярка за проверка и оценка — вечното и абсолютното. Йованович счита, че част от творчеството на Гогол и философията на Киркегор са предходници на Булгаковия опит да изгради модел на еснафството именно по този начин.

В центъра на своята критика Гогол поставя появата на „пошлостта“ в живота и нейната материализирана изjava — изкушението за богатство или „чичиковщината“. Животът в кръга на „пошлостта“ е според Гогол анонимен, безличен и празен, както всеки живот без духовни потребности и цели. Иванович подробно се спира на това, как Гогол изобразява своите герои — представители на еснафщината.

Според автора на статията Булгаков е поставял и добрите, и слабите страни на Гоголевата и Киркегоровата концепция относно еснафщината. В „Майстора и Маргарита“ той покрай главния проблем прави антроположка критика на еснафщината и обсъжда въпроса за спасяване на личността от нейното давяне. Героите — представители на еснафството — са абсолютно безлични и анонимни. Най-напред за това говорят техните имена. Подобна е и функцията на външния портрет, който писателят дава на тези герои. Булгаков рядко ги рисува подробно: с това той още веднъж подчертава тяхната безличност. А когато все пак дава външния изглед на героя (Берлиоз, Бездомни), той го нахвърля повърхностно и неутрално, без никакво описание на израза на лицето. Безличните и анонимни представители на еснафщината водят живот, лишен от лични, душевни външения. И в това отношение има пълна еднаквост между жителите на „високата“ (Берлиоз, групата „писатели“) и „ниска“ (Анушка, Босой) еснафщина. Отсъствието на всякаква индивидуалност у тези герои се подчертава в романа не само с тяхното подчинение на абсурдните положения в кодекса, но и с апологията на формалните доказателства за съществуването на „личността“. Оттук идва почти фетишизираната роля на „личната карта“, всякакъв род „членски карти“, които трябва да покажат, че става дума за личност, нещо повече — личност от обществена гледна точка. У всички герои съществува огромен страх от каквито и да било промени или препятствия в живота. Но ако все пак им се случи нещо, те се опитват да си го обяснят по следния начин: представителите на „високата“ еснафщина — с реални средства, а на „ниската“ — с присъствието на „нечиста сила“.

Иванович посочва, че следреволюционната московска еснафщина представлява интересна картина от гледна точка на комуникацията между нейните жители. Каю образец на тази комуникация той посочва диалога между Берлиоз и Бездомни в първата глава на „Майстора и Маргарита“.

Според автора на статията в романа са доста чести „идеоложко-политическите“ примери на еснафската фантастика. Към тях спадат: съмненията на Бездомни при

разговора му с Воланд, когото счита за шпионин; сцената между Бездомни и Корovieв непосредствено след смъртта на Берлиоз; поведението на Николай Иванович, който се страхува да не го види Наташа, и редица други.

У представителите на еснафщината са се вселили дълбоко равнодушие, тромавост в мисленето, пасивност. С редица примери от романа Иванович доказва това свое твърдение.

Чрез собствената си фантастична, невероятна и абсурдна физиономия московската еснафщина се демаскира сама, без никакво посредничество от страна на Воландовия демонски свят. Но впрочем това автодемаскиране присъствува изключително в съзнанието на читателя, докато представителите на еснафщината изобщо не го съзнават. Воланд и неговата чета внасят само корекции, т. е. допринасят само за окончателното демаскиране. Този процес достига най-ефектни величини при изправянето лице срещу лице на представителите на еснафщината с вечността — с въпросите на смъртта и безсмъртието. Каю Гоголевата Пулхерия Ивановна те не са способни да се замислят над смъртта като над най-лично преживяване и по този повод да направят равностетка на собствения си живот в духовен план. За тях е странна и чужда и самата мисъл за смърт. Първата им реакция на Воландовата поява е опитът да се оспори това присъствие, т. е. да се докаже, че контакт с вечността не може да има, че дори и никаква вечност няма. Това становище застъпват носителите на закона, лекарите и останалите кръгове, които Булгаков нарича „интелектуални“. Други пък — например максимално равнодушният и бюрократизиран Николай Иванович — въобще не реагират, държейки се така, сякаш нищо не се е случило. Изобщо представителите на еснафщината — такива, каквито ги е нарисувал Булгаков в „Майстора и Маргарита“ — живеят безлично и безлично умират, пропускайки единствения шанс да се обърнат към интимното и душевното.

По-нататък Иванович проследява как Булгаков е изобразил еснафщината по времето на Пилат Понтийски и на бала у Сатаната. Той подчертава техните общи черти.

Авторът на статията разглежда и въпроса, как Булгаков е показал в своя роман възможността да се надвие еснафщината. Той се спира подробно на срещите Пилат — Иешуа, Фрида — Маргарита и Бездомни — Майстора. Според Иванович те имат двойко значение: от една страна, са доказателство за приликата между разните еснафщини; от друга страна, Булгаков дава да се разбере, че тези еснафщини не са способни докрай „да се оградят“ от влия-

нието на истински личното, индивидуално начало, което мощно нахлува чрез усилията на Йешуа, Маргарита и Майстора. От момента, в който представителите на безличната еснафщина влизат в контакт с личността и осъзнават нейната същност, те вече отпадат от еснафщината; този процес започва с акция на съвестта, съпроводена от усилия и мъки.

Б. К.

С А Щ

„COMPARATIVE LITERARY STUDIES“, кн. 1, 2/1973
Илиноис

„Към пещъртив литеръри стадиш“ е три-месечно списание за сравнителни изследвания в областта на световната литература. Основано е през 1963 г. и се издава от университета в Илиноис.

В кн. 1/1973 г. на списанието спира вниманието статията на Волфганг Холдхайм, озаглавена „Естетическо-историческият парадокс“. В нея авторът разглежда един интересен проблем из областта на методологията на литературната критика, а именно сложната диалектическа връзка между литературноисторическия и естетически компонент на литературнокритичната оценка на художествената творба. В уводните бележки към статията Холдхайм изтъква, че негова основна задача е преди всичко да се определи взаимната обусловеност на два важни аспекта на литературнокритическия анализ на една художествена творба и разкриването на нейната литературноисторическа и естетическа стойност.

Терминът „литературна история“, изтъква Холдхайм, включва две основни значения, които често се смесват. От една страна, литературната история представлява историография на литературната дейност, а, от друга — тя е свързана с изясняване и определяне на „историзма“ на литературните произведения, т. е. с изтъкване на онези техни елементи, които правят възможно свързването им с историческото развитие на човешкото общество. В това свое второ значение литературната история се стреми да обхване и обясни произведението като феномен на духовната история на човечеството. Но, аргументира Холдхайм, такъв исторически подход е възможен към обекти на изследване, които представляват някакви исторически факти. Литературните творби обаче, дори тези, при които връзката с историята е очевидна, не могат да бъдат определени като „исторически факти“.

В своята студия Холдхайм разглежда както аргументите на критиката, насо-

чена срещу т. нар. исторически подход в литературнокритическия анализ, така и тези на критиката срещу абсолютизирането на естетическата преценка на литературната творба. Аргументите срещу историческия аспект в литературната критика Холдхайм свежда до три основни възражения. Първо, според него няма една действително колективна история на литературата, нито пък на отделни периоди от литературната дейност като част от един общ литературен процес. Според него школата на руските формалисти е направила някои интересни опити в това отношение, но те били затънали в един необоснован култ към новостите, обуславящи според тях процеса на развитие. Руските формалисти не са успели да открият някакъв съществен белег на развитието на литературния процес, който да обхваща доста противоречивите му тенденции. Механичното свързване на литературното развитие само с общите закони в развитието на обществото и неговата история, пише Холдхайм, довежда до възникване на един силно опростен модел на литературното развитие. Опитът на Ханс Роберт Йаус (Jauss) за подобно свързване на развитието на литературата с историческото развитие на обществото, отбелязва авторът на статията, го довежда до погрешното и ограничено схващане за литературната история като история на вкусовете на отделните общества. Критиците на историческия подход към литературните факти, обобщава Холдхайм, подценяват важността на естетическия анализ на литературната творба, анализират преди всичко връзката ѝ с факти от обществено-историческото развитие, които впрочем често е неоспорима. Като втори съществен аргумент в полемиката срещу привържениците на историзма в литературната критика Холдхайм изтъква съществената разлика, която съществува между една творба на изкуството, по отношение на която се долавя дистанцията на времето и всяко друго творение на човека, извършено в един минал период. Всеки друг акт на човешката дейност, извършен чрез един вече отдалечен от нас период от време, при напомняне за него бива реконструиран на базата на факти, които могат да бъдат наречени исторически, докато литературната творба, дори и в нея да са преразказани случки и събития от далечното минало, конфронтира читателя и предизвиква у него определена реакция, която се колебае в границите на приемане или отхвърляне. Тази реакция на човека при срещата му с литературната творба се определя преди всичко от неговия естетически вкус, а не от критерия му за историзъм, приложен по отношение на литературното произведение. Тук авторът на статията

се позовава на критичните бележки на Рене Велек (Rene Wellek) върху труда на Клаудио Гилен „Литературата като система“ (Claudio Guillén. *Literature as System*), в които между другото се изтъква, че произведенията на изкуството не са документи, а паметници. Литературната критика не трябва да отбягва естетическия проблем, свързан с възприемането на обекта на изкуството (литературната творба), в резултат от което възниква реакция на одобрение или отхвърляне. Според К. Гилен, когото авторът на статията цитира на няколко места, основният проблем, пред който се изправя литературната критика, е преценка на художествената стойност на творбата, а не определяне на нейното историческо място в рамките на литературното развитие.

Като трети основен аргумент срещу историческия аспект на литературнокритическия анализ авторът на статията изтъква това, че преценката на литературното произведение, която не може да не е свързана с естествената реакция, породена от възприемане на обекта на изкуството, като преценка сама за себе си има абсолютен характер, т. е. тя или утвърждава, или отрича творбата. Литературно-историческата оценка на творбата обаче предполага универсалност, която едва ли може да бъде постигната както по отношение на историческия момент на създаването на литературното произведение, така и по отношение на връзката му с един литературен процес в развитие. Тук авторът на статията засяга един интересен проблем, а именно дали на самото литературно произведение, което според него е естетически феномен, е присъща някаква „антиисторичност“ или пък историческият аспект на анализа на литературното произведение може да бъде съчетан с естетическите критерии, в чиято полза бяха посочените дотук авторски аргументи. В. Холдхайм счита, че в случая не би трябвало да се абсолютизира някакъв вроден антагонизъм между историческия и естетическия подход към литературната творба. Според него, и това е основната му теза, нито само естетическата преценка на литературното произведение, нито чисто историческият аспект на неговия анализ могат да претендират за всеобхватност или за взаимноизключване. Наистина, изтъква Холдхайм, има известен антиисторизъм на естетическата рецепция на едно литературно произведение, но и срещу абсолютизирането на естетическата оценка на творбата биха могли да се изтъкнат редица важни аргументи. Така например един такъв абсолютизиран естетически критерий е изтъкнат от кула трансценденалност и в същност е бунт срещу осъзнаването на фактора време. В своята статия Холд-

хайм се спира и на аргументацията на привържениците на историзма в оценката на литературната творба срещу чисто естетическия аспект на литературната критика. И тук той изтъква три основни аргумента. Холдхайм цитира най-напред някои основни мисли в труда на Ерих Ауербах „Филология на световната литература“ (Erich Auerbach. *Philologie der Weltliteratur*), според който бягството от историзма в литературната критика е явление, обусловено от някои общи философски концепции на съвременното западно общество, в което мнозина имат историческо съзнание, ограничено в рамките на техния личен живот. Антиисторизмът, който прониква в областта на литературната критика днес, според мнението на Ауербах, както и на автора на статията, е проява на определено „историческо“ виждане на съвременното общество. Като втори аргумент срещу противниците на историзма в литературната критика Холдхайм изтъква, че естетическата преценка на дадена литературна творба, макар и за момента да е абсолютна (положителна или отрицателна), с течение на времето може да претърпи различни модификации и да стане относителна. Естетическата оценка на едно произведение, абсолютна сама за себе си, следователно в хода на времето може да бъде различна, и то поради различни фактори. Естетическата оценка на литературната творба, изтъква Холдхайм, има само една „вътрешна универсалност“, присъща на нейната природа, но тя не може да претендира за универсалност по отношение на обекта, към който е насочена. Понататък Холдхайм твърди, че естетическата преценка на едно литературно произведение винаги е повлияна до известна степен от други мнения за същото произведение, т. е. тя е свързана с критически анализи на творбата от друго време и затова тя неизбежно включва известна доза историзъм. В нея се правят сравнения, анализират се или просто се съобразяват подобни актове на критическа дейност, осъществени в един минал, т. е. исторически период. Като трети основен аргумент в полза на историзма при оценката на една литературна творба се изтъква обстоятелството, че историзмът е залегнал в самата същност на естетическата преценка. Тук Холдхайм, без да се позовава на отделни автори, отправя критика към едно от основните схващания на феноменолозите, които, както е известно, без да отричат съотнositелността на известни исторически условия и определени художествени факти, смятат, че помежду им няма историческа връзка, която да представлява интерес за литературната критика (срв. Атанас Натов. Литературознание и изкуствознание. С.

1969. с. 24). В подкрепа на своето становище авторът на статията посочва, че основният елемент на естетическото наслаждение от „Дон Кихот“ на Сервантес е свързан с възприемане на умелата пародия на романтиката на рицарството. Но какво би станало, пише Холдхайм, ако някой днес напише такава пародия, дори тя да е прекрасна? Ние бихме я възприели като безнадеждно анахронистична и сигурно това би повлияло негативно на нашата естетическа преценка. Отричането на епигоните, изтъква авторът на статията, се дължи невини на лошо качество на техните произведения, а може би на това, че те в повечето случаи идват твърде късно. В този случай отделянето на творбата от един исторически момент, който обуславя нейната историческа значимост, се възприема като пониско „историческо“ качество. Всеки опит да се изтъква по-малката художествено-въздействена стойност на такава творба, без съобразяване с историческия момент на нейното създаване, според Холдхайм е акт на неправилно методологическо абстрахиране.

По-нататък авторът на статията отбелязва, че опитът за определяне на чисто естетическия подход към литературната творба като „директен метод на изследване“ е неправилен. Абсолютизирането на естетизма в литературната критика според него също е проява на една скрита форма на индиректност на метода. Прекият начин на възприемане на литературното произведение предполага обективизирана емоционалност на преценката, която е резултат от едно осъвременено виждане на литературния текст, на неговото транспониране в проблематиката на определен (съвременен) исторически момент. Вярната естетическа оценка на творбата не може да бъде постигната чрез абстрахиране на обекта на литературната критика от времето и отричане на неговата историческа обусловеност. Тя неминуемо трябва да бъде съобразена с диалектичното единство между историческата обусловеност и художествено-естетическата стойност на творбата. Историзмът в литературната критика обаче не бива да се схваща само като едно темпорално определяне на произведението, а преди всичко като определяне на неговото „пространствено качество“. От по-нататъшното изложение на Холдхайм става ясно, че под пространствено качество той разбира художествено-историческата значимост на литературната творба, която е свързана с историческия момент на нейното създаване, но същевременно я поставя извън рамките на една чисто темпорална обусловеност. Съвременността на едно литературно произведение според автора на статията като художествено-естетическо качество вклю-

ва трайната връзка с всеобщата динамика на обществено-историческия процес на еволюция. Литературната критика, чиято цел е преди всичко разкриването на художествената стойност на литературната творба, изтъква Холдхайм, трябва да бъде едно методологическо единство на историческия и естетическия подход към литературната творба. Парадоксалната противоречивост на тези два аспекта не трябва да се схваща като непреодолимо препятствие пред литературния анализ, а трябва да бъде използвана като своеобразна отправна точка при разкриване на сложното диалектичното единство на художественото въздействие на литературната творба.

В кн. 2/1973 г. на същото списание е поместена статията на Лилиан Р. Фърст „Структурата на романтичната агония“. В нея авторът разглежда връзката между ранния романтизъм и декадентството в европейската литература от края на XIX в. Своята теза за развитието на романтичния идеал в променените условия в края на миналия век Л. Фърст изгражда на базата на задълбочен сравнителен анализ на две произведения, които тя определя като представителни за ранния романтизъм, респективно за декадентството в европейската литература — романа „Хайнрих фон Офтердинген“ на немския писател-романтик Новалис и романа „Наопахи“ („A geboors“) на френския писател Жорис К. Хюисманс.

В началото на своята статия Л. Фърст изтъква, че проблемът за връзката между романтизма в литературата от края на XVIII и началото на XIX в. и декадентския период, който започва през последната четвърт на XIX в., е обект на изследване от много автори. В многобройните публикации върху този проблем обаче е трудно да се забележи до каква степен връзката между тези две литературни явления може да бъде разглеждана като продължение на някои идейно-естетически принципи на романтизма от представителите на литературния декаданс. Л. Фърст се спира на основните положения в някои от изследванията върху проблема за свързаността на идеите на романтизма и декадентството. В труда на Ф. Л. Лукас (F. L. Lucas) „Залезът и краят на романтичния идеал“, пише авторът на статията, се изтъква, че упадъчните идеи на литературния декаданс се съдържали в латентен вид в основните принципи на романтизма, който Лукас сравнява с „възбуждено, опиянено мечтателство“, което водело до свръхчувствителност, преувеличаване и дори до сатанизъм и садизъм, т. е. може да вземе вреден уклон. Романтичното „бродене из лесовете“, пак според Лукас, цитиран от автора, отвеждало сред най-тъмните места в гората, където

над съзнанието тегнела представата за безизходност, загубеност и отчаяние. Лукас вижда връзката между романтизма и декадентството като еднаспираловидна нишка, която води надолу, според него романтизмът бил хубава снежна топка, която нараствала застрашително и се превръщала в лавина. На становище, близко до това на Лукас, стои и Марио Праз (М. Praz) в своя труд „Романтизмът като агония“. Според него, пише авторът на статията, декадентството в литературата от края на миналия век е резултат от последователно низходящо развитие на някои „нездрави, ендемични тенденции на романтизма, които през декадентския придобиват епидемичен характер“. Мнозина литературни, пише Л. Фърст, разкриват съществени елементи от динамиката на обществено-политическото развитие през XIX в., които обуславя литературното развитие от романтизъм към декадентство. Така например К. У. Суарт (K. W. Swart) в своята студия „Декадентското усещане във Франция през XIX в.“ анализира френската декадентска литература с цел да подкрепи своята теза за духовна криза в обществено-политическото развитие във Франция от края на миналия век. Същият автор определя XIX в. като столетие, разкъсвано между надеждата и отчаянието, изпитало огромно разочарование и бедствия, осъзнало зараждащия се в него дегенеративен процес. Авторът на статията счита възгледите на Суарт като важни изходни позиции в изграждане на своята теза за връзката между романтизма и литературния декаданс. Л. Фърст цитира една дефиниция за декадентския период в литературата от края на XIX в., според която той се характеризирал с три главни черти, а именно: продължаване на романтическия култ към модернизъм, естетизъм и индивидуализъм до крайност; отрязване на засилващия се процес на дезинволюиране и силното влияние на философията на Шопенхауер. Като особено важен, безисен труд за по-нататъшната разработка на проблема за връзката между романтизма и декадентството Л. Фърст посочва труда на А. Е. Картьер (A. E. Carter) „Идеите на декаданса във френската литература“, в който се застъпва тезата, че декадентството не е продължение на романтизма, а се изгражда върху идейно-естетически принципи, противоположни на идеите на романтизма. Според Картьер декадентството е бунт срещу романтическата теория в две основни направления — срещу романтическия култ към природата и срещу романтическия идеал за любовта. Декадентството според цитирания от Л. Фърст труд на Картьер започва с маркиз дьо Сад и Шарл Бодлер като отказ от натурализма на Русо и се развива в болезнен стремителен уклон към противо-

естественото и аномалното. Авторът на статията отправя критика към възгледа на Картьер, че романтизмът бил „примитивизъм“, а декадентството — „изкуственост“. Според Л. Фърст подобни опростени схващания изопачават сложния характер на тези две литературни явления.

По-нататък Л. Фърст анализира в сравнителен аспект романите „Хайнрих фон Офтердинген“ на Новалис и „Наопаки“ на Хюисманс — две произведения, написани съответно в началото и в края на XIX в., според автора на статията типични за романтизма и декадентството. В двата романа, изтъква Л. Фърст, могат да се открият редица общи елементи по отношение на тяхната структура и тематика. Но в общите рамки на тематично-структурната им близост могат да се посочат съществени различия, що се отнася до основния идеен замисъл на творбите. Авторът на статията анализира задълбочено в идейно-тематичен и художествено-естетичен план елементите на подобие и различие в двете литературни произведения. Л. Фърст изтъква, че и двете творби приличат повече на поеми в проза, отколкото на романи от традиционния за XIX в. тип. Фабулата и в двата случая има спомагателно значение и подпомага възникването на определена атмосфера и настроение. И Новалис, и Хюисманс са споделили творческите си намерения при създаването на тези произведения. Новалис се е стремил да създаде роман, близък до приказката, и е изхождал от известната дефиниция на Фр. Шлегел за романа, който трябвало да бъде „една романтическа книга“. Той искал да създаде роман, коренно противоположен на Гьотевия „Вилхелм Майстор“. В противоположност на забележителния реалистичен роман на Гьоте „Хайнрих фон Офтердинген“ на Новалис е замислен като пеан на поезията. Хюисманс, отбелязва Л. Фърст, е замислил своя роман също така като опит за художествено противопоставяне на близките до натурализма възгледи за обекта на изкуството, избран от сферата на ежедневието. Странно е, че начинът, по който той е програмирал своя роман, твърде много напомня основните концепции на ранния романтизъм за този литературен жанр. Хюисманс замисля едно произведение, чрез което се стреми да проникне във всички възможни аспекти на човешкия живот. Както Новалис, така и Хюисманс се опитва да разруши традиционната форма на романа и да постигне поетична плавност на изложението. Колкото и парадоксално да звучи, пише авторът на статията, и двете поеми в проза притежават черти на структурата на един авантюристичен роман. И в „Хайнрих фон Офтердинген“, и в „Наопаки“

може да се забележи логическа последователност на фабулното развитие. И в двата романа се съдържат лирически стихотворения. Но докато в романа „Хайнрих фон Офтердинген“ те са оригинални творби на главния герой — Хайнрих, в романа на Хюисманс те са стихове на поетите, които главният герой в „Наопаки“ предпочита — Бодлер, Маларме, Верлен. Докато Хайнрих от романа на Новалис е един преуспяващ поет, Дез Есент от „Наопаки“ на Хюисманс е скромен естет. Това обстоятелство, изтъква Л. Фърст, насочва вниманието към някоя идейни различия между тези два романа.

По-нататък в статията се анализират двата романа по отношение на вложената в тях идейност. Л. Фърст посочва удивителното сходство в сюжета на двете произведения — едно пътуване на главния герой, чиято крайна цел е откриване на родния му дом. Хайнрих фон Офтердинген навсякъде е заобиколен от един „земен рай“, а героят от романа на Хюисманс схваща своето пътуване като завръщане към „минали векове, към изчезнали цивилизации, към мъртви времена“. Структурното и тематично сходство между двата сравнявани романа авторът на статията посочва като показателен пример за връзката между някои идейно-художествени концепции на романтизма и декадентството. Съществени различия в изграждането на образите на главните герои в двата романа обаче, изтъква Л. Фърст, показват антигетичния характер на тази връзка. Така например Хайнрих е млад и бодр двадесетгодишен младеж, устремен към бъдещето, а Дез Есент, само десет години по-възрастен от него, е напълно дезилизиран, преждевременно остарял, презиращ живота. Образът на Хайнрих е идеализиран, той е носител на бодро настроение, здрав разум, физическа и духовна предприемчивост, докато главният герой от романа на Хюисманс е анимичен, изнервен и безнадеждно болен, Новалис показва човек, устремен към бъдещето, към постигане на нравствени и духовни добродетели, а Хюисманс разкрива трагедията на една катастрофална духовна и физическа дегенерация. Странствуването на Хайнрих по света обогатява неговия опит и възвишава духа му, а краткото пътуване на Дез Есент показва статичната ограниченост на неговото съществуване и духовната му стагнация. Романът „Наопаки“ на Хюисманс, отбелязва авторът на статията, символизира отстъпление от света, затваряне в клетката на саможиво вегетирание. Пред Хайнрих от романа на Новалис хоризонтите се разширяват, а пред героя от романа на Хюисманс те непрекъснато

застрашително се стесняват. Важно място в сравнителния анализ на двата романа Л. Фърст отделя на разкриването на отношението на главните герои към заобикалящия ги свят. Докато Дез Есент се оттегля от всякаво общуване, държи дори двамата си слуги на разстояние, връзката на Хайнрих със света е ясно забележима и хармонична, той винаги е заобиколен от хора и се интересува живо от техния живот. Съществуването на Дез Есент се превръща в ужасен кошмар, то е застрашено от заболяване, лудост и смърт. Съкрушен от безкрайни физически и душевни страдания, той вижда в болната си фантазия апокалиптичния край на прокълнатия от него свят. Хайнрих фон Офтердинген пък съзира приближаването на златния век и настъпването на царството на поезията, той става все по-благороден и е обзет от „възвишената творческа бодрост“.

Обобщавайки резултатите от сравнителния анализ на двете произведения, Л. Фърст изтъква, че различията в идейната концепция на двата главни образа в тях, тяхното развитие и начин на общуване със света наред със стилистичния контраст между наподобяващото приказка, непосредствено повествование в романа на Новалис и изкуствената, обременена фраза в романа на Хюисманс се обуславят от идейната противоположност на романтизма и декадентството в литературата. Авторът на статията идва до заключението, че споменатата теза на Картьр за декадентството като идейно-естетическа реакция на романтичския „примитивизъм“ на чувствата и възхищението от срещите с природата и света трябва да бъде допълнена с пояснението, че литературният декаданс в известно отношение е продължение, макар и в погрешна посока, на романтическото търсене на идеалното, а проловутата „романтическа агония“, характерна за произведенията на декадентската литература, е изопачена форма на романтичския идеализъм. Романтическите идеали губят своя смисъл в края на XIX в., когато осъзнаването на изгубените илюзии и надежди превръща стремжето на романтиците към духовно обновление на света в истинска агония.

Б. М.

ФРАНЦИЯ

„ACSION POETIQUE“, бр. 48/1973, Париж

„Аксион поетик“ е периодично литературно издание, основано от група френски прогресивни писатели и преводачи: Анри Делюи, Шарл Добжински, Пиер

Лартиг, Елизабета Рудинеско, Жак Рубо, Мицу Ронат, Ален Ланс и др. Съвременната поезия, свързана особено с авангардните течения и техните представители, е предмет на широка дискусия в „Аксион поетик“. Така бр. 48 е посветен на Маяковски, футуризма и формализма при активното участие на Анри Делюн, Владимир Познер и Леон Робел, с които са водени беседи върху „авангарда“ през 20-те години. Преведени и публикувани са текстове от Маяковски, Кручених, Б. Лифшиц, В. Хлебников, С. Третьakov. Материалът е избран с оглед да се даде на френския читател по-пълна и ясна представа за насоките на младата съветска поезия през 20-те години, която се характеризира с формалистичните теории на Виктор Шкловски и на групата поети и теоретици около Маяковски. Поместен е интегралният текст на „Предговора“ на групата, подписан от Давид Бурлюк, Маяковски, Екатерина Низен, Хлебников, Лифшиц, Кручених. В „Предговора“ са набелязани тринадесет точки, които резюмират теоретическите възгледи на групата. Така в точка първа се казва: „ние престанахме да следваме устройството и произношението на думите според граматическите правила, тъй като виждаме в литературата само ориентиращи и слова. В точка втора се казва: „ние придаваме на думите смисъл според техния графичен звукословен (фонически) характер“. В останалите точки подробно се формулират принципите на „новата граматика“, въведена от групата в поезията. Интересни са разговорите, които редактори на списанието са водили с Владимир Познер и Леон Робел, изтъкнати преводачи от руски език. Ето какво казва Леон Робел за първите прояви на формализма: „Не бива да се забравя, че формализмът в Русия се изявява още в 1914 г. и първата публикация, преди още групата да се е учредила, като първи номер на ОПОЯЗ (Дружеството за изучаване на поетическия език) е брошурата, която Шкловски публикува в 1914 г. Но 1914 г. не е рождената дата на футуризма в Русия. Можем да приемем, че футуризмът се ражда истински в Русия през 1910 г. Впоследствие, именно в 1914 г., става прочутото събрание, посветено на тази млада буйна поезия, председателствано от прочутия крупен езиковед Бодуен де Куртене, учен с огромна култура и с прогресивни разбирания, което му е струвало немалко безпокойства в научната му кариера и дори арестувания. На това твърде бурно събрание присъствуват всички футуристи, между които Шкловски, Роман Якобсон, който по онова време е смятал себе си футурист, Павливанов и др. Самият Шкловски е заявявал: „аз съм за футуризма“. Няма

никакво съмнение — казва в заключени Леон Робел — относно връзката между усилията на модерната лингвистика и творческата работа на поетите-футуристи. Друг капитален елемент във формирането на футуризма — добавя същият автор — са социалните, политическите ангажменти. Тези млади хора (на възраст между 20 и 30 години по време на Първата световна война) са имали позиции донякъде неясни, но затвърдени, особено Маяковски, за когото се знае, че още съвсем млад е воювал активно в редовете на работническата социалдемократическа партия.

Пояснявайки моменти от движението на футуристите, Леон Робел казва: „Имало е четири главни групи: групата, която първа се е образувала — на кубо-футуристите, групата на Хлебников, Маяковски и др., сетне групата на его-футуристите на Игор Северянин, неособено значителен поет, примери от чието творчество има в голямата антология на руската поезия, дело на Елза Триоле (издание на Пиер Сергерс, 1965). Северянин лансира модата на футуризма към 1913 г., като създава публичната декламация, поетът-спектакъл. Сетне идва групата „Мециани“ от 1913 г., която не трае дълго, Московската его-футуристична група. И последната от групите, често окачествявана като „умерено футуристична“, включваща поети със значение в литературата — Асеев, Пастернак.“

А ето какво казва за литературата и писателите в началните години след Октомврийската социалистическа революция видният днес френски писател (от руски произход) Владимир Познер: „През есента на 1922 г. отидох в Берлин, защото Горки пребиваваше в околностите му и група руски писатели живееха там... По онова време Германия беше единствената страна, която даваше входни визи на съветските хора. В Берлин се запознах с Елза Триоле, там срещнах Пастернак, заварих Виктор Шкловски, с когото бях свързан, и Маяковски. Няколко месеца по-късно той започна в Москва списанието ЛЕФ (Ляв фронт).“

Русият футуризм даде двама крупни поети: Хлебников и Маяковски. „Предшествуващото литературно течение — казва Познер — символизмът, явил се в края на предния век, беше сега приет, академизиран, вече демодирен. Най-големият поет на епохата Александър Блок, излязъл от символизма, се беше отдалечил, отишъл напред. В Русия по това време имаше две нови течения: от една страна, акмеистите с Ана Ахматова, Николай Гумилов и малко познатия, но значителен поет Осип Манделщам. Другото течение бяха футуристите. Беше свършено със селото, с пейзажа, идваха на преден план градът, машината, фабриката,

човекът от улицата, говоримият език заместваше така наречения поетически език. Акмеистите — добавя Познер — също промениха своя речник, но те бяха привърженици на един прост език, без много прилагателни; едно връщане към класиците, към Пушкин. Футуристите също се приземяваха, независимо на каква земя, не непременно на житно поле, това житно поле, което намираме в руската литература от нейното основаване — и до днес. За тях, футуристите, това беше заводът, т. е. работникът.

Интересното съдържание на този брой от „Аксион поетик“ се допълва с няколко статии от Лифшиц, Кручених, Хлебников, Третьаков и с едно писмо върху футуризма от Маяковски.

Н. Д.

Г Ф Р

„ARCHIV FÜR DAS STUDIUM DER NEUEREN
SPRACHEN UND LITERATUREN“, Брауншвайг,
кн. 1—2/1972

Академичното списание „Архив за изследванията на новите езици и литератури“ излиза два пъти годишно и публикува материали на немски, френски и английски език. Това е едно от най-старите списания за нова филология — навлиза в своята сто двадесет и четвърта годишнина.

В първата полугодишна книжка привлича вниманието студията на проф. д-р Дмитрий Чижевски от Хайделбергския университет „Руският футуризм и поетичният език“. От първите прояви на руския футуризм, отбелязва авторът, са изминали повече от петдесет години, време, напълно достатъчно, за да се интерпретира това литературно течение, дори да се даде обща картина на неговото възникване, развитие и упадък. Авторът смята, че досега не е изпълнена нито една точка от тази програма за литературно-историческо изследване. Причини за това проф. Чижевски вижда на първо място в обстоятелството, че „величествената личност на Владимир Маяковски възпира погледа да проникне до онзи фон, в чиято взаимовръзка само може да бъде разбрана цялата литературна дейност на Маяковски“.

След някои исторически бележки, отнасящи се до появата на футуризма в Русия, авторът изтъква според него показателния факт, че всички талантливи нови поети, като Аненски, М. Кузмин и др., които са били привърженици на символизма, в тези критични години (1909—1910) се отдръпват от символистичното движение. Също и Хлебников се държи настрана от символистите и не публикува в техните издания. А Хлебников е също

един от онези руски поети, които облагат съзнанието за неизбежността на обновлението на руския поетичен език. Тук авторът прави бележката, че великите поети са щастие, но същевременно и нещастие за литературата. А нещастие то се състои в мощното, непреодолимо влияние, което те оказват на следващите поетични поколения. Така поетическият език от втората половина на XIX в. в Русия е изцяло под такова едно непреодолимо влияние, идващо от езика на Пушкин и Лермонтов. Единствено Тютчев и Некрасов остават незасегнати от това влияние, смята авторът.

Още символистите от по-старото поколение тръгват по пътя на езиковото обновление и тук особени успехи постигат Брюсов и Балмонт. Балмонт открива възможностите на звуковата евфония за актуализиране на обезцветените от употреба стари думи. Така най-обикновени думи зазвучават не само по новому, но се и възприемат като нови.

Представителите на втората генерация символисти избират друг път. Така поезията на Блок изобилствува от нови, необикновени и „странни“ образи и метафори. И тъкмо на това, смята авторът, се гради славата на Александър Блок като един от най-великите руски лирици. От своя страна Андрей Бели обновява поетическия език чрез създаването на неологизми — най-смелите, каквито познава руската литература до футуристите. По времето, когато Брюсов, Балмонт и Блок вече са „нормализирали“ своя език и своя арсенал от поетически прийоми и са се върнали към традицията на класиците, Бели шлифова своя собствен стил, отличаващ се с „необикновености“, в които той проявява несравнимо майсторство. Хайделбергският професор смята, че Андрей Бели може да се причисли към непосредствените предшественици на футуризма. Той изтъква, че задачата на футуристите е останала същата, както на символистите — именно обновлението на поетическия език и актуализирането на художественото слово. И ако тези конкретни задачи, които са си поставяли футуристите, се разгледат по-отблизо и по-подробно, продължава проф. Чижевски, то те ще престанат да изглеждат като чуждо тяло в руската литература, като някакво нарушаване на руската литературна традиция.

Авторът изтъква, че двигателни сили на символистичното движение не са нито отказът от социално-политически мотиви, нито прекомерният индивидуализъм на един Брюсов и неговите епигони, нито подчертаният аморализъм на такива спътници на символизма, какъвто е Леонид Андреев, а именно сериозните въпроси, свързани с философския мироглед и опи-

та за реформа на поетическия език. А ако тези сили се изследват тъкмо там, където са добили поетически облик, то може с удивление да се установи, че символизъм и футуризмът не се разграничават ясно един от друг. И двете течения, смята авторът, са чувствували едни и същи угрози, криещи се в езика на реалистичната литература — съпътното подражание на „класиците“ и по-слабо продуктивното подражание на ежедневния език. А според схващането на футуристите литературната дейност на символистите е довела в продължение на петнадесет години до изработването на един равномерен и изгладен поетичен жаргон, чийто основен отличителен белег е усещането за „сладост“, напомняща за оперни арии и дори за сантиментални романси. Сладникалото благозвучие на символистите им се струва не по-добро от подражателното безсилие на епигоните на Пушкин и Лермонтов. Тъй в манифестите на футуристите се формулира с умишлена острота, макар и ненапълно сериозно: „Миналото стана тясно. Академията и Пушкин са по-неразбираеми от йероглифи.“ Футуристите искат да „изхвърлят Пушкин, Достоевски, Толстой и др. от паракхода на съвременността“.

В епохата на Пушкин е било намечено ново обозначение за поезията — просто „звучи“ („мои задумчивые звуки“), а през петдесетте години и през периода на реализма поетът „пише“, а поезията му представлява „мисли“, „мечти“ и пр. Футуристите обаче „крещат“, „вният“, „реват“, „ръмжат“. Докато при символистите може да се срещне образът на поета, представен като лебед и дори като славей, то Маяковски взима облика на куче: „я стал на четвереньки и залаял: гав! гав! гав!“ Това означава, посочва авторът, че футуристите са поели пътя на „суровия“ (жесткий), „тръпчивия“ (терпкий) и „грубия“ (грубый) език. И очевидно в грубостта се заключава главното обновление, смята авторът. При футуристите това представлява умишлена провокация към читателя. Но основното тук е не толкова грубостта, колкото суровостта, неогладеността на прозицията и тромав език, който по мнението на футуристите е бил тъкмо подходящ за изразяването на по-сериозни и същевременно по-трагични преживявания.

Авторът се спира по-подробно на проблема за словотворчеството и неговата традиция. Посочва се, че неологизми са били създавани винаги и че редица философи на езика са смятали словотворчеството не само за право, но и за задължение на поета. Футуристите обаче създават неологизми по доста по-различни пътища от техните предшественици. Те превръщат словотворчеството в основен

принцип на своята поетическа практика. В един от манифестите си футуристите заявяват: „Ние развихме нови принципи на художественото творчество. И именно богатството на речниковия състав е оправдание на поетическата дейност.“

Освен признатия майстор на нови словообразования Владимир Маяковски сред футуристите има и други словотворци от немалко значение, например Велемир Хлебников и Игор Северянин. Авторът посочва, че именно Хлебников е бил най-добрият теоретик на футуристите, той е оставил дори трактати на тази тема. Тук проф. Чижевски разглежда начините, по които Маяковски и другите майстори на неологизми обогатяват своя поетически речник. Така например Маяковски създава новата дума „разбандитит“ въз основа на съществувал в руския език глагол „разбазарит“. Неологизми се създават и на базата на руските диалекти, говоримия език, детския език, украински заемки и пр.

Сред футуристите се намират и привърженици на „абсолютните неологизми“, т. е. на изобретяването на напълно нови думи. Техният „вселенски“, или „световен език“, страда от един основен недостатък, посочва авторът. Ако съществувашите „разумни езици“ само разединяват хората, както твърдят футуристите, то едва ли би могъл да ги обедини един „металогичен (заумный) език“, и то по простата причина, че във всички езици на света думите означават нещо, изразяват нещо, а думите на „металогичния език“ не са носители на никакво значение. Най-известният идеолог на металогичния език сред футуристите е А. Кручених, макар и да не е единственият теоретик на този език. Кручених и Хлебников се обръщат към неологизмите в езика на религиозните секти, към магическата функция на „непонятните думи“. Тук авторът посочва, че тясната съобщност на членовете на религиозните секти, които пеят своите „духовни песни“ на „металогичен език“, не се е обуславяла от тези „духовни песни“, а от религиозните учения на техните патрони, които са им били предадени на разбираем или ако се е касало за „тайни“ учения, на полуразбираем език. В своите металогични проповеди и песни сектантите са намирали само „изход“, за да изразят съдържанието на своите трудно изразими схващания и убеждения.

Проф. Чижевски смята, че въодушевляването на футуристите и на някои теоретици, като Виктор Шкловски, от металогичните езици се корени в прастарото съмнение на поетите във възможностите на езика да изрази адекватно едно сложно духовно съдържание. Авторът цитира думите на Тютчев: „Изречената мисъл е лъжа“ и на Фет: „О, ако бе възможно дуп-

шата да се изкаже без думи.“

Действителното реализиране на „металогиката“ може обаче, смята авторът, да съдържа два разбираеми и смислени аспекта. На първо място, изявлението на „металогичния“ поет, че желае да изрази нещо „неизразимо, неописуемо“ и, на второ място — в отделни случаи — обогатяването на музикалната звучност на стиха или на прозата. Хлебников, Давид Бурлюк и други футуристи пишат музикално звучащи стихотворения на „металогичен език“, които са приятни за слуха със своето благозвучие и ритмична точност. Забележително е обаче, че сам Хлебников се е отказал по-късно от този вид творчество.

Програмните манифести от първите години на футуризма възвестяват и други езикови реформи. Но преди всичко отхвърлянето на установена правописна система. Авторът е на мнение, че словотворчеството на футуристите, поне в границите на поезията, се е оказало продуктивно художествено средство, особено при създаването на нови думи в определен контекст и при определен случай. В тази връзка проф. Чижевски разглежда и своеобразното римотворчество на футуристите, достигнало своя връх в поезията на В. Маяковски. Още Пушкин е водил спор с Вяземски за „оскъдността на руската рима“. Авторът посочва, че тази „оскъдност“ е била несъмнено преодоляна от „неточните рими“ на Маяковски, предшественици на когото в това отношение са Блок, отчасти Брюсов, а още по-рано — Алексей Толстой. Но римотворчеството на футуристите не се изчерпва само с тази „реформа“ на Маяковски. Обогатяването на запаса от руски рими се извършва по различни пътища. Със своите рими на „учени“ думи Бенедикт Лившиц също спада към футуристите. А особено много рими на чужди думи или на думи, звучащи като чуждици, могат да се открият при Игор Северянин. При Давид Бурлюк се римуват не само крайните срички на стиховете, но и началните. Подобен похват използва и Хлебников, но той отива още по-далеч и създава „обръщания“ (перевъртни), в които всеки стих може да бъде четен отляво надясно и от дясно на ляво. Тъй той написва поемата „Разин“, в която всички близко четирислестни стиха могат да се четат и в двете посоки. Авторът изтъква, че въпреки изкуствения похват много от тези стихове имат напълно „разумно“ съдържание, а някои не са лишени и от художествена сила, както например стиховете, които описват преживяванията на един разбойник, който трябва да бъде набит на кол:

Волокут, а кат у колов.

Не сажусь, ужасен!

Проф. Чижевски отбелязва, че подобни „перевъртни“ не са изобретение на футуристите. Те са съществували още в античната и средновековната поезия, писани са в XVII в. и в епохата на барока, а в Русия са познати още от XVIII в. в някои „раковые стихи“ на Г. Р. Державин.

Към езиковата програма на футуристите спада и една реформа на синтаксиса, която се изразява най-вече в премахването на предлози. За отбелязване е, че това „новаторство“ изглежда в някои случаи твърде архаично. Още в XI и началото на XII в. в руския език има случаи на безпредложна употреба от рода на „иде Киеву“ вместо „к Киеву“. Тази „реформа“ бива твърде скоро забравена и от самите футуристи и от първоначалното „разрушаване на синтаксиса“ се стига до премахване на препинателните знаци.

Накрая авторът се спира на съдържанието в произведенията на руските футуристи. Тук той посочва, че почти всички футуристи са били руски националисти, разбира се, не в отрицателното значение на тази дума. Те са се смятали за представители на руското изкуство и на руската литература, но същевременно и техни обновители. Футуристите се опитват да конструират и една славянска митология. Дори прекратчват границата от руския към панславянския национализъм. (Хлебников се обръща към „праотеца на славяните“, измисления от него „славун“.)

Авторът изтъква, че в своето изследване не засяга два важни кръга от проблеми, а именно въпроса за схващанията на руските футуристи относно същността на поезията и тяхната представа за предназначението на поета.

Във втората полугодишна книжка на списанието предизвиква интерес тематично близката работа на Астрид Форбергер от Хайделберг, озаглавена „Метафорика и символика в творчеството на Маяковски“.

След кратък преглед на историческото развитие на метафората авторката стига до извода, че от античността докъм средата на XIX в. е съществувало в метафората едно постоянно отношение на аналогия между пряко и преносно значение в тропата. Но през втората половина на XIX в. това отношение се променя — най-напред в литературата на романтизма, а след това още по-решително при символистите. Символистите, преди всичко френските, при образуването на своите метафори вече не се стремят към аналогичност, към „отразяване“ на заместеното понятие. При тях първоначално преносният, образен израз добива самостоятелна стойност. Така се стига до затъмняване на

смисъла на стихотворението. Още в епохата на барока образният израз е имал самостоятелна роля в поезията, без обаче това да затъмнява смисъла. Авторката смята, че причина за това е бароквата образна система, която е изградена на базата на лесно разкриващи се асоциации, които са били напълно достъпни за образования читател. По този начин отношението на аналогия се запазва. При символистите обаче това отношение се разрушава, като се свързват индивидуални образни композиции, които не позволяват на нормалното мислене и представни способности да достигнат до ключа към заместените първоначални понятия.

През 1912 г. заедно с други футуристи Маяковски прокламира в манифеста „Плесница на обществения вкус“ програма за едно ново изкуство, която предвижда наред с обновяването на стиховата система и създаването на нов словесен материал за нуждите на поезията. Макар и да не се говори за разширяване на метафорната система, тук се призовава за работа върху думата изобщо. Маяковски пише дословно: „Ние сме за изменението на отношението на думата към предмета, за преминаването от думата като цифрен знак, като точно обозначение на предмета към думата-символ и думата-самоцел.“ Тази програма, смята авторката, не съдържа нищо особено ново, понеже винаги е било цел на поезията създаването на по-точни връзки между обозначаемо и обозначено, отколкото може да предположи общоупотребимият език. Също и разглеждането на думата като символ и самоцел е познато още при символистите, т. е. на движението, което предхожда футуристите и срещу което те се борят. Въпреки това поезията на футуристите и преди всичко стихотворенията на Маяковски действуват по-различно от поезията на предходните времена. Авторката прави анализ на стихотворението на Маяковски „Уличное“ и посочва, че при първо четене то остава неразбираемо. Тук метафориката е неразгадаема, метафоричните свързвания не дават ключ към първоначални понятия: отношението на аналогия е разрушено. Но все пак тук е налице една метафорна система, при която едно преносно значение се пренася втори път и така се постига едно трипластово отношение „основно значение + метафора + метафора“, докато конвенционалната метафора е само двупластова и се състои от метафоричен израз и първоначално реално значение.

Авторката посочва, че разбираемостта на една метафора не зависи от нейната двупластова или трипластова структура, а от възможността да се схване наличието на един първоначален, подменен момент. И тук се поставя въпросът, дали мета-

фората при Маяковски изпълнява обикновената комуникативна функция на конвенционалната метафора или представлява един протичащ единствено в границите на езика процес на метафоризиране, имащ чисто естетическа функция.

Макар и стихотворенията на Маяковски да носят определени звуково-естетически елементи и смисълът им тук-таме да е затънен, не би могло да се твърди, смята Астрид Форбергер, че той си служи в поезията с „чист език“. Болшинството от неговите метафори представляват своеобразен изказ върху действителността, а онези, които имат чисто естетическа функция, произлизат преди всичко от стремежа да се разкрие нов поетически материал. Същевременно обаче непонятността на подобни метафори шокира „порядъчния“ читател, а тъкмо това е и целта на футуристите още в началото на тяхното литературно движение.

Възниква въпросът, в какво се състои общоизтъкваното новаторство в лириката на Маяковски. По отношение на метафората може да се каже, че то не може да се обясни единствено с употребата на неизползувани дотогава метафорни типове. Истински новото в стихотворенията на Маяковски се заключава тук по-скоро в една синтеза от необичайни метафорни типове, както и от необичаен метафорен материал. Макар и поезията преди Маяковски да познава вече отношението на неясна аналогия, тя избира за своите метафори понятия от една по-висша област. Поради това тези стихотворения често получават неконкретен, отдалечен от една непосредствено осезаема предметност характер. За разлика от тях стихотворенията на Маяковски се набиват в очи със своята твърде предметна образност. И тази предметност е от областта на ежедневното, по-низшето. Докато в поезията на руските символисти прави впечатление честата употреба на скъпоценни материали, като кристал, злато, скъпоценни камъни и пр., то при Маяковски могат да се намерят преди всичко груби материали, като желязо, дърво, камък и др. Също така рядко се срещат метафорични пренасяния на телесни и органични безели, например: „на лысине купола“, „глаза газет“, „по ребрам крыши“ и пр. А след революцията се засилва и употребата на метафори из областта на техниката: „В машины машинных тел“, „ротационкой шатов“ и пр.

При метафоричната употреба на понятия от всекидневния и низш език не може да не се стигне до катахрезни обрати. А катахрезата е най-често използваното стилистично средство в метафориката на Маяковски. Тя рядко обаче се издига до оксиморон, а остава в пределите на взаимно неизключващите се свързвания.

Образността, която постига Маяковски със своите метафори и символи, е в състояние да заговори една широка читателска маса, понеже си служи с елементи от обикновения, тривиален живот. Към това се прибавя и нейният провокиращ и тенденциозен тон, с помощта на който тя може да насочва масите в избраното от поета направление. Така естети-

ческото новаторство на Маяковски е свързано с една насочена към практическия живот и изискванията на времето тенденция. Революцията, посочва авторката, доставя нов материал за поезията, но и поезията от своя страна оказва въздействие върху революцията.

B. K.