

стави времето и пространството в тяхната отделност и да се оталече от емоционално ценностните им моменти.“

След това авторът се спира на един от най-важните хронотопни мотиви — мотива на срещата, — където временното определяне е неотделимо от пространственото. Този мотив се характеризира с пресичане на няколко временно-пространствени точки в една, в която се завързват и извършват събитията. Проследяват се вариантите на локализация при това пресичане въз основа на богат фактически материал. Интерес представлява свързаното на този хронотопен мотив с хронотопа път в по-късната му конкретизация от Стендал и Балзак. Отбелязва се и изключителната способност на Балзак да „вижда“ времето в пространството или по-точно дома като материализирана история. Оригинални са наблюденията за обикновеното житейско, битово-циклично време, което на моменти изглежда безсъбитийно и спряло и по-често служи за контрастиращ фон на развиващите се временни редове. Отбелязан е и хронотопът праг с неговата кризисност и мигновеност, с различieto на осъществяването му.

В този брой на списанието е поместена и статията на Пенчо Данчев „Широта и цялостност на метода“, която в дискуссионен план разглежда художествената и естетическа природата на метода.

Ки. 4 започва с обсъждане на проблемите на мемоарната литература. На предварително поставени въпроси, отнасящи се до състоянието и задачите на мемоарния жанр, отговарят М. Коралов, С. Макашин, В. Кардин и др. Под заглавие „Как проф. Стерн защитава реализма“ е поместена критическата рецензия на Б. Викторов.

Статията „Знак, изображение, изкуство“ на Е. Басин разглежда семиотичната концепция на Чарлз Пирс. Като главна задача на изложението сам авторът определя опита да се „реконструира“ и критически проанализира семиотичната концепция за изкуството у Пирс, а също така да се изявят нейните рационални мотиви. Отчита се, че Пирс пръв е заложил фундамент на собствено семиотичен анализ. Ситуацията, в която се употребява знак или знаково отношение според неговата семиотика, се състои от три елемента: обект, знак и интерпретант. Пирс се опитва да въведе в знаковото отношение и четвърти елемент — значение. Той приема знака като носител, съобщаващ на ума нещо отвън. Това, което означава, се нарича негов обект, това, което съобщава — значение, а идеята, която извиква — интерпретанта. За най-съществено „измерение“ на знака Пирс смята неговия анализ в аспект на отношението на знака към обекта. От тази гледна точка знаците се делят на изобразителни (икономически), индекси и символи. Към изобразителните знаци освен произведенията на

изобразителното изкуство се причисляват и произведенията на музиката, архитектурата, като се отчита, че при възприемане на тези форми на художествено изображение става комуникация на чувствата. Пирс определя изображението като единствен способ на „непосредствена комуникация“ и оттам произведението на изкуството в цяло се разбира като изобразителен знак.

Според семиотиката на Пирс изображението на обекта извиква емоция, сходна с емоцията, възникваща при възприемането на самия обект. В неговите разсъждения няма указание за феномена „естетическа рамка“, „специфична дистанция“, без която е немислимо адекватното възприемане на произведенията на изкуството. По-скоро знакът е обозначител на логически възможен обект независимо от реалността на съществуването му.

Е. Басин спира вниманието си и на реалните взаимопроникващи функции на отделните видове знаци. В семиотиката на Пирс „най-съвършени знаци — това са знаците, в които свойствата на иконическия знак, индекса и символа се съчетават толкова равномерно, колкото е възможно“.

Заслужават отбелязване според автора на статията разсъжденията на Пирс за знак-изречение и знак-умозаключение, конкретизирането им чрез примери: портретът на човек с името под него се характеризира като знак-изречение, въздействието на пейзажа в импресионистичната живопис — като своеобразен знак-умозаключение. Романът също се третира като знак-умозаключение. Ефектът от въздействието на знаците на изкуството се свързва с емоционалната интерпретанта. Е. Басин отбелязва формалистичността в позициите на американския философ в прикрепане на естетическата ценност в произведенията на изкуството изключително към плана на изображение, неразбирането на органическото единство между плана на изображение и плана на съдържание. От значение за характеристиката на изкуството се явява и гносеологическият подход в семиотиката на Пирс, или изображението като средство за откритие на нови истини. Отчита се възможността да се организират знаците в изкуството от гледна точка на тяхното отношение към обектите, един към друг, към произвеждания ефект, към ценностите и истината.

В края на статията авторът отделя място на пропуските, довели до вътрешна противоречивост и непоследователност в разгледаната естетика. Например схващането, че възображението в изкуството е лишено от научна ценност, стигащо до твърдението, че художественото възображение дава възможност само за игра. От друга страна, отъждествяването на красотата с качеството на чувствование довежда до ирационализъм и интуитивизъм.

От марксистеска гледна точка, заключава авторът на статията, анализът на семиотич-

ния подход към изкуството, изразен в трудовете на Пирс, представлява интерес в три отношения. Първо, позволява да се проследи генезисът на семиотичните методи на изследване в изкуството. Второ, този анализ помага да се изяснят основните теоретични източници на идеалистическата интерпретация в семиотиката и резултатите от приложението ѝ към анализа на изкуството в съвременната буржоазна естетика. Трето, в хода на този анализ се изясняват положения, които, взети в конкретно-семиотичен аспект, не са изгубили научното си значение и имат евристическа ценност.

Кн. 5 съдържа статията „Съвременни аспекти на теорията на социалистическия реализъм“ на Б. Сучков, утвърждаваща най-важните проблеми и художествени принципи на новия творчески метод, опирайки се на марксистко-ленинската естетическа мисъл в нейната борба, развитие и обогатяване. В. Кардин в „Сюжет за неголяма статия“ развива интересни мисли за творческия маниер на В. Катаев и за художествените особености на разказа му „Теменуга“. П. Гайденов в статията си „Въпреки историческия процес“ с помощта на разгърнат философско-естетически анализ проследява творческия път на К. Леонтиев. Литературно-критическите позиции на Леонтиев се обясняват във връзка със социално-политическите му реакционни възгледи. Прави се обосноваване паралел на общността в мисли и търсения между него и Ницше, преди всичко в езическия култ на красотата и силата. Проследяват се отношенията на руския критик с революционно-демократичната естетика, със славянофилите, полемиките му със „Съвременник“. Акцентува се на „византийското християнство“ в творчеството на Леонтиев, двойствено по му отношение към някои проблеми, породено от вместването на взаимноизключващи се позиции в миросгледа му.

Гайденов отбелязва и възгледите на Леонтиев за езика на произведението като стилообразуващо начало, аналитичната тънкость в размишленията му относно природата на стила и езика, доловената зависимост на изменяния се стил от изменението на самата социална и духовна реалност.

Кн. 6 се свързва в голяма степен в тематично отношение със 175-ата годишнина от рождението на А. С. Пушкин. Поместени са материали от анкетата с известни писатели и дейци на изкуството. Редакцията се е обърнала към тях с въпроси — как разбират значението и традициите на Пушкин, кои произведения и черти от творчеството му най-много им попадат, какво им дава художественият опит на великия класик. След редакционната бележка, коментираща получените мнения, се публикуват отговорите на В. Катаев, Л. Мартинов, Д. Самойлов, И. Смоктуновски, М. Стелмах, Н. Тихонов и др. В статия „Самоотстояването на човека — залог за неговото величие“ Г. Макогененко

прави интересни разсъждения за формирането на реализма като нов тип изкуство и изяснява му в творчеството на Пушкин, определяща последващите насоки в развитието му.

Извън материалите, посветени на годишнината, отбелязване заслужават отпечатаните по авторския машинопис на Андрей Бели няколко глави от „Началото на века“, засягащи посещенията на Бели в Петербург през 1905 г., срещите му с А. А. Блок и Д. С. Мережковски.

В този брой на списанието е публикувана и рецензия на Кр. Генов за книгата на Борис Ценков — „Тодор Павлов — теоретик на изкуството и литературен критик“ (изд. на БАН, 1973).

Й. К.

ПОЛША

„PAMIETNIK LITERACKI“, 1974, кн. 2

Кн. 2 от „Паментник литератски“ помества в рубриката „Проблеми на художествения език“ студията на Еразм Кузма „Езиковото съзнание на полския и немския експресионизъм (опит за сравнение)“. Основната теза на автора е, че от концепцията за езика произтичат методологически директиви за поезията и обратно: концепцията за поезията дава направление на езиковото съзнание. Ето защо, когато разберем езиковото съзнание на експресионистите, ще можем да обясним по-добре поетиката на експресионизма.

Сред другите материали заслужава внимание статията „Социалистически издания на творбите на Мицкевич“, в която се разглежда историята на издаването от полските социалисти преди Първата световна война творби на поета, забранени от тогавашната царска цензура.

Рубриката „Преводи“ е посветена на „Теория на стиха и на поезията“. Интересен е отговорът на Р. Якобсон към критиците на неговия анализ, направен съвместно с Леви Строс, на стихотворението „Котки“ от Бодлер. Този отговор е напечатан като „Послепис“ към книгата „Questions de poétique“.

Литературните критици — пише Якобсон — атакуват езиковедите, които се осмеляват да проучват поетическия език в аспекта на литературната критика и оспорват на езиковедите правото да проучва проблемите на поетическото творчество. В най-добрия случай те му оставят ролята на помощна дисциплина за поетиката. Тези ограничаващи забрани идват според Якобсон от остарелия възглед, отнемащ на езиковедите главната му задача — изследването на словесната форма с оглед на нейната функция. А езиковедът трябва да се стреми да види есенцията на поезията, „мисълта, която се чете между редовете“ на поетическата творба. Щом като

от поетическата творба изникват въпроси, които се издигат над словната фактура, ние навлизаме (и езиковането ни дава много примери за това) в по-широката от концентричните кръгове — в сферата на семиотиката, чиято основна част е езиковането.

„Литературността“, т.е. трансформирането на говора в поетическата творба, а също и цялата система от действия, които реализират тази трансформация — това е темата, която разработва езиковедът при анализа на поетическата творба. Този анализ сам по себе си разкрива път към налагащите се обобщения. Поетиката, която интерпретира поетическата творба през призмата на езика и изследва доминиращата функция на поезията, е изходна точка за обяснението на поетическата творба, но документалната психологическа или социална стойност на творбата си остава открита за проучванията на специалистите в областта на тези дисциплини.

Критици, които нямат никакъв контакт със структурния анализ на езика, твърдят, че „точните методи“, въвеждани от езиковедите в тълкуването на поезията, „не ще могат никога да доловят онова нежно и неуловимо, което създава поезията“. Но „онова“, „неуловимото“ си остава еднакво неуловимо в научните изследвания както на езика, така и на обществото, на материята и живота. Безсмислено е да се противопоставя неопределеното „онова“ на неизбежната в науката приблизителност.

За да защити становището си, Якобсон цитира Бодлер, за когото „сухата граматика“ е била „творческа магия“. „Думите — пише той — възкръсват заедно с телата и костите си. Същественното с величието на своето съществуване, прилагателното като прозрачна дреха, която го облича и му придава чвят, сякаш стъклена обвивка, и глаголът — ангелът на движението, който дава размах на изречението.“

Якобсон изтъква, че всичките езикови структури имат значение за функцията и ефекта на дадената творба. В третия том от своите очерци и доклади „Selected Writings“ (понастоящем под печат) той анализира поетически творби от VIII до XX в. на около 15 разни езици и приналягащи на разни литературни школи и традиции. Несъстоятелно е тогава обвинението, че той подбира само специални текстове. Единственото ограничение, което допуска, е това, че се спира само на кратки творби. Граматиката на епическата поезия, която може да се сравнява с конструкцията на големи музикални композиции, с техните лейтмотиви, е отделна тема, за която Якобсон се опитва да създаде понастоящем само една скица.

В рубриката „Хроника“ намираме интересни информации за двадесетгодишната работа на „Библиотеката на полските писатели“, която е издала вече 20 тома и се стреми да създаде една солидна лаборатория, която

ще позволи на литературоведите и езиковедите да разполагат с точни и пълни текстове за интерпретация.

„TWÓRCZOŚĆ“, 1974, кн. 6, 7

Кн. 6 на сп. „Творчощч“ помества „Писма от мама“ и „Кефалия“ от Ю. Кортасар, студии на Зофия Чернякова за поета Адам Вайчик като преводач на Хораций, на Хелена Заворска за последната творба на Ярослав Ивашкевич „Граднини“ и рецензии за шестдесетгодишното творчество на Антони Слонимски, за последната стихосбирка на изтъкнатия поет и белерист Тадеуш Новак „По-бяло от снега“ и др. Между всички материали се откроява великолепен разказ на един от най-интересните днес в Полша писатели Марек Новаковский. Разказът носи заглавие „Сватба още веднъж!“. Това „още веднъж“ не е случайно. В полската литература има вече две изтъкнати творби, описващи сватба — драмата на Станислав Виспянски „Сватба“ и разказът на Мария Домбровска „Сватба на село“, а танцът, неразривно свързан със сватбите, е най-любимото изкуство в Полша и играе голяма роля в полската литература (полонезата в „Пан Тадеуш“, полонезата в „Пепел и диамант“ от Анджеевски, народният танц в „Селяни“ от Реймонт, танцът в драмата на Мрожек със същото заглавие и т.н.). Авторът прави постоянни алюзии за „сватбените“ литературни традиции и особено с творбата на Виспянски. Но тези алюзии служат за изобличение на представената действителност, тъй като разказът е остра сатира за съвременните селски големи и градската „творческа интелигенция“, чийто представители, пристигнали в селото, развърщават селските си събеседници с идеята си и етична безпринципност.

Кн. 7 помества разговор „За литературата на 30-летието“, който водят върху страниците на списанието критиците Хенрик Береза, Збигнев Биенковски, Томаш Бурек, Тадеуш Древновски и Анджей Кийовски.

Бурек започва своето изказване с критични бележки върху новопоявилата се книга на краковския литературен критик Влодзимеж Мачйонг „Литературата на народна Полша. 1944—1964“. Според Бурек слабата страна на този труд е това, че той започва да разглежда полската литература от момента на създаването на народната власт. По този начин се слага изкуствена преграда и явленията, които имат своето начало в много по-раншен период, не могат да бъдат правилно изтълкувани.

Според Древновски най-ценният период в развитието на следвоенната литература са първите години след освобождението, когато най-ярко се отразяват в нея както военните и окупационните преживявания, така и обществените промени, които стават при новия народен строй. Кийовски говори за личното си отношение към литературата. За него тя

не е производство на книга за прочит, а „начин на живота“ и „разбиране на света“. Такава литература според Кийовски се е създавала през 50-те години, а през последните години тя се е превърнала „само в изкуство“, в „демонстрация на личността“ и на стиловете. „Стана нормална, прекалено нормална за мене — заявява Кийовски, — защото аз поради войната и периода на култа станах ненормален.“ Литературата днес тръгва в чудноватата насока на носталгия и лиризм.

Береза смята тъкмо обратното, че едва през последните години е настъпил прелом в полската литература и че днес вече може да се каже, че писателите съзнателно формират фабулата, литературните образи, разказите и стилизо-езиковите структури.

Бийенковски, критик от по-старото поколение, приема войната като безусловна граница между два различни периода в развитието на полската литература. Непосредствено след войната, изтъква Бийенковски, литературата явно отрази етичната революция, „етичния шок“, разпадането на стойностите на предишните епохи. В прозата на Т. Боровски и в поезията на Т. Ружевич се обади „новата епоха със собствения си, нов ад“.

За разлика от Кийовски Бийенковски смята литературата от 50-те години и от целия култовски период за литература, която е живяла с „привидния“ живот. Историческият, политическият или етичният натиск не може да навреди на никоя литература — твърди той, — но тогавашният натиск на готовите формули, предварително предписаните развръзки е бил пагубен.

Древновски се противопоставя на Береза, като заявява, че техническите новости и постижения не могат да извършат прелом в литературата. Прелома правят големите творби. След 1956 г. в полската литература има много нови и забележителни явления (Хласко, Мрожек, Херберт), но литературата се затваря в себе си и губи по-широки хоризонти и по-широк кръг читатели, престава да бъде неземестима.

Бурек отново подчертава значението на първия, следвоенен период, когато е започнала голяма литературна дискусия, прекъсната от принудителната унификация на идеята и културната надстройка във втория период (от 1949 г.). Периодът до 1955 г. може да бъде наречен период на „литературен конформизъм“. От 1956 г. се очертава нова цивилизационна и обществена констелация; появяват се нови проблеми, свързани с истинската масова култура.

Береза решително защитава литературата от последните 15 години. Леополд Бучковски, Леон Гомолицки, Парницки и др. повдигат най-големите етични въпроси на нашето време, но не така непосредствено, както това е ставало през първите години след войната. Тези въпроси са неделими от „художествената философия“ на творбата от

„философията на литературната форма“, в нея те са сякаш скрити. Големият успех на т.нар. „селска литература“ (т.е. със селска тематика) не е случаен и тя има днес многобройни читатели.

Кийовски отново настоява, че литературата (с изключение на поезията, която той решително отделя) трябва да служи на нещо по-голямо от нея, а днес тя служи на себе си и затова хората четат повече философски, исторически, социологически трудове (Фром, Юнг, Антони Кемпински), отколкото художествена литература.

Бийенковски защитава единството между прозата и поезията. Изоставянето на класическата хармония, одобрението на хаоса, отказът от героя (Мах и Томалицки), автоматичността са се появили едновременно и у поетите, и у прозаистите. Светогледът е общ. Съживяването на естетизма, на стремежа към стилистично изысканство е също общ и тъкмо той тревожи най-много Бийенковски в най-новата литература. Култът към факта, изповядван от най-младата група краковски поети, „сега“ му се вижда спасителен.

Древновски признава, че полската литература през последните години заслужава много комплименти. Тя е „културна, нахочива, във формално отношение новаторска“. Но тя не е жива, както жива е била литературата, създавана непосредствено след войната с военната и окупационна тематика (З. Налковска, „Медалиони“, разказите на Т. Боровски). Тя е била скъпо заплатена със страданията на народа, но само тя е достигнала величие от общоевропейски мащаб.

За редица писатели днес — твърди Древновски — поетиката на метафорите и алюзията стана претекст за отказ от солидното мислене и бягство от наричането на нещата направо, със собствените им имена. Псевдо-авангардизмът често маскира празнотата. Едва в поезията на най-младите (Корихаузер, Загайевски, Баранчак, Карасек) се отразяват новите обществени явления. Напоследък се забелязва и тенденция към ревизия на националните митове (Малевска, Завиевски, Мариан Брандис, Терлецки, Кийовски).

За Кийовски най-ценни в полската съвременна литература са онези нишки, които са насочени към „универсализирането на полската съдба“. Те са по-ценни от преоценките на „полското“, които правят Гомбрович и Мрожек, по-ценни от всякакви формални постижения, за които така държи Береза. Голямата американска проза — казва Кийовски — си послужи с модела от XIX в., като го изостри с езикови и битови реалии, почерпени от американския живот. Напълно е погрешно да се сравнява развитието на полската проза с някакъв идеален литературен процес и според това да се оценява. Полша нямала развита буржоазия и затова не се създава голям буржоазен епос, нямало в нея и такива процеси на разложение, които биха могли да бъдат описани с техниката на Пруст

Единственият елемент на драмата в полския живот е бил общественият и политическият живот. И затова най-големите експериментални полски романи са били политически. Може да се каже, че политическият памфлет е и си остава оригиналната форма на полския роман. Днес виждаме, че новият френски роман и полските му подражания се оказваха сезонни явления. Когато нов, важен факт се появява в живота, в културата, прозата се възвръща към изворите си, става непосредствен разказ, доближава се до съзнанието и се отдалечава от езика. Полската проза е повече свързана с обществените процеси, а по-малко със съзнанието на единичната. Това се налага от полския живот, където обусловеността на единичната е по-голяма. Отдалечаването от модела на обществената и политическата проза и естетическата percepция на авангардните течения лишава според Кийовски полския роман от истинското му значение, изгласва го в безпътната на псевдопоезията. Този прелом, който Береза смята за спасителен (нови техники, стилове и т.н.), е според Кийовски „прелом на залеза“, явление временно и лишено от перспективи.

Береза се опитва да защити новите формални търсения, като дава за пример романите „Дяволи“ и „А когато бъдеш цар, а когато бъдеш палач“ от Т. Новак. В тях има остро поставени и обществени, и етични, и политически проблеми, но те не са изразени с политически формули.

Също и Мишливски като автор на „Дворец“ поставя политико-обществени проблеми в контекста на общофилософската структура и неконвенционалната структура на разказа. Такава творба трябва да умееш да четеш.

В същност, забелязва той с право, ние вече не говорим за литературата от изминалите 30 години, а за това, каква тя трябва да бъде в бъдеще.

В заключение Бйенковски подчертава, че най-новата полска литература е прекалено литературна, че конфликтите в нея са често привидни, че писателят не се опитва да си пробие път чрез истинските остри конфликти, които е цялата си сила тегнал върху съвременния човек. А това е истинската мисия на литературата.

Същата книжка ни поднася и интересната студия на Томах Бурек „Нечистите форми на Ружевич“. Авторът изтъква, че след „Събраните стихотворения“ (1971) и „Писни“ (1972) появата на том „Проза“ (1973) на този изтъкнат полски писател позволява той да бъде разгледан „в трите му профила“ — като поет, драматург и прозаик едновременно.

Ружевич е опрля, пише Бурек, цялото си творческо дело върху отричането, върху съзнанието, че истината и поезията липсват в живота, че човек е разкъсан и „неидентичен“, че трябва да се говори с несвършени „прокажени“ думи, с разбити на парчета символи, с превърналите се в клишета и стереотипи понятия; че литературата е ви-

наги на половин път от лъжата, от необходимостта да се млькне. В неговата драматургия намираме разпадане на драматичното действие, изчезва движението, появява се театърът на „тишината между думите и събитията“, която се изгъбва от мислите на „анонимния жител на големия град“. Стихотворението у Ружевич е просто комоние, доклад, протокол, запис на действителността, а Ружевич като поет е по-скоро разказвач, отколкото „лиричен герой“. Ружевич събира всякакви прегради между отделните литературни жанрове. В неговата проза има много „поетически острови“. В неговите пиеси има ту поеми, ту дълги откъси от проза, които унищожават съзнателно и преднамерено театралната форма, понякога въобще не дават тя да бъде създадена, както става в случая с пиесата „Прекъснатото действие“. В същност Ружевич пренася формалните категории на литературните жанрове върху разните състояния на духовния живот и с тях описва и поддържа разните форми на вътрешния живот на човека. Старите „прилежни“ форми напускат у Ружевич своите граници, сблъскват се, застъпват, проникват една в друга, смесват. Това е „градската смърт на класическата култура“. От тази смес се раждат нови хибридни форми. Те не искат да улесняват с „красиви лъжи“ живота на „грозните и брутални политически лъжи“. Разкрива се съвременната драма на историята и на цивилизацията. Пролитава теснотата на съвременното духовно и етично пространство, заместено от механизми. Социологията на Ружевич е социология на нов, случаен герой, без лице, без възраст и професия; той е анонимен, но всеки миг може да ни покаже „лицето на враг, муцуната на фашисткото куче, на вожд или плък“. Ружевич никога не забравя възможността да се повтарят „отблъскващите етични престъпления“ от миналото. Разбивайки формата, смесвайки стиловете, Ружевич повдига „статистическото съществуване“ на „малкия чиновник с чанта“ до ранга на най-сериозните философски проблеми на нашето време. В цялото си творчество той остава солидарен с това, което в съществуването на човека е дисхармонично и му носи унижение и страдание.

„PRZEGŁAD HUMANISTYCZNY“, 1974, кн. 7

Между по-интересните материали на кн. 7 от списанието „Пшеглонд хуманистични“ можем да посочим „Състоянието на славистичните проучвания в полската историография“ от Л. Базилов, студията на М. Широцка и Б. Закшевска за първата немска рецензия за „Пан Тадеуш“ от Вилхелм Хертинг, немски писател, съвременник на Мишлевич, който пръв е оценил величието на тази творба и пръв я нарекъл „съвременна национална епопея“. В рубриката „Информации“ се съобщава за научната сесия по

случай 175-годишнината от рождението на Мицкевич, уредена в университетата Хумболт в Берлин, където поетът е слушал лекциите на Хегел. В книгата е поместена и статията на българския историк Георги Бояджиев, написана специално за списанието и озаглавена „Историческо познание и съвременност“. В редакционна бележка се изтъква, че в статията се повдига проблем, който живо интересува полските съвременни хуманитарни науки. Тя е посветена на въпроса за значението на историческата перспектива за постигането на адекватния поглед върху действителността.

„MIESIEZNIK LITERACKI“, 1974, кн. 8

Появата на новия том от събраните творби на Ружевиц, този път „Проза“, намира отзвук по страниците на „Месенник литературни“ в студията на Мечислав Домбровски „Непрекъснатият изпит“. Авторът припомня думите на Ружевиц от предговора му към „Избрани стихотворения“: „Отвърщах се с пренебрежение от естетическите извори. Изворот на творчеството — мислех — може да бъде само етиката.“ Според Домбровски това признание се реализира във всеки жанр, разработван от Ружевиц. Също и в прозата му се проявява отвращението към неща прекалено красиви, към чистата, студената, но безполезна за хората и затова изкуствена красота, към всяка външна, празна форма. Според Ружевиц животът след войната е добил огромно значение и същевременно го е загубил. Тези, които преживяха и се запазили, правят, от една страна, от биологичното си съществуване най-голяма ценност, а, от друга страна, тази запазена форма на съществуването губи своето съдържание. Ружевиц — моралист, който според израза на Кийовски „е започнал третата война, войната за човека, за разбитите и опозорените ценности“, не може да я приеме. С ирония, но и с най-голяма загриженост той описва най-наболелите места на двадесетвековната ни цивилизация, като не престава да манифестира неизменната си вярност към онези, които „не доживяха“. „Ако се откажа от един елемент — пише той, — след това от втория и ако стигна дотам, че изхвърля от себе си цялата война и окупация, тогава не ще ме спаси от нищожеството нито метафората, нито децата, нито запалената лампа на масата, нито околосветското пътуване. И най-малката отстъпка заплашва с катастрофа, с унищожението на света.“

Литературното събитие, каквото е появата на първата в Полша история на съвременната полска литература — книгата на Влодзимеж Мачонг „Литературата на народна Полша. 1944–1964“ намира отражение и в това списание. Посветени му са две рецензии. Първата — от Ришард Матушевски — изтъква предимно положителните страни на този труд. Появата му ще удовлетвори

една отдавна назряла нужда от подобно съчинение, макар че той обхваща само първите 20 години на развитието на полската литература след войната (без последните 10 години). „Историята“ на Мачонг обединява според Матушевски обективните прегледи на автора със собствения му възглед върху литературата, който авторът умее да защити. Общо взето, правилна е прегледката на чие творчество трябва да се посвети по-дълбок, синтетичен анализ, а на чие само кратка бележка. Някои от прегледките на Мачонг са не само верни, те са и откривателски (за Домбровска, Ивашкевич, Лем, Мах). Предаването понякога съдържание се поднася по функционален начин. Един недостатък на труда е слабото акцентуване на формално-художествената специфика на творчеството на отделни поети.

По-строга е втората рецензия от Ян Гондович, озаглавена „Героично училищно помагало“. Авторът упреква Мачонг, че той в същност не оценява разглежданите от него творби, а само информира за тях. Гондович смята, че и в композиционно отношение книгата не е издържана. Тя е съставена от две части: синтетичен очерк за развитието на съвременната полска литература и отделни очерци за повече от 120 писатели и поети. Според рецензента такова откъсване на „действието“ на литературната история от „героите“ затруднява читателя в разбирането на мястото, което заема даденият творец в съвременната литература. Според Гондович авторът на „Историята“ не цени достатъчно онези литературни явления, които не добиват веднага успех, но оставят дълготрайни следи. Мачонг се интересува главно от фактите, които създават литературния живот: изискванията на критиката, влиянията, културната политика. Но в това се крие и положителна страна на книгата. Поколението, което ще изучава по нея полската литература, получава в нея богата информация за външните фактори, които определят облика на една литература, за разните „намалени тарифи, натаиска, спасителни крепости“.

„Старите и най-старите разкази“ от Ян Юзеф Шчепански (1973) се посрещат с възторжена рецензия на Стефан Мелковски. Творчеството на Шчепански е според рецензента едно голямо и рядко в нашето време явление. Литературата може да бъде „очистяване“ и „жертвоприношение“, както е за Шчепански, или „кариера, успех“ и „моята професия“, както е днес за повечето писатели, и те тъкмо затова не могат да създадат големи творби. Шчепански с героична безкомпромисност разкрива в разказите си етичните аспекти на трудното изкуство да останеш верен на себе си. Той чертае понякога мъчно доловимите граници между героизма и конформизма, изследва зависимостите между политиката и етиката. Показва как един най-прост етичен избор може да бъде проява на героизъм и припомня времето, когато такъв

избор е бил съдоносен и ставал „на границата на психологията и биологията“. Големите метафори се раждат у Щепански от обикновен, често почти документален разказ. У него няма нито следа от „модерното“ и „артистичното“. Сякаш всеки би могъл да пише и да разказва така. И въпреки това или по-скоро тъкмо затова Щепански създава „шедьоври на съвременната полска проза“, защото той успява „така безпогрешно да подбира, да представя, да изчиства и да композира“ документалните си разкази, че всяка представена в тях подробност добива значение на метафора, отнасяща се до важни за нас проблеми.

Като по-интересни материали от тази книжка можем още да споменем „Десет века и две години“ — репортаж за създаването на нови приятелски отношения между поляците и немците в ГДР, статията „Кой се бои от Juso?“, за значението на младежката социалистическа групировка „Jungsozialisten“, наричана „Юсо“, в живота на ГФР и студията на Хенрик Курт „Много голям бизнес“, която разкрива огромната роля на концепциите и дейността на французина Жан Моне в създаването на европейския общ пазар и бъдещите перспективи за развитие на този пазар.

В. С.-П

ЮГОСЛАВИЯ

„КЪИЖЕВНОСТ“, кн. 3, 4, 5/1974

В кн. 3 на списание „Книжевност“ представява интерес статията на Света Лукич „Самосъзнание на философската проза в наше време“. Тя е четвърта част от обширна студия под заглавие „Философската проза“.

Като непосредствен предшественик на днешната философска проза авторът посочва Киркегор с неговите „Дневници за Регина Олсен“. Лукич окачествява жанра на това произведение като нов, който приблизително може да се назове с термина „философска монодрама“. Това е един разгърнат вътрешен монолог, драматичен разговор, който човек води в първо лице сам със себе си. Новото, което внася Киркегор, се състои в откриването на много възможности за автентично изразяване на субективното изкуство, което по думите на Лукич „не се пуска по течението на съзнанието“, а самото то ненадгледливо и майсторски направлява това течение“.

Като втори предшественик на съвременната философска проза авторът на статията посочва Фридрих Ницше, имайки пред вид неговите „фрагменти“. Фрагментът може да се счита за нов, самобитен жанр, поне този фрагмент, който е сътворен от Ницше — пише Лукич. Този жанр отговаря на ориентацията и съдържанието на философията на

Ницше. Вместо бог, който не съществува, той поставя в центъра преходността на човека. Детронирания философия се бележира, приближава се до философската проза. У Киркегор и Ницше към класическата реторика, която е пунала корени във философските текстове изобщо, се е прибавил романтизъм, изместен по-късно от реализма. При появата си, от една страна, реализмът е обогатил художественото произведение с конкретност, но, от друга — направил го е по-бедно откъм духовност, откъм интелектуални дилеми — отбелязва Лукич.

Но някои творци са успели да избягнат това. Един от тях, може би първият — според автора — е Достоевски. Неговото творчество се откроява с огромна мощ, с богатство на стълкновения, с огромни контрасти, с разнородни крайности и парадокси. Лукич се спира подробно на романа на Достоевски „Село Степанчиково и неговите обитатели“, тъй като това произведение, макар и не най-доброто в творчеството на гениалния руски писател, е в известен смисъл преломен момент в развитието на Достоевски. След него той създава безсмъртните си творби „Престъпление и наказание“, „Идиот“, „Братя Карамазови“. Героите на „Село Степанчиково“ са пътни, релефни, класически образи и в общи отговарят на критериите за критически реализъм. Но тези образи се открояват и с едно по-дълбоко и общочовешко звучене. Светът в този, а и в останалите романи на Достоевски е дален в максимално реалистическата си сложност. Лукич цитира изказването на Достоевски: „Наричат ме психолог. Това не е точно. Аз съм само реалист във висш смисъл, тоест изобразявам дълбината на човешката душа.“ В този именно аспект авторът на статията разглежда романа „Село Степанчиково и неговите обитатели“. Според Лукич Достоевски навлиза във философската проза чрез „релефа и абсурда, през горчивия смях и неговите остриета“. По свой начин, не изоставяйки някои класически конвенции на романа и прозата, разпалвайки поетиката на реалистическото направление, той става един от най-значителните философски прозаисти в историята на художествената литература. Защото в ядрото на прозата на Достоевски лежи наистина конкретна философия. Той е въвел един оригинален демократизъм, според който всеки човек е философ, а предмет на философията е всичко, което значи „всекидневие в неговата цялост“, та дори и всяка наша мисъл, движение или трепет. По този начин се създава истински синтез на литература и философия — едно изключително рядко явление. Достоевски разруши традиционната представа за човека, за неговата личност и единство на характера. Романът „Село Степанчиково и неговите обитатели“ поставя въпросите: Кой е човек? Къде е човекът? Какъв върви?

По-нататък Лукич изтъква, че след Достоевски целокупното познание за човека, тази

т. нар. философска антропология търпи голяма промяна. Това се отнася както за науката психология, така и за литературата в цялост. Но влиянието на Достоевски върху философската проза остава. Въз основа на това авторът окачествява Достоевски наред с Киркегор и Ницше като непосредствен предшественик на философската проза.

По-нататък в статията се казва: „Класическата философска проза се оформи през XVIII в.; по-новата все повече се преплита с литературата, а днес те са неразделими.“ Новата ориентация в съвременната проза Лукич именува „есеистична или интелектуална проза“. Като нейни представители той посочва Марсел Пруст, Борис Пастернак, Томас Ман, Андре Жид, Албер Камю, Карел Чапек, като отбелязва заслугите на някои от тях за сътворяване или обновяване на жанровете на философската проза. Така например с името на Пастернак свързваме „интелектуалната автобиография“; Камю е дал няколко образци на модерни есета и т.н. За разцвета на есеистичната проза са допринесли както отстраняването на много предразсъдъци и заблуди, така и кризата на класическите критерии в литературата и естетиката. В статията се посочва също, че при отстъплението пред експанзията на науката успоредно с пасивизирането на философията есеистичната проза се е превърнала в изкуство, изграждайки своя специфична поетика. Авторът характеризира тази проза по следния начин: тя е такава преходна форма, такъв хибрид, който доста адекватно рисува „ситуацията“ на днешния човек; изразява всеобхватността на релацията обект—субект; задоволява основните естетически критерии на действителността.

По-нататък в статията се разглежда въпросът за връзката и взаимодействието между наука и изкуство. Отбелязвайки трудността да се отговори на този въпрос, Лукич подчертава, че науката и изкуството практически са „два хоризонта“, от които всеки има свой език — единият е езикът на математическите символи, а другият — визуален. Съществува доста разпространената боязнь, че при есеистичната проза ерудицията ще задуши творческия дух, ще прекъсне връзките с жизнените сокове, ще надхвърли границите на изкуството. Авторът на статията е противник на такъв страх. Той разглежда есето като „свободно размишление върху живота и явленията, което обличава взаимно науката, философията и литературата“.

В заключение се изтъкват три неща: първо — модерната философска проза, най-често в облика на есеистична проза, е дала значителен брой най-добри творби в художествената литература на нашия век; второ — чрез нея (с тричленната релация наука—философия—литература) се оформя перспективата за създаване на една още по-изразителна интегрална проза на бъдещето; трето —

философската проза днес има свои трайни, структурални отлики.

В същата книжка на списанието е преведена статията на Едвин Мюе, озаглавена „Поетическото въображение“. Преди да ни обясни какво разбира под това понятие, авторът очертава някои различия между поетическото и научното въображение. Поетическото въображение не може да доказва или да демонстрира, а само да предугада и убеждава. Учените понякога предугаждат истината много преди момента, в който могат да я докажат, но се говори за творческо постижение едва когато са я доказали. Поетическото въображение никога не може да достигне до такава точка, нито пък има подобна цел — то остава в своя собствен свят, вдъхновен от догадката. Това, което поетическото въображение казва, може да бъде вярно или невярно и не съществува възможност, както в науката, да се докаже едното или другото. Според Мюе „поетическото въображение е дух, който подхранва поезията и чийто начин на действие е обхващането на живота в неговото развитие и движение, в неговата индивидуалност“. То ни приобщава към човечеството във времето и пространството.

Кн. 4 предлага обширната студия на Ханс Гюнтер „Концепцията за литературната еволюция в чешкия структурализъм“. Тя започва с напомнянето, че в материалистическата история на литературата все още повод за дискусия е въпросът, в каква степен е възможна една относително самостоятелна еволюция на литературата. Докато по въпроса за еволюцията на общественоекономическата база има единомислие, т.е. докато разволят на производството и обществото се схваща като закономерен структурален процес, при обсъждането на облика на надстройката (например изкуство и литература) се забелязват несигурност и големи колебания. Ханс Гюнтер пише, че още през 1924 г. руският формалист Борис Айхенбаум се противопоставя на гледището, застъпниците на което при изследване на литературата не следват последователно еволюционния начин на разглеждане, а прибягват до генетически обяснения. Те се опитват да направят изводи за художествената творба, изхождайки само от обществено-историческата ситуация, при която е създадена или която се изобразява в нея; из идеологията на автора и неговата класа. Според Айхенбаум определянето на форми и стилове въз основа на общите общественоекономически явления на епохата е неприемливо. Това е път, който „неизбежно лишава науката за литературата от самостоятелност и конкретност и в никакъв случай не може да се нарече материалистически“. Авторът на статията се присъединява към гледището на руския формалист. Според Гюнтер у вулгарния и догматически материализъм се е канонизирало такава становище, което отрича самостоятел-

ния развой на литературата и я свежда до рефлекс на извънлитературни (идеологически, икономически) процеси. Такова обобщение, разбира се, е неточно. Гюнтер счита, че във връзка с всички тези сложни въпроси теорията за еволюцията, разглеждана в руската формална школа и чешкия структурализъм, добива особено значение. Авторът пише: „Реконструкцията на теорията за еволюцията в чешкия структурализъм през 30-те и 40-те години показва, че е неточно твърдението за несъвместимост между структуралистичното схващане за литературната еволюция и марксистко-социологическото схващане.“

По-нататък Гюнтер се спира вече конкретно върху концепцията за литературната еволюция в чешкия структурализъм, разглеждайки следните въпроси: основни тези на формалистическата теория за еволюцията; творбата като знак и структура; синхронизъм и диахронизъм; литературната еволюция и еволюцията на обществото; индивидуалност и еволюция; анализ на функцията на литературата като еволюционен проблем.

На страниците на кн. 4 вниманието на читателите се насочва още един път към въпросите на структурализма с рецензията на Александър Иванович за книгата на френския автор Анри Льофевр „От другата страна на структурализма“. Авторът на рецензията подчертава, че начинът, по който е замислена и реализирана тази книга, ѝ позволява да служи като увод при изучаване на марксисткото схващане за историята и обществото. В същност схващанията на Льофевр все повече се отдалечават от марксизма. Отбелязва се още, че книгата „От другата страна на структурализма“ представлява едно посреднично звено при допира със структурализма.

В кн. 5 е отпечатана първа част от студията на Нано Богданович „Пътищата на руската модерна поезия“. Богданович набелязва два големи поетически периода в най-новата руска литература — в началото на миналия и в началото на настоящия век. И двата периода блестят с ярки творчески индивидуалности, и двата са придали специфичност на руската поезия. Първият — това е поетическата класика; вторият — поетическият модернизъм. Докато европейският модернизъм — се казва в статията — следва повече или по-малко пътищата, които са му проправени от романтизма, то руската модерна поезия неочаквано навлиза „в самата сърцевина“ на съвременното и се утвърждава с нови изразни средства.

Богданович се спира и на литературната програма и философската страна на руския символизъм. Те възникват върху общата теза на символизма, формулирана от Моряс: „Поезията се стреми да възплъти идеята в чувствен облик, който сам по себе си не е цел, защото е в подчинено положение и служи за изразяване на идеята.“ На тази база рус-

кият символизъм изгражда свои схващания по редица въпроси. Разглеждайки ги поотделно, Богданович заключава, че безспорно символизмът в руската поезия е изключително интересен със своето литературно многообразие и сложност.

Б. К.

ГДР

„ZEITSCHRIFT FÜR ANGLISTIK UND AMERIKANISTIK“, Лайпциг, кн. 1/1974

Лайпцигското списание за англистика и американистика предлага в първата си книжка за 1974 г. студията на д-р Клаус Кьолер „Анализа на съзнанието и кризата на обществото в драматичното творчество на Артър Милър“. Авторът подчертава, че драмите на Артър Милър представляват най-значителният израз на тенденциите в общественост-критичния американски театър след Втората световна война. Сам Артър Милър разкрива мотивите на своето творчество в предговора към неговите „Събрани песни“ и излага схващанията си за функцията и предназначението на художествената творба по следния начин: „Мисля, че най-могъщият импулс за писане произлиза от един вътрешен хаос, копнеец за ред, за смисъл, а този смисъл трябва да бъде разкрит в процеса на писането, в противен случай произведението остава мъртво, млякар и вече създадено.“

Според Милър изкуството служи на осъществяването на света и при това трябва да стимулира развитието на съзнанието. Животът не бива да се отразява откъслечно и фрагментарно, а трябва да се представя в някакъв порядък. Чрез художественото оформяне на сюжетния материал, чрез едно своеобразно филтриране на действителността се прави крачка напред към опознаване на ценностите. Артър Милър, посочва авторът, схваща работата на драматичния автор като социален процес на просветляване. Милър казва: „Всяка от моите песни бие започната с вярата, че в нея се съдържа някаква вече позната, но още неразпространена истина.“

Във всички свои драматични творби — макар и с различна острота и убедителност — Милър се стреми да постави диагноза на съвременното американско общество, изтъква д-р Кьолер. Сам Милър определя песните си като „мои реакции на онова, което се носи във въздуха“, а себе си като „един вид детектив в служба на истината“. За Милър драмата представява художествено транспониране на действителността чрез представянето на индивидуални конфликти в тяхната обществена значимост. Театърът според Милър е медиум на опознаването на реалността. „Убеден съм, че финалът на една драма довежда до създаването на едно по-висше съзнание“, казва Милър.

Основната идея на Милър, смята авторът, е да помогне на хората да добият поглед върху собствената си природа и условията на заобикаляния ги свят; отделният човек трябва да осъзнае силите, които определят неговото съществуване, трябва да разбере какво застрашава и може да разруши живота му. Затова в значителните произведения на Артър Милър индивидуалните съдби придобиват символична стойност за състоянието на днешния човек в американското общество. Милър пише: „Аз разбирам символичното значение на един образ и неговото развитие като израз на неговия ангажимент към живота, израз на предизвикателствата, които той приема и които оставя без последствие.“ Централният проблем във всички пиеси на Милър, смята авторът, е именно погрешният или верният ангажимент, т. е. обвързването с истински или лъжливи идеи и идеали и видът на моралното поведение, което произлиза от това. За Милър не съществува противоречие между изкуство и политически ангажимент. „Свършено погрешно е твърдението, че между изкуството и философски или социално значимата тема има някакво дълбоко противоречие“, пише Милър. Подобен упрек той отправя и към всеки фаталистичен или детерминистичен светоглед, какъвто се култивира днес от широки кръгове на западно-европейските и американските писатели и философи. За Милър детерминизмът е несъвместим с неговото мирогледно и художествено кредо.

Ранната драма на Милър „Човекът, който имаше цялото щастие“ (1944) остава почти незабелязана от критиката. Своята кариера като един от най-значителните модерни драматични автори Милър започва с „Всички мои синове“ (1947), пиеса, в която разобличителната драматургия на Ибсен се свързва с разкриването на една актуална социална тематика. Тук Милър се идентифицира с главния герой — разочарован и гневен идеалист. Над непосредственото разобличаване на официално пропагандирания „морал на успеха“ и на търгашеските нрави на „средната класа“ Милър издига отговорността на отделния човек за моралното състояние на обществото. В драмата си „Всички мои синове“ Милър заклепява обществото чрез последователното осъждане на отделните герои, които олицетворяват неговата вина, докато в следващата си пиеса „Смъртта на търговския пътник“ (1949) Милър показва гибелта на отделния човек поради вината на обществото. Както посочва Дитер Оберндорфер в книгата си „За самотата на човека в модерното американско общество“, търговският пътник се е превърнал в ключова фигура на съвременния американски начин на живот. А известният социолог Джон Стюард Мил пише за този тип хора: „Всички те са подчинени на ръководния апарат, всички те са лишени от каквато и да е стопанска или духовна власт, на всички тях вече е невъз-

можно творчески да устройт живота си или да се намесят решително в съдбата на обществото и да повлияят върху нея. Прототип на „новия човек“ е тъкмо търговският пътник, продавачът. Изискванията на окръжаващия го свят демонстрират особено ярко житейските условия, сред които съществува модерният човек. Продавачът — това е моделът на новия американец, тъй като този продава не само своето време и енергия, но и своята личност.“

Артър Милър въвежда своя търговски пътник в твърде типична ситуация. След десетилетна конкурентна борба Вили Ломан е физически и душевно изчерпан. Цял живот той е лелеял типично американската мечта за материален успех и е подхранвал у себе си надеждата, каквато крепи безброй хора като него, че да се осъществи тази мечта зависи само от индивидуалното усилие. Ломан отчаяно се мъчи да реализира идеалите си, но претърпява професионален неуспех и бива уволнен. В своята безизходица той стига до самоубийство, но и до края го преследва измамната илюзия за успеха — той вярва, че с осигурителната сума, която ще донесе неговата смърт, семейството му ще осъществи собствените си житейски желания. Така в този драматичен конфликт Милър разкрива една отделна съдба в специфично американско обкръжение. Ломан излича своята идея за успеха директно от обществото, към което принадлежи. И живота на американца успехът се е превърнал в социален и морален императив.

При Милър, изтъква авторът, външната действителност като сценично пространство се разширява и задълбочава чрез проекциите на потока на съзнанието. Докато в „Улис“ на Джеймс Джойс вътрешният монолог като медиум на повествованието демонстрира едно многократно раздробено, разлято в много посоки съзнание, то при Милър вътрешният монолог служи непосредствено на целта да се демонстрира едно социално състояние, пречупено през призмата на индивидуалната съдба, както и да не направят оптически и духовно уловими на сцената сложните процеси на разцепленето на личността. Пропагаста между действителността и фантазиите представи на драматичния герой е изобразена чрез успоредността, а често и чрез едновременноното разгръщане на двете сценични измерения на вътрешния свят и на диалога с окръжаващата среда. Потокът на съзнанието, посочва авторът, разкрива при Артър Милър социалния конфликт на героя в неговата индивидуална окраска — болезнената му природа, психическата му криза, изразена чрез вътрешния монолог, са непосредствен резултат от неудачните му опити да се нагоди към нормите и митовите на околния свят. Лавирането на търговския пътник между реалността и мечтата съответствува според д-р Кьолер на ситуацията, в която се намира неговата социална среда, на всеобщата идейна

шизофрения, в която е потопено американското общество.

Също и в драмата си „Лов на вещици“ (1952) Милър прави анализ на кризата в американската действителност, като иносказателно разкрива атмосферата на идеологически терор през т.нар. „ера на Маккарти“ и преследването на демократичните сили в Америка от „Комисията за антиамериканска дейност“. Централната тема на драмата според д-р Кьолер е отговорността на отделната личност по отношение на истината и моралното задължение на обикновения човек да се включи в съпротивата срещу злоупотребата с власт. Бунтът на героя на Милър Джон Проктър срещу перверзните насилствени действия на властоимците е разкрит далеч извън конкретната ситуация като пример за всички онези, които две и половина столетия по-късно (драматичното действие се развива през 1692 г.) ще бъдат изправени пред подобни решения. И тук социалните и индивидуалните мотиви кореспондират помежду си. Нравственото раздвоение на Проктър в интимната сфера въвежда по-големия, решителен конфликт в съвестта му при сблъскването му с официалните обществени институции. Проктър предизвиква собствената си гибел, като преодолява кризата в съзнанието си, разбира отговорността си към човешката общност и с това предизвиква непосредствено репресивната идеология и нейните представители. В драматичното творчество на Артур Милър Проктър демонстрира едно ново поведение по отношение на окръжаващия свят. Той вече не е пасивният търговски пътник Вили Ломан, изложен безпомощно на обстоятелствата, а осъзнава обществените пружини, задвижили собствената му съдба, и въстава срещу насилието над съвестта, понеже знае, че тъкмо чрез своята съвест ще придаде смисъл и достойнство на съществуването си. Неговата доброволно избрана смърт, изтъква авторът, е израз на нравствено самоосъществяване и същевременно го издига до символичен образ на борба срещу реакционното упражняване на власт изобщо. Той се превръща в олицетворение на една историческа перспектива.

Драмата на Милър „Поглед от моста“ (1955–1957), продължава авторът, е характерна студия на един човек, който става жертва на една първоначално непризнавана, но непреодолима страст. И все пак частният случай е отправен към обществената плоскост, смята д-р Кьолер. В своя мъчителен „хаос на чувствата“ главният герой Еди предава своите приятели и с това нарушава социално-етичните норми, които сам той преди това е приемал като разбиращи се от само себе си и е съблюдавал. Със своето предателство той е извършил действие срещу общността и с това предизвиква своята гибел. И все пак личният конфликт тук не се покрива напълно с обществената проблематика, посочва авторът. Докато в „Смъртта

на търговския пътник“ трагиката възниква логически от неизбежното противоречие между индивид и околна среда, то катастрофата в „Поглед от моста“ не е мотивирана като неминуемо необходимост, а произлиза от твърдоглавото, подбуждано от скрити нагони и граничещо с психопатичност поведение на героя, противопоставящ се на разумните доводи и предупреждения на приятелите и съпругата си. Въпреки точно обрисованата социална среда конфликтът на Еди остава преди всичко индивидуален, изтъква д-р Кьолер, а общественият момент е изтикан на втори план.

Едноактната пиеса на Милър „Спомен за два понеделника“ (1955) отвежда назад към годините на икономическа депресия в Америка. В детайлно разработени сцени Милър обрисова сивото и монотонно ежедневие на работниците от един автомобилен сервиз, показва как животът им отминава незапаметен и пуст. Представена е цяла редица от характери, чийто духовен и емоционален мир е определен от стереотипния работен процес, към който те са приковани. Наистина едни от героите, Кенет — романтик и мечтател, — прави опит да се противопостави на безотрадноста на наложения му начин на живот, като избягва в света на поезията, но и той като останалите в последна сметка е победен от парализиращите социални условия. Показано е как всички тези хора, живеещи в постоянна резигнация, тъпо разочарование или равнодушие, биват постепенно сковани в техните чувства, мисли и желания от една антагонистична действителност. Макар и да знаят, че при съществуващите отношения за тях няма възможност за самореализация, те не са в състояние да издигнат идеята за едно възможно преобразование на техния живот. Само един от тях, Берт, който работи, за да припечели пари за образованието си, се отделя от останалите. Той има свои планове и идеали и съумява да се дистанцира от ежедневието си и да го преодолее чрез наблюдение и размисъл.

Също и в драмата си „След грехопалението“ (1964) Милър си служи с обществена проблематика предимно като съпровождателна добавка към една индивидуална конфликтна ситуация, изтъква авторът. Докато първата част на пиесата съдържа известни наценки на една диагноза на епохата, с развитието на действието социалните координати на междучичностните отношения се забавлят напълно и отстъпват на заден план. Д-р Кьолер смята, че тезата на Милър за функцията на драмата като средство за проникване в социалната действителност тук не е потвърдена.

В драмата „Случка във Виши“ (1964) е разработена една от главните теми на Артур Милър — отговорността на индивида пред човечеството. Действието на тази едноактна пиеса се развива през 1942 г. В още неокупираната от фашистите зона във Франция за-

почват преследванията на евреите. Вътрешното напрежение на пиесата произлиза от несигурността и страха на десетте лица, които биват арестувани на улицата и са доведени на разпит в един полицейски участък. В една драматично изострена конфликтна ситуация се сблъскват противоположните възгледи и становищата на арестуваните. В разговора помежду им се разкрива, че всеки по своето е допринесъл за тържествуването на фашизма и е съучастник в това престъпление, най-малкото като си е затварял очите пред него и мълчаливо е търпял разгръщането на фашишкия терор. Възловият проблем на драмата — отношението на отделния индивид към безчовечността и мракобесието — отправя непосредствено към политическите събития на нашето съвремие, подчертава авторът. Сам Артър Милър в едно интервю е изтъкнал важността на тази връзка: „Проблемът за нашата отговорност е актуален и днес. Във Виетнам, в Конго хора малтретират други хора. Всички ние сме отговорни за това.“

Основната тема в пиесата на Милър „Цената“ (1968) е установяването на цената, която всеки човек заплаща за живота, който си е избрал. Д-р Кюлер установява и тук социалните измерения на индивидуалните конфликти. В драмата, посочва той, са изобразени две форми на индивидуално поражение пред действителността. Достигналият до външен успех лекар Уолтър е вътрешно опустошен, той е заплатил за възхода в своята кариера с разпадането на личността си, с отчуждаването от семейството си и от самия себе си, превърнал се в „инструмент, който прави пари от човешкото страдание“. Неговият брат Виктор, който е запалил идеалите си и не се е поддал на доларовата истерия, стои в нравствен смисъл по-високо от Уолтър, но и той стига до прозрението, че животът не му е донесъл нищо в замяна, че и той е проживял напразно дните си. Драматургът не посочва никакъв изход от ситуацията и тук проличава скептицизмът на Милър — той като автор се идентифицира със своите герои и преживява тяхната криза, посочва д-р Кюлер.

Артър Милър реализира най-успешно своята теза за социалната функция на драмата, изложена в есето му „Семейството в модерната драма“, в пиесите си „Всички мои синове“, „Смъртта на търговския пътник“ и „Лов на вещици“...

В кн. 1 на списанието привлича вниманието и изследването на д-р Хайнц Вюстенхаген „Декадентството на Хенри Милър“.

Хенри Милър е роден през 1891 г. в Ню Йорк, прекарва детството си и ранната си младост в Бруклин, сменя редица професии и пропътува цяла Америка. През 1920 г. Милър работи като чиновник в „Уестърн юниън телеграф кампъни“, а в 1927 г. става съдържател на кръчма в Гринич-вилдж. В решителните години на голямата икономич-

ческа депресия и т.нар. „ера на Рузвелт“ (1930—1940) Милър живее във Франция като закъснел следовник на „изгубеното поколение“, с което в същност едва ли има нещо общо, отбелязва авторът. След завръщането си в Щатите през 1940 г. Милър живее в Бит Сур, Калифорния, неговият дом става средище на американските битници, с които той се чувства вътрешно сроден и които го впечатляват като един вид духовен баща.

Общият поглед върху творчеството на Хенри Милър потвърждава впечатлението от биографичните му данни, че той е приел ролята на един социален „аутсайдер“. Докато тридесетте години със своите кризисни явления, фашизъм, война и възникването на пролетарско-революционна литература предизвикват сред най-значителните буржоазни американски писатели от Колдуел и Фокнър до Стайнбек и Улф решителен обрат към социалната тематика, Хенри Милър остава настрана от това развитие, посочва Х. Вюстенхаген. Романите му „Тропик на рака“ и „Тропик на козирогата“ независимо от ролята на американската цензура не намират своето място в американския литературен процес от тридесетте години и до средата на петдесетте години остават известни само на тесен кръг от „познавачи“. Двата романа, както и трилогията на Милър „Розово разпятие“ намират широко разпространение в Америка едва през шестдесетте години, когато се популяризира т.нар. „сексуална вълна“ в литературата. На този фон зодиакалните романи на Милър, както и романът му „Черна пролет“ губят според Вюстенхаген от значението си на стилистично-формално новаторство, което да допринесе за радикално скъсване с традицията и нравствените табу; далеч повече — противно на главното течение на литературното развитие от тридесетте години — те естаблирират тъкмо онзи философски, политически и в последна сметка естетически nihilизъм, станал характерен за голяма част от буржоазната американска литература от петдесетте и шестдесетте години.

Творчеството и житейското поведение на Хенри Милър се характеризират от краен индивидуализъм, посочва авторът. От тази негова позиция обществените, културните и политическите проблеми изглеждат съвсем деформирани. Показателно е отношението на Милър към марксизма: „Никога не съм чел и един ред от Карл Маркс, пише той. Казват, че Маркс обяснява структурата на нашето капиталистическо общество. Аз нямам нужда от обясняване на нашето капиталистическо общество... Обществото е съставено от индивиди. Онова, което ме интересува, са индивидите — не обществото.“ Тези свои възгледи Милър излага в известното си „Открито писмо до сюрреалистите по целия свят“. По-нататък той пише: „Аз вярвам в себе си — това е цялото ми кредо.“ Милър отхвърля функцията на обществените водачи,

когато това засяга собствената му свобода. Но масите според него имат нужда от водач. Вюстенхаген посочва като пример за деформирани политически представи на Милър следния пасаж от неговото „Писмо“: „Струва ми се, че хората, които искат да създават един фашистки свят в сърцето си, са същите като онези, които искат да създават един комунистически свят. Те търсят свои водачи, които да им осигурят достатъчно работа, за да имат храна и подслон.“ Авторът търси причините за това мислене в презрението, което Милър изпитва към масите, схващайки ги само като завладяна от инстинктите тълпа.

Напълно неисторическото, индивидуалистично и елитарно мислене на Хенри Милър намира израз в критика на културата и цивилизацията, насочена на първо място срещу Съединените щати. Милър успява да оцени правилно някои отделни явления „като такива“, но не е в състояние да разпознае съществуващите взаимозависимости. Така например старият американски Юг е за него все още предмет на носталгически копнеж, той сравнява съществуващата преди Линколн робска култура с културите на Индия, Египет, Рим и Гърция. Независимо дали отпраща погледа си към някой малък индиански резерват в Северна Каролина или към европейски страни като Гърция, за Милър такива особени географски територии или човешки общности изглеждат като царства на идиллията, които биват застрашени от „цивилизацията“, машината, индустриалната епоха. Съединените щати му се струват жертва на една индустриална цивилизация, за която дава следното определение: „Цивилизацията това са опияти, алкохол, машини за водене на война, проституция, индустрия и индустриално робство, ниски заплати, лоша храна, лош вкус, затвори, изправителни заведения, приюти за душевноболни, разводи, перверзии, брутален спорт, самоубийства, убийства на деца, шарлатанство, демагогия, стачки, локаути, революции, държавни преврати, колонизация, електрически столове, гилотини, саботажи, наводнения, глад, болести, гангстери, парични магнати, конни състезания, модни ревюта, пудели, изложбени кучета, сиамски котки, презервативи, песари, сифилис, гонорея, душевни страдания, неврози и т.н. и т.н.“

Схващанията на Хенри Милър за обществото и цивилизацията се коренят в един дълбок исторически песимизъм. Той пише: „Ние сме във властта на космически сили! Ние сме в ръцете на Съдбата! Истинският смисъл на живота се съдържа в думата страдание. Милър е убеден в световния упадък, посочва авторът, и изразява своя класово обусловен страх по следния начин: „Ерата на колективизма вече настъпва. Америка е комунизирана от главата до петите. Тя се нуждае само от един Ленин или от един Мусолини, или от един Хитлер.“ Въпреки този песимизъм, произлизащ от дълбокото

неразбиране на законите на общественото развитие, Милър е готов да предложи някои социално-терапевтични разрешения. Той се обявява също за революционер: „Ние бихме могли да революционизираме живота на тази земя до невъобразима степен“, пише той. Но тук се касае преди всичко до осъществяване правата на индивида: „Всичко изхожда от живия индивид“ — пише Милър. Предпоставките за постигането на тези цели Милър вижда завоалирани в мистична светлина. Той говори за необходимостта от „вълд новителна жар“, „ново царство на съзнанието“, „непреодолим стремеж към световно братство“ и др. При това Милър се позовава на „татко Фройд“ и „мистика Юнг“, но без да ги признава за създатели на психоаналитични учения или философски теории. Милър е против каквито и да било учения и теории, против всяка идеология, без да съзнава, изтъква авторът, че с това създава своя собствена теория и собствена идеология, която е в зависимост от други теории и идеологии.

Това ирационално, реакционно-утолично, синкретично мислене е в основата както на обществените, така и на естетическите концепции на Хенри Милър. Той схваща артиста като своеобразна субективна по необходимост призма, през която се пречупва светът. И колкото получият образ е по-деформиран, толкова той според Милър е по-верен. Недоволството на Милър от окръжаващата го действителност го подтиква към критика, но това е критика въобще, която не достига до социалните корени на системата, а допринася за нейната митология и митологизиране.

V. K.

„NEUE DEUTSCHE LITERATUR“, кн. 7/1974

В кн. 7 в отдела за международна литература е поместена статията на Курт Бат „Революция отвътре. Наблюдения върху западногерманската литература“. Дискусията, която се води между отделни литературни направления в ГФР, включва актуални въпроси, възникнали в началото на шестдесетте години и станали господстваща тема към края на същото десетилетие, като: Шо е изкуство? Какво е отношението на изкуството към политическата акция? Не е ли настъпил краят на традиционното изкуство и не трябва ли да се замени то с антиизкуство, противопоставящо се съзнателно на всяка традиция? Може ли изкуството да бъде действие или политическата акция е естетическо явление, което прави изкуството излишно? На фона на поставените проблеми авторът е проследил чрез обширно сравнително изследване развитието на литературния процес за този период. Верните резултати, до които е достигнал, се дължат главно на изтъкване социално-икономическите взаимоотношения при империализма като определящ фактор за обособяването на едно или друго литературно на-

правление. Във века на монопола на капиталта пред писателите са открити две възможности: да се затвори и углби във вътрешния си мир, без да пресъздава богатия, сложен и многообразен свят, като само рефлектира формалното си отношение към литературата посредством формални изразни средства и техника, или да получи от диктуващия условията възложител поръчка за определено по тема, образи и проблеми произведение. Това идва да подчертае факта, че изкуството се е превърнало в търговия, литературата — в стока, а самият творец — в „извършител“. Причините на това явление, отбелязва авторът, се крият в диктатурата на културната индустрия, склонна да използва всяко ново естетическо решение на проблемите, за да ги поднесе като новост и шок за публиката. „Антиизкуството“ в цялост или отделните му прояви като „Le Noûveau roman“, антилитературата на Хандке, поизкуството и хепинингът са продукт именно на тази политика на индустриализиране на литературата, а не са, както се смята погрешно от някои, индивидуалистичен протест срещу нея. Разглеждани са характерни явления, отразяващи взаимоотношенията между монопола на капитала и литературното творчество в ГФР през шестдесетте години. Идеологическата платформа на политически изявени писатели начело с Валтер Йенс (трактът му „Немска съвременна литература“, 1961), приложена на практика от групата 47, може да се определи като „не явно изразена опозиция на съществуващия държавен ред, възприемане ролята на блюстител и стояща над обществени сили групировка“. По-късно тази позиция включва положителното отношение и интерес към проблемите, засягащи труда и „света на работника“, реализирано в дейността на сформиралата се група 61.

Но със социаликономическото стабилизиране на монополистическия капитализъм се забелязва, изтъква авторът, израстване на ново поколение писатели, което не е изживяло войната и фашизма и за което историческите проблеми са без значение. Промената в съзнанието води и до нови сюжетни линии в литературата. Основната насока е описание на външната, показна форма на капиталистическото индустриализирано общество, за сметка на което се прикриват вътрешните му двигатели. От друга страна, отбелязва авторът, съществуващата антифашистка опозиция е вече недостатъчна и на мястото на онова, което е било обобщавано досега под понятието „ангажираност“ и „нонконформизъм“, започва необозрим процес на диференциране. Чрез паралел между трима писатели от едно поколение, изявени категорично като нонконформисти — Гюнтер Грас, Ханс Магнус Енценсбергер и Мартин Валзер, — авторът илюстрира накратко това явление: само след десет години първият автор използва писателския си талант за агитация в услуга на социалдемократиче-

ската партия, Енценсбергер се издига до водач на новата левица, а Валзер се намира в сложен и противоречив творчески конфликт, близък до позициите на комунистическата партия. В тази светлина е разглеждана и съдбата на групата 47. През петдесетте и началото на шестдесетте години тя е съществувала като литературен форум и опозиция на официалната политика, но постепенно се изразжда и добива характер на културна борса. Основателите и верните ѝ съмишленици Алфред Андерш и Хайрих Бюл се оттеглят, а тя под ръководството на Ханс Вернер Рихтер се слива със ставащия все по-могъщ културен концерн. „Една опозиционна литература, лишена от алтернативи, осъзнала функциите си на заместител, които е изпълнявала в услуга на господстващата класа“, бележи Ханс М. Енценсбергер, който, замъкнал като лирик, се проявява предимно в издаването от него и третиращо почти изключително социалполитически теми списание „Курсбух“. Така развиващият се литературен процес в ГФР показва зависимостта на писателя от монопола на печата, книгоиздаването, средствата за масова информация. Характерът на литературната творба все повече е съобразен с нуждите на широкия книжен пазар, т. е. произвеждат се невероятни количества развлекателни романи, криминални романи, секс-романи и пр. Стремителното развитие на културната индустрия е застрашило и опозиционно настроените, критично мислещи писатели, но макар и бавно (в резултат на развило се у тях съзнание за действителното социаликономическо положение в ГФР и зависимостта им от монополите на културната индустрия), настъпва солидаризиране, изразило се в учредяване на писателски съюз. По-нататък авторът се спира на някои теоретични постановки, залегнали в „Критичната теория“ на Адорно и Маркузе и послужили като база за преустройство на естетическата програма на 60-те години. Под влияние на „Критичната теория“ е настъпило преосмисляне на литературното наследство. В такъв дух новите авангардисти отстраняват, без да ги отричат, „класиците на модернизма“ Кафка, Джойс и Пруст. А в 1965 г. Дитер Велерсхоф възвестява „нова реализъм“. Действително разказите и романите на тримата дебютанти в литературата Ролф Дитер Бринкман, Гюнтер Хербургер и Валтер Сьорен отразяват с привидна нетенденциозност един реален свят. Но тяхното творчество е в явно противоречие с книгите на А. Андерш, В. Йенс, В. Кьопен, Х. Е. Носак, които, макар и с екзистенциални модели, отразяват хармонично вътрешно развитие на събитията. Авторът констатира, че все по-бързо извършващите се промени в литературния процес не дават възможност за категорични мнения по отношение традицията на епохата, дори и на по-малък период от време пред вид валидната понастоящем максима: произведение, написано днес,

се оказва утре вече остаряло. Показателен е фактът, че тривиалната литература навлиза все по-дълбоко в сферите на „високата“ литература. Ако преди тя е била класифицирана като вулгарна, закисняла издънка на прогресивната литература, то сега е обратното. Прогресивната литература е сякаш способна само още да рефлектира — в най-добрия случай критично — на безогледно поднесения й боклук. Засилването на интеграционния процес засилва и противодействието срещу него. Авторът посочва като пример за това документалната литература, обявила „автентичния предмет“ за обект на изкуството, обект на литературата. Заслужават внимание и теоретичните възгледи на групата 61, доближаващи се до принципите на марксистическото литературознание. Споменат е и кръгът писатели около списание „Тиквено семе“, стоящ на близки до комунистическата партия идеологически позиции и изразяващ комплексно разбиране на литературното наследство. Този кръг автори вижда задачата си във всестранното обхващане нуждите и на писателите, и на читателите; той апелира към борба за социалистическа и демократическа култура, която да се води на по-широк фронт, по-задълбочено и диференцирано. Като навлиза все по-навътре в кипежа на кръстосващите се литературни тенденции, авторът отбелязва, че е налице процес на коалиция между подпалшената от социаликономическите промени и политически акции група писатели, уморена от дългото й сътрудничество с буржоазната културна индустрия, и един повече или по-малко исторически осъзнат радикализъм, който отхвърля всяко изкуство, доколкото не е използваемо като средство за политическа агитация. Като последна се появява тип писател, който не работи по свои вътрешни принципи, а реагира скорострелно на възникналите в дадения момент нужди на пазара. Сблъскваме се, констатира авторът, с изнамиране и прилагане на „методи“, които винаги се изчерпват за току-що създадената книга. Успоредно на това явление е налице и пресичане на горните тенденции с хуманистично-опозиционни направления, какъвто е случаят с Петер Вайс. Запазил до 1969 г. своите антикапиталистически и просоциални разбирания, по-късно той продължава само формално тази линия, а фактически е изпаднал под влияние на новата левица и характеристик за нея култ към Мао. В този дух е написана и пиесата му за Троцки, а в „Албумът Хьолдерлин“ Вайс се застъпва пак от зрителиния ъгъл на новата левица за традиция Хьолдерлин—Маркс, насочена срещу враждебната на революцията немска класика. В негово лице авторът вижда оня тип леви писатели, които въпреки способностите си и правдивото си отношение към действителността попадат толкова по-лесно в мрежата на усъвършенствуваните културни машиниции, колкото по-трудно устояват на конфликтите,

възникващи неминуемо при откъсването им от тяхната класа. Авторът цитира изказване на Мартин Валзер, чието откъсване от буржоазната традиция се извършва особено мъчително и спъва творчеството му: „Този вид писатели не са съветници. Те не знаят нещо повече. В книгите си те разказват само за собствени си трудности. Тъй като се стремят към точност, там може да се прочете какво е положението в момента.“ Няма писател, пише авторът, при който да срещаме подобно противоречие между сериозни социални позиции и упражняващия вътрешен натиск културен мироглед. Напоследък някои писатели, между които Х. М. Енценбергер, след проява на абстрактно, донякъде екзотично, в крайна сметка литературно революционно съзнание, се доближават, смята авторът, до световното антиимпериалистическо движение (документалният му роман „Късното лято на анархията“, 1972). Размишленията на Енценбергер над образа на пролетарския герой от този му роман показват навлизането на левите радикали в преходния етап към истинско солидаризиране с пролетариата и сближаване със социалистическите литературни позиции. Но, от друга страна, авторът счита, че тяхната абстрактност го обрисова като автор, който няма достъп до истинските житейски проблеми на пролетариата. В този аспект един паралел с романа на Хайнрих Бюл „Групов портрет с дама“ показва доколко този автор чрез образа на героинята си, която принадлежи също към пролетариата, стои по-близо до конкретните житейски случки, нужди и желания на ограбения, обикновен човек. Авторът подчертава предимствата на автори като Бюл, които, излизайки от демократично-хуманистични позиции, проследяват критично политическите и културните процеси и поради това са способни да обхванат далеч по-вярно житейските проблеми пред ония нетърпеливи революционери, които се пъчат с бунтарските си качества, отричат всяка заварена литература като буржоазна и прокламират нейния край. Новата левица, пише авторът, смяташе да стилизира политическата акция в естетическо явление и по този начин да елиминира изкуството. Проследена е и друга тенденция в литературата, получила при отделните автори различен оттенък, а именно самосъжалението. В романа на Бюл то се разтваря в ирония, във „Фикции“ на Валзер обременява въображението, за да премине при Томас Бернхард във висш субективизъм, стигащ до лудост. Авторът смята, че тук литературата стига до границите на собствените си възможности и навлиза в различните форми на „антилитературата“. Ярък неин представител в ГФР е Петер Хандке. Във връзка с този автор е отделено място и на онова печелено все повече влияние и привърженици литературно течение, издигнало значението на езика в култ. Литературното творчество се концентрира единствено върху

работата с езика, т.е. критичното му възприемане, създаване на нови комбинации от думи, части на речта или изречения, които писателят да използва многоотранно. Тази рефлектираща изключително езика литература е намерила в лицето на западногерманския писател Хелмут Хайсенбуотел своя родоначалник и теоретик. Според тази теория езикът е инструмент, с който ще се преустроят човекът и обществото, без да се интересуваме от социалната същност на това общество. Най-категорично е тематизирана автоматиката на езика в пиесата на Хандке „Каспар“. Книгата на Михаел Шаранг говори обаче, че би могло на базата на средствата, предоставени от същото литературно направление, да се насърчи известно критично съзнание — „Един отговорен освобождава от отговорност един безотговорен“. Зад всички тия „ексценстричности“ авторът вижда развитието на една сериозна тенденция в литературата, чийто причини трябва да се търсят в отношението на писателя към действителността: той я възприема като поредица от отделни, несвързани помежду си явления и събития. Явно е, че при подреждането на тези изолирани или само случайно свързани части от реалността ще липсва онези осмисляща връзка между образи и събития, без която процесът на разказване е немислим. Още в 1967 г. Райнхард Баумгарт заявява: „От година на година свободата на фабулиране намалява, тя остава без почва, т.е. ще премине във фантастика.“ Така се стига до онези неправилни алтернативни постановки, които къснобуржоазното общество иска да наложи на писателя: или да възприеме действителността като документ, без да я осмисли, или да я приеме като фантастика, като приказка. Но най-новото развитие на хуманистично-опозиционната литература в ГФР показва в противовес на всички прогнози за смъртта на фабулирането способност за фабулиране, която в никой случай не се оказва „без почва“. Дори Петер Хандке, отбелязва със задоволство авторът, е постигнал забележителен успех в тази насока, доказвайки своите възможности за преоценка с книгата си „Късото писмо при едно дълго сбогуване“. А и двамата най-добри опозиционни писатели Хайнрих Бюл и Мартин Валзер независимо от различните си изходни, рядко и колебливи позиции включват във финала на най-новите си произведения мотива за освобождаващата сила на пролетарската солидарност. Тяхната вяра в бъдещето говори красноречиво за изискванията, които те противопоставят на околния капиталистически свят.

Д. И.

ГФР

„ZEITSCHRIFT FÜR SLAVISCHE PHILOGIE“

Хайделберг, кн. 2/1974

В кн. 2 на Хайделбергското академично списание за славянска филология представява интерес студията на Бодо Зелински от Кьолн „Дефиниции на поезията при Пастернак“.

Авторът отбелязва, че в документалната сбирка на Валтер Хюлерер „Теория на модерната лирика. Документи към поетиката“ руският принос в съвременната поезия е свелен само до теоретичните схващания на Блок и Маяковски, което не отговаря на обема и ранга на подобно издание. Нищо чудно обаче, че тук липсва името на Пастернак. Тъй като най-значителният от по-новите руски лирици, изтъква Зелински, никога не е излагал и дори не се е опитвал да изложи условностите и закономерностите на своето творчество в последователен и систематизиран вид. Тук-таме могат да се открият, макар и есеистично завършени, наблюдения върху проблематиката на изкуството и художника изобщо, размишления, най-често формулирани тезисно, върху футуризма, трагедиите на Шекспир, върху Кручъоних, Верлен или Шопен, ала по отношение на цялостното му творчество това представлява твърде малък процент и запазва характера на случайното и мимолетното. При Пастернак не съществува онова установено от Готфрид Бен като белег на модерната литература равновесие между лирика и лирико-теоретична есеистика в продукцията на един и същи автор. Тук се натъкваме на теоретични фрагменти, по-точно казано стенограми, на отделни изказвания, и то най-често не тясно върху лириката, но върху поезията в широк смисъл, натъкваме се на принципи и постановки, често афористично завоалирани, често парадоксални, рядко тъмни и с неясна образност, нуждаещи се от тълкование.

Поетологическото обръщане на Пастернак от лириката към поезията е изразено външно чрез употребата на думата „поезия“ вместо „лирика“. В публикуваната през 1916 г. статия на Пастернак „Черный бокал“ изразът „лирика“ все още играе централна роля. Лирическият поетически вид тук се схваща от поета-футурист като присъща на творчеството му художествена форма, посочва Бодо Зелински. Субективната оригиналност на футуриста се разбира като категория на самата лирика, а в истинската лирика се вижда условие за разгръщането на възможностите на творческата субективност. Не само тази мисъл на Пастернак, но и ду-

мата „лирика“ не се появява повече в теоретичните му работи. Все по-честа употреба намира думата „поезия“. Стихотворението вече се схваща като поле за проявление на рефлексията — тук Пастернак намира подтик в поезията на Тютчев, Блок и Рилке.

Особено е отношението на Пастернак към книгата като художествен продукт. За него книгата се идентифицира с поезията. Авторът напомня за отношението на руските символисти към книгата. В. Иванов снабдява лиричните си стихосборки „Кормиче звезди“ и „Позрачность“ с подзаглавие „книга лирики“, а Балмонт си служи с подзаглавията „книга символов“ и „книга заклятий“. Това отношение към книгата отвежда назад към традицията, към „Книга на образите“ на Рилке, „Книги на пастирите“ на Стефан Георге и към „Книга на песните“ на Хайнрих Хайне. При това „книга“ винаги означава сборник от самостоятелни и завършени стихотворения, обединени в някаква общност, макар и твърде различни понятия в тематично, стилистично или структурно отношение. Така в по-широк смисъл под „книга“ се разбира завършеният и станал по този начин осезаем поетически продукт. Сам Пастернак казва: „книга естъ кубический кусок горячей, дымящейся совести“, а на друго място определя: „книга как глухарь на току“, а също: „книга — живое существо“. За Пастернак, посочва авторът, книгата съдържа в себе си елементите на нещо естествено, нещо природно. Той се противопоставя на гледището, според което образите и цените в една книга представляват „инсценировки“. Защото всичко инсценирано, макар и да действа естествено, е резултат на нещо изкуствено, изработено, направено. А книгата според Пастернак живее свой собствен живот, тя притежава съвест, съзнание, дух. Затворена в себе си, не чуваща нищо извън себе си, сякаш омаясана и поради това сравнима с глухар по време на любовното токуване, в книгата се реализира вложеното според Пастернак в човека изискване да не изпачава „звучащия в нас глас на живота“. Книгата е тъкмо този неизопачен, неподправен живот и макар че нейните образи и сцени са породени от миналото, тя представлява живот в неговата чиста, най-действителна форма. Така при Пастернак книгата се превръща в метафора за поезията. Определенията, които той дава на книгата, са в същност определения на поезията.

За Пастернак поезията няма „нищо начало, нищо край“. Той казва: „Една истинска книга няма първа страница. Тя възниква подобно на шумолението на гората бог знае къде.“ Поезията е навсякъде, тя е „във всеки момент, тук, около мен, вътре в мен“. На международния писателски конгрес в Париж през 1935 г. Пастернак започва речта си с думите: „Поезията, която е по-голяма от прочутите със своята височина Алпи, се намира в тре-

вата, под нозете, така че е необходимо само човек да се наведе, за да я види и да я вдигне от земята.“ И това „вдигане от земята“ е за Пастернак именно творческият акт. То е превръщането на откритата в сурово състояние поезия в поезията на живото слово.

Показателна в това отношение е връзката, която Пастернак открива между поезията и прозата. На Първия конгрес на съветските писатели през 1934 г. Пастернак поставя въпроса: „Какво е поезия?“ и сам дава отговор: „Поезията е проза.“ В това парадоксално определение, смята Бодо Зелински, Пастернак насочва към същността на прозата с нейния повествователен характер, близост до действителността и верно предаване на човешките характери, към нейната яснота, трезвост и естественост. На друго място Пастернак формулира, че високата поезия в нейните най-съвършени примери винаги е проникната от „простотата и свежестта на прозата“. Така присъщите на прозата стойности се превръщат за Пастернак в ценностни мащаби на поезията. Поезията се реализира, когато в нея говори „гласът на прозата“, а той проговаря, когато се касае за „проза в действие“, а не за „проза на празкази“. Една такава поезия означава непосредственост, раздвиженост, живот и може да бъде дефинирана като „проза в ее переводной напряженности“, а също като „язык органического факта, то естъ факта с живыми последствиями“. Поезията е живо същество, тя съдържа в себе си онова, от което е произлязла и което е съхранила — живота. Това, че тя е и си остава нещо създадено, произведено, не се отнася до нейната същност. Авторът подчертава, че формалистичното схващане за „правенето“ на поезията, разбирането на Шкловски за литературната творба като „сума от художествени похвати“ е било винаги чуждо на Пастернак. За него художественото произведение също има сумарен характер, но то олицетворява сума, съставена от коренно различни елементи, сума от откритите в природата детайли. Така Пастернак вижда в поезията, където Шкловски навсякъде открива „все същия белег на художествеността“, признак на естествения живот. Този живот, от който според Шкловски не зависи никоя художествена творба, представлява за Пастернак екзистентната основа на поезията и той, животът, не се изменя до неузнаваемост поради независимостта на изкуството от него, както и поради процеса на метафоризирането. И в този процес на прозата е отредена функцията на посредник, тъй като тя създава предпоставките за възникването на поезията. Преминавайки през прозата, реалните предмети се превръщат в предмети на поезията, без да загубят своя реален характер. „Ние привличаме ежедневието в прозата заради поезията. Въмъкваме прозата в поезията заради музиката“, пише Пастернак. Ежедневието, служещата като предмет на поезията сетиво

доловима действителност се претворява в поезия, определяйки формата и съдържанието, превръщайки се в музика. Ала езиковата музика, под която Пастернак разбира не самия звук, а взаимоотношението между словесна мелодика и словесен смисъл, съвсем не означава целта на поетическия процес. Сам Пастернак изрично подчертава, че никога не се е стремил да постигне някакъв подчертан ритъм, както в танца или в песента, макар че като всеки, който работи със словесен материал, се интересува от музикалното въздействие и действена сила на словото. Основната му грижа, както пояснява Пастернак, се е отнасяла до съдържанието, а съкровено му желание е било стихотворението му да съдържа нещо значително.

Това гледище на Пастернак за приоритета на изказното съдържание над изказната форма, на казаното над казането, гледище, което е тъкмо противоположното на онова, което Хуго Фридрих посочва като съществен белег на модерната лирика, характеризира цялостното схващане на Пастернак за поезията, посочва Бодо Зелински. Тази негова концепция произлиза от двойното недоверие, че едно базирано върху формата произведение лесно изпада в реторичност и мелодийна театралност или пък се отдалечава от Пастернак общо като живот, а по-конкретно като природа, не бива да бъде трансформирана или отчуждена чрез поетическата техника, а трябва да остане онова, което е. Така може да се обясни, посочва авторът, възхищението на Пастернак от една лирична поетеса като Ана Ахматова, на която се е удало с „прости средства“ да задържи „елементите на действителността“, а също да се обясни и парадоксалната мисъл на Пастернак: „Аз нищо не изразявам, нищо не отразявам, нищо не изобразявам, нищо не представям.“ За него поезията не е израз, отражение, изобразение, представяне на действителността. Самата тя е действителност, стихотворението говори „чрез своето мълчание“.

Разбирана по този начин, поезията независимо какво описание представлява според Пастернак описание на своето „рождение“. Творбата показва своето собствено осъществяване. Произлязлата от живота и съхранила в себе си живота поезия не може да съществува, без да свидетелства за своето възникване. С намесата на творческата активност на поета действителността отстъпва назад в своята цялост, за да изпъкнат отделни елементи в своите точни очертания, пластичност и яснота. Но при нарастването на тяхната значимост се загубва самостоятелното им значение. Станалите равностойни елементи са взаимозаменими, тъй като всеки поотделно свидетелства за състоянието, обгръщащо цялостната изтласкана назад действителност. Това състояние, понеже е ново, още няма име. В назоваването на безименното се завършва творческият процес. Белезите на живота при пренасянето им върху

хартията се превръщат в белези на поезията. Възможната неяснота и неразбираемост при това пренасяне произлизат именно от изтласкването на действителността, а не от отчуждението ѝ. Тази неразбираемост е резултат от първоначалното, а не от преименуването на елементите, от които е изградена тази действителност. Пастернак не се стреми, смята Бодо Зелински, да провирва едно ново виждане на света. Нещата трябва да бъдат възприемани като явяващи се пред погледа за първи път, в състоянието на тяхната невинност, в онова състояние, преди да ги е докоснал езикът, да ги е определил и постепенно да ги е изопачил. Тъкмо тази особеност в схващанията на Пастернак дава повод на Марина Цветаева да каже: „Пастернак е бил създаден още преди Адам и още не познава нашите думи.“

Съобразно тази концепция за поезията Пастернак създава един нов образен език. Неговите образи подобно на безименните елементи, които те назовават, са равностойни и взаимозаменими. И тъкмо тази „взаимозаменимост образ“ е онова, което Пастернак разбира под поезия. Самата тя създава своя собствен символ: „символ сили“. Силата е онова чувство, чрез което действителността бива изтласкана. Но поезията е символична само като образ на своята движеща сила. Иначе тя е реалистична. Реалистичността произлиза от начина на съществуване на образите. Те биват взети от извънпоетическата действителност, а не са продукт на поетическата фантазия, те не са (по думите на Пастернак) „изнамерени“, а „намерени“ в природата и върно предадени.

Така Пастернак гледа на поетическия образ, на метафората като на средство за израз на същността. Метафоризирането при Пастернак не е част от процеса на субективизиране, така ярко изразен в модерната лирика, отбелязва Бодо Зелински. Метафорите на Пастернак не представляват шифър на духовно-психически категории, не са своеобразни йероглифи, съдържащи езотеричен смисъл. Те не са нито „сравнения“, нито „символи“, те са нещо във висша степен обективно, нещо съществуващо, никога нещо измислено, предпоставено, отправнище към други светове. Метафоризирането на езика не цели неяснота и сигматичност, а тъкмо разбирателност, откритост. То е форма на съобщаването, а не на закодирането, то е бързопис, а не тайнопис. Пастернак пише: „Поради краткостта на земния живот, предоставен на поета, и изобилието на житейски задачи, които трябва да преодолее, той е принуден да разглежда нещата с остро зрение на орел и да ги изговаря на бърз и пълноценен език. И тъкмо това е поезия. Метафориката е стенографията на една голяма личност.“

За Пастернак истинската поезия е винаги реалистична. Но под реализъм Пастернак разбира един извънвременен, надистори-

чески художествен принцип, противоположен на романтизма. Под реализъм поетът разбира една „высшая ступень авторской точности“. Реалист е онзи поет, който назовава нещата с истинското им име. А метафоричният език е реалистичен, понеже си служи с образи, почерпени от живота. Пастернак пише: „Поезията е метафоричен детайлен реализъм“, а също: „Художественият реализъм представлява дълбоко отпечатък на личната биография, подтикнала твореца към новаторство и оригиналност.“ При реалистичния художник „собственият живот“ се превръща в „средство за прозрение в цялостния живот“. Животът в своето двойствено значение на индивидуалност и всеобщност образува за Пастернак определящия център на неговото съществуване, представлява изходната точка и целта на неговото мислене, начало и край на творческите му стремления.

В. К.

ФРАНЦИЯ

„REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE“
септември — октомври, 1974, Париж

По случай стогодишнината от рождението на крупния историк на Франция и на Френската революция Жюл Мишле Дружеството за литературна история на Франция организира на 17 ноември 1973 г. в Колеж дьо Франс симпозиум с участие на френски и чуждестранни учени. Материалите на този симпозиум — доклади, научни съобщения и дискусии — са публикувани в броя за септември—октомври 1974 г. на „Ревю д'Истор Литерер дьо ла Франс“ под редакцията на проф. Пол Виаланекс. Броят, посветен на Мишле, се открива с кратко въстъпително слово от председателя на бюрото на дружеството проф. Ремон Льоберг, от Академията на надписите и изящните изкуства, който е заявил: „Обявявам открит симпозиума върху Мишле. Аз не знам какъв образ ще дадат на Мишле съобщенията, които ще чуем, но държа да отбележа, че поне две от тях ще го очертаят в неговия посмъртен живот...“ В своя увод проф. Пол Виаланекс заявява от своя страна: „Настъпил е моментът действително, да отхвърлим завиながи и с известна тържественост фалшивата идея, че Мишле с настаняването си на катедрата по история и по морал бил престанал да бъде същият, изгубвайки оня сериозен дух, по който се различава доста тъжно истинският университетски човек. В същност именно в Колеж дьо Франс Мишле се утвърждава като Мишле. Няколко открития от капитално естество му помогнаха да покаже там истинската си личност... Мишле имаше колеги — добавя проф. Виаланекс, — които бяха за него повече от колеги. Той можеше да разчита на Едгар

Кин (историк и философ-идеалист с либерални схващания — Н. Д.), който се свързва с него в 1841 като с брат. Мишле се сприятели с Мицкевич. В течение на няколко години тримата мъже обмисляха своето демократично проповядване, което ще съставлява темата на един френско-полски симпозиум, подготвян за 4 и 5 ноември 1974 от Центъра за революционни и романтични изследвания при университета в Клермон...“

На симпозиума за Мишле са били изнесени следните доклади: „Вечният антракт: времето на естествената история“ (Л. Ор); „Мишле, супата („Урзупе“) — М. Сер; „Модерност на Мишле“ (Р. Барт); „Страната на смъртта, или историята като клиника“ (Ф. П. Бауман); „Рембо, читател на Мишле“ (Б. Льюис); „Мишле в светлината на 1900 г.“ В броя са поместени като „документи“ три неиздадени писма на Мишле до Мери Лоуел Путнам, пет неиздадени писма на Мишле и на жена му Атинас.

По-специален интерес буди „съобщението“ на известния френски есеист и критик Ролан Барт, който е автор и на отделна книга за големия историк („Мишле за себе си“), публикувана в 1957 г., допринесла — по оценката на критиката — за обновяване на методите на литературната история. „Модерност (modernité) на Мишле — пише Ролан Барт, — под това определение разбирам неговата действителна, скандална модерност, а не неговата хуманистична модерност, в името на която го поставяме винаги млад в историята на френската литература — модерността на Мишле аз я виждам да се изявява най-малко в три точки: първата интересува историците. Мишле, както се знае, е основал това, което наричат днес още някак стеснително етнология на Франция: начин да се видят мъртвите хора на миналото не хронологично или интелектуално, но в една поредица на чувствени поведения, в една система на храна, на облекло, на всекидневна практика, на митически представи, на любовни отношения. Мишле разкрива това, което би могло да се нарече сензуална страна на историята: чрез нея тялото става самата основа на знанието и на речта, на знанието като реч. Втората модерност на Мишле интересува епистемологията. Цялото творчество на Мишле, заявява неговият биограф и критик, постулира — и често осъществява — една истински нова наука, за каквато се води още борба. Нека не я наричаме наука на несъзнателното, нито дори по-широко символично; нека я назовем с твърде общото име, което Фройд в своя „Мойсей“ ѝ дал, наука на преместването: Entstellungswissenschaft (science du déplacement).

Как бихме могли да кажем (без страх заради неологизма)? Метабология? Малко важи. Без съмнение действия на преместване, на заместване, метафорично или метонимично са отличавали през всяко време човешкия логос, дори когато този логос е

ставал позитивна наука.“ И Ролан Барт пояснява по-нататък в порядък на интересни размишления, които сочат неговото вдълбочено проучване на големия историк, проучване, от което той извежда оригинални оценки. „Но това, което определя едно вече грандиозно място на Мишле, пише Барт, в тази нова реч на науката, то е, че в цялото свое творчество, може би под влияние на Вико (италиански историк и философ, автор на „Принципи на философия на историята“, 1668—1744, Н. Д.), който, не трябва да забравяме това, много преди съвременния структурализъм е дал за шифри на човешката история големите фигури на реториката, заместването, символичната еквивалентност, един систематичен път на познание, или ако предпочитате, познанието не се отделя от пътищата на самата структура на езика. Когато Мишле ни казва например буквално, добавя Барт, че „кафето е алиби на секса“, той формулира скрито една нова логика, която разпъфтява днес в цялото знание: фройдизъм, структурализъм, и не се колебае да го каже, самият марксизъм, всички, заемащи от тази наука на заместванията, би трябвало да се чувствуват удобно в творчеството на Мишле.“

Според Барт третата „модерност“ на Мишле, както той се изразява, е най-трудната за възприемане, може би дори да допускане, тъй като се дава под едно подигравателно име — на пристрастие. Мишле е човек на пристрастието — колко критичи, историци, великолепно настанени в удобствата на обективната наука, са му го натъквали! Когато пише, така да се каже, Мишле е пристрастен: цялата негова реч изхожда открито от един избор, от една оценка на света, на субстанциите, на корпусите; няма факт, който да не е предшествуван от своята собствена стойност: смисълът и фактът са дадени едновременно, небило предположение в очите на науката. Един философ, казва Барт, го е поел върху себе си: Ницше. Ницше и Мишле са разделени според Барт от най-неумолимата между дистанциите, дистанцията на стила. И все пак вижте как Мишле оценява своя век — деветнадесетия: под една добре познатата фигура на Ницше, сетне на Батай (осведомен читател на Мишле, не бива да забравяме това): тази на досадата, на смазване на ценностите. Скокът на Мишле в неговия век, век, който той преценяваше един вид като „угаснал“, е в това, заедно упорито издигна мъжеството като някакъв апокалиптичен пламък, защото най-модерната идея — идеята, която той споделя именно с Ницше и Жорж Батай (есеист-философ, основател на сп. „Критик“, Н. Д.), че сме в края на историята и какъв авангард би се осмелил да вземе това на своя сметка? То е палецо, опасно. Обаче, казват, модерността на Мишле не си пробивала път. Защо? У Мишле известен език съставлява пречка, тежи като мъртва кожа върху творчеството му, препятствува да се изследва. В битката за модерност историческата

сила на един автор се измерва по разпръснатостта на цитатите, които се вземат от него. Мишле прочее е слабо разпръснат, той не се цитира. Този негов език тъкмо, заявява Барт, трябва да наречем патос на Мишле. Тоя патос не е постоянен, защото стилът на Мишле е за щастие своеобразен, стигащ до барок (модерността би имала тук допълнително сънование да възстанови Мишеловия текст), но той се повтаря винаги, затваря Мишле в повторението, в неуспеха. Какво прочее се повтаря в един език? — Подписът. Разбира се, Мишле блести непрекъснато, той е непрекъснато нов, но огромната и постоянна мощ на неговия почерк е също постоянно белязана от един идеологически печат и този печат, този подпис е, който модерността отхвърля. Мишле пише наивно своята идеология и това е в негов ущърб, от това той губи. Там, където Мишле вярва, че е истински, искрен, горещ, вдъхновен, там именно той изглежда днес мъртъв, балсамиран: демодирен до негодност.

От модерно гледище Дидро се чете, казва Барт, Мишле почти не. Целият си патос Мишле дължи в същност на своята класова идеология, на идеята, фикцията, би могло да се каже, според която републиканските институции имат за цел не да премахнат разделението на капитала и на наемния труд, но да смекчат и един вид да съгласуват техния антагонизъм. Оттук, от една страна, една съвсем единна реч (ние бихме казали днес: реч на означаването) може само да отстрани от Мишле всяко психоаналитично четиво, и, от друга страна, една органистична мисъл на историята, която може само да му затвори марксистското четиво.

Какво да се прави тогава, запитва се Барт в заключителните страници на своето изложение. Нищо, отвръща авторът. Нека всеки се справи с текста на Мишле според както намери за добре. Видно, ние не сме още узрели за едно дискриминаторно (discriminatoire) четене, което би приело да фрагментира, да разпредели, да плурализира, да получи, да раздели текста на един автор според закона на насладата. Ние сме все още теолози, не диалектики. Предпочитаме да изхвърлим детето с водата от коритото по-скоро, отколкото да се измърсим. Не сме още достатъчно възпитани (éduqués), за да четем Мишле.

В дискусията, която е последвала изложението на Ролан Барт, към последния са били отправени интересни възражения относно „дребнобуржоазния стил“ и патоса на Мишле (изказване на проф. Пикар), както и относно специфичната структуралистична терминология, приложена от Ролан Барт в анализа и в оценката на един историк от XIX в. Жан-Пьер Ришар и М. Албуи, дискутирайки с Барт, са пояснили някои моменти от неговото изказване.

Н. Д.

В кн. 1/1974 г. на издаването в Копенхаген международно литературно-теоретическо списание „Орбис литературум“ е поместена статията на Рудолф Люте „Фиктивността като конститутивен елемент на литературната рецепция“. Редакционната бележка към нея пояснява, че статията е принос към една обширна международна дискусия за същността на понятието „фикция“ или „художествена измислица“.

В уводната част на статията авторът Р. Люте, който е преподавател по литература в университета в гр. Аахен, ГФР, изтъква, че в момента западногерманското литературознание изживява сериозна криза, забележима между другото и с доста противоречивия характер на появилите се напоследък теоретични и методологически трудове по основни проблеми на литературната наука. Особено характерни в това отношение според него са споровете около същността на понятието „художествена литература“. Редица западногермански литературоведи, пише Р. Люте, отхвърлят традиционните дефиниции на това понятие, изтъквайки, че те се основават на недоказуеми естетически категории, като например тази за художествената стойност на литературното произведение. Авторът на статията споделя становището, че е необходимо ново определение на понятието „художествена литература“, което трябвало да бъде очищено от представите за естетически чувства. Той подчертава същевременно, че не е склонен да приеме едно прекомерно разширяване на представата за художествена литература като „текст“ или „вид комуникация“. Р. Люте споменава и за това, до каква терминологическа и практическа заплетеност е довела подмяната на традиционната терминология в литературната наука с въвеждането на понятията „знаци“, „текст“, „комуникация“. Спирайки се на формалистичното обяснение на литературата като особен вид система от знаци с комуникативна функция, авторът на статията разкрива и първата си основна теза, а именно, че четенето на художествената творба не представлява само рецепция на знаци с комуникативна функция, а е процес, който винаги е съобразен с определен специфичен обект (текст), към който е насочен. Различният начин, по който биват възприемани графичните знаци, се обуславя от общия характер на това, което се чете. Тук, пише Р. Люте, ние сме изправени пред проблема за текстовата типология. Авторът на статията отбелязва, че в редица литературно-теоретични трудове напоследък е осъществен сериозен принос за определяне на текстовия тип „художествена литература“. Той изтъква, че по принцип приема становището по този проблем, което застъпват автори като А.

Хьогер, Л. О. Минк, Б. Хернстайн-Смит и К. Хамбургер, но посочва същевременно една сериозна слабост в аргументацията на тези автори — подценяването на активната дейност на реципиента. Наивно и неправилно е, пише авторът на статията, да се търсят елементи на фиктивното или художествена измислица в самия текст, без да се има предвид това, че всеки текст се реализира чрез дейността „четене“ на един индивид — читател. Следователно може да се допусне, заключава той, че елементите на художествената измислица намират своята реализация именно чрез дейността на читателя, тоест в процеса на четене. Авторът на статията признава, че тази негова теза е доказуема само с помощта на философската аргументация на идеализма и на трансценденталната философия. В същност, ако се изключи процесът на четене, пише Р. Люте, текстът представлява само графични знаци или звукови вълни, които читателят или слушателят трябва да възприеме и разбере като сигнали, за да ги реализира след това като текст. Пред вид това реализацията на текста представлява един вид „конституираща дейност на субекта“. Тази конституираща (авторът на статията употребява навсякъде тази дума в значение на „изграждане, съставяне“) дейност обаче винаги е конкретно обусловена и се осъществява при специфични обстоятелства за всеки обект на четене (т.е. текст). Тук, както и на много други места в статията, се забелязва, че авторът стои на позициите на феноменологическото направление в съвременната немарксистска философия. От феноменологията Р. Люте заимства и термина „специфично отношение“ за подхода на отделния читател към текста. Именно този различен подход към обекта — художествено литературно произведение, научна статия, спортен коментар, според автора на статията е особено важен за конституирането на определен текстов тип в процеса на четене. Специфичното отношение на читател към литературния текст се определя от елемент „фиктивност“. Фиктивността Р. Люте схваща като „съвкупност от определени специфични условия при конституирането на текста от страна на читателя“. Проблемът за отделните текстови видове и тяхното разграничаване, се отбелязва по-нататък в статията, в същност е проблем за това, какво определя мотивите на читателя за конституиране на един или друг вид текст. Р. Люте се спира и на характера на различните видове специфично отношение на читателя към обекта на неговата дейност, т.е. към това, което той чете. Авторът на статията се опитва да обясни отношението на читателя към текста с характерни страни на съдържанието на „това, което се чете“. Тук той използва някои известни формулировки на К. Хамбургер за типа на представите, които възникват у читателя в процеса на четене. Според К. Хамбургер отношението на читателя към текста

се определя преди всичко от две основни представи — представата за текста — „като че ли е действителност“ и представата, че „той е самата действителност“. Авторът на статията изтъква обаче, че посочените от К. Хамбургер видове читателско отношение към текста в зависимост от посочените две основни представи не са достатъчни за определяне на мотивите, които обуславят актуализирането на определен текстов тип в процеса на четене. Онзи вид отношение към текста, който според К. Хамбургер се основава на представата, че разкриването в текста е съотносимо с действителността, авторът на статията счита обусловено от възникващ у читателя комплекс от представи, който се сравнява с други, съществуващи от порано представи на читателя за действителността. Отношението на читателя към текста в този случай се основава именно на сравняването на двата предствани комплекса. Съдържанието на текстовете, към които читателят има отношение от този тип, в най-общ вид би могло да се разглежда като едно твърдение, отбелязва Р. Люте. Читателят на такъв текст трябва да вземе някакво решение по отношение на съдържанието-твърдение. Решението може да бъде приемане или отхвърляне на твърдението в зависимост от това, дали читателят възприема съдържанието на текста като истина или неистина. Характерен за този вид читателско отношение към текста според автора на статията е „принципът за установяване на истинност“.

Съвсем различно е обаче отношението на читателя към текста, пише Р. Люте, когато той поражда в неговото съзнание идеята за фиктивност. Тогава комплексът от представи, който възниква при четене на текста, не се сравнява като цяло с някаква друга съвкупност от представи, съществуващи в съзнанието на читателя независимо от текста. Критерият за значимостта на такъв текст не се измерва единствено със степента на изразяване на реалността. Тъй като при рецепцията на такъв текст отпада като необходимо условие сравняването на представите, които възникват в момента на четене, с представите на читателя за действителността отпада и необходимостта от анализиране степента на отражение на реалния свят в текста. Ето защо характерен елемент за рецепцията на един фиктивен текст (литературна творба) става индиферентността по отношение на истината. В отношението на читателя към текста тази принципна особеност се проявява в отпадане на необходимостта от сверяване на възникващите при четене на текста представи с представите на читателя за действителността. Явно е, че издигайки индиферентността към истината в основен принцип за рецепцията на художественото произведение, авторът на статията отрича едно от основните изисквания към реалистичната литература — да отразява правдиво обективната действителност.

В своята статия Р. Люте се спира и на проблема за ограничената свобода на читателя при „конституирането на определен вид текст“. Той изтъква, че въпреки теоретически свободния избор на вида текстова реализация, който има читателят, в самия текст могат да се открият елементи, които насочват читателя към определен вид активно отношение към това, което чете. Оттук следва, пише авторът на статията, че проблемът за текстовата типология може да се разглежда като проблем за причините, които обуславят готовността на читателя да извърши определен вид текстово конституиране, тоест да възприема четеното като произведение на художествената литература например, а не като научна статия. Р. Люте изказва хипотетично мисълта, че елементи на графическото изображение, както и някои, външни по отношение на текста обстоятелства могат да определят отношението на читателя към текста. С поставянето тук въпрос — кои са онези характерни елементи във и извън текста, които карат читателя да го възприема като литературно произведение, авторът на статията въвежда основната си теза, според която установяването на фиктивността като основен елемент на художествената рецепция не е произволен акт на читателя, а се обуславя от редица обективни фактори. Всеки текст, пише Р. Люте, независимо от това, дали се възприема като графическо изображение или акустични вълни, предизвиква у читателя, респ. слушателя, определено „конститутивно отношение“, прави възможно възприемането на графичните или акустични звукови сигнали като литературна творба, бюлетин за времето или например научна статия. Едва ли обаче самото графично изображение или пък физическата характеристика на акустичните сигнали могат да имат някакво влияние при възникване на определено конститутивно отношение към даден текст. Би могло да се допусне, пише по-нататък авторът на статията, че това, какво означават отделните сигнали (думи), е от значение за долавяне на елемента „фиктивност“ предпоставен от Р. Люте като отличителен за художествената рецепция. Дори думи като „вещица“, „марсианец“ или „змеи“, отбелязва авторът на статията, не могат да създадат представата за „художествена фикция“ и да „настроят“ читателя за рецепция на литературно произведение, например приказка, защото тяхната употреба не е изключена в един научен текст или пък в образния език на една журналистическа статия. Все пак, пише Р. Люте, такива думи, както и някои „поетически“ думи, свързани с други съществени компоненти, могат да предопределят отношението на читателя към текста, да се превърнат в сигнали за настройване към художествена рецепция. Кои са споменатите „други компоненти“, авторът на статията не пояснява, но изтъква, че определени изрази и конструкции на изречението могат да

предизвикат много по-лесно от отделни думи възникването на определен тип конститутивно отношение към текста. В същност Р. Люте обръща внимание тук на известния факт за значението на стилизо-екивите средства за създаване на емоционално-мисловна нагласа от определен тип у читателя.

Като важен фактор за възникване на специфичния вид отношение към текста авторът на статията посочва и т.нар. „текстово обкръжение“. Всеки текст, пише той, е продукт на определена дейност. Тази дейност се извършва от един или няколко субекта (автор). Ако читателят познава автора на текста, той неминуемо свързва текста с представата си за намеренията на автора, с вида на текстовете, които този автор създава. В случай, че авторът е познат на читателя като създател на художествена литература, то отношението на читателя към текст от този автор ще бъде до голяма степен предопределено, читателят ще е готов да търси елементи на художествена фикция в текста. Друго важно обстоятелство, което може да предопредели отношението на читателя към даден текст, според Р. Люте е това, че в наше време всеки текст се намира в определена комуникативна връзка. В неспирния поток от информация, която получава всеки човек, живеещ в цивилизованото общество, всеки текст се появява с определени координати. Той се издава от някое издателство, появява се може би в някаква поредица, рекламира се по определен начин, разпространява се чрез някакво средство за масова информация, съхранява се на определено място в библиотеките и пр. Читателят може да е запознат с един или няколко от тези елементи на информация за текста и по този начин да бъде предразположен към „конститутивно отношение от определен тип“. Тук трябва да се спомене и семантичната самоопределеност на текста, например обяснителни подзаглавия като „роман“, „новела“, „писма“, „трагедия“, „студия за...“, „основи на...“ и пр., която също оказва влияние, като ограничава теоретически свободния избор на конститутивно отношение на читателя към някакъв непознат текст. Освен това, пише авторът на статията, отношението на читателя към текста се определя и от редица други, извънтекстови фактори, като например предварително получена информация за текста, личен опит, образование, социална среда и насоченост на интересите на читателя. Във всеки случай, подчертава Р. Люте, трябва да се предполага, че всеки читател е в състояние да възприеме един текст като литературен на базата на елементи на фиктивното. Както в самия текст, така и в неговото обкръжение (тук се имат пред вид изброените, външни по отношение на текста фактори) могат да бъдат установени редица елементи на насочване, указание, които, взети заедно, дават основание за определяне на вида конститутивно отношение на читателя. Ето защо по емпи-

ричен път, например с помощта на статистическо изследване, мотивите за определяне начина на рецепция на текста, пише авторът на статията, би могло да се постигне ясно и доста надеждно очертаване на предмета на литературата, без да бъдат използвани затова нормативни категории. С други думи, Р. Люте твърди, че художествена литература е всеки текст, който читателят възприема или е склонен да възприема като литературен, отличаващ се от другите видове текст чрез елементи на фиктивното. Той отбелязва, че поне засега не е възможно да се установи някаква „йерархия“ при факторите, които обуславят вземането на решение от страна на читателя за изграждането на определен вид конститутивно отношение към текста. Авторът на статията смята, че резултатите, до които е достигнал след разсъжденията си, дават основание да се формулира предметът на литературата на базата на онези особености на конституиращата дейност, осъществявана при акта на четене, сред които определящо значение има „идеята за фиктивен характер на текста“. Този подход към определяне на понятието „литературна творба“ според Р. Люте носи белезите на емпирически доказуема достоверност.

Авторът на статията признава, че неговата аргументация може да предизвика някои „недоразумения“ или контрадогоди както от страна на традиционното литературознание, така и от страна на „модерната наука за текста“. Представителите на традиционното литературознание могат да възразят, пише Р. Люте, че невинаги фантастичното или измисленото са характерен показател за литературния текст. В един исторически роман или в документална повест тези елементи могат да бъдат сведени до минимум, във втория случай дори да липсват. Тук авторът на статията се вижда принуден да прецизира използваното от него като определящо за литературния текст понятие „фиктивност“. Ние схващаме фиктивността, пише той, не като понятие, което е идентично с „измисленото“. Особено важно обстоятелство в нашата теза, изтъква Р. Люте, е това, че липсващата съотнесеност на един литературен, т. е. „фиктивен текст“ с действителността, възприемането му от читателя като нещо съгласно, измислено, невероятно или дори невъзможно не намалява стойността на текста в представите на читателя за него. А това означава, че литературният текст не се преценява от страна на читателя в сферата на противопоставяне между вярно и невярно. Възникването на идеята за фиктивен характер на даден текст се основава на опита на читателя да възприема елементи на текстовото съдържание, изглеждащи близки до представите му за действителността, без да ги свързва със самата действителност като един вид реалност. Ако обаче представата за реалност, която внушава литературният текст, читателят непременно свързва със съществуващи в

неговото съзнание представи за действителността, то тогава неминуемо отпада отношението към текста като към някаква фикция, а с това и възприемането му губи характера на художествена рецепция. Ако при четене например на един исторически роман непрекъснато се прави сравняване на литературния текст с историческите източници, то четенето, изтъква Р. Люте, се превръща във вид оценъчна дейност, която няма характера на художествено възприемане на литературна творба. Не бива обаче да се смята, че на един исторически роман на всяка цена трябва да бъде чужда претенцията да отразява действителността; както е известно, в много литературни произведения се пресъздават явления и образи, които не са лишени от историческа достоверност. Не можем да отречем и това, пише авторът на статията, че у читателя може да възникне и често възниква убеждението, че пресъздаването в литературната творба съответствува на елементи от действителността. Това убеждение обаче не трябва да възникне на базата на сравнително-оценъчна дейност, т.е. да се основава на сравняване на представите, които литературният текст поражда, с други, съществуващи в съзнанието на читателя представи за действителността. Художествената рецепция на литературния текст не е съвместима с изискването за някаква доказуема достоверност. Читателят може да възприема един литературен текст като обобщено тълкуване на предполагаеми реални същности. В този случай актът на четене съдържа елементи на интерпретация, която се осъществява на високо абстракционно ниво. Връщайки се тук на примера за историческия роман, Р. Люте изтъква, че историческата достоверност на образите и действието в него е без значение за художествената рецепция. Възникналата в процеса на четене представа за достоверност на елементи от съдържанието е резултат на интерпретационна дейност, която се осъществява само на базата на структурата на текста и по този начин не променя по принцип рецепцията му като художествена фикция.

Главният аргумент на т. нар. „модерна наука за текста“ срещу една от основните тези в статията — характерното за рецепцията на един литературен текст отношение

на читателя, обусловено от долавянето на елемента фиктивност, според автора на статията се гради на принципното схващане на това течение в литературознанието, според което самият език има фиктивен характер, и всеки текст като вид езикова комуникация има фиктивно отношение към действителността. В същност подобен аргумент срещу нашата теза, пише Р. Люте, се основава на едно недоразумение. Авторът на статията подчертава, че обект на неговото изследване не е отношението на самия текст към действителността, което според него е проблем на езикознанието и философията, а отношението на читателя към текста. Представителите на „новата наука за текста“, които твърдят, пише авторът на статията, че всеки текст, понеже се базира на условна система от знаци, няма отношение към действителността, едва ли биха могли да убедят някого, че в процеса на четене у читателя не възникват представи от типа на представите му за действителността.

В заключение авторът на статията отбелязва, че неговото изследване на проблема за специфичното отношение на читателя към литературния текст, обусловено от принципа на фиктивността, е само един опит да се обяснят същността и предметът на литературата с помощта на обективни критерии. От особена важност за постигане на тази цел, пише той, е задълбоченото анализиране на всички онези фактори във и извън текста, които определят възприемането му като литературен въз основа на възникването на представа за фиктивност в процеса на четенето.

Очевидно в статията на Р. Люте се съдържат редица основни постановки, аргументирани на базата на съвременното феноменологично направление в буржоазната философия, които са неприемливи от позициите на марксистическото литературознание. Това важи особено за принципното отричане на възгледа за литературата като вид художествено отражение на реалната действителност. Статията обаче буди интерес поради това, че отразява характерни съвременни тенденции в западноевропейското литературознание.

Б. М.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1974, № 1—6

В 1 кн. под заглавие „В търсене на формули“ е поместена статия на И. Тертерян за латино-американския роман. Авторът подчертава ролята на обществено-историческите събития, които определят чертите на литературния процес. Разкрива се раздвижването на художественото съзнание вследствие революционната ситуация, придобило в повишената си активност настъпателен характер и довело до създаване на грандиозни модели на света, до синтез на история и съвременност. И. Тертерян се спира по-основно на докладите и изказванията от колоквиума на Вашингтонския университет през пролетта на 1966 г., който отбелязва 60-те г. като нов в качествено отношение етап от историята на латино-американския роман. Колоквиумът според автора очертава имената и произведенията, нуждаещи се от обсъждане, изтъква централната проблема за дискусии (проблема за влиянието), отбелязва позиции и възможни подходи към литературата.

Статията „Единство на естетическата и историческа критика“ от М. Кургиян продължава започнатата през 1973 г. на страниците на списанието обсъждане на проблема за наследството на руските революционни демократи. Обект на авторските разсъждения са преди всичко методологическите завети на В. Г. Белински, разглеждани във връзка с развитието на философските му и обществено-политически идеи и в светлината на утвърдената от него теория за реализма. Акцентува се на единството от принципни положения, формулирано от Белински в статията „Речь о критике“, а именно — сливане на историческа и естетическа подход при изучаване на литературата. Самата логика на развитието на литературата и литературната теория, отбелязва авторът, е поставила пред Белински необходимостта от преодоляване на нормативната критика на классицизма, след това до отказ от много положения на романтичната и хегелианска критика и накрая до неизбежното сблъскване с вулгаризаторското, емпирическо отношение към историята.

Като доказателства за прилагане на принципа на единна критика са посочени три статии-монографии: „Хамлет“, „От ума си

тегли“ и „Герой на нашето време“. Кургиян се спира на по-главните моменти в тях, подчинени на последователно провеждане преход от конкретен „микроанализ“ към разкриване на широките, общотеоретични закономерности.

По-нататък в статията се отбелязва свързването на проблемите на романа с проблемите на романтизма. В „За руските повести и за повестите на Гогол“ Белински развива мисълта за движението на жанровете и тяхната специфична йерархия, създавана в определена литература през определен период от развитието ѝ. Спирайки се на природата на романа и неговите закономерности, Белински отбелязва две основообразуващи начала: напрегнат драматизъм и епическа широта и пълнота в обхвата на събития, положения, характери. Новата йерархия на жанровете се разглежда чрез развитието на принципа за единна критика. Отчита се, че в монографиите-разбори на отделни произведения руският критик е създал оригинален вариант на научно-критически микроанализи, нови жанрове и методология на литературоведското изучаване, породени от изискванията на самото литературно развитие.

Интерес представляват „Бележки за Пушкин“ от Евгений Винокуров преди всичко със своеобразното си емоционално възприемане и интерпретиране на личността и произведенията на великия руски писател. Фрагментът „Дон Кихот и Татьяна“ носи едно ново виждане чрез паралела между героинята от „Евгений Онегин“ и рицаря на Сервантес. „Моцарт и Салиери“ поставя въпроса за присвоеното от човека право сам да се избира за съдия на другите, породен от близостта между Салиери на Пушкин и Разколников на Достоевски.

В уводната статия на кн. 2 — „Нов етап на социалистическите литературни връзки“ — е направен преглед на по-важните въпроси, засегнати на научната конференция „Общото и особеното в литературата на социалистическите страни в Европа“, отбелязани са пътищата за развитие на социалистическия реализъм. В дискуссионен аспект вниманието се спира и на ролята и търсенията на критиката, набелязват се основните пунктове за бъдещата работа при разглеждане на съставните части на по-общата структура — литературата на страните от социалистическото единство.

В статията си „Личността на писателя, героят на литературата и литературният процес“ Л. Долгополов насочва размислите си към тритомника, посветен на руската литература от края на XIX до началото на XX в. (издание на ИМЛИ „А. М. Горки“), определяйки го като „първ в съветската литература опит за създаване на всестранна и систематична картина на развитието на словесното изкуство на границата между XIX и XX в., превъзхождащ по изобилие на материала и значителност на изводите всички останали опити от подобен род, предприемани по-рано“. Авторът подчертава, че в този период са направени художествени открития от първостепенна важност, от които се е изменил характерът на художественото виждане, естетическата представа за човека като личност, изменил се е и ходът на историческия процес.

В този брой на списанието са публикувани спомени на К. Симонов за А. Твардовски и обзора на А. Опулски на първите 3 книжки на българското списание „Съвременник“.

Кн. 3 съдържа богатата с проблеми статия „Разпадналият се порядък и творческата индивидуалност на Фокньор“ от В. Бернацкая. Това е литературно-философски опит за обяснение на творческия усет и своеобразията на интерпретациите у Фокньор. Разсъжденията следват анализа на „Шум и ярост“, роман в много отношения експериментален. Като основна тема в него се посочва беззащитността на настоящето пред миналото, профилирането на облика на днешното състояние посредством вече отминалото. Полифоничният характер на романа е посочен още в отделенията на няколко епизода-новели, развиващи пътя към истината чрез различни етапи от човешкото развитие. Образите на героите се разглеждат като последователни стадии от установяването на човека — от вечното детство до висшето умъдряване на зрелостта. Изхождайки от тази позиция, В. Бернацкая аргументира наличието на една неизбежна последователност в обяснението, че „безпорядъчното“ разположение на материала в отделните глави на романа е свързано с „разпадане на порядъка“ в света (както в окръжаващия, така и във вътрешния) на самите герои и носи в себе си емоционален заряд, предаващ се на читателя“.

Към края на статията се отграничава „потокът на съзнанието“ у Фокньор от този у Джойс. Фокньор не е загубил интерес към сюжета и затова при него „потокът на съзнанието“ не е универсален белег. Друга отлика от Джойс е употребата му само в повествованието от първо лице, което е мотивирано и от особеностите на човешката памет, в която невинаги миналото е подредено, и са възможни размествания във времето. Ново е авторското усещане, че „потокът на съзнанието“ у Фокньор поради своето непрекъснато движение и насоченост към обективното условно би мо-

гъл да бъде определен като „поток на познанието“.

Особено интересна е статията „Времето и пространството в романа“ от М. Бахтин, която осветлява от нов зрителен ъгъл хронотопа като формално-съдържателна категория. Обяснявайки произхода и същността на термина хронотоп, който въвежда за използване в литературната наука, авторът отчита неговото почти метафорично пренасяне от първоначалната му обосновка. Съществуващата взаимовръзка между време и пространство се характеризира най-вече в пресичането на временните и пространствените пластове, в сливане на отличителните им белези до осъзнаване на пространството чрез време и разгръщане на времето в пространство.

Обект на вниманието на автора е отличителното жанрово значение на хронотопа, поточно изменението му в съответствие с развитието на романа като жанрова категория. На антична почва се установява наличието на три основни типа роман, на които съответствуват и три художествени способа на възприемане времето и пространството в романа или три романи хронотопа.

Първият тип античен роман условно се нарича „авантюристичен роман на изпитанията“. Към него се отнася т. нар. „гръцки“ или „софистически“ роман, оформен през II—IV в. Бахтин съставя сводна схема на сюжета на този тип роман с указание за отделните най-съществени отклонения и варианти. При разработване на проблема за същността на авантюрното време в гръцкия роман авторът забелязва характерна пауза между два момента от биографичното време (между изходната точка на сюжетното движение и заключавашата). След това авторът установява, че действията, които изпълват тази пауза, събитията и приключенията, не влизат нито в историческите, нито в битовите, нито в биографичните, нито в елементарно биологичните възрастови временни редове. Авантюрното време, констатира Бахтин, е „лишено от природна и битова цикличност, която би внесла временен ред и човешки измерения в това време и би го свързала с повтарящите се моменти от природния и човешкия живот“.

Извънвременният зев, възникнал между два момента от реалния временен ред, се изпълва с кратки временни отрязъци, съответстващи на отделните авантюри и имащи външно-техническа организация на свързването. При характеристиката на времето в гръцкия роман се посочва и ролята на случая с неговата специфична логика за едновременност и разновременност. Във връзка с това се отбелязва, че инициативата за действие не принадлежи на героите, а на ирационални сили, които разкъсват нормалния ход на временното протичане и в точките на това разкъсване лежат моментите на авантюрното време.

Връзката на авантюрното време с пространството носи чисто технически характер. Или по-точно пространството влиза в авантюрата само като гола абстракция на екстензивността. Оттук и неизбежната възможност за невероятни и нелогични размествания. Както отбелязва самият автор — „разместими са отделните завършени в себе си авантюри и във времето, защото авантюрното време не оставя никакви съществени следи и следователно е обратимо. Авантюрният хронотоп се характеризира с технически абстрактна връзка между пространство и време, с обратимост на моментите от временния ред и с тяхната обратимост в пространството.“

Светът в гръцкия роман от този тип е абстрактно чужд, лишен от определеност и конкретизация. Предметите и явленията в него се описват почти като изолирани, единично-единствени. Човек, подвластен на случая, в този нереален и неосезаем свят е само физически обект, надарен с абсолютна пасивност и абсолютна неизменност. Но за разлика от всички класически жанрове образът на човека в гръцкия роман се характеризира с частност и изолираност, възникнали от особеностите на авантюрното време и абстрактното пространство.

Хронотопът в гръцкия роман се определя като най-абстрактен и статичен хронотоп от големите романи хронотопи. Светът и човекът в него са абсолютно готови и неподвижни, лишени от тенденции за установяване. Авторът подчертава, че в резултат на изображеното в романа действие нищо в самия свят не е унищожено, не е поправено, не е изменено, не е създадено ново. Потвърдено е само тъждеството на всичко, което е било отначало. Авантюрното време не оставя следи.

Вторият тип античен роман условно е наречен „авантюризован“. Към него се отнасят „Сатирикон“ на Петроний и „Златното магаре“ на Апулей. При характеристиката на новия хронотоп авторът забелязва особено преплитане на авантюрното време с битовото, при което и двата временни вида съществено се видоизменят. Или по-точно и романът от този тип не се развива в биографично време, а в изключителни определящи моменти от кризисен тип, които отбелязват прелом в живота на човека. Във връзка с този маниер на изложение е и използването на метаморфозата за разгръщане на образа.

Установявайки въздействието на авантюрното време с неговата случайна едновременност и случайна разновременност, М. Бахтин вижда и новото съчетаване на авантюрия ред с човешка отговорност. Това не е вече безследно изчезващото време на първия тип роман. Налице е и една необратимост във временния ред, която довежда до отпадане на абстрактността. Новият временен ред изисква по-голяма конкретност на изложението. Но действителността на временния

ред и тук не оставя следи в обкръжаващия свят, тя се ограничава с образа на самия човек и неговата съдба. Използуваната метаморфоза носи частен, нетворчески характер, връзката между човека и света е извънвещна. Основният временен ред на романа, определя Бахтин, дори и да носи необратим и цялостен характер, е затворен и изолиран и не е локализиран в историческото време (т.е. не е включен в необратимия исторически временен ред, защото романът още не познава този ред).

В съответствие на новото временно измерение пространството става по-конкретно и получава съществено отношение към героя и неговата съдба. Но това е частна изолирана съдба, която е лишена от цялост. Битовият свят, макар и избягнал пълната абстракция, е раздробен и лишен от органическа връзка. Той не е проникнат от единен временен ред със своя специфична закономерност и необходимост на протичането.

Като важна особеност на втория тип античен роман се посочва и постановката на героя по отношение на бита — човек преживява изключителни извънбитови събития, но в процеса на метаморфозата се спуска в ниската сфера на битието, където изпълнява единствено функцията на съзерцател, лишен от вътрешно сливане с този бит.

В по-нататъшното развитие на мисълта си авторът констатира, че античната литература е познавала само идеализираното битово циклично време на земеделца, преплиташо се с природно и митологично време. От това циклично време във всички негови вариации рязко се отличава романното битово време. То преди всичко е свършено откъснато от природата (и от природно-митологическите цикли). Отделните битови епизоди са завършени в себе си, но са изолирани по отношение на по-големи далекности.

Като трети тип романен хронотоп се приема биографичният роман, който в това време не създава големи произведения, но разработва редица съществени автобиографични и биографични форми, оказали влияние върху развитието не само на биографичния роман, но и на романа изобщо. В статията се посочва, че в основата на тези антични форми лежи нов тип биографично време.

След характеристиката на трите основни типа античен роман Бахтин дава по-обща характеристика на някои съществени хронотопи и хронотопни ценности, явяващи се съставна част на различните големи жанрови единства. „Хронотопът в произведението винаги включва в себе си ценностен момент, който може да бъде отделен от целия художествен хронотоп само в абстрактен анализ. Всички временно-пространствени измерения в изкуството и литературата са неотделими едно от друго и винаги са емоционално ценностно украсени. Абстрактното мислене може естествено да пред-