

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1976, кн. 11

Всяка нова книжка на сп. „Вопросы литературы“, орган на ИМЛИ „Максим Горки“ и Съюза на съветските писатели, носи на читателите задълбочени изследвания в един широк спектър — от литературната история и теория през проблемите на естетиката, културата и идеологията до съвременната съветска и световна литература. И все пак в богатото съдържание на кн. 11 на списанието се открояват две публикации, които до голяма степен бележат нов подход към разглежданата в тях проблематика.

Впрочем несправедливо би било в тяхната сянка да останат незабелязани такива интересни материали като изследването на М. Зелдович „Методът на критика и народността на писателя“, което обобщава резултатите от серията публикации под наслов „Наследството на революционните демократи и съвременността“, или остро публицистичната статия на А. Кривицки „И все пак, какво представлява светелогията?“, разобличаваща спекулациите на западните светелогози от рода на Г. Струве; мислите, споделени от акад. Д. С. Лихачов, С. Сартаков и Евг. Винокуров в рубриката „В творческата лаборатория“; статиите на Л. Якименко, Г. Асатиани и др.

Но безспорно централен в книжката е разговорът на тема „Взаимодействието на науката и изкуството в условията на НТР“, организиран съвместно от сп. „Вопросы философии“ и сп. „Вопросы литературы“.

По същество това е пръв опит да се потърси комплексен подход към една проблематика, която често е обект на спекулативни или най-малкото повърхностни и едностранчиви теоретизации. Стремехът на организаторите е бил именно да набележат и степенуват множеството аспекти на проблема в тяхната взаимна връзка, като привлекат в разговора представители на различни специалности, които да изложат различни гледни точки и аспекти на взаимодействието на науката и изкуството в условията, създадени от бурно развиващата се научно-техническа революция.

Разговорът се открива от И. Фролов, главен редактор на сп. „Вопросы философии“, който поставя като централен въпроса за „човека като център на взаимодействието между науката и изкуството при НТР“. Под-

чертавайки принципната разлика на научно-техническата революция при капитализма и при социализма, И. Фролов отбелязва като основен проблем по-нататъшната хуманизация на културата (разбирана в най-широк смисъл — и като материална култура, и като комплекс от постижения на хуманитарните и точните науки и изкуството) при социализма.

Характерно за хода на разговора е, че повечето от участниците предпочитат да обсъждат един или няколко тясно свързани проблема, върху които работят. Това придава на техните изказвания и самостоятелна стойност, и завършеност, и същевременно общата картина на обсъждането се очертава чрез наслагването и прешлитането, а понякога и полемика между отделните изказвания.

Така например И. Грекова — по професия писател — говори за все по-силното взаимодействие и дори родство между науката и изкуството в областта на научното търсене, което се опира — както и изкуството — на интуицията още в постановката на проблемите. И колкото и големи да са различията в „професионалните“ интуиции на учения и художника, именно тук е и дълбокото родство на техните занимания.

А. Стругацки пък засяга един друг въпрос от „чисто“ писателска гледна точка — новите нравствено-социални типове, породени от НТР, когато материалното благоденствие даде не автоматично води до усъвършенстване в духовната сфера. Акад. И. Лифшиц се спира, солидаризирайки се донякъде с И. Грекова, на въпроса за неповторимостта на човека като основна движеща сила и в изкуството, и в науката.

Д. Данин в своето изключително интересно, макар и твърде спорно изказване акцентира върху обратната страна на проблема — принципно различните начини, по които изкуството и науката служат на човешкото самоусъвършенстване. На ролята на изкуството в нерешените проблеми на възпитанието при условията на НТР се спира акад. Б. Кедров.

Ю. Шрейдер се спира на необходимостта от „... синтетично творчество, способно да съедини усилията на науката и изкуството за усвояване на бързоменящите се ситуации. ...“ От друга гледна точка Б. Бондаренко анализира някои промени в психиката и цялостния духовен облик на учените, предизвикани и от НТР. На взаимодействието

между науката и изкуството като социокултурен проблем е посветил изказването си В. Кантор, отбелязвайки изключителната важност този проблем да се изследва в своите конкретни социални, класови, културни и пр. рамки. И като отговор на неговия призив литературоведът В. Молчанов разглежда постановката на този проблем — взаимоотношенията между науката и изкуството в западноевропейската култура.

Ако повечето от цитираните изказвания се стремят да обхванат и двата полюса, науката и изкуството, макар и в рамките на даден частен проблем, К. Разлогов разглежда динамиката на изкуството в създаването на нови, „гранични“ видови и жанрови форми, стимулирана от НТР. Отново към въпроса за ролята на интуицията като специфичен фактор, който и сближава, но и разделя — с оглед различната си функционалност — науката и изкуството се връща в изказването си Е. Фейнберг, чл.-кор. на АН СССР.

Своеобразно допълнение към неговото изказване представлява и изказването на Н. Гей, който разглежда сходствата и разликите в художественото и научното мислене. Този доста разискван в разговорен въпрос Н. Гей разглежда и във връзка със споровете около приложението на т. нар. „точни“ методи в литературознанието, които според него имат един принципиален недостатък — разчленяването на художественото цяло, неспътствено от нов, следаналитичен синтез.

С. Ломинадзе е избрал един по-частен, но много актуален въпрос — битието на литературната класика в условията, създавани от НТР. „Преводът“ на класическите произведения според него на езика на други изкуства — кино, телевизия — е двойно опасен: веднъж, защото оригиналът се ошетява непоправимо (доказателство за това е и краткият живот на филмовите версии) и, второ, защото създава у широката публика измамната представа за равносметка между първоизточника и създадените по него произведения. Че този процес е действително завладяващ и опасен, доказва според С. Ломинадзе и влиянието му върху театралната практика, където все повече се увеличава делът на най-различни адаптации, а режисьорската свобода надхвърля допустимото в операциите с класически текстове.

Изключително интересно и богато на перспективи хрумвания въпреки лаконичността си е изказването на Ю. Лотман. Разглеждайки постиженията на семиотиката в анализа на изкуството и културата, Лотман се спира преди всичко на един основен въпрос — какво биха могли да дадат установените специфични за изкуството принципи в приложението си за решаване ред проблеми на точните науки и преди всичко за моделиране дейността на човешкия мозък. По този начин конкретно (макар и спорно в редица отношения) се очерта един от възможните пътища за ползотворното взаимодействие между науката и изкуството.

Не по-малко интересни мисли развива и Г. Гачев в своето изказване, озаглавено „Хуманитарен коментар към естествознанието“. Трудно е от едно лаконично резюме да се схванат цялостно идеите на Гачев, но все пак основното в неговото изказване е предложението да се разглежда „коренът“ на научните концепции, ози интуитивен образ-идея, който лежи в основата на всяка научна теория, често неосъзнато от автора ѝ. При цялата си парадоксалност (и при реалната опасност вследствие на подобен подход да се загуби ценното и в науката, тъй като се пренебрегва спецификата ѝ, и в изкуството) идеята на Гачев открива нови хоризонти за изследване на „дълбините“, най-основни механизми на човешкото мислене. Впрочем авторът работи отдавна над този проблем и, както става ясно от изказването му, е завършил книгата си „Зима с Декарт“, която вероятно ще ни даде много по-пълна представа за неговата концепция и резултатите от приложението ѝ.

М. Мамардашвили с основание обръща внимание, че съпоставките между науката и изкуството имат смисъл само ако отчетливо се осъзнават структурните разлики между двете.

М. Волкенщейн, чл.-кор. на АН СССР, в своето изказване отбелязва известна „диспропорция“ в отношението към разглежданата проблематика от страна на представителите на хуманитарните науки. Подчертавайки „не-взаимоизменяемостта“ между изкуството и науката, той с основание отбелязва, че по-натъжното им взаимопроникване има смисъл само доколкото е лишено от илюзии за дублиране на единия или другия тип дейност. На възможната връзка между науката и изкуството „през областта“ на мировъзрението се спира В. Вюницки.

Дори беглото споменаване на проблемите, засегнати в отделните изказвания, както и на най-интересните постановки, позволява да отбележим, че в случая диалогът между представителите на различните области на знанието е дал положителни резултати. Именно върху това набляга в заключителното си слово В. Озеров, главен редактор на сп. „Вопросы литературы“. Същевременно в хода на дружеската дискусия се изясниха, подчертава той, и ред спорни въпроси; изказаха се повече или по-малко справедливи „претенции“ към едни или други области на науката и изкуството; от принципиално значение е и това, че бе засегнат въпросът за типа учен или художник, който е характерен за социалистическото общество. Всичко това независимо от нерешените проблеми и спорните мнения на дело доказва ползотворността от комплексното, многостранно обсъждане на такива глобални проблеми, които надхвърлят рамките на „тесните специалности“.

Значението на тази първа по рода си съвместна инициатива на двете списания е трудно да се прецени; може да се каже, че това е нова крачка към осъществяване на отдавнашните

появления за комплексно изследване на сложните идеологико-културни проблеми.

Макар и в съвсем друга област, не по-малък интерес представлява и статията на С. Аверинцев „Славянското слово и традицията на елинизма“. В нея видният византолог и медиевист засяга един почти неизследван досега въпрос: конкретните връзки на славянската култура с византийската (а чрез нея — с древногръцката) ... съвсем не само в общата философско-естетическа насоченост, но и — което е много по-малко изучено — в тясно практическата, конкретна, предметна, даже „занаятчийска“ работа над словото“. В същност при цялото си богатство на открития и постановки статията на Аверинцев има до голяма степен конспективен характер, тя бележи една изключително плодотворна насока за бъдещи проучвания.

Подчертавайки разликата в рецепцията на елинизмичната култура на изток и на запад (чрез посредничеството на Рим), Аверинцев доказва много по-дълбокото общение между славянската и византийската култура. Тук рецепцията обхваща не само „словесните фигури“ и реторическите похвати, но и самите словообразователни модели, дори и неуловимия „левантийски“ дух на езика. Именно тук са корените на приемствеността в развитието на тези две култури.

В своята кратка статия Аверинцев се е ограничил само с някои аспекти на засегнатата проблематика. Но очевидно е, че почти конспективното изложение е богато с нови идеи, очертаващи пътя за по-нататъшни изследвания.

Х. Б.

РУМЪНИЯ

Издание на Академията на Социалистическа република Румъния, сп. „Синтезис“ представлява бюлетин на Националния комитет по сравнителна литература и съдържа статии както от румънски автори, така и статии и теоретични материали от други страни. Третият брой от тази година се открива с кратката, но интересна публикация на Александру Дуцу: Модели, образи, сравнения. Съвсем очевидно е, твърди Дуцу, че моделите са на мода: те присъствуват във всички области, в историята и литературната критика включително. Често се разразяват дискусии и ораторски битки, особено когато протагонистите не си дават сметка за различния смисъл на думата. Възможно е престижът на модела да се дължи изцяло на кибернетиката, която ни даде възможност да разберем, че „един от най-важните аспекти на комуникацията възниква, когато определим света като съвкупност от модели. Един модел е изцяло едно устройство. Той се характеризира по-малко от природата на своите елементи и повече от тяхното разположение. Два модела са идентични, ако техните структурни отношения кореспон-

дират помежду си, в смисъл, че на всеки термин, на всяко отношение помежду повечето термини на един от моделите отговарят термин и координатно положение у другия модел. ... Ако копие на една картина е изпълнено с точност, неговият модел ще бъде идентичен с модела на оригинала. Ако то е по-малко точно, неговият модел ще бъде само подобен. Според Дуцу моделът на един обект може да се разпростре пространствено — този, нарисуваният на хартия например, или може да се разпреди във времето — моделът на музикалната композиция. Моделът на музикалната композиция се приближава до този на телефонния разговор и до този на точки и чертички на телеграмата.“

Диалогът на човека — продължава Дуцу — позволи да се получат схемите, които позволяват сравненията, също както и различаването на стиловете и етапите. Като изберат преобладаващите елементи в литературната реч, в даден момент критикът и историкът разработват модела, който направлява търсенето: когато схемата бъде използвана в критическата операция, за да се организират анализът и демонстрацията, моделът ще бъде ограничен, но когато схемата бъде според начина на мислене на една епоха, тогава моделът ще характеризира интелектуалния живот на едно общество и на един народ.

Според автора, ако се изследва литературата на югоизточните народи в Европа, историкът ще се обърне към текстовите, представящи оралната традиция, и ще загърби пластическите изкуства. Когато проследи пътя на западните народи, той ще направи навсякъде своя избор, защото, който прави избор, не приема всичко, следователно отсъжда, сравнява и предпочитва. В живописата той ще узнае за обновяването на темите и техниките, но ще забележи, че традиционната живопис не е изчезнала веднага. Оралната литература е била блокирана от изцялата реч и преправена според теорията, доста различна от дотогавашната реторика. Въпреки това тя не е изоставила предишните си функции и композиционни похвати. Заключениета по мнение на Дуцу идват от само себе си: югоизточните европейски народи не са вземали внезапно решения да приемат западната форма на култура и не са преминавали през фазата на „възраждането“, като изоставят своите мисли, чувства и жестове. Никой не е срещнал „духът на времето“, който да е изсушил югоизточното блато и да е предизвикал раздвояването на културни шедеври, имитиращи западните творения.

Културният модел, идентифициран с мощта на образите, разкрива комуникационните координати в един географски район и още между народи, разположени на големи разстояния. Като се изходи от моделите, формиранни в дадено общество в даден момент, може по-добре да се обясни историята на литературните жанрове, разпространението и вариациите на определени доминиращи черти

и спецификата на такива големи ансамбли като Възраждането, Просвещението, Романтизмът. За да се идентифицира културният модел, трябва безспорно да се изложи една схема. Може да се разкрие една голяма част от историческия модел, като се дава предпочитане на стилистическите аспекти. Но моделът, способен да ни възстанови епохата и стила на нейните творци, ще може да бъде съставен само благодарение на сътрудничеството на литературата с историята, философията, историята на изкуствата, социологията на културата.

Статията на Адриан Марино „Авангардът, бунтът и артистичната традиция“ доуточнява някои неща, които и друг път са били предмет на разговор в същото списание. Според автора предимно полемичният тон на авангарда възниква в естетически ситуации на блокираност, склероза и залуха. Оттук и произтича скъсването с традицията, правено от млади хора, чужди на досегашните конвенции. Марино приема, че по този начин става едно пречистване в културата и че това не само че е една творческа необходимост, но също и истинско освобождение на духа. Добре запознат с разглеждания материал, Адриан Марино изнася ценни информации от историята на авангарда през XX в. Няма никакво съмнение, казва той, че всички авангарди осъждат в своите манифести, програми, прокламации естетиката на „глупавата традиция“. Такъв е манифестът на футуристите от 1914 г. „Срещу английското изкуство“, също и програмата на групата ЛЕФ (1928), която противопоставя революционната промяна на формите и своето активно участие на всяка традиция. „И още по-значителен факт: като отхвърля традицията, авангардът се обявява за универсален принцип на „революцията“. Разбира се, става дума за едно обръкване на терминологията поради хаотичните емоции, които винаги възникват в началото на едно литературно течение.

Това се отхвърля категорически идеята за минало, история и духовно бащинство. Известен е още по-радикалният лозунг на италианските футуристи, перифразирани и от румънските: „Има мъртви, които трябва да бъдат убити!“ Ние знаем къде отидоха по-късно повечето от тези италиански футуристи по времето на Мусолини, напomia Марино. Тяхната воля за деструкции намери открито поле за действие, а самочувствието им ги издигна до академическите лаври, срещу които преди това бяха крещели. Разбира се, това е повече от краен случай в историята на авангарда. Другаде случаите са по-умерени и не в това е основната характеристика на авангарда.

Касае ли се само до едно просто отричане на естетическата традиция, дори и да е радикална тя? Дialeктиката старо—ново този път играе своята роля и в дълбочина. Конфликтът е в техните най-интимни структури, походът на авангарда е тотален, а не изхожда само от литературните намерения на група нови хора. Нарушено е равновесието на стой-

ностите. „Играта е от хиляди години“ — казваше Рембо. Но той беше само предвестник на голямата антитрадиционна революция, чието създаване следва пътя: полемиката, станала самата тя традиционна, срещу различните форми на старото изкуство с крайности в терминологията и избухването на истинското „духовно обновяване“, което в целите си не е по-дълбоко, нито по-характерно. Тази схема може да бъде илюстрирана с най-различни цитати. Но да се спрем на обвинението, което отправя към реализма всяка нова школа. Обвинението надхвърля литературния терен, то е много по-широко, по-тежко и по-дълбоко. Като отрича реализма, авангардът се противопоставя не само на текущата литература, но също така и на една съществена категория, едновременно естетическа, епистемологическа и онтологическа. В същност се касае за обезценяване на реалния принцип, за чисто и просто отричане на действителността като обективна даденост и като обект на познание. Бунтът срещу реалното говори двусмислено за едно истинско духовно възкресение. Да откажеш функции на реалното или да пожелаеш тяхното погубване означава да се откажеш от всички негативни стойности, които реалността е въплътила в себе си. Реализмът не може да бъде приет в емоционален план, но той съществува. В случая само за мишена, но неговата патриархална доброта е готова винаги да приеме в своето лоно част от блудните синове, които в своето бъдещо развитие ще го и направят. Същевременно трябва да се отбележи, че те и техните останали на другия естетически бряг събират са допринесли много за състоянието на езика и литературата, самият реализъм също е подобрил своята виталност. Нашият век е свидетел вече на такива няколко процеса и затова сред всичките си други тревоги той гледа по-спокойно на подобни явления като „авангардите“.

„Тенденции и настоящи насоки в социологията на литературата“ — една интересна статия на Паул Корня. Проблемът, на който авторът се е срипал, е не само комплексен, но и просторен. Затова той го определя в границите на своя проект, за да не изглежда нито прекомерен, нито наивен. През последните години са се появили няколко тенденции в социологията на литературата и се забелязва едно раздалечаване между „нешото“ и неговия „словесен знак“, което създава възможност за много двусмислия. Преди да ѝ се признае автономност, новата наука рисува с популярността на последната, най-новата дума. Тя е станала една „мода“, която, освен че събужда нови вокации, създава недоразумения и опростителство. Полезни в определен смисъл, нейните квалификации изглеждат недостатъчни и понякога преминават само по повърхността. Лесно е да се забележи, че една глобална наука не е възможна в момента и няма шансове да се появи в близко време. От друга страна, опитите да се пакса една теория в нейната цялост — неконкретизирани по убедителен

начин. Една трета стратегия е най-възможна и най-резултатна засега. Практиката показва, че социолозите се занимават със съдържанието, историците — с диахроничната социология на литературния факт, психолозите — със социологията на четенето, критиците и семиотиците — със социокритиката и т. н. Тази ситуация, разбира се, не е много удобна, но тя няма с какво да ни скандализира, нито да ни създаде комплекси за малоценност. Като се предположи, че една глобална наука е възможна, поставя се въпросът, дали нейният „модел“ е непременно този на естествените науки, възможен ли е подобен „модел“ в социологията, и то на един терен, където чисто и просто е забранена единичността на перспективата.

Примерът на основната социология е показателен. Въпреки необикновения прогрес, отбелязан в последно време, съвременната социология изглежда да бъде по-скоро една систематизация на теории, отколкото систематизирана теория — нейните най-добри представителни не се възпудват от това да ни накарат да знаем, без да ни покажат своето въздействие от определени невъзможности. И така има няколко направления в съвременната социология на литературата:

„Социология на творенето“, която изследва функционалните съотношения между някои форми на творчеството (произведения, течения, стилове), представени в структурна перспектива, и соционисторически контекст, без да се отдава на генетически обяснения.

„Социология на съдържанието“, практикувана най-вече от социолози и историци, тя определя литературата като „документ“, който използва обективни техники, понякога качествени, информирани от становища, състояния на душата и т. н.

„Социология на литературната институция“. Изследва по обективен начин „литературния факт“, а не литературата, следователно продукцията, консумацията и участието на книгата.

Социология историческа и типологическа на литературата. Близка до социалната история на литературата, тя изследва основно еволюцията на литературните течения и форми в соционисторически контекст.

Психосоциология на четенето. Изследва начина и причините и отражението на четенето, библиологическата психология например.

Социокритиката. Изследва стила като посредник на социалността.

Излишно е да се казва, че изброените тенденции не са с еднакво значение. Но съвременните литературни социални науки внасят своя дял за напредъка на познанието и на целта към един по-прекрасен живот. Дали те ще успеят или не в постигането на тези две неща, ето един сериозен проблем, чието решение не зависи само от тях.

ФРАНЦИЯ

REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE,
Париж, ноември—декември 1976

Двойният брой на двумесечното академично издание *Revue d'histoire littéraire de la France* за ноември—декември 1976 г. е посветен на Ромен Ролан. Седемте статии, които съставляват „фронтоът“ на този брой, илюстрират различни аспекти от личността и творчеството на крупния френски писател. Антоанета Блум, с чийто очерк, озаглавен „Вълци“ на сцената на Театър дьо'л Йовр, 18 май 1898“, начева броят, ни пренася в един драматичен отрез от френската политическа история, времето на прочутата „Драйфусова афера“. „Драмата „Вълци“, пише авторката на поместената статия, представлява опит от страна на Ромен Ролан да покаже на всички своята независимост по отношение на двете партии, които разделяха Франция по време на аферата. Че Ролан не е могъл да осъществи своето намерение, не отнема обаче нищо от смисъла, от значението на неговата амбиция: „... изразих тук, казва писателят, с горещо безстрашие, величието, истината, страстите на двата лагера, без да ги преценявам. (...) Не е безполезно в една борба на партии да дадеш за всеки от противниците представа за това, което се извършва в съзнанието на противоположаващите се страни.“ Тази пиеса трябваше да бъде, казва А. Блум, пръв израз на една политическа концепция, която щеше да се окаже характерна у Ромен Ролан докъм 1930 г., концепция на автора на „Над буркът“ и на „Декларация за Независимост на Духа“. Драмата „Вълци“ е историческа по сюжет. Девятото въвеждане се разгръща в Майанс, в главната квартира на френските войски. Офицерите подозират в престолопрестоломъч Ойрон, един от другите им, арестократ по произход. Той е осъден на смърт. Тъолис, готов да повярва, че Ойрон би могъл да бъде невинен, се обръща към комисаря на Коинвента Кенел. Ала да се оневини Ойрон значи да се осъди Вере, негов главен обвинител, шеф на санкционните и победител на деня. В името на единството на родината присъдата не се отменя.

Статията „Ромен Ролан — Нобелов лауреат“ на Ръон Шевал ни обяснява при какви обстоятелства през 1916 г. на Ромен Ролан е била присъдена Нобеловата награда за литература, като през същата година е била дадена Нобелова награда и на Вернер фон Хайденшам, национална слава на Швеция. Присъждането на Нобеловата награда на Ролан не е минало без драматична предистория поради самото драматично положение в Европа, над което се е чувствувал вече дъхът на идващата война. Шведската академия като че ли е предусещала, че нейното решение би поставило евентуално автора на „Жан-Кристоф“ в някакво неудобно положение, затова пожизненният и секретар тогава Е. А. Карлфелд, не изключвайки евентуален отказ от Роланова

страна, се обръща към него с думите: „Академията се осмелява да се надява, че Вие ще благоволите (sic) да приемете този акт на почит, който ще бъде приветстван от всички независими умове на културния свят.“ „Ако Ролан приема най-сетне — пише Рьоне Шевал, — той го прави като представител и наследник на най-добрата френска традиция. Не към мене, а към нашата страна, заявява самият Ромен Ролан, се отправя това отличие; и като такава аз го приемам, щастлив, ако то може да допринесе за разпространението на идеите, заради които Франция е обичана в света. Ако аз се осмелявам да говоря така, то е защото тези идеали не са само мои, те са и нейни — на монтеовици, на волте-ровици, на тази „douce France“ в миналото, в бъдещето също, надявам се и го желая.“ Високото международно отличие на Р. Ролан не е било посрещнато с еднакво чувство от неговите съотечественици, предимно и главно от хора на изкуството и литературата. Литературният критик на „Льо Тан“ Пол Суде укорява Нобеловия лауреат, защото слага в един чувал „виновния и невинния“, докато писатели като Шарл Вилдрак и Жан-Ришар Блок го приветствуват искрено и дълбоко, изпитвайки най-чиста радост пред озарението на неговата слава.

Люк Вилкок пише интересна документална статия — „Ромен Ролан и Руската революция 1917—1918“. На 16 март 1917, щом като узнава новината за събитията в Петроград, казва Люк Вилкок, Ромен Ролан пише на трима от своите руски приятели, пребиваващи в Швейцария, за да ги поздравя. На Луначарски той изразява цялата своя надежда: „Големите новини, които ни пристигат от Русия, карат да тути сърцето от радост и от надежда. Стигам Ви ръката. Кажете на Вашите приятели там с каква радост приветствуваме възшествието на тяхната свобода. Това е една победа, чиято последици са по-важни за бъдещето на Европа, отколкото всички ония на войната на народите.“ В едно писмо до Луначарски за в. „Правда“ от 31 март Ролан насърчава руските революционери да надминат Френската революция: „Руски братя, които дойдохте да строите вашите вериги и да достигнете с един скок Франция на революцията, надминете я, довършете вашето дело и нашето, покажете на Запада примера на един велик свободен и единен народ, който отхвърля и обуздава всички империализми, тези отвън и тези отвътре.“ Още от март 1917 г. симпатии на Ромен Ролан са на страната на социалистите от „Правда“.

Авторът на статията Люк Вилкок е пропъстрил текста с любопитни факти и изказвания, които илюстрират отношението и оценката на Ромен Ролан към този интересен исторически момент от началото на руската революция, чиято първи стъпки писателят следи с възнеение и трепетно сърце. „Ромен Ролан, пише Люк Вилкок, разглежда все повече руската революция в широкия исторически обсер-

на човечеството. Не са вече толкова перипетии на една революция, които спират вниманието му, колкото нейните по-нататъшни последици. . . Историкът и хуманистът, казва същият автор, не могат да отрекат надеждата, която хранеха в революцията. . . Милцина европейски интелектуалци са били така разтърсени в тяхната мисъл от перипетии на руската революция, както Ромен Ролан в периода от март 1917 до края на 1918. През тези месеци започва един нов етап — решителен — във вътрешното пътуване“ на писателя, отбелязан с един конфликт между мисълта, подхранена с идеал, и която желае „възшествието на един нов социален ред, по-справедлив и по-човечен, и реалността на действителното. . . За да разреши този конфликт, Р. Ролан поставя руската революция над ефирните идеологии, в дългия исторически процес на човечеството. Последното се издига малко по малко докъм идеала. И руските революционери са в числото на предтечите, които се жертвуват за този далечен идеал. . .“

С любопитство се чете краткият очерк (10 стр.) на Роже Дадун „Ролан, Фройд и чувството за океана“. Връзката между двамата бележити мъже датира от февруари 1923 г., когато Ролан пише на Зигмунд Фройд, за да му благодари за похвалните думи за книгата „Над Бъркотията“, казани в едно писмо до Ролановия приятел Едуар Моно-Херцен. Ролан се среща един единствен път с Фройд през май 1924 г. в присъствието на Стефан Цвайг, който служи за преводач на двамата. Като благодари на Цвайг за тази среща с Фройд, Ролан пише в едно писмо от 8 февруари 1936 г. (непубликувано още): „Преди десет години се роди нашето приятелство. . . Знаете какво дълбоко уважение храня към човека, който ме възхищава от дълго време заради безстрашния поглед, с който е съумял да проникне в дълбините на вътрешната бездна. Аз съм щастлив и горд с неговата симпатия.“ В противовес на противниците на Фройд заради някои „крайности“ (excess) на психоанализата Ромен Ролан не дири да критикува Фройд, да противопоставя на психоанализата възражения, целещи да я ограничат или да я отхвърлят. . . Текстът на Роже Дадун съдържа интересни съпоставки в оценката на Ролан и на Фройд по някои основни въпроси: за религията и други. Ролановото енергетично гледище е, което води до най-ярко осъждане на религията (отдето идва съгласуването с аналитичния и войнствуващ атеизъм на Фройд). Мислите, развити тук от Роже Дадун в един философски план, навеждат на любопитни сравнения и приближавания: така моралът на Енергията, предлаган от Ролан, го приближава до гордата и остра мисъл на Ницше, но ясно е, че едното и другото нямат нищо общо с фашистките екзалтации на Силата, възвеличавана от всякакъв вид йерархия и господства; може би, пояснява Дадун, долавяме тук виталния корен на някакъв естествен, вроден, биологичен дори антифашизъм на Ромен Ролан.

Фронтонът, посветен на Ромен Ролан, се допълва щастливо с два полезни документални текста: „Кайе Ромен Ролан“ и „По повод на една ненапълно изготвена още кореспонденция“. Автор на първия текст е Жак Робиез, на втория — Бернар Дюшатле. Знае се, че благодарение на грижите на Дружеството на приятелите на Ромен Ролан и особено на всеотдайната предприемчивост на мадам Мари Ромен Ролан починаха да излизат при парижкото издателство Албен Мишел, четири години след смъртта на писателя, сборници с неиздадени материали под наслов „Кайе Ромен Ролан“. Досега са излезли двадесет и три сборника. Двадесет и четвъртият, който е двутомен и съдържа кореспонденцията на писателя с Жан-Ришар Блок, ще излезе в близко бъдеще. Редакторът Жак Робиез представя библиографията на тези 23 „Кайе-та“ с твърде подробни и интересни особено за бъдещите „ролянисти“ фактологични бележки, които ще насочват изследванията им по посока на задълбочени анализи, разкриващи на читателите богатата творческа личност, широките и многобройни контакти и връзки на Ромен Ролан с именити люде на неговото съвремие: писатели, музиканти, мислители, политически мъже, художници.

Като говори за пълна систематизация на Ролановата кореспонденция, която в своя завършен вид ще представлява внушително духовно богатство за времето, в което великият писател живя и работи, Бернар Дюшатле пише: „Предстоят още дълги издирвания. Много път остава да се прекоси: по пътят е отворен. Нека всички, които се интересуват от Ромен Ролан, продължат захванатата работа. И нека малко по малко се подготви тази целокупна, обща кореспонденция, която, допълнена с неиздания още дневник на писателя, ще ни представи Ромен Ролан такъв, какъвто е в действителност, ще допълни и поднови в различни аспекти познанието ни за човека.“

Н. Д.

АВСТРИЯ

LITERATUR UND KRITIK,
Виена — Залцбург, 1976, кн. 103, 104

В априлската книжка на австрийското списание за литература и критика привлича вниманието статията на Х. Г. Адлер „Арнолд Шьонберг. Послание до поколенията“.

Личността на виенския композитор, виден представител на експресионистичната школа в музиката и създател на дванадесеттоновата сериална техника (додекафонията), буди интерес от литературна гледна точка не само защото е една от водещите фигури в естетиката на модернизма между двете войни и не само защото се превръща в прототип на Адриан Leverkюн — героя на Томас Ман от романа

му „Доктор Фаустус“; да припомним малко странното пояснение, което писателят добавя към творбата си, за да утажи възникналите спорове и недоразумения около авторството на една необичайна, нарушаваща и дори разрушаваща всички съществували представи за тоново изкуство музикална система: „Изглежда, не е излишно да уведомя читателя, че изложеният в гл. XXII начин на композиране, т. нар. дванадесеттонова или сериална техника, е духовна собственост на един съвременен композитор и теоретик — Арнолд Шьонберг. Поради известна идейна връзка аз съм отнесъл тази техника към личността на един измислен от мене музикант — към трагическия герой на моя роман. Изобщо доста подробности от теоретично-музикалните части на тази книга аз дължа на Шьонберговото учение за хармония.“ Неслучайно, както отбелязва в мемоарите си съпругата на писателя Катя Ман, първия публикуван екземпляр на „Доктор Фаустус“ Томас Ман изпраща на Шьонберг с посвещение „На истинския!“. Но личността на виенския композитор, починал в изгнание, буди интерес и с това, че наред с музикалните си занимания Шьонберг се е проявил и като интересен художник-живописец, а също и като литератор, есеист и теоретик. Освен това той е съставял сам текстовете към своите вокални композиции, особено при големите си творби.

В статията си Х. Г. Адлер си поставя за задача да проучи и подложи на преценка литературната дейност на Арнолд Шьонберг във връзка с неговите художествени и естетически възгледи.

В края на живота си през 1950 г. Шьонберг отбелязва в едно интервю: „Като художник аз бях абсолютен лаик. . . Нямах теоретическа школовка, а само известна естетическа подготовка, и то единствено чрез общо обучение, но не и чрез обучение, отнасящо се до живописата. В музиката бе другояче: и тук аз бях самоук, но винаги съм имал възможността да изучавам творбите на майсторите, и то по професионален начин, тъй че техническото ми умение в музиката се разви по нормален път.“

И все пак Шьонберг е рисувал тъй амбициозно, че около 1910 г. вече се е явил публично със своите картини, без каквато и да било връзка с музикалното си творчество. По-различна е неговата литературна дейност. Като композитор той се е обръщал към произведенията предимно на двама немски поети: Рихард Демел и Стефан Георге. Ала онова, което е дирел, струвало му се — поне в зрелия му период, — че никой поет не може да му предложи. В едно писмо от 1915 г. Шьонберг отбелязва: „При мен става тъй, че усещам едно съдържание музикално и след това дияр евентуално поезията, която ще ми позволи да го изразя; а когато не я намеря, трябва сам да редя невзрачни слова, които предоставят място за моята музика.“

А когато в края на 1912 г. Шьонберг се обръща към Демел с молба да му напише текст

за замислената оратория „Сгълбата на Йаков“, който текст той по-късно съставя сам, композиторът изповядва: „Вашата поезия е упражнила решително влияние върху моето музикално развитие. Чрез Вас аз бях за първи път подтикнат да дира нов тон в лириката. Това ще рече, аз го намирах нетърсен, като музикално отразявах онова, което стиховете Ви разбуждаха у мен.“

Авторът отбелязва, че това писмо се отнася до вече отминали преживявания на композитора. Поради това Шьонберг се е видял принуден „сам да реди своите невзрачни слова“, тъй че в същност той е писал не поезия, а именно текстове. През 1926 г. Шьонберг публикува четири свои литературни творения в едно томче под наслов „Текстове“, между които личат текстовете на ораторията „Сгълбата на Йаков“ и на операта „Щастливата ръка“. В предговора си Шьонберг пише: „Това са текстове, а то значи, че представяват нещо завършено едва заедно с музиката. И тези думи нямат за цел да им спечелят по-голямо снизхождение от онова, с което е удостоена моята музика. Защото качеството на окончателното, което се набива в съзнанието, сигурно не е в зависимост от качеството на отделните компоненти, защото всеки един от тях трябва да бъде дотолкова добър, колкото го изисква неговото положение в творбата. Ала онзи, който е прозрял цялото, съзира качеството и на най-дребните детайли и не може да приеме едно произведение за добро, ако то не е такова във високо отношение“. — „Изкуството — и това трудно може да се пренебрегне — е фактор на културата и принадлежи на всички, които протегат ръце към него, сиреч на общността. Поради това възгледите, които могат отначало да се изтръгнат от творбата, за известно време не са в състояние да останат индиферентни. След тяхното избледняване започват да се налагат качества, които общността пренебрегва, понеже те не променят общото впечатление от творбата. Едва тогава художественото произведение, макар и без голямо влияние, достига до голяма почит.“

Х. Г. Адлер отбелязва, че едва ли друг художник, а и поет е дал по-великолепно и по-удачно определение на социалния аспект на модернизма в изкуството като характерно различен от „класическата“ общовалидност на художествената творба.

За да даде конкретна представа за литературния талант на Шьонберг, авторът цитира текста на известната кантата „Последният от Варшава“, композирана от почти седемдесет и три години композитор през 1947 г. за дванайсет дни: „Повечето не си спомням — изглежда дълго съм лежал в несъвет. Спомням си само великия миг, когато всички — като по уговорка — запяха старата, толкова дълги години забравявана молитва, това бях забравената вяра! — Не разбирам как съм могъл тъй дълго време да живея в каналите на Варшава. Денят започна, както обикновено: разбуждане, още преди да съмне. „Излизай!“

независимо дали си спал или си бил държан буден от грижи цялата нощ: разделили са ви от децата ви, от жените ви, от родителите ви и дори не знаете какво е станало с тях — няма сън за вас! Наново заикаха: „Излизай!“ Фелдфебелът е побеснял. И те заизлизаша — някои бавно: старите, болните; някои с бързи крачки. Страхът от фелдфебела! Тичат, доколкото могат. Напразно! Излишен шум! Излишно раздвижване, то не може да бъде достатъчно бързо! — Фелдфебелът реве: „Внимавай! Строй се! Ще се туркате ли още или да ви помогна с приклада? Е добре, след като си го искате!“ Фелдфебелът и войниците му бият всекого: млад и стар, силен и болен, виновен и невинен! Ужасно бе да слушаш жалбите и стоновете! А аз ги чувах, макар че бях пребит, дотолкова пребит, че припаднах. Всички, които не можеха да станат, сега заблскаха по главите. Аз лежах безчувствен. Онова, което после чух, бяха думите на един войник: „Всички са мъртви!“, а сетне заповедта на фелдфебела да ни откарат. — Лежах вестри в полусъзнание. Настана пълна тишина. — Само страх и болка. — Тогава чух фелдфебела: „Преброй се!“ — И те започнаха бавно и безразборно: първи, втори, трети, четвърти... „Внимавай!“ — кресна отново фелдфебелът. „По-бързо! Започни отначало! За една минута искам да знам колко от вас ще доставя на газоните камери! Преброй се!“ И още веднъж започнаха те, отначало бавно: първи, втори, трети, четвърти, после все по-бързо, тъй бързо, че накрая вече звучеше като галоп на диви коне, а сетне изведнъж, посред суматохата, започнаха да пеем молитвата „Чуй, Израел!“.

Авторът на статията посочва, че пред един такъв както по съдържание, така и по форма завладяващ текст се налага въпросът, какво понятие за художественост е вложил Шьонберг в своята творба. В известния си труд „Учение за хармония“ от 1911 г., цитиран от Томас Ман в послеслова му към романа „Доктор Фаустус“, Шьонберг изследва природата на красивото и я извежда от истинското, от истинното в художествената творба, като отрича чисто естетическото като критерий на изкуството. По думите на Йозеф Рuffer за Шьонберг същностни художествени ценности са „инвенцията и изразът, логиката и потокът на изображението“. Това твърдение е особено показателно, отбелязва авторът на статията, като се има пред вид, че една тъй емоционална творба като „Последният от Варшава“ е композирана в охлуваната често и до днес като „абстрактно измъдрена“ дванадесеттонова техника. В тази връзка сам Шьонберг заявява: „Аз не създавам съзнателно тонална, много тонална или многопланова музика. Аз пиша, каквото чувствам в сърцето си, и онова, което в последна сметка се появява върху хартията, е преминало преди това през всяка фибра на тялото ми. Ето защо аз и не мога да кажа какъв ще бъде стилът на следващите ми композиции, тъй като това се определя от обстоятелството, какво чувствам в

момента, когато развивам и разработвам мислите си."

Понятието си за „изкуство“ и „ново изкуство“ Шьонберг е изразил през 1933 г. в своята лекция „Стил и мисъл или ново и остаряло изкуство“: „Няма голяма художествена творба, която да не носи на човечеството някое ново послание; няма голям артист, който да е претърпял провал в това отношение. Това е кодексът на честта на всички велики майстори в изкуството, ето защо във всички големи творби на великите майстори се открива онази новост, която никога не прекожда независимо дали е на един Жоскин де Пре, на един Бах или на един Хайдн. Защото: „Изкуство означава Ново изкуство.“ — „Всяко художествено творение е духовно съзрение и поради това мисловно образуване. . . А мисълта е в състояние на изчкава, понеже разполага с време. Новата музика представлява нова музикална мисъл в ново одеяние."

Х. Г. Адлер посочва, че тези думи на бащата на модерната музика се отнасят очевидно не само до тоновото изкуство и поезията, но и до всички останали изкуства. Шьонберг се е уповавал твърде много на търпението по отношение на времето, а това личи и от думите му, казани през 1912 г. на неговия ученик и също тъй значим композитор Антон Веберн: „За моята музика човек трябва да разполага с време. Тя не представлява нищо за хора, които си имат друга работа."

Творческото развитие на Арнолд Шьонберг, отбелязва авторът, развива как той е достигнал до своя път на зрял художник и как го е следвал, подчинен на гения си. През 1913 г. композиторът пише: „Характер и кураж . . . за моите прозрения тези две понятия са тъй неразделно свързани с великия творец, че аз ги ценя най-високо, понеже те са още по-голяма рядкост от истинския талант, понеже са съставна част от гениалността. . ."

За творческото кредо на композитора са показателни и думите му, изречени при една радиодискусия през 1931 г.: „Бих искал творчеството ми да се радва на по-добър успех. Желанието ми съвсем не е да влизам в ролята на светец-стълпник. Обаче, докато мога да смятам моите мислене и фантазиране за правилни, не ще бъда в състояние да вярвам в друго, освен че мислите трябва да бъдат пр.-мислени докрай и изречени, макар и да не бъдат разбирани, макар и да не биха могли да бъдат разбирани."

Авторът разглежда по-нататък в статията си дейността на Шьонберг като педагог. Тук заслужава да се отбележи изявлението на композитора, отправено до Пруската академия след емигрирането му в Съединените щати през 1933 г., в което определя своята главна заслуга като музикален педагог: „Който е бил мой възпитаник, той се е научил да чува сериозността и нравствената сила на един светоглед, който, ако успее да го съхрани,

ще му донесе чест във всички житейски ситуации."

Показателна за педагогическите идеи на Шьонберг е и статията му още от 1911 г. „Проблеми на художественото обучение“, в която, определяйки същността на гения и артистичния талант, заявява: „Гениалният учи в същност единствено от себе си, а талантливият предимно от другия. Гениалният учи от природата, талантливият — от изкуството. Педагогът по художествен предмет смята, че задача му е да обучава възпитаниците си по естетика и художествени средства. . . Ала най-важното не може да бъде предадено на ученика: куражът и силата да заеме такава позиция спрямо нещата, че всичко, което вижда по начина, по който го вижда, да се превръща в изключителен случай."

Според схващането на Шьонберг, отбелязва авторът, гениалното е в непосредствена близост с природата. И двете са в истинския смисъл на думата неизразими и свободни. Именно в съгласие с това схващане Шьонберг заявява още през 1912 г., че „неизразително“ в музиката се изказва в „свободна форма“. В тази свободна форма неизразителното се приближава до природата, която според композитора „също е неуловима и въпреки това действена“.

Статията на Х. Г. Адлер хвърля светлина върху една почти непозната сфера на действие на известния австрийски композитор, наречен по-скоро от журналистическа необходимост за прегледност „баща на модерната музика“, именно върху неговите занимания с литература и естетика, които добавят нов шрих към общата картина на модернизма в изкуството.

В майската книжка на списанието буди интерес статията на д-р Рихард Тибергер, озаглавена „Мост се обръща“. Функцията на една метафора в краткия разказ на Кафка „Мостът“, в която авторът прави изводи за метафоричната система в целокупното творчество на пражкия писател от първата четвърт на века ни.

В разказа на Кафка в първо лице се описва как един превърнал се в мост човек лежи прострян над един заледен планински поток, забил ръце и нозе в рохкавата глина на двата бряга. Мислите му се движат в безпорядък, в някакъв омагьосан кръг. Когато след неопределено време приближават стъпките на някакъв странник, човекът-мост решава да се открие. Странникът почуква с железния връх на бастуна си по моста, опипва го и най-сетне стъпва върху него, тоест върху човека. Тогава мостът се обръща и се сгромолясва.

Както често става, Кафка разказва и тук, отбелязва авторът, една съвсем ирреална история с всички реалистични подробности. Но този разказан маниер е коренно различен, смята той, от ирреалния свят на приказките и чудесата. Неестественото при Кафка няма нищо общо с общоприетите представи за свръхестествено. Затова литературологът Фе-

ликс Велч говори за *метареалност* на света на Кафка.

Разказът „Мостът“ е разделен на три части. Началното описание на положението на очакване звучи като своеобразна сентенция: „Тъй лежах аз и чаках; трябваше да чакам. Без да се сгромоляса, никой веднъж изграден мост не може да престане да бъде мост.“ Въпросът, който тук се налага, е дали тази метафора следва да се интерпретира или трябва да се приеме просто като сюрреалистичен образ. На този въпрос авторът търси отговор в статията си.

Втората част на разказа предава — чисто акустично — запознаването с приближаващия се непознат. А накрая изразява изкушението на моста-човек да открие своята същност.

Третата част представя контакта на моста с бастуна, а сетне и с позете на странника. Разказът продължава в същата спокойна повествователна форма: „И аз се обърнах, за да го видя.“ И тук разказната перспектива — при подготовянето на катастрофата — изведнъж се променя; като че разказвачът сега вече не е онзи човек-мост, а някакъв страничен наблюдател. Той извиква: „Мост се обръща!“ След което, отново в първо лице, разказва за последиците от собственото си сгромолясане. Рихард Тибергер, който е автор на редица изследвания върху творчеството на Франц Кафка, отбелязва, че в този разказ отново се появява мисълта на саморазрушението.

В своя дневник от 1918 г. Кафка записва: „Никой не е в състояние да се задоволи само с познанието, а трябва да се помъчи да действа съобразно с него. За това обаче не му е дадена силата, по тази причина той трябва да се саморазруши.“ Също: „Познанието представлява и двете: стъпало към вечния живот и пречка пред него. Желаш ли след придобитото познание да достигнеш до вечен живот — а ти не ще можеш да сториш нищо друго, освен да го желаш, понеже това желание е самото познание, — то ти, пречката за това, ще трябва да се саморазрушиш, за да изградиш стъпалото, което представлява самото разрушение.“

По-късно в своите размислиения Кафка противопоставя „дървото на познанието“ на

„дървото на живота“, „истината на действително“ на „истината на съзерцанието“ и установява, че първата истина принадлежи на мига, а втората — на вечността, поради това първата истина избледнява в светлината на втората.

По тази схема животът и познанието взаимно се изключват. Така в творбите на Кафка, посочва авторът, постоянно се откриват образи, изразяващи тази несъвместимост. Трансценденцията убива екзистенцията. Ето защо на образа на сгромолясващия се мост в споменатия разказ е приладена определена *функция*, смята Рихард Тибергер, като посочва, че не е възможно да се проникне надълбоко в света на Кафка, ако се задоволяваме с просто разшифроване, линейно превеждане на символите, метафорите или алегорите. Специфичността на метафората у Кафка се заключава в това, че тя функционира само като цяло. Единствено „мост“ не означава нищо в разглеждания разказ. Едва вложената в повествованието повеля „Не бива да се обръщаш!“ придава на моста-екзистенция смисъл. Забраната, нарушението на забраната и наказанието, смята авторът, създават предпоставката, драматичната кулминационна точка и въздействието на разказа.

Творчеството на Франц Кафка, значимо само по себе си не толкова поради, колкото въпреки неговия уклон към мистичен фатализъм, значимо с богатата си психологическа наситеност, философски прозрения за съдбата на „малкия човек“ в един сгромолясващ се свят, се превърна като че ли в пробен камък за уменията на западните литературоведи и естети да раздипят херменевтично съществуващи и несъществуващи пластове в литературната творба и да дискутират върху създадени за усъяснение помощни категории, чийто смисъл остава известен в своята пълнота само на авторите им, което в последна сметка се оказва едно неловко литературоведско упражнение. Такава преценка може да се даде и на небезинтересната като фактология статия на австрийския учен.

В. К.