

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1977, кн. 11

Ноемврийската книжка на сп. „Вопросы литературы“, орган на Института за световна литература „Максим Горки“ и Съюза на съветските писатели, е посветена на 60-годишнината от Великата октомврийска социалистическа революция — едно епохално събитие, преобработило историята на човечеството. В същност революционното преустройство на света по законите на марксизма-ленинизма, развитието на съветското общество. В същност революционното преустройство на света по законите на марксизма-ленинизма, развитието на съветското общество. В същност революционното преустройство на света по законите на марксизма-ленинизма, развитието на съветското общество. В същност революционното преустройство на света по законите на марксизма-ленинизма, развитието на съветското общество.

Една особено интересна инициатива на списанието е опитът да се видят новите черти в литературата на социалистическия реализъм чрез подбор от изказвания на видни писатели от социалистическите страни и същевременно чрез разговор-обсъждане на тема „Героят на активното социално действие“, в който взимат участие литературоведи и критици от литературно-критическите списания на Унгария, ГДР, Полша, България, Югославия, както, разбира се, и домакините от сп. „Вопросы литературы“.

Кн. 11 се открива с изказванията на Б. Полевой, Б. Райнов, В. Коротич, Л. Мешерхазя, Х. Кант и С. Залигин. В своите изказвания тези видни творци разглеждат различни аспекти на темата „Революция и литература“. Разнообразни по своя характер, често сливащи осмислянето на собствения си творчески път с по-общи, теоретични размисли, изказванията на писателите са обединени около проблема за революционните преобразования в действителността, довели до създаването на качествено нов тип литература — литературата на социалистическия реализъм, и нов тип творец — писателят-комунист.

Своеобразно продължение на тези размисли, но вече от подчертано литературоведска гледна точка е и организираната от списанието международна среща-разговор на тема „Героят на активното социално действие“. В своето встъпление Е. Сидоров разглежда проблема за героя в светлината на теорията на социалистическия реализъм. Анализирайки голям материал от съвременната съветска литература, той убедително доказва, че на мястото на изкуствено конструирания герой, „въплъщаващи“ идеала, идва все по-дълбоко навлизане в реалните черти на съвременника. Маркирайки различни насоки в отделните жанрово-тематични сфери на белетристиката, Е. Сидоров акцентира особено върху това, че въпросът за положителния герой е нерешен, ако не се изследва конкретното развитие и обогатяване на социалистическия идеал в живота. Ю. Мартинович (Югославия) развива тезата за два основни типа герои, отговарящи на двете основни насоки в разработването за изкуството — отразяващо живота такъв, „какъвто трябва да бъде“ (коренът на тази концепция той извежда още от Платон), или „такъв, какъвто е“ („мимезиса“ на Аристотел). От тази гледна точка той се спира и на някои преломни произведения в развитието на югославската литература. М. Синелников анализира някои от най-интересните произведения на съвременната съветска белетристика и драматургия, като показва как производствените проблеми се трансформират в нравствени, как активното социално действие формира и самия герой. К. Прокхик (Югославия) разглежда многозначността на термина „герой“ от гледна точка на естетиката и подкрепя тезата си с примери от днешната югославска литература. Ю. Суровцев се спира на традицията героят да се разглежда в неговата действителност, типична за съветската литература още от самото ѝ начало, и на доразвитието на тази традиция във връзка с натрупания социален опит. Интересен аспект на темата засяга П. Панди (Унгария) — взаимовръзката между характер и действие и критерият за „социалната достоверност на действието“ като пробен камък за автентичността на героя. В. Гириус (ГДР) подчертава активността на героя (епическия субект) като принципно качество на литературата и разглежда някои произведения, типични за различните етапи в раз-

витието на литературата на ГДР. З. Рьоних (ГДР) доразвива изказването на своя колега, като се спира на някои най-нови произведения. Г. Цанков (България) разглежда развитието на българската литература в последните 10–15 години с оглед новите процеси в развитието на обществото, като с анализ на някои от най-интересните творби, появили се в последно време, доказва, че все по-уверено централно място в съвременната българска белетристика заема героят на активното социално действие. Б. Овчарек (Полша) се спира на проблема за новото в живота като източник за обогатяване на литературата и анализира с оглед типологията на героя редица съвременни произведения на полската проза. В. Ковский се спира на въпроса за угълбяването на реализма, т. е. за навлизането на светската литература все по-задълбочено в социално-нравствената и психологическа проблематика на съвременността. П. Фехер (Унгария) разглежда въпроса за взаимодействието на социалистическите литератури, особено забележимо в настоящия етап от тяхното развитие, и от тази гледна точка се спира на някои съвременни унгарски произведения. В. Пискунов обобщава резултатите от разговора, очертавайки една широка панорама на литературите на социалистическите страни и тяхното развитие в последните години.

Наред с тези интересни разговори, които отбелязват редица нови черти в социалистическите литератури, в кн. 11 на сп. „Вопросы литературы“ трябва да се спрем и на още някои статии, посветени на актуални събития и проблеми.

В статията на Ю. Верченко „Да бъдеш участник в общия живот на човечеството“, поместена под рубриката „Идеология, естетика, култура“, се разглежда все по-тясната връзка между братските литератури както в творчески, така и в организационен аспект. Особено място е отделено на Международната среща на писателите в София през юни 1977 г. като конкретно продължение на линията на Хелзинки, като крупно събитие в културния и обществен живот в цял свят. Ю. Верченко се спира и на някои опити на реакционните сили да противодействуват на процеса на размразяване, като подчертава закономерността на техния провал и голямото значение на срещата, в която писателите от различни страни и континенти еднородно се обявиха за мир и социален прогрес.

Особено интересна е статията на В. Дмитриев „В дълбочината на естетическата същност на метода“. Макар че конкретният повод е новизлезлият сборник „Съвременни проблеми на социалистическия реализъм. Естетическа същност на метода“, статията до голяма степен има характер на обобщение, в което са взети пред вид и новите приноси в теорията на социалистическия реализъм. Без да отбягва и някои все още спорни или недоизследвани въпроси, авторът акцентира

върху качествено новото в изучаването на социалистическия реализъм, което бележи един нов етап — както на художествената практика, така и на теоретическата мисъл.

Интерес представлява и обобщаващата статия на В. Щербина „Усвоявайки революционната действителност, осмисляйки опита на новата литература“, в която се разглеждат успехите на светското литературознание през последното десетилетие, качествено новият етап в развитието му, отговарящ на постиженията на светската литература.

Разбира се, с това не се изчерпват интересните материали, намерили място на страниците на кн. 11 на сп. „Вопросы литературы“. Би трябвало да споменем и писателските изказвания под рубриката „В творческата лаборатория“, както и рецензиите за литературоведски трудове и критически книги, като например „Критиката като литература“ от Б. Бурсов, „История на световната литература. Проблеми на системния и сравнителния анализ“ от И. Г. Неупокоева и др.

Х. Б.

Г Ф Р

„POETICA“, Бохум—Амстердам, 1977, кн. 1

В кн. 1 на академичното списание за езикознание и литературознание „Поетика“ привлича вниманието студията на д-р Герд Шратман от Бохумския университет, озаглавена „Злата магия на обществените отношения. Форми и функция на митологизирането в модерната английска драма“.

С премиерата на драмата на Джон Осбърн „Обърни се с гняв назад!“ през 1956 г. започва едно твърде бурно развитие, което подтиква критиците да говорят за „революция“ в английския театър, за всеобщо настъпление в царството на една неподозирана до този момент драматургична свобода. Театри, които под комерциалния натиск на лондонския „Уест енд“ са прекратили съществуването си, започват сега наново да експериментират с по-съвременни организационни и драматургични форми; нови или слабо известни постижения на модерната драма в чужбина, представена преди всичко от Брехт, Милър, Арто, Бекет и Жене, изведнъж се превръщат в театрални сензации и се чувствуват като откровения; в последна сметка изниква цяла една плеяда от млади английски автори с вълнуващи нови драматични произведения, представяни пред една публика, която със своите реакции сама си дава облика на „нова“ публика.

Така се ражда „новата английска драма“. Този етикет включва в себе си емоционалните импулси на новото развитие, т. е. агресивното отношение към съществуващите театрални

клишета и догми, примесено с едно национално оцветено настроение на някакво начало. Английският театър, поне такива са надеждите от онези години, е на път най-сетне да прехвърли мост към една прекъсната от преди почти три столетия традиция. Д-р Шратман подчертава, че от дните на Чарлз II в Англия действително вече не е съществувало явление, което дори половинчато да заслужава наименованието „национална драма“, т. е. една драматична литература, която да представлява не постижение на някоя ексцентрична личност, а едно надлично културно движение и при това да има претенцията да се намира „на гребена на епохата“ и заедно с това в центъра на националната култура.

И тъй като това е, което новото поколение от автори, критици, драматурзи и актьори на „движението“ нова английска драма очакват от себе си. Независимо от често твърде различните обществено-политически изходни позиции както борбата на Арнолд Уескър за създаването на „Център 42“, така и основаването на Национален театър, както експериментите на Джон Ардън с т. нар. „комунален театър“, така и съвместната работа на Харолд Пинтър със средствата за масова информация — всички те носят в себе си убеждението, че са в състояние да създадат фундамента на един истински национален театър. В тези дни често и охотно се призовава духът на големия образец, на елизабетинския театър.

Междувременно, посочва авторът, този ентусиазъм отдавна е отстъпил място на известно отрезвяване и дори носталгия. Някогашните „нови“ драматурзи, доколкото подобно на Осбърн не са се поддали на комерциалните изкушения на Шафтсбъри авеню, са се оттеглили през последните години в един съвсем личен драматичен „вътрешен свят“ или са вече на път да разработват и подлагат на равностетка в своите пиеси изтеклите две десетилетия. Така например Том Стопард в драмата си „Скокливци“ (1972) предлага нещо като иронична автор-рефлексия на една „абсурдна“ театрална традиция. Също така и Едуард Бонд с драмата си „Лир“ (1971) оповестява явно края на едно развитие. Характерна е реакцията на критиката. Известният английски театровед Дж. Р. Тейлър в книгата си „Втората вълна. Английската драма преди 1970 г.“ заявява: „Съществувало ли е изобщо нещо като „Нова английска драма“? Нова драма наистина имаше, но тя се появи и изчезна някак внезапно, без да се разрасне до едно културно движение. Революцията, ако е имало такава, бе по-скоро революция в театра, но не и на драмата.“ Така според Дж. Р. Тейлър, а напоследък и според цялата театрална критика „Нова английска драма“ никога не е имало в действителния смисъл на думата. Съществувал е натуралистичният Осбърн, абсурдният Пинтър, ритуалният Джелико, епичният, респ. баладичният, Ардън и т. н.

Налице е било успоредно провеждане на естетически експерименти, чиято обща страна се е изчерпвала в опълчването срещу старата драма: т. е. срещу салона и слугата на сцената, срещу драмата в стихове и „занаятчийската пиеса“. Така тази привидна революция се стопява до едно множество индивидуални бунтове срещу една и без това загубила вече силата си театрална условност, съответно до някакъв вторичен белег на едно театрално-историческо развитие.

Авторът на студията обаче подчертава, че в последна сметка този уж лишен от илюзии опит да се редуцира новата английска драма до едно повече или по-малко случайно едновременно развитие на различни „школи“ е също толкова наивен и неисторичен, както и разразилите се през петдесетте години възторг от настъпването на нов златен век на английската драма. Днешната критика очевидно изпада в обратната крайност, отбелязва д-р Шратман, като откъсва епитетите „епичен“ или „натуралистичен“ от техния първоначален контекст и ги абсолютизира до степенята на някакви отличителни фетиши, които изключват предварително всякакъв опит за сравнение. Тук литературната история е застрашена да изостави функциите си, понеже въпросът за общите, исторически релевантни черти на развитието изобщо повече не се поставя. А този въпрос трябва според автора да се обоснове изчерпателно и да се прецизира. Защото и дума не може да става, разбира се, да се подценяват и дори да се отричат дълбоките различия между ранните пиеси на „новите драматисти“. Но е необходимо тези различия да бъдат разбрани. А те няма да станат разбираеми единствено с посочването на различни литературни влияния, които играят някаква роля в цялостния процес. Неуместността на тези обяснителни опити е била демонстрирана многократно от критиката и изследванията на съвременната английска драма, подчертава авторът.

Особено поучителен пример в това отношение представлява задружният лов на „брехтиански“ елементи. Така някои автори виждат в ранния Осбърн някакъв големещ се брехтианец, който обаче не е схванал целия духовен обем на епичния театър. Според д-р Шратман направо гротескна е представата, че Осбърн се е опитал да осъществи Брехтовата концепция за театъра, ала това не му се е удало поради недостиг на интелектуални способности. Осбърн дори не е могъл да има подобни намерения, защото неговата програма, изразена в думите му: „Искам да накарам хората да чувствуват!“, е диаметрално противоположна на Брехтовата, тъй че драматургичните средства, които Осбърн евентуално е заел от Брехт, по необходимост са били употребени против първоначалното им предназначение. Подобно е положението и при драмата на Джон Ардън. При това той сам е определил недвусмислено отношението си към Брехт. В едно свое интервю Ардън

заявява: „След като започнах да пиша песни, открих, че Брехт е бил твърде много вдъхновяван от същия тип старинна драма, която интересуваше и мен.“ Тук каузалната връзка е съвсем ясна, макар и твърде опростена: не влиянието на Брехт обяснява драматичната концепция на Ардън, а именно тази концепция е събудила интереса на английския драматург към привидно сродния немски модел.

Тези възражения на автора не изразяват съмнение срещу смисъла на компаративистичното изследване на модерната английска драма. Те са насочени единствено срещу такъв вид критика, която поради едно наивно и тъкмо затова псевдокомпаративистично схващане на литературните влияния отклонява погледа от първичния исторически контекст на тази драма. Тенденцията авторите на новата английска драма да се разглеждат така, сякаш са лондонски представители на различни европейски или американски „школи“, се проявява неблагоприятно още на равнището на индивидуалните интерпретации.

При това положение на научните изследвания се налага една представа за литературната история, която по принцип изглежда неприемлива. Един литературно-исторически похват, а поне като такъв се оценява новата английска драма почти единодушно, представява нещо повече от сумата на отделни явления, в резултат на които изведнъж много млади театralи и интелектуалци се усещат подтикнати да опитат перото си в създаването на нови пиеси. Това е израз на едно „ново“ и, както показва неговата пробивна сила, представително съзнание, отговор на точно определена социална и културно-историческа ситуация, на която старата литература изглежда все по-малко съответна. Така произведението на тези драматични автори се отнасят до един и същ контекст — опростено казано: до Англия на късните петдесет години, възприемана от едно ново творческо поколение. Общият момент в този контекст обаче, а това ще рече еднаквостта на „обективните“ исторически условия и на някои специфични за поколението „субективни“ перспективи, не само че налага необходимостта да се изследват съответстващите паралели в драматичните структури и стратегии; този общ момент тъкмо позволява успешно да се разберат различията помежду им и да се отнесат смислено една към друга като литературни стилизации на различни творчески позиции. Авторът на студията си поставя за цел да създаде една типология, която да извлече своите критерии не от историческия контекст на немския или на френския театър, а от този на новата английска драма. В студията си д-р Шратман прави опит преди всичко да докаже, че съвсем определени структури и творчески методи, макар и във всеки отделен случай значително модифицирани, са дали облика на новата английска драма далеч извън границите на разните художествени школи. Той се стреми да опише де-

тайлно един натрапващ се на околото символен и представен модел, който показва недвусмислено наличността на митически елементи и играе централна роля тъкмо в първите драми след 1956 г.

Като втора и по-важна задача на своето изследване авторът вижда един точен анализ на тази привидно вътрешнолитературна взаимозависимост. Оказва се, че съществуващите символни модели съвсем не се ограничават до контекста на драмата или изобщо на литературата. В много по-голяма степен тук се касае до един квазимитически тълковен модел на една специфична историческа действителност, а именно т. нар. „благоенствуваша държава“ на петдесетте години, един модел, който почти във всички случаи говори за възникването на нова английска интелигенция. Пред лицето на една политическа и социална ситуация, която тази интелигенция възприема все повече и повече като непоносима, една група от млади драматурзи развива едновременно метод, с който да могат чрез своеобразна митизация да преодолеят субективно тази ситуация. Всички нови пиеси използват този метод, но не всички се идентифицират с неговите претенции. Но като го потвърждават по различни начин или пък го „цитират“ иронично, те повече или по-малко заемат критична позиция спрямо един и същи идеологично-исторически феномен, именно мита за благоенствувашата държава. И по този начин може да бъде описано тяхното отношение помежду им.

Авторът подлага на пространен анализ пиесата на Джон Осбърн „Обърни се с гняв назад!“, както и някои други драматични творби на модерни английски автори, за да докаже своята теза. Той убедително разкрива, че обичайното теглене на разграничителни линии между отделните „школи“ в модерната английска драма често няма нужното достатъчно основание и понякога извежда дори до драстични заблуждения. Разглежданите драматични творби се коренят на първо място не в изолирани една от друга традиции на европейския театър, а в един и същ социално-исторически контекст. Всички те представляват своеобразно тълкуване на съвременната английска действителност и това е техният общ белег. Различни са само формите, но не и функциите на митологизирането в модерната английска драма.

Студията на д-р Шратман представлява сериозен опит да се обясни едно значително художествено явление, каквото е английската драма на шейсетте години, свързана с творчеството на т. нар. „сърдити млади хора“, със социално-историческите условия в съвременна буржоазна Англия.

„AKZENTE“, Кюли, 1977, кн. 2

„Акценте“ е списание за литература, което излиза на два месеца и се издава от писателите Ханс Бендер и Михаел Крюгер.

В разглежданата книжка по-особен интерес буди пространното изследване на Норберт Милер „Е. Т. А. Хофман и музиката“, в което се третира и редица литературно-теоретически въпроси.

Впросът за значението на музиката в творчеството на големия немски романтик Е. Т. А. Хофман, който е оставил завършени произведения и като поет, и като композитор, може да намери някакъв отговор само ако се разглежда творчеството му като цялостен комплекс, съставен поравно от музика и поезия. Норберт Милер проследява в студията си скритата идейно-тематична взаимовръзка между изявите на Хофман като основоположен теоретик на Бетховеновата инструментална музика, като композитор на романтични песни, като оперен компонист, мечтаещ да постигне един музикален език на безкрайността, и като значим писател, който в призрачната деформация и в приключенските превъплъщения на приказката е търсил духовно убежище далеч от действителния живот.

През 1809 г. в лайпцигския „Алгемайне музикалише дайтунг“ се появява разказът на Хофман „Рицарят Глук“. Тук за първи път Хофман прави опит като композитор и диригент да намери път към романтичната поезия. Заедно с това „Рицарят Глук“ открива цяла поредица от есета и рецензии, в които Хофман развива стъпка по стъпка своите извънредно плодотворни мисли за предназначението на музиката в духа на романтизма. Всички те представляват резюме на дългогодишни размисления върху същността на изкуството и музиката и на един дълъг, макар и незавършен житейски път като юрист, художник, романист и композитор, който в своя непостоянен живот, изпълнен със странствувания, е създал дотук шест опери и оперети, както и множество хорови и инструментални творби; така че, смята авторът, в цялостното творчество на Е. Т. А. Хофман, както и в неговата биография разказът „Рицарят Глук“ придобива ключова позиция.

Авторът се впуска в подробен сравнителен анализ на разказа на Хофман и на някои негови музикални творби, за да установи, че както в своето литературно творчество, така и в музикалните си произведения Хофман като никой друг художник от своето поколение се придържа към традицията на чувствителността, без да изоставя нейните механизми и клишета. В своите приказки и фантастични пиеси той обаче успява да създаде един йероглифен език за постоянния преход от ежедневието към света на мечтите. Също и в своята музика Хофман се опитва да създаде подобен език. Но тук предпоставките за подобно начинание са несравнимо по-неблагоприятни; музиката не може да въздейства иронично, без да загуби нещо от своята стойност. Така Хофман, използвайки литературния си опит, си служи и тук с импровизирани и способни за превращения

теми. В резултат на това в повечето от неговите увертюри и интермедии музикалната постройка създава впечатление за едно постоянно провеждане на още неекспонирана тема.

В една своя статия Е. Т. А. Хофман пише: „Музиката е най-романтичното от всички изкуства, дори на човек му се ще да каже единственото истинско романтично изкуство. Тя разкрива пред хората едно непознато царство, един свят, който няма нищо общо с външния, заобикалящ ни сетивен свят, и в който хората изоставят всички свои определени чувства, за да се отдадат на неизразим копнеж.“ В тези редове авторът на студията открива слабостта на Хофман в сферата на идеалното. Неспособността на неговото въображение да се впусне в лиричен полет е причината Хофман да не успява да призове в своите творби духа на безкрайността като някакво плътно състояние, противопоставено на житейския опит. Там, където Новалис и Жан Паул, където Моцарт и Бетховен се стремят да постигнат безкрайността в медиума на поезията или музиката, Хофман се нуждае за своята фантазия от съпротивата на ежедневието. За неговия скептичен ум тази втора действителност е можела по-лесно да се назове, отколкото да се опише; Хофман е прекрачвал прага на този прокламиран от него чудодесен свят на надсетивното, но той не е успявал да пребивава в него задълго. Тази негова особеност е подтиквала поета да се насочи към изкуството на романа и разказа, а музиканта — към сцената и програмната музика, т. е. към художествени занимания, в които необикновеното се явява като очарование извън реалността или като нахлуване на фантастичното в действителността. В своя прочут диалог от 1813 г. „Композиторът и поетът“ Хофман казва: „Поетът се отправя в смел полет към далечното царство на романтиката; там той открива необикновеното, което трябва да донесе в живота, сияещо в свежи и живи цветове, тъй че човек с охота да му повярва, и като в някакъв блажен сън, откъснал се от скучния ежедневен живот, да заброди из цветните алеи на романтичното царство и да разтвори слуха си единствено за неговия език: звучащото в музиката слово.“ На въпроса: „Значи ти взимаш под закрила изключително романтичната опера с нейните феи, духове, чудеса и превъплъщения?“, композиторът убедено отвръща: „Наистина аз смятам романтичната опера за единствено истинската, понеже само в царството на романтиката музиката е у дома си.“

Норберт Милер завършва студията си с наблюдението, че основен стремеж в музикалното, както и в поетичното творчество на Е. Т. А. Хофман е да се изобрази мощното разгръщане на всички страсти у човека и на всичко тайнствено в неговата съдба, обхванати от въображението на поетическия гений.

В разглежданото списание определен интерес представлява и разговорът на Жан-Пол Сартър с Мишел Сикард върху тритомната монография на писателя за Флобер, озаглавена „Идиотът на фамилията“. Ето някои по-значими моменти от интервюто:

Въпрос: Не ви ли смущава, че не сте завършили тази монография, произведение, устремено да представи една тоталност?

Отговор: Наистина в известна степен то ме смущава. И все пак не мисля често за това, понеже смятам, че макар и да не съм представил тоталността на един човек, все пак съм представил тоталността на Флобер преди „Мадам Бовари“, да речем, преди неговото пътуване в Ориента, а това все така е вече нещо. Не осъществих намерението си да завърша тотализирането на „Мадам Бовари“. Но, от друга страна, аз толкова често съм намеждал за него и тъй много съм анализирал това обстоятелство, че си мисля, читателят би могъл да свърши тази работа и без мен, като просто продължи онова, което се съдържа в първите три тома. Това, разбира се, не е напълно възможно, но във „Флобер“ присъствува нещо като обща идея, постоянно отношение към „Мадам Бовари“ и постоянно обяснения на определени пасаж и теми от този роман. Именно затова се усеща, че тази работа не е напълно завършена.

Въпрос: Защо сте се заловили тъкмо с този роман, а не с някой друг? Какви са основанията Ви, независимо от личните, емоционални подбуди, за които споменавате в „Думите“?

Отговор: Това съвсем не са лични подбуди... Онова, което съм отбелязал в „Думите“, няма никакво значение за „Идиотът на фамилията“. Причината е, че съм прочел действително цялото творчество на Флобер и съм на мнение, че съществува само едно единствено произведение на Флобер от решително значение: „Мадам Бовари“. Смятам, че „Възпитание на чувствата“ въпреки някои много добри пасаж е донякъде скучна и в голямата си част събъркана книга, действието в нея е доста абсурдно. Намирам, че неговите „Три новели“ са доста посредствени; античността и средновековието не са епохи, в които Флобер може да се движи свободно. Смятам, че само „Мадам Бовари“ представлява книгата. И то понеже всички действащи лица в нея са същевременно извънредно обикновени, притежаващи добре обоснована, но твърде натуралистична психология, а, от друга страна, всеки образ представлява обратната страна — или лицето — на една система. За мадам Бовари все още нищо не е казано, ако само се разкаже нейният живот: тя представлява нещо повече от жената, тя не е нито съвсем жива, нито съвсем мъртва за този живот; в нейното „съществуване“ има неща и съотношения, които Флобер е прикрил, например онзи изключителен пасаж, където мадам Бовари се оглежда в

едно огледало, пробва тоалетите си и разиграва нещо като комедия, докато Шарл заспива; пасаж, който Флобер е зачеркнал и който се намира в реконструираната от Жан Помие и Габриел Льоло първа редакция на романа; този пасаж е значителен, макар и неособено добре написан — може би затова Флобер го е изоставил, но той все пак се усеща при четенето на романа, той присъствува... Такъв пасаж поставя въпроса: Коя е мадам Бовари? Кого изобразява тя? И на това е много трудно да се отговори. Във всеки случай тя изобразява нещо повече от самата себе си.

Въпрос: Защо не продължихте своя анализ и след „Мадам Бовари“?

Отговор: Защото в „Мадам Бовари“ са застъпени всички важни за нас проблеми на Флобер. Флобер наистина може да се изучава чрез „Мадам Бовари“. След тази книга той не написва нищо по-добро. Следващият му роман „Саламбо“ няма особена стойност. А после „Възпитание на чувствата“ — бих могъл да докажа, че новият стил на Флобер не е толкова добър, колкото предишният. А „Три новели“ представляват действително значителен упадък. Тъй че аз мога да докажа съществуването на известно вътрешно разложение у Флобер, докато в същност той си остава външно все същият, вижда все същите хора, казва все същото, остава безразличен спрямо обществените събития с изключение на едно, което го унищожава: войната от 1870—1871 г. Колкото е трагичен този край, толкова не си струва той да бъде разказан. Но ако искаме да покажем Флобер по пътя му към неговия апогей, ако искаме да разкрием неговото творческо узряване, то трябва да спрем при „Мадам Бовари“. По-нататък той започва за залеза... Неговият живот съвсем не е този на класически писател, който е започнал с някоя незначителна творба, след това се развива и около средата на живота си създава изключително произведение. Флобер е човек, който се стреми от самото начало към едно нещо: към „Мадам Бовари“. Романът му донася значителен успех, но след това сякаш нещо се случва у писателя и той вече не е способен да напише нищо друго. Мисля, че бе интересно да се покаже как едно дете става мъж и достига своето най-високо равнище; но да се опише след това неговият упадък, след като са формулирани неговите причини, вече не си струваше. По-интересно бе да се покаже голямата творба, която той е създал.

Тритомната монография на Сартър върху Флобер представлява най-обширното и може би най-компетентното и задълбочено тълкуване на творческия път на големия писател и въпреки своите редица спорни страни тя заема важно място сред съвременните биографични изследвания. Предлагаият в сп. „Акценте“ разговор хвърля обилна светлина както върху съдържанието и основните теми на монографията, така и върху първоначал-

ните намерения и работния метод на автора й. Всичко това дава основание да предложим този откъс на нашия читател.

В. К.

ИТАЛИЯ

„AUSONIA“, Сиена, 1977, № 3—4

„Аузония“, периодично издание за литература и изкуство, което излиза в гр. Сиена под ръководството на известния поет и литературовед Луиджи Фиорентино, преподавател по италианска литература във Факултета за чуждестранни студенти в същия град, е едно от изтъкнатите литературни списания в Италия, което съществува от тридесет и три години и има значителен влог в съвременната италианска култура. Списанието е с либерална тенденция, сътрудниците му, между които има и университетски преподаватели, специалисти в различни области на хуманитарното знание, са повече или по-малко познати представители на съвременната литературна мисъл; заедно с тях в списанието сътрудничат и поети от различни поколения, които нямат определена групова или доктринерна принадлежност в идеологическо отношение. Това прави от „Аузония“ списание, открито за поети и критици с различни тенденции, и с интереси, които разширяват кръга на читателите му. В излезлия двоек № 3—4, който обхваща периода май—август 1977, челно място е дадено на пет Хорациеви стихотворения, преведени от латинския първообраз от Салваторе Пулизи: „Покана за пиене“, „По-добре богат, нежели мъдър“, „Завръщането на Плуций Нумида“, „Любовно безгрижие“, „Към Мелпомена“, стихотворения, в които геният на Хораций, силно повлиян от Платон и Аристотел, блисти с нюансираната дълбочина на поетическата образност и на естетическите идеи, кодифицирани в прочутото му „Поетическо изкуство“, негово литературно завещание, на което е подражавал Буало в своето „Ар поетик“.

Между критическите материали, които четем в този двоек брой, спират вниманието ни статиите на Антонио Пиромали „Карло Салинари и лирическата поезия на Дученто“; на Ермано Скудери „Данте и Верга: мотивът за носталгията“; на Бруно Майер „Съвременната критика за Звево“; на Отавио Матейни „Моттетто“ от Монтале. Карло Салинари, виден литературен критик и теоретик-марксист на литературата, починал неотдавна, е публикувал коментар и увод към „Лирическата поезия на Дученто“ за поредицата „Италиански класици“ на издателство У. Т. Е. Т. (Торино), ръководена от Фердинандо Нери. Темата, която развива Салинари, е твърде специфична. Разглеждайки поетиката

на сицилианците, авторът стига до извода, че тази поетика възприема мотивите и формите на израз на провансалската лирика; сицилианския, на който тези поети пишат, е прочутият сицилиански, в който елементите, даващи резонанс и стойност на строфите, са сицилиански термини, които въвеждат провансалската форма (amanza, valenza, сопосcenza...). „Салинари показва в своя „Увод“ — пише критикът Пиромали — прекрасна способност да различава генезиса и стойността на различните поетики и да изтъква влиянието на философията като модел на стил върху Гуинцели“ (италиански поет, роден между 1230 или 1240 и 1276, един от предтеците на Данте — Н. Д.). Критикът изказва желанието това влияние да бъде по-добре проучено, но главно е, добре да се отбележи отсега още, че структурата и мисълта на Гуинцели имат особена релефност. Салинари отбелязва това по повод на опита да преведе в поезия архитектурата на сингистичната проза в канцоната „Що се отнася до природата“ като елементи на внимание към реалното от страна на този поет и привързаността му към културата на неговото време, от която той прехвърля похвати и форми в лириката.

В „Мотива на носталгията у Данте и у Верга“ Ермано Скудери пише, че не става дума за носталгия към земята, но за онова особено състояние на душата, която, обръната към миналото, възхвалява хубостите и скърби за загубата им: носталгия за доброто старо време, онова, което прекъсва словото у Гуидо дел Дука в песен XIV на „Чистилище“ и го кара да се затвори в себе си, потънал в дълбока жалба пред гледката на Романа едно време и пред тази днес. У Верга мотивът на носталгията е изразен особено в края на романите „Малаволя“ и „Мастро дон Джезуалдо“ (двете най-известни творби на големия сицилиански белетрист — Н. Д.). „У главния герой в „Мастро дон Джезуалдо“, който умира в уединение, пише авторът, трепти идеалната светлина на плодотворната строителна сила на труда, на неговата творческа мощ, на социалната му стойност...“

В десетина състени страници критикът Бруно Майер ни запознава с критическите писания, посветени в наши дни на триесткия писател Итало Звево. Роден в 1861 г. в Триест, Звево, чието истинско име е Еторе Шмитц, умира през 1928 г. Живял дълги години в Германия, писателят се свързва отблизо с немския език и литература, но цялото си творчество създава на италиански език. Първият му роман излиза в 1892 г. под наслов „Един живот“. Романът е автобиографичен с твърде модерни психоаналитични тенденции. Следният роман на писателя, озаглавен „Сенилита“ („Старост“), също автобиографичен, е публикуван в 1898 г. Но и двата романа остават почти неизвестни на публиката и на критиката. Повече от две десетилетия Звево е безучастен към литературата. Запознаван-

ството и приятелството му с Джойс, който също живее в Триест, го насърчава с най-ласкави похвали и възвръща вярата в писателското му призвание. Романът „Съвестта на Дзено“, който Звево публикува в 1923 г., го прави международно известен. По това време Звево открива Фройд, чието влияние произведа насетне цялото му творчество: от „Разказът за добрия старец и за дъщеричката“ до „Кратко сантиментално пътуване.“

„Успехът на Зевеовото творчество — пише Бруно Майер — достигна през последните години съвършено изненадващи и необикновени върхове, такива, че никой, дори най-оптимистичният от „Зевеовите почитатели“ („filosveviani“), преди толкова редки, не би могъл да го предвиди. Касае се до едно творчество на интернационално равнище в двойка насока — и като оригинално дело и преводи на Зевеовите произведения, и като критическа и есеистична дейност върху нашия автор. Като изоставим първия пункт и се спрем на втория, изключително лесно е да видим, че за малко, дори за твърде малко писатели се говори днес в Италия и в чужбина, както за Звево. Това ще рече, че международното признание на триесткия романист е вече свършен факт, че е единодушно признат за един от „големите“ или за „класиците“ на литературата.“

Към крупните приноси в критиката през последните години трябва да прибавим монографичната студия на Силвано Дел Мисиер върху Итало Звево.

„Какви са отличителните черти на сегашната критика върху творчеството на Звево? — се запита Бруно Майер, и какво е сред нея мястото на Силвано Дел Мисиеровата книга? За да се отговори на подобни въпроси, трябва да се хвърли поглед назад. В 1951 г., след като извърших обзорен преглед на всичко писано от 1891 г. до тази дата, аз публикувах — казва Бруно Майер — „Критически

профил на Итало Звево (1891—1951)“, труд, съставляващ пръв опит да се систематизират критическите приноси от журналистически, есеистичен, академико-университетски, рецензентски характер, посветени на нашия автор: опит, който е бил последователно използван от всички, които са посягали към този въпрос, утвърждавайки по същество, но едновременно разширявайки и задълбочавайки основните фази, посочени от мен в историческото развие на Зевеовата критика.“

По-нататък Бруно Майер пише: „нужно е да се извърши преглед на главните проблеми, които тогава си бях поставил и бях възприел като нишки или като общи програмни линии на моя труд. . . Тези проблеми бяха следните: проблем относно отношението на Звево спрямо многобройни други автори, с които той е бил повече или по-малко близък; проблем във връзка с естетическата оценка на Зевеовите творби и най-сетне проблема за езика и стила на Звево, въпреки широко разискван от критици и езиковеди и различно разрешаван при твърдението за един Звево, който не знае да пише, или пише „лошо“, или при идеята за един Звево, който може да господствува прекрасно с оглед на своите особени аналитични изисквания над собствените си изразни средства. Това бяха трите основни проблема, които до 1951 г. (и дори насетне, в продължение на няколко години) привличаха особено вниманието на критиците.

Спирайки се в няколко страници на съчинението на Силвано Дел Мисиер, което подлага на съдържателен анализ, в общия си извод авторът държи да изтъкне солидността и общата стойност на труда на Дел Мисиер, който идва да обогати с функцията си да упътва, да бъде „компас“ в днешната обширна и похвална, но дори преизобилна и плеторична библиография на Звево.

Н. Д.