

Сп. „ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ“,
1978, кн. 1, 2, 3, 4

„Литературное обозрение“ е орган на Съюза на съветските писатели с главен редактор Леонард Лавлинский. Списанието излиза ежесечно от януари 1973 г. За големия му успех сред широките читателски кръгове можем да съдим и от тиража — 29 хиляди екземпляра. Популярността му е лесно обяснима — всеки брой предлага срещи с известни писатели, критици, дейци на културата и изкуството, които излагат своите становища за развитието процеси в съвременната литература, спорят върху най-интересните проблеми на литературната еволюция, рецензират новоизлезлите книги на съветски и чужди автори.

Достатъчно е да хвърлим бегъл поглед върху съдържанието на първите четири книжки за 1978 г., за да се убедим в разнообразието и актуалността на предлаганите статии и рецензии. Особен интерес представляват продължаващите от брой в брой разговори в Дискусионния клуб на „Литературное обозрение“. Със статия на поетесата Татяна Глушкова „Традицията — съвест на поезията“ в кн. 1 и 2 продължава започналата през миналата година дискусия за критиката на съвременната поезия. Своето принципно несъгласие с изложените от поетесата възгледи споделят в кн. 4 проф. В. Кулешов и писателят Кирил Ковалджи. Със статии на Л. Финк и Н. Кизименко продължава и дискусията за нравственото търсение в съвременната критика. Привлича вниманието и дискусията за съотношението между факта и измислицата в литературата, за която ще разкажа по-подробно.

Сред най-интересните статии трябва да посочим посветените на книгата на Ю. Карякин „Самообман Раскольников“, статията на И. Подберезкий за съвременната филипинска литература, интересния разказ на Елвира Горюхина за начина, по който нейните ученици възприемат творчеството на Василий Шукшин. В рубриката „Литературен архив“ правят впечатление писмата, разменени между Твардовски и Маршак и особено спомените на А. Гладков за Пастернак. Всеки брой на списанието предлага и десетки рецензии за новоизлезли книги.

Нека сега се върнем към дискусията за законите на художествеността, която се от-

крива със статията на Игор Золотуски „Най-добрата истина е измислицата“. Критическият патос на тази блестящо написана апология на художествената измислица е насочен срещу злоупотребата с документалността в съвременната литература. „Тези думи принадлежат на Шекспир — обяснява заглавието З., — и макар да са вложени в устата на шута, аз мисля, че Шекспир не се е шегувал. Много Шекспирови пиеси въобще не приличат на живота, в същност по-голямата част от тях са такива.“ Авторът припомня несъгласието на Толстой с разбирането на Шекспир за истина или художественост и изтъква, че за нас днес и Хамлет, и Наташа Ростова са високохудожествено обрисувани образи. Но когато съвременните кинематографисти се опитват да пренесат на екран романите на Толстой, те търсят подражанието, наподобяването във всичко — дори и във външната прилика на героите. Това според З. е невъзможно, когато става дума за света на Достоевски, защото в този свят трябва да се представи „лицето на идеята, нейните, ако може така да се каже, психология и жизнена история“.

Обръщайки се към съвременната литература, З. смята, че в нея най-силно е разпространено описанието. Той изтъква, че дори в училищата се преподава за нехудожествеността на знаменитите философски отклонения на Толстой във „Война и мир“ и в „Севастополски разкази“, но ако те се откъснат от тъканта на творбите, равновесието, целостта на художествения свят на Толстой ще бъдат нарушени. И ако днес в съветската литература преобладава, грубо казано, толстоевското начало, то според З. то е до известна степен отслабено от отсъствието на същия този елемент, който изглежда чужд в системата на Толстой — „философията на Толстой, неговото разбиране за света и човека, което ние, вече борейки се с Толстой, отделяме на неговите картини“. Но дори и тези картини, твърди З., при всичката си стихийност имат граници и образуват конструирана от всичките части художествена Вселена, която представлява собствено творение на Толстой. Тази организация, това творчество З. не вижда в съвременната проза.

Толстоевският опит предизвиква желание към монументална живопис (към нея призовава и самата действителност), но е замъстувана чисто механически; възприемат се толстоевските обеми и начини на изобразяване, но те

остават неплодоносни без озаряващия ги дух, какъвто е бил неспокойният дух на автора на „Война и мир“. З. смята, че особено това се отнася до литературата за войната. Много от съвременните епопеи за Втората световна война приличат на толстовски маскирал. В тях — пише З. — виждаш само факти, архивни данни, които са занимателни сами по себе си, но когато преминаваш от действителните към измислените лица, става скучно — „встъпва в правата си плоската художественост, разбира се само като описание, като чисто изложение на съдбите, жизнените пътища и разните преживявания на героя“, докато във „Война и мир“ например е важен не толкова фактът, че Александър I плаче над едно дърво след Аустерлицкото сражение, а историческото чувство (и историческото битие) на неисторическите лица — Наташа, Пиер, Андрей Болконски и на самия автор, който вписва в историята и своя живот.

Говорейки за историзма на фактите, З. се спира и на въвеждането на документа в литературата. Според него действителността на ХХ в. така шоково е подействувала на литературата, че просто я е отклонила от изконните ѝ начини на изображение. „Документът е проникнал по литературните страници, обръквайки май всички карти на художествеността, подлагайки я на строго наблюдение и отнеждайки ѝ подчинено положение по отношение на себе си.“ З. твърди, че днес отново започват да се възстановяват правата на образа. Документът според него не притежава философско дишане, което придава на литературата власт над действителността. Дори в талантливия роман на В. Богомолов „Август — четиридесет и четвърта“, където тежкия личен опит на автора несъмнено присъствува, документът представлява само екзотичната част на повествованието. В същност романът по мнението на З. е само ода на техниката за залавяне на диверсанти — ода, направена на високо-професионално ниво, но оставаща в пределите на самоуслуждането на факта с факти.

Отношението между факта и измислицата в литературата никога не е било в полза на факта, пише авторът. Измислицата е в състояние да постигне факта, да го постигне във връзка с други факти и дори да предскаже появяването на нови факти. „Образът за това е по-дълговечен от факта, затова стои по-високо от него, защото е многозначен, обемен, неудовим в своето значение и неизчерпаем. Фактът живее един ден, а образът е безсмъртен. Той може да влезе в контакт с факта, да заимствува нещо от факта, но по-нататък започва неговият собствен, особен живот, които и обяснява епохата — на епохата, човека — на човека.“

Връщайки се към формулата на Шекспир, З. утвърждава, че измислицата е в известна степен и закон на художествеността. „При цялата си демократичност изкуството е аристократично: не всеки може да влезе тук, т. е. влез, ако искаш, и се разположи, както ти е

удобно, но твоето присъствие никой (освен самия ти) няма да забележи, ти ще влезеш като сянка и ще излезеш като сянка.“ В литературния бит, уточнява З., е прието да се счита за художествено това, което е хубаво написано, което говори за голямо майсторство — и под майсторство се разбира преди всичко майсторството на изображението. Студената наблюдателност и студеното търсене никога не са били събитие в руската литература. От тази гледна точка З. не приема „новата проза“ на В. Катаев, като отбелязва, че изобразително тя стои много по-високо от прозата на Достоевски, но според него, „гледайки тази остъклена наблюдателност, мислиш, че тя не произлиза от обикновено око, а от някакъв телеобектив, скрит в храстите и снимащ скришно всичко наоколо“. И авторът пита риторично: „Ако това не е смърт на художествеността, то е нейно външно изостряне, което убива самата душа на литературата — нейната болка при вида на човешката болка?“ Виртуозът още не е художник и майсторството предполага майстор — т. е. личност, т. е. цял свят, т. е. любов. З. е готов да приеме всеки експеримент, ако той е оправдан от мисълта. Не „фокусническото новаторство“, не „уникалността“ на художествените средства, които творецът използва в прозата си, а единствеността на неговото разбиране за света, което той предава на човечеството, или, с други думи казано, „силата на новите идеи и новите отговори на въпроса, „защо живее човек?“ — ето смисъла на голямата литература.

Статията на Золотуски събужда много размисли и макар спорна в някои моменти, покорява с хуманистичния си патос и с тревогата за пътищата на съвременната проза. Изразявайки несъгласието си с ред постановки на критика, Ал. Горловски все пак признава: „Статията на Золотуски убеждава дотолкова, че трескаво мислиш: как да полемизираш с това? Всичко е истина! Всичко е така!“ Но с времето размисълът става по-аналитичен, първоначалната възхита отстъпва и се появяват възраженията. Г. напомня, че още в миналия век са упреждали Пушкин, че за своя „Годунов“ е преписал Карамзинова „История“, а Лермонтов е трябвало да започва романа си с уверението, че не прави портрет на своите познати. Според Г. именно средновековната литература при цялото тържество на канона е истинско съчинителство. „Най-невероятните приключения на фантазията били напълно допустими и витийствуването на Епифаний Премъдри било по-скоро отвлечено красноречие, отколкото описание на непознати конкретни подробности“. Отсъствието на условността на сюжета, все по-големият стремеж на литературата към правдоподобност, към имитиране на самия живот, желанието да се облече дрехата на факта, на документа — всички тези черти на съвременната литература, които предизвикват тревогата на Золотуски, са се появили не от днес,

твърди Г. Той привежда и мнението на акад. Лихачов, че в тях се проявява многовековната, т. е. обективна и много устойчива тенденция за развитие на литературата.

Г. не вярва, че е достатъчно и дори необходимо да се игнорира фактът, за да се възцари в литературата желаната хармония — връщането към измислицата няма да направи литературата по-добра, защото тя не е резултат на нашите субективни усилия и желания, а е такава, каквато я формира животът. „В известен смисъл всеки период има такава литература, каквато заслужава.“ Според Г. съвременната литература не се задължава от описания, дори, напротив, много писатели не успяват да защитят умозрителната си концепция с пределно точни описания. Той привежда имената на редица белетристи — Тендряков, Носов, Трифионов, Белов, Айтматов, Гранин и др., за да докаже удивителното разнообразие на индивидуални усещания за света, на неповторими стилове. Според него съвременната литература страда от ниско съдържателно-естетическо ниво на литературната продукция, което влияе лошо върху читателския вкус.

Така Г. стига естествено до сакраменталния въпрос: защо е необходима критиката? И отговаря: „Мисля, че не за да учи писателя как да пише. . . Нейна задача е да размишлява за живота въз основа на вече написаните книги, да ругае това, което е лошо, да хвали хубавото, да пречи на снижаването на вкуса на читателите.“ Г. открива у Золотуски „професионално заболяване“ — убеждението на критика, че знае всичко, че може да учи писателите как да пишат, което го е довело и до некоректни разсъждения за последните книги на Катаев.

Отварям скоба, за да отбележа, че според мене Г. се е разминал с хуманистичния патос в статията на Золотуски. Не бих могъл да приема и крайно стесненото му разбиране за признаването на критиката. Очевидни са крайностите в първата статия, но мисля, че те са плод повече на желанието да се провокира мисълта, отколкото да се отрича съвременната литература и да се противопоставя тя на класическата. Своите оптимистични възгледи за литературния процес Золотуски блестящо излага в последната си книга „Часът на избора“ и достатъчно е да се надникне сред нейните страници, за да се разбере, че той съвсем не свежда съвременната съветска литература до няколко имена, а има поглед за нейното многообразие и философска дълбочина. Золотуски воюва не срещу документалната или експерименталната литература, а срещу самоцелността и студената, нестоплена от хуманизъм техничност.

Но да продължим с температурното възращение на Алес Адамович, един от най-изявените документалисти в съветската проза, който мисли, че статията на Золотуски е „първата ластовичка“, изпратена от отряда критици, който отдавна точи нокти срещу документалната правда. Като изключим това

според мене неоправдано твърдение, А. вярно изтъква, че истинската опасност за документалистиката идва „отвътре“, че мнозина спекулират с жанра и зад изкуствено привнесените документи изтъква неумолимо художествено-то безсилие на автора.

Не може да не се съгласим с твърдението на А., че „документалистиката има свои закони за красотата и истината, свои преимушества и всеки е длъжен да ги преоткрие отново, а не да ги вземе наготово от художествената литература, а още по-малко от долнопробната белетристика“.

Безспорно разговорът ще продължи, защото той е изключително актуален и принципно важен за развойните процеси в съвременната литература.

А сега да отделим малко внимание на спомените на А. Гладков за Б. Пастернак. Мисля, че основното достойнство на този неоглям текст е, че обогатява представата ни за големия поет. Гладков разказва за евакуацията в малкото градче Чистопол и за срещите си с Пастернак през зимата на 1941/1942 г. Това е времето, когато руската земя гори, когато хуманистите просто не могат да повярват в реалността на това, което става, когато кафявата чума разрушава идеалните представи за хармония и красота. В тези страшни дни Пастернак превежда Шекспир: „Хамлет“ с фаталния въпрос, „Да бъдеш или да не бъдеш“, и „Ромео и Жулиета“ с обмисленото, хладнокръвно убийство на любовта и красотата. В свободните минути поетът разговаря със своите приятели, изказва своите скръвени страхове, съмнения, пристрастия. В следващите редове ще приведа без коментар някои от най-интересните му мисли за изкуството и за света, в който живеем!

„Геният не е нищо друго освен най-редкия и най-крупен представител на породата обикновени, редови хора на своето време, нейно безсмъртно проявление. Геният е по-близо до обикновения човек, по-сроден до него, отколкото до разновидностите необикновени хора, съставляващи тъпата на околелитературната бохема. Геният — това е количественият полюс на качествено еднородното човечество. Дистанцията между гения и обикновения човек е въображаема, по-точно тя не съществува. Но в тази въображаема и несъществуваща дистанция се вклиняват много „интересни“ хора, измислили дългите коси, шигулките и калифеите сака. Те (ако допуснем, че съществуват исторически) са именно явление на посредствеността. Ако геният се противопоставя някому, то не е на тъпата, а на тази среда, представляваща неговата непоканена свита. Няма обикновен човек, който в зачатък си да не е бил гениален. . .

. . .Навярно ще удивя всички, като кажа, че предпочитам Демян Бедни пред болшеистското съветски поети. Той е не само историческа фигура на революцията в нейните драматични периоди, епохата на фронта и военния комунизъм, за мен той е Ханс Сакс на

нашето народно движение. Той без остатък се разтваря в естествеността на своето призвание, което не може да се каже например за Маяковски, за когото това е приложение, само на част от силата му. На такива явления като Демян Бедни трябва да се гледа не през призмата на естетическата техника, а от зрелищна гъбна на историята. . .

... Често недоумявам пред лекотата, с която различават хубавите стихове от лошите, като че ли това са направени по стандарт машинни части. Това, което обикновено смятат за лоши стихове, въобще не са стихове. Често съм се връщал към мисълта, че хубави и лоши стихове не съществуват, а съществуват добри и лоши поети, т. е. отделната строфа съществува само в системата на мислене: творчески производителна или изпразнена от смисъл. Една и съща строфа може да бъде призната за хубава и лоша в зависимост от това, в каква поетическа система се намира. . .

... Поетът трябва да притежава мъжеството, сменяйки кръга от теми и материали, да бъде готов временно да пише като че ли лошо, т. е. не лошо въобще, а лошо с оглед на предпнатата му зрителна точка. Така писах аз след книгата си „Второто рождение“. Съзнателно се стремях към това, иначе не бих могъл да преодоля непознатото пространство, размесено с публицистика и общи понятия.

... Първият знак на надареността е смелостта. Смелост не на естрадата или в редакторския кабинет, а пред белия лист хартия. . .

... Лошият вкус е много по-страшен от откровенията безвкусица. . .

... На човека са еднакво необходими и разум, и смут и покой, и тревога. Оставете му само разум и покой, той скучно ще вехне, ще спи. Поетът е краен човек. Той търси разум в смута и покой в тревогата, в разума — смут и в тревогата — покой. Потребността да търси във всяко явление неговия противоположен полюс е свойствена на всеки, както почти на всеки е свойствен зародиш от поетичния дар. . .

... Главният дар на поета е въображение то му. Богато, бурно, стремително въображение — именно с това се отличаваха Маяковски и Есенин от множеството отлично владеещи словото непоети. Именно въображението дава на поета свобода и тази безогледна смелост, без която няма победи в поезията. . .

... Обръщали ли сте внимание на сходството между езика на Лев Толстой и езика на Ленин? Когато Италия нападна Абисиния, в „Известия“ напечатана откъс от дневника на Толстой по време на първото нападение на Италия над Абисиния, в средата на 90-те години. След като прочетох откъсите, бях буквално потресен от откритото от мене сходство. Може би се увличам, но ми е скъпо това сходство, удивително по общността на тона, по простотата на разправата с елафвидните и общопризнати условности на еснафската цивилизация на империализма. . .

... Най-сложното — това е хаосът. Изкуството значи преодоляване на хаоса, както християнството и преодоляване на доисторическите безкрайни масиви от време. Доисторическият хаос не познава явления на паметта: паметта — това е история, и паметта — това е изкуство. Миналото не съществува извън паметта: то ни дава памет. Историята и изкуството са деца на една майка: паметта. Изкуството е опрощаване, като възвисяване, а не като снижаване: то е реалност, изкристализира от хаоса, който по природа е антиреален. Той е, но не съществува, т. е. съществува само чрез изкуството и историята, чрез лицата, противопоставяйки се на безличното на хаоса. . .“

Г. Ц.

АНГЛИЯ

„THE MODERN LANGUAGE REVIEW“.

Лийдс, 1978, кн. 1

В кн. 1 за 1978 г. на английското списание „Модърн лангуей ривю“ особен интерес предизвиква статията на Теренс Райт „Несвършеният идеал на романа“. В нея авторът проследява развитието на реалистичните тенденции в европейския роман от края на XVIII и от XIX в. във връзка с преодоляването на романтичния идеализъм в областта на прозата. В началото на своята статия авторът цитира едно неотдавна изказано становище от Ф. В. Бейтсън, според което романът никога не можел да постигне свършената красота на формата, забележима в добрите драматически и лирически произведения, тъй като за това пречел прилаганият в него реалистичен метод за изобразяване на „разноликата, фрагментарна и невинаги изразяваща същественото“ действителност. Показаните в реалистичните романи моменти от действителността не можели да възпроизведат морални ценности до такава степен, както например драматическите творби, в които единството на действието налагало избирателно отношение към действителността, създаване на негиредуктивен модел или псевдореалност. Аргументацията на Бейтсън, отбелязва авторът на статията, засяга основната същност на проблема за статуса на романа като вид изкуство. С този проблем са били конфронтирани писателите още в края на XVIII в. Английските автори на романа от това време, изтъква Т. Райт, са доловили важното обстоятелство, че изкуството предлага идеал за красота, който бива асоцииран с представите за „чистота“, „свършенство“, „героизъм“, и са търсели някои специфични средства, за да отговорят на тези изисквания в своите творби. И тъй като за тях е било невъзможно, описвайки заобикалящата ги действителност, да възпроизведат идеалистичните представи на своето време,

те са използвали средствата на сатирата и фарса, за да открият чрез контрастен ефект идеала за възвишени характер, поведение и цели. Х. Филдинг, отбелязва авторът на статията, наистина успява да постигне онези епична широта на изображението, с която се славят най-добрите реалистични романи от по-късно време, но затова той е бил принуден — например в своите описания на Джоузеф Ендриус — да използва структура, която ни навежда на мисълта, че неговите произведения могат да бъдат определени като „комични епически поеми в проза“. Там, където той се е опитвал да бъде „по-възвишен“, т. е. да откликне на представите за изкуството в служба на идеала за красота, например в своята „Амелия“, той е почувствувал необходимост да базира структурата на романа на един класически образец като „Енеида“. Успехите на реалистичния роман, пише Т. Райт, стават обаче безспорни едва тогава, когато е била осъзната нуждата от формиране на собствен идеал за този голям литературен вид, идеал, който е бил твърде различен от класическите норми на тогавашното словесно изкуство. Филдинг често напразно е търсил да придаде „респектабилност“ на своите творби, да ги насочи към постигане на идеала за красота, чистота и перфектност. Най-сполучливи са обаче онези негови произведения и произведения на негови съвременници, в които доминират белезите на деидеализация, в които несъвършенството не се избягва като проява на нехудожественост. Развита от Филдинг „хумористично-героична“ техника на художествено изобразяване — изтъква авторът на статията — е базирана на една антиидеалистична концепция, която е забележително завоевала на реализма. „Клариса“, пише Т. Райт, е необичаен роман за века, в който е създаден, защото не разкрива съдбата на героя в идеално неразрешим трагически конфликт, а показва една противоречива личност в идеална борба между доброто и злото. И в европейските литератури много други романи, които са били написани в края на XVIII и началото на XIX в., е забележимо подобно протипоставяне на целите на класическия идеализъм, но това в никакъв случай не означава, че в тях е била пропусната прочутата Фостърова „финална красота на формата“. Напротив, изтъква авторът на статията, именно пропускайки идеалното като цел и пресъдавайки противоречивата същност на действителността, авторите на тези произведения превръщат „неидеалните черти“ в своеобразен естетически принцип на реализма, който може да бъде определен като „несъвършения идеал“. Тук авторът на статията отбелязва, че цитираният от него Ф. В. Бейтсън правел фундаментална грешка, откъдето следва реализъм и правдоподобност. Забележката на Бейтсън, че реализмът бил необходим само за оформяне на фабулата на прозаическото произведение, показвала, че Бейтсън виждал значението на реализма само в създаване на правдоподобен

фон на художествения изказ. Фактически реализмът, пише Т. Райт, е цялостен метод на художественото творчество, базиран на имажинативен процес у автора, на който е присъща правдоподобност, тъй като отразява метафорично процеси и явления в действителността. Съвършенство на реалистичния метод на изобразяване се постига, когато писателят, подхранвайки чрез художествено измисленото представата за житейска правдоподобност, отговаря на изискванията за формална красота, която читателят естествено очаква от неговото произведение. Голям успех за писателя е, пише Т. Райт, да породи формално-художествено удовлетворение чрез творбата си, в която разкрива несъвършенството на живота. Тук авторът на статията разпознава, че под несъвършенство на живота разбира случаите на алогизъм на действията на героите, непоследователността в техните цели и намерения, тривиалността на ежедневието или въобще събитията, които изглеждат случайни или маловажни, но водят до кульминация на конфликта.

По-нататък в статията се разглеждат въпроси, свързани с жанровата специфика на романа с оглед на прилагането на деидеализацията като елемент на реалистичното пресъдаване. Действието на много романи в европейската литература от епохата на утвърждаване на реализма като художествен метод, пише Т. Райт, показва често съобразяване на авторите с философската категория на вероятността. Тя дава възможност за третиране на страни и изглеждащи случайни обрати в развитието на сюжетното действие като правдоподобни в един по-широк аспект на мотивация. Във връзка с това обстоятелство авторът на статията поставя и бурното развитие на авантюристичните и мошеническите романи. Но в тези романи според него се постига и ефект на деидеализация на базата на негативния принцип. Героите в тях са в същност антигерои, техните стремежи и действия са противоположни на възвишените аристократически и романтически стойности. Негативният аспект на изобразяване в тези романи в същност, твърди авторът на статията, се превръща в положителна формална особеност, тъй като чрез деидеализацията в тях се постига реализъм при изобразяването. Романът, пише Т. Райт, традиционно е свързан много повече с представата за възможното, отколкото с тази за приказно-прекрасното. Ето защо доближаването на някои романи от епохата на романтизма до типа на познатият от по-ранни периоди на литературното развитие авантюристичен роман не е израз на регресивни тежния в развитието на жанра, а стремеж към използване на продуктивни тенденции, които не са били в противоречие с някои форми на романтическото светоотношение. Романтизмът, както е известно, е придавал особено значение на субективността в художественото творчество, от особено значение за неговите идейни спо-

движници е бил личният опит, субективното светоусещане. Това обаче естествено влиза в противоречие с изискването за обективност — основно за метода на реалистично пресъздаване. От друга страна, романтизмът предполага и изобразяване в творбите на мистериозното и страшното, като кореспондиращи представи на неговата субективистична идеализация на света, в която доминират идеите за великото, изключителното и неочакваното. Тези обстоятелства според автора на статията са направили особено трудно продължаването на реалистичните традиции в областта на романа през епохата на романтизма. Тогава е била открита обаче и възможността за свързване на реалистичния метод на художествено пресъздаване с философски и естетически представи от твърде разнороден и дори противоречещ привидно на духа на реализма вид. Основен проблем за авторите на романи от епохата на романтизма, които са искали да пишат в съответствие с най-общите естетически концепции на романтизма, е бил намирането на такава форма на повествование, която би могла да съдържа посочените идеали, но същевременно и да отговаря на критериите за правдоподобност и реалистично пресъздаване на всекидневния живот. Като изтъква, че в готическите романи от един по-ранен етап на литературноисторическото развитие в редица европейски страни е бил направен вече един опит за възбуждане на мистериозното и чудесното в рамките на реалистично повествование, авторът на статията твърди, че за писателите от епохата на романтизма връщане като този опит е било невъзможно. Основната цел на готическите романи от XVIII в. според него в най-общ вид би могла да бъде определена като сензационална; тези творби е трябвало да поразят морални чувства от екстрем вид у читателя, но те в преобладаващата си част са били откъснати от житейските проблеми, които са основният медиум на реалистичните художествени творби. Само в отделни случаи, като например в „Джейн Еър“ или „Франкенщайн“, готическият роман бе лежи постижения в областта на реалистично пресъздаване на характерни явления от действителността. Романтизмът обаче, твърди авторът на статията, е направил възможно едно ново виждане на чудесното и мистериозното, и то чрез опита да се разбере и претвори по нов начин миналото и главно романтичният спомен за героични събития, в които са съхранени фактите от популярната история. В тематичното насочване към историята, характерно за много представители на европейския литературен романтизм, авторът на статията съзира едно продуктивно начало на новия реализъм в областта на романа в началото на миналия век. И във връзка с това съвсем оправдан е интересът му към романите на Уолтър Скот, в които той търси аргументация на основната си теза. Отличителните черти на романното творчество на У. Скот, отбелязва Т. Райт, са забележими

още в първия му роман „Уевърли“, в който повествованието е и романтично, и реалистично; историческите факти в тази творба Скот третира и като чудо на миналите дни, и като нормален житейски опит. Основната цел на У. Скот в неговите исторически романи е утвърждаване на връзката на романтичното с реалното. Уевърли, отбелязва авторът на статията, търси своя романтичен идеал, но в крайна сметка разбира, че идеалистичните му представи не могат да бъдат откъснати от условностите на заобикалящата го действителност. Т. Райт се спира и на особеното отношение на У. Скот към историята. От една страна, авторът на „Уевърли“ и на следващата го забележителна поредица от романи с историческа тематика оживява миналите събития, отправяйки към тях поглед „отвътре“ — отбелязва Т. Райт, а, от друга (това се изтъква като особено характерно за видния шотландски писател), Скот заема гледната точка на човек, който е в периферията на събитията; вместо да пресъздава основното действие директно, той го отразява някак си случайно в периферията на съзнанието на своите главни герои. Още в романа „Редгонтлет“, пише авторът на статията, се забелязва нещо, което става отличителна черта на по-късните исторически романи на Скот: постепенно изчезват елементите на романтическо светоусещане и потенциалният „романтически идеал“ се поставя в своеобразна връзка с антиидеал, която в същност е интересно диалектично противопоставяне и сериозно завоевание в полза на реалистичното пресъздаване на живота. Антиидеалът става централна метафора в романа „Редгонтлет“ и придава ново значение на представата за истинност в творбата. Най-яркото проявление на засилването на реалистичните елементи на повествованието в романите на Скот според автора на статията е доловимото навсякъде в тях чувство за движение на живота. Т. Райт прави интересен сравнителен анализ на начина, по който У. Скот пресъздава историческите събития в романите си. Той отбелязва, че в романа „Уевърли“ в повествованието е постигната вяталността на непосредствения опит чрез центриране на действието върху преживяванията на една ангажирана в хода на историческите събития централна фигура, а в „Редгонтлет“ авторът е използвал дистанцирано описание от гледна точка на наблюдател. Докато в първия от споменатите тук романи за читателя още в началните глави на творбата е известно какъв ход ще има развитието на действието, то във втория всичко има мистериозен характер и изразява по този начин възникналите у Скот нови представи за фрагментарния и относителния характер на личния опит по отношение на познанието на факти и явления от обществено-историческата действителност. Идеята за субективността на опита, до която достига забележителният шотландски писател, съответствува на основни положения в романтическата философия, но същевременно е и

важна предпоставка да деидеализиране на ролята на личността в хода на историята. А това безспорно допринася за укрепване на реалистичните позиции в по-сетнешните му творби. Застъпваният от Скот в по-късните му романи възглед, че е невъзможно финалът на един роман да даде сумарен отговор на проблемите, с които са конфронтирани героите, и да бъде следствие на описаните събития в произведението, изтъква авторът на статията, се споделя и от редица други писатели-реалисти в европейската литература от първата половина на миналия век и най-вече от Текери и Дикенс. Показателен в това отношение според Т. Райт е финалът на романа „Панаир на суетата“ на Текери, в които въпроси като „Кой от нас е щастлив на този свят?“, „Кой има това желание или имайки го е доволен?“ доказват разбиването на идеалния възглед за възтържествуване на субективния идеал — основен елемент на романтическото светоотразяване.

Както е известно, неочакваното, случайно и изглеждащо нелогично наред с фантастичното и мистериозното са характерни елементи в творчеството на романтиците. Важното място, което те заемат в структурата на повествованието, се обяснява както с романтичeskия афинитет към ирационалното, така и с постулата за безпрепятствено развитие на художествената действителност на творческия субект, пренебрегваща конвенционалните норми на жанра и на отделните видове изкуство. В статията си Т. Райт се опитва да намери отговор на въпроса, как тези типични за романтичeskото творчество елементи се възприемат от писателите-реалисти от миналия век в европейската литература и се превръщат в характерни белези на правдивото отразяване на действителността. За т. нар. „имитативни творби“, пише Т. Райт, последователността на действието и изискването за логичност в неговото развитие е основна необходимост. И за голяма част от съвременните читатели, твърди той, изглежда необичайно героят на един роман да бъде убит безсмислено, след като още в началото на творбата е предизвикан оправдан интерес към неговата съдба. Обяснението на един автор като Томас Харди, че така се случвало често в живота, за мнозина е неприемливо и днес. Защото читателят има представа за ролята на шанса, за честата нелогичност и непоследователност в живота, но в изкуството той очаква някакъв ред, очаква отделните елементи да доведат до общоценото значение на творбата. За автора на роман, който е искал да отдаде значимото на формалния реализъм, изтъква понатък Т. Райт, това би било значителен проблем, защото ако се имитира действителността, то би трябвало в произведението да се отрази и случайното, непоследователното в нея, но и тогава романът не трябва да загуби онези целенасоченост и значението на логически структурирано цяло, без които би бил лишен от идейно-художествена стойност. Разбира се, би могло да се изтъкне и твърде

относителното значение на изглеждащи особено важни действия, отбелязва авторът на статията, и да се създаде алегорична творба или роман от типа на Джойсовите, в които дребните детайли в тяхната сумарност дават модел на действителността, но той е твърде спорен от гледна точка на реалистичното художествено пресъздаване. Великите представители на реализма от миналия век са се опитвали да преодолее проблема за отразяване на незначителното, случайното или нелогичното в реалния живот, използвайки ги като особена структурна метафора в своите романи. Тук Т. Райт се спира на някои романи на Ч. Дикенс, в които според него има особени сполуки с използване на т. нар. „вътрешна структурна метафора“ за пресъздаване на многообразието и противоречивостта на явленията от реалността, с която са конфронтирани героите, в която и най-възвишеното понякога се крие в най-непретенциозна форма, а често най-силните моменти в живота на дадена личност се възпяват в най-незначителни действия. Големият реалист Дикенс, пише авторът на статията, ни убеждава, че и най-орднерната и изглеждаща незначителна част от житейския опит на индивида е достойна да бъде третирана като обект на художествено пресъздаване, нещо повече, именно тя може би заслужава най-голямо внимание. Според Т. Райт в истинността на това твърдение ни убеждава най-вече творчеството на Лев Толстой. Общото признание на Толстой като един от най-великите писатели се дължи не само на широтата на неговия творчески поглед, на особена му чувствителност към житейските проблеми и високата художественост на неговите творби, то е и резултат, отбелязва авторът на статията, на особените му заслуги към реализма във формално отношение. Защото ако реализмът е най-отличителният формален признак на романа от миналия век, то Толстовете произведения могат да бъдат определени като „апотеоз на зрелия реализъм“. Толстой, както и много други писатели-реалисти, използвава „несвършенството на живота“, пише Т. Райт, за да пресъздаде цялостен художествен образ на действителността. Той обаче постига това в почти всички свои романи и особено във „Война и мир“, без да губи идеалното качество на художествена наслада, което получаваме от великите произведения на изкуството. Един от най-важните фактори за триумфа на Толстоветия реализъм според автора на статията е този, че Толстой с малки изключения не противопоставя своето виждане за несвършенството на живота на някакъв външен или вътрешен идеал. Изключението тук — твърди Т. Райт — е може би онези обект на пресъздаване, който има важно значение в редица творби на Толстой — войната. Но когато става дума за Толстоветия идеал за войната или сражението, то тогава на преден план изпъква една от най-важните реални в неговото творчество и специално във „Война и мир“ —

възгледът за субективността на опита. Впрочем субективизмът на възприятието е забележим навсякъде в този роман на Толстой, единствената безспорна истина в цялата книга, твърди авторът на статията, е тази, че човек е жертва на своите собствени импресии и никога не може да се надява да погледне зад тях. Всички герои на романа имат моменти на извисяване, когато се чувствуват единни с живота, но след тези моменти следват състояния на депресия и безнадеждност, когато животът стане неразбираем за тях. Дори Андрей Болконски, пише Т. Райт, когато лежи ранен на бойното поле и изглежда е намерил утеха и успокоение, смята, че всичко е суета и заблуда освен безкрайните сини небеса. Неговите последни дни не показват примирение със смъртта или страх от нея, а по-скоро индиферентност — отдалечаване от проблема за разбиране на основния въпрос на индивидуалния житейски опит. В статията се изтъква, че изявеният от Толстой в романа „Война и мир“ субективистичен възглед за смисъла на живота има социално-прогресивно значение. Може би най-големият упрек, който се отправя в тази забележителна книга към Наполеон, изтъква авторът, е този, че егоцентризмът му не му позволява да разбере, че субективността, присъща на гледната точка на всеки човек, е валидна и за самия него. Затова увереността му, че направлява хода на историята, е само една илюзия.

Интересна е изказаната от Т. Райт мисъл, че субективистичният оттенък при описанието на героите и всеки елемент от романовото действие прави още по-пленителен реализма на Толстой. Тук на пръв поглед изглежда, че има някакво недоразумение — в същност нали обективността, а не субективизмът на

художественото пресъздаване са отличителна черта на реалистичния метод? Но авторът на статията вероятно третира често споменавания от него субективизъм в повествованието в романа на Толстой като отказване от всезнайната и едва ли не митологизирана позиция на разказвача, който подчинява творбата си на идеализирана представа за живота. Субективността, за която говори той, е в същност актът на субективно пресъздаване на действителността, който е елемент и на реалистичното творчество.

Отличителен белег на реалистичното пресъздаване в романите на Толстой, изтъква по-нататък авторът на статията, е смесването на нищожното с великото, на моменти на свръхнапрежение с комизъм. Това според него е проява на своеобразния антигероизъм, характерен за романа „Война и мир“. В този роман, твърди Т. Райт, се забелязва и фундаменталната дуалистичност на възгледите на Толстой за живота. От една страна, Толстой е скептикът, а също и анархистът, който вижда безразсъдството на хората и го показва безжалостно, той показва жалката увереност на своите герои, че могат да разберат абсолютната истина за живота. Но, от друга страна, Толстой вярва във валидността на индивидуалния опит по един романтичен и ирационален начин. И този опит, посочва Т. Райт, включва както преживяването на голямото и великото, така и на жалкото и нищожното — и двете намират едно удивително пресъздаване по страниците на неговото богато творчество, в което несвършеният идеал на героите е едно от средствата за постигане на съвършенство в реалистичното пресъздаване на действителността.

Б. М.