

АВСТРИЯ

„SPRACHKUNST“, Виена, 1980, кн. 1

От по-особен теоретически интерес е публикуваната в сп. „Шпрахкунст“ статия на Винфрид Фройнд „Фантазия, агресия и страх — наченки в социалната психология на новата немска литература“.

Авторът изхожда от идеята, че още в своите първи изяви литературната психология е изтъквала тясната връзка между създаването и възприемането на литературните творби. Спорове са възникнали при разрешаването на въпроса за общите психически предпоставки на писателя и читателя като условие за пълноценната рецепция на творбата. Тези спорове отвеждат към концепциите на Зигмунд Фройд и на Карл Густав Юнг за природата на творчеството.

Фройд съзира в изкуството някаква нежна наркоза, която подпомага бягството от frustrиращата действителност, като предлага едно фиктивно удовлетворяване на желанията. При това всички желания се свеждат до сферата на сексуалното, тъй че при опитите на Фройд и на неговите последователи да разтъкват литературно произведение доминиращо място заемат „кастрационният страх“, „едиповият комплекс“ и „комплексът на Електра“.

Карл Густав Юнг от своя страна редуцира фройдисткия метод до инфантилно-невротични нагонни процеси и поставя въпроса за преработката на колективното несъзнавано, към който може да бъде отнесен образът, разгърнат в художествената творба. Ако Фройд осъществява връзката между писателя и читателя посредством своята пансексуалистична теза, то Юнг постига същия ефект чрез връщането към една първична митология, отбелязва авторът на статията. Според Юнг изкуството изобразява митологични праситуации, в които цялото човечество се обръща към реципиента като към част от това всеобхващащо цяло.

И двете теории изтъкват процеса на литературната рецепция и позволяват да се направи задълбочен анализ на символиката, обаче и двете теории в последна сметка стават жертва на един почти догматичен тълкувателен монизъм, а поради своята неисторичност недооценяват диалектиката в отношението между изживяващия Аз и неговата

социална среда, посочва авторът. Едва един литературно-психологически модел, който изхожда от сложната структура на подтиците както при писателя, така и при читателя, и включва социалните условия като съответстващи, може да предава претенция, че съответствува на комплексния антропологичен феномен *литература*, смята Винфрид Фройнд.

За разрешаването на този въпрос доякъде е допринесъл Зигмунд Фройд. В ранното си съчинение „Поетът и фантазирането“ (1908) той сравнява твореца с дете, което чрез силата на своята фантазия също постоянно разчупва тесните граници на всекидневната действителност. Според Фройд творецът вечно търси заместител, който да му даде удовлетворение, тъй че самата художествена творба се превръща в корекция на неудовлетворителната действителност. Така изкуството (а с това и литературата) се превръща в някаква „житейска утеха“; като фантазен продукт то позволява на читателя да изживее подтиснатите възможности на своята същност.

По този начин, подчертава авторът, окръжаващият свят влиза в ползването поне като стимулиращ момент, защото тъкмо той подбужда фантазията като главна художествена сила. Съмнително остава все пак едностраничното определение за функцията на фантазията като опият, който чрез разкрсяване доставя временно облекчение, но в последна сметка капитулира пред надмощието на окръжаващия свят.

В творческата активност на човека, била тя продуктивна или рецептивна, най-ясно се проявява психическата сила да се създават фантазни образи на възможни светове, отбелязва авторът. В немскоезичната сфера утопичната литература, която се гради на творческата фантазия, достига върхната си точка в епохата на Лесинг и Гьоте. Именно Гьоте е изразил най-внушително значението на фантазията за изкуството. На него принадлежат стиховете:

Коя ли безсмъртна
венец заслужава?

Няма да споря,
но аз го отреждам
на вечно подвижната,
винаги новата,
чудната шерка на Юпитер,
свидното негово чедо —
Фантазия!

(Прев. В. Константинов)

Тук вече фантазията се схваща като творческо въображение, което позволява да се прозре в един възможен и постоянен обвиващ се хуманен живот. Или по думите на Ерих Блох фантазията определя предсказвателния характер на изкуството, което разкрива още неосъществени възможности. Психологически погледнато, фантазията е израз на либидинозно-конструктивната енергия на човека, смята авторът.

Ако се разгледа литературата в Германия след класическия период до наши дни, налага се впечатлението, че тя е вдъхновена не толкова от фантазията, колкото от агресията и страха. Тя е овладяна не от конструктивната диалектика на желанието, а от деструктивната диалектика на отрицанието. Нагонните елементи на агресията и страха следва да се отнесат към силата, която Александер Мичерлих нарича „деструдо“ (по подобие на „либидо“). При това агресията може да се определи като екстравертирано, а страхът като интровертирано деструдо.

Възникването на деструктивна енергия може да се обясни със социалнопсихологически предпоставки. В книгата си „Агресия и приспособяване“ Мичерлих говори за „трансформацията на възпрепятствуваната активност в агресия“ и определя: „Във фазата на фрустрация потребността от активност придобива все по-голям афективен заряд.“ Така в немската литература след освободителните войни през миналия век намира отражение психическата податливост от социалните бариери, които ограничават възможностите за развитие на личността. Препятствията пред личната активност, издигнати от обществено-политическия живот, подготвят почвата за една предимно вербално-агресивна критика, проявяваща се в литературата, подчертава Винфрид Фройнд. „Нашата нова литература е рожба на критиката“, пише Георг Хервег в средата на миналия век. Сатирите на Тик, Шлегел и Брентано, както и критичните тенденции в творбите на Шамисо и Ахим фон Арним, относително скоро след рухването на предимно утопично ориентираната класическа литература набелязват началото на една модерна критично-сатирична поезия, която в средата на столетието намира брилянтни представители в Хайнрих Хайне и Георг Веерт, посочва авторът. Настъпващото индустриализиране, последвано от задълбочаване на отчуждението, анонимността на отделния човек и тоталният прагматизъм създават условия за възникването на нови, неподозирани препятствия пред човешката активност, а с това и за нови агресии, които се отлагат в литературната продукция. Арно Холц, Герхард Хауптман, Карл Щерихайм, братята Ман и Бертолт Брехт са големите представители на тази сатирично-критична литература. Същата тенденция се проявява и днес в творчеството на писатели като Дюренмат, Фриш, Кип-

хард, Вайс, Еншенсбергер, Грас, Бьол, Лени, Валзер и Хандке, смята авторът.

Но би било погрешно да се вижда в сатиричната литература само някакъв деструктивен „пъкъл“, тя трябва да се възприема с диференциран диалектически подход. Като дразни читателя, тя иска същевременно да провокира засемането на едно хуманно становище. Класическата диалектика на идеал и действителност е преминала в модерната диалектика на отрицание и възстановяване, отбелязва авторът. Тя вече не е изпълнена от надеждата за скорошно подобрене на житейските условия, а от съзнанието, че литературата съществува в епоха на несвобода, която възпира полета на фантазията и подтиква агресията.

Но агресията на индивида е само един от отговорите на възпрепятствуваната активност в социалната сфера. Мичерлих посочва, че потискането на нагоните, което всяка цивилизация налага на своите членове, предизвиква състояние на повече или по-малко ясно изразен страх. Следователно страхът е израз на усещането за ограничаване на индивидуалната свобода.

Докато агресията все още смята за възможна една промяна на неблагоприятните обстоятелства, срещу които тя е насочена, страхът е проява на засилващо се униние. Въпреки това би било погрешно той да се квалифицира само като пасивно състояние. Преди всичко страхът има функция на сигнал, който указва за някаква неясно проявяваща се заплаха. Тъкмо неизразимостта на причината за страх изисква тя да бъде обрисувана, конкретизирана, за да бъде постигната дистанция или дори освобождаване от страха, изтъква авторът.

Именно тук е заложено креативното зърно, от което изниква фантастичната литература. Според Винфрид Фройнд под фантастична литература трябва да се разбират онези фиктивни описания на една всекидневна, закономерно регулирана действителност, в която нахлува неочакваното, противоречащото на всички закономерности и с това поставя под съмнение познатия дотогава свят, прави го застрашителен. Самото фантастично видение се схваща като символично олицетворение на екзистенциални страхове, като опит те да бъдат овладени чрез сетивното им изобразяване. В този смисъл фантастична литература може да възникне само в исторически епохи, в които фрустрацията на личните интереси и активност е достигнала висока степен, определя авторът.

В новата немска литература фантастиката е неразривно свързана с името на Е. Т. А. Хофман. Като чиновник в една абсолютистка бюрокрация той е изживял непосредствено потискането на индивида от всемогъщата държава. Страхът от нарастващото самоосакатяване е психическото последствие за чувствителния творец. С Хофман модерната фантастична литература достига

една ранна връхна точка в изобразяването на кризата на човешката самоличност в един окръжаващ свят, налагащ абсолютно подчинение. В началото на нашия век тези страхове намират литературно проявление във фантастичния роман. Така в своя „Голем“ Густав Майринк изобразява психическия свят на своя главен герой на фона на пражното гето. Движението на героя през заплетените, потъващи в полумрак улички на стария град онагледява диренето на изгубената самоличност. Подобна е проблематиката и в творбите на Франц Кафка. В тях нарастващото отчуждение на модерния човек довежда до окончателна загуба на неговата самоличност и като героя Грегор Замза от новелата „Преображение“ той регресира до степен на неодоливо същество. В съвременната немска литература подобно засилване на тенденцията за фантастично изобразяване на действителността се забелязва в творчеството на Петер Хандке и на Томас Бернхард. Така фантастичната литература, заключава авторът, изобразява самоотчуждението на човека в един ставащ все по-студен и неуютен свят. Нейният психически източник е страхът, който се налага във фантастични преувеличения и фигурации. Отчуждението тук трябва да се разбира в напълно буквален смисъл. За индивида, който е изгубил връзката с околните и със себе си, окръжаващият свят става действително *чуждо*, разлага се до степен на някаква призрачна кулиса, сред която заплахата и фрустрацията приемат често чудовишни размери.

Авторът на статията завършва, като изразява схващането, че фантазията, агресията и страхът са основните психически източници на съвременната литература. И задачата на една бъдеща социална психология на литературата се състои в това да проучи взаимоотношенията на социалната среда и изживяващия Аз на всички равнища на литературно изобразяване. Така ще се определи мястото на литературата в общочовешкото развитие, което тя заслужава и към което винаги се е стремела.

В. К.

КУБА

„CASA DE LAS AMÉRICAS“, La Habana,
septiembre — octubre, 1980, n. 122, año XXI

Списание „Casa de Las Américas“ („Дом на Америките“) е двумесячно съвместно издание на кубинското Министерство на културата и института „Каса де Лас Америкас“ в Хавана и представлява централна литературна и културна трибуна на прогресивната съвременна мисъл в Латинска Америка. То има отдели за идеологически статии, литературоведски изследвания, научни съоб-

щения, известия за наградени книги и последни изяви на института „Каса де Лас Америкас“, което му придава богат и комплексен характер. Сред материалите в рецензираната кн. 122 от септември — октомври 1980 г. се откроява обширната и извънредно интересна статия на доц. Хесус Сабуурин „Една голяма книга за една голяма криза: „Поетът в Ню Йорк“, която разкрива задълбочен изследователски поглед върху т. нар. „американски период“ в поетическото творчество на великия испански поет-хуманист и демократ Федерико Гарсиа Лорка (1898—1936) — по-специално върху неговата стихосбирка „Поетът в Ню Йорк“ (1929—1930).

Авторът на статията е изтъкнат кубински литературовед, познат на българските читатели с редица свои материали, публикувани в нашия литературен печат. В началото на изследването той посочва, че стихосбирката „Поетът в Ню Йорк“ отразява впечатленията на Лорка от престоя му в Съединените щати от лятото на 1929 до пролетта на 1930 г. — време, когато започва голямата икономическа криза от 1929—1933 г., изострила още повече конфликтите в капиталистическия свят. Според Х. Сабуурин тази книга има изключително значение за творческото развитие на Лорка и за развитието на испанската поезия през XX в. като цяло и представлява „един титаничен, създаден от поета мит“. В сборника „Поетът в Ню Йорк“ той справедливо вижда отражението на една двойна криза — личната творческа криза на Лорка, който през 1929—1930 г. усилено търси нови теми, изразни средства и поетически извори, и вътрешната криза в северноамериканската капиталистическа система през този период — обстоятелства, за които говори нееднократно и самият Лорка след завръщането си в Испания през 1930 г.

Изследвайки причините, довели испанския поет до тази на пръв поглед неочаквана за творчеството му стихосбирка, критикът изтъква, че през 1926—1929 г. Лорка все по-настойчиво чувства необходимостта от едно продължително задгранично пътуване, от едно временно отдалечаване от своята страна, от по-нататъшно разширяване на своя естетически кръгзор. Тази властна необходимост се поражда у него не само поради неразбирането от страна на родителите му, които не одобряват поетическите му занимания, но идва в много по-голяма степен и от новите творчески търсения и дълбоките вътрешни конфликти на поета през този важен период от неговия живот. Той вече е написал великолепните си стихосбирки „Стихове за канте хондо“ (1921—1924) и „Цигански романсеро“ (1924—1927), в които образно е пресътворил трагичния свят на своята Испания, но същевременно все по-властно започва да усеща липсата на други, нови поетически извори, които да подхранват по-нататък лириката му. Х. Сабуурин привежда показателните думи на Лорка в едно негово

писмо до чилийския дипломат Карлос Морла Линч от началото на 1929 г. във връзка с предстоящото пътуване на поета до Америка: „Ню Йорк ми се струва ужасен, но именно затова отивам там.“ Ала именно там поетът ще се сблъска остро с един жесток, механизирани и дехуманизиран живот, обвит в лъжлива мрежа на блясъка и оптимизма, която скрива мизерията, експлоатацията и човешкото отчуждение — мрежа, неочаквано разкъсана от големата американска криза през 1929—1933 г. Х. Сабоурин е прав, че за Лорка Ню Йорк е преди всичко страшен контраст между дехуманизиран духовен живот и бясната външна активност и автоматизираност на хората, между издигащите се нагоре небостъргачи и надвисналото над тях безцветно нюйоркско небе. В такъв смисъл той привежда показателните думи на Лорка за Ню Йорк от едно негово интервю, дадено през 1933 г.:

„Безчовечна архитектура и бясен ритъм, геометрия и тревога. Но радост няма, макар че има ритъм. Човекът и машината живеят в робска зависимост от настоящия момент. Стените се издигат към небето, без да се стремят нито към облаците, нито към славата. Няма нищо по-поетично и по-страшно, отколкото сражението на небостъргачите с небето, надвиснало над тях.“

Изследователят изтъква, че в стихосбирката „Поетът в Ню Йорк“ закономерно се появяват необичайни образи и асоциации, които разкриват ужасяващия облик на един жесток и обезчовечен град, подчинил всичко на бясната жажда за печалби. „Отчуждението е белегът на този град: в него вещите са заели мястото на човешките същества, мъртвото — мястото на живото“, справедливо пише Х. Сабоурин. Образите в този сборник на Лорка претърпяват коренна промяна по отношение на предишната му поезия, деформират се, разкъсват се на части, разрушават се. В Ню Йорк дори зората е мътна и безнадеждна, а небето трепери като мида без черупка. Личната самота на поета не е единствена — тя се слива със самотата на милионите хора в този град. Тази деформирана действителност се появява неслучайно в стихосбирката, защото, както подчертава изследователят, Ню Йорк става за Лорка „един патетичен символ на човешкото страдание“, обобщен образ на съвременната автоматизирана и дехуманизирана капиталистическа цивилизация, в която той теърва ще търси своите нравствени опори. „Главно то тук не е небето, а неспокойната кръв, и точно това е, което той е дошъл да види“, пише критикът. Според Х. Сабоурин Лорка създава един нов епос, но епос без величие, чийто основен признак е хаосът на заобикалящия го свят. Поетът не желае да се приобщи към този хаос, не се съгласява с него, опитва се да го пресъздаде с нова за себе си поетическа техника, близка до тази на сюрреализма. Същевре-

менно авторът на статията изрично набляга, че Лорка не може да бъде наречен сюрреалист в пълния смисъл на думата, защото прибегва до сюрреалистичните средства само за да изрази хаоса, тревогата и деформацията на северноамериканския капиталистически свят, изпълнен „с жестоката тишина на парите“, да предаде ужаса на тази „империя на долара“, която разтърсва из основи цялото му същество. Омразата на поета към жестокия и дехуманизиран свят на Ню Йорк го води до необичайна поезия, до пророчеството за идването на смъртта, която ще помете обезчовечения живот и чийто призрак танцува над Уолстрийт. В този смисъл Х. Сабоурин цитира част от стихотворението „Танц на смъртта“, едно от най-силните в целия сборник:

Не, казвам ви, смъртта избра за своя танц прекрасно място.

Призрактът ще танцува сред потоци от кръв,

в урагани от злато, сред колони от цифри,

под вика на безработните, които вят в безлуниата нощ.

О, Америко, дива, зла и безсрамна, просната на границата на снеговете!¹

В „Поетът в Ню Йорк“ изследователят открива един изцяло преобразен и метаморфозизиран свят, както и в стихосбирката на Лорка „Цигански романсеро“, но изрично подчертава, че сега всички образи са диаметрално противоположни, контрастни на предишните:

„Там митът, пишен и освобождаващ, побеждава грубостта на сегашните дни; тук, чудовищно деформиран, митът се прекъсва от една залушаваща и подчиняваща действителност.“

Поетът търси опора в този враждебен свят в конфликта между капиталистическата цивилизация и природния елемент, но критикът правилно изтъква, че поривът към естествено, към недокоснатото от духовната ерозия на обезчовечения свят не се превръща у Лорка в стремеж за възвърщане към дивакия примитивизъм, а е израз на търсенето на най-дълбоко човешкото в това механизирано общество. И както в предишната му стихосбирка „Цигански романсеро“ съществуват две противоположни социални групи, така и в „Поетът в Ню Йорк“ големият испански поет-хуманист търси реалното човешко противопоставяне, открива действителността вътре в мита и Харлем — вътре в Ню Йорк. Именно негрите стават за Лорка „духовната ос на Америка“ със своето мислене, надежда и песен, изразени най-пълно

¹ Цитираните в статията на Хесус Сабоурин стихове на Лорка са дадени тук в мой превод — бел. Р. М.

в двете включени в сборника поеми „Нрав и рай на негрите“ и „Ода за краля на Харлем“. Много верен и показателен е в това отношение интересният паралел, който прави Х. Сабуурин между преследвания циганин — главния герой на сборника „Цигански романсеро“ — и обезправения негр в „Поетът в Ню Йорк“, изтъквайки приликата и разликата между тях. Според него те са близки един на друг в противопоставянето си на официалната власт и на насилието, с които са в непрестанна борба, и в това отношение несъмнено са два стапа от развитието на един и същ образ. Но докато андалузният циганин води борба за човешко зачитане и равнопоставяне в границите на една испанска провинция и действа като истински син на равнината, то негрът от Съединените щати вече е градски човек, живеещ във високоразвита страна, и се бори срещу расизма като единствена надежда за истинско възбуждане на цивилизацията. Според изследователя с тази надежда Лорка иска да преодолее и своята собствена самота, да преодолее и безбройните самоти на човешките съдби в света, да изясни сам за себе си собственото си състояние, отражение на което се явява драматичният диалог между човека и поета във включената в сборника „Двойна поема за езерото Едем“. Х. Сабуурин, е прав, когато пише:

„Истинската, автентичната тема на „Поетът в Ню Йорк“ е темата за споделената самота. И от този неизчерпаем извор в книгата му се раждат с двойна мощ болката и протестът, неговата горда сила и дълбокото му трагическо чувство — испанско и всеобщо.“

Символ за възбуждането на човешкото става за Лорка и големият американски поет Уолт Уйтман, когото той възпява в драматичната си „Ода за Уолт Уйтман“ в сборника. Според изследователя Лорка открива при Уйтман сливане на човешкото у поета и на поетичното у човека, които никога не могат да се отделят при него, открива надеждата вътре в мъката, солидарността вътре в самотата:

Ню Йорк от тиня,
Ню Йорк от жици и смърт,
какъв скрит ангел на бузата си
носиш?

Кой съвършен глас ще каже истините
на пшеницата?

Кой — ужасния сън на твоите анекдоти опетнени?

Лорка открива у Уйтман певца на човешкото братство и страдание, на любовта към човека и света, на вярата в бъдещето. Тази вяра поетът съзира и в детето — герой на стихотворението „Момченцето Стен-тън“, представляващо диалог между поета и детето, което става носител на надеждата.

В края на статията доц. Хесус Сабуурин обобщава, че американският период на Лор-

ка изиграва неопенима положителна роля в неговото поетическо развитие, показва стремежа на поета към все по-дълбоко проникване в човешката психика и към универсализиране на неговата тематика, острия му поглед за конфликтите в заобикалящия го свят, надеждата му за промяна. Изследователят счита „Поетът в Ню Йорк“ за потресаващ художествен документ, разкрил сблъсъка на поета с големия модерен град, за една наистина дълбоко хуманна книга на Лорка и на цялата испаноезична поезия — книга, изобразила ада на съвременния капиталистически свят и неговата дехуманизирана система, но утвърждаваща човешката солидарност и братство.

P. M.

САЩ

PMLA, vol. 96, n. 3, 1981

PMLA е орган на лингвистичната асоциация на Съединените щати и излиза шест пъти в годината. Публикува предимно теоретични статии, както и статии върху отделни literatury.

В майската книжка на списанието е отпечатана статията на К. Хил „Вирджиния Уулф и Лесли Стивън: История и литературна революция“. Основната цел на статията е да преразгледа създамата се представа за Л. Стивън като викториански самовластник, който възпрепятства дъщерите си в стремежа им да се заемат с професионална писателска дейност. Ударението е поставено върху положителното влияние, което Л. Стивън оказва на В. Уулф.

Нито едно от доказателствата, станали известни в последно време, за ужасяващото тиранично поведение на Л. Стивън към неговите три надарени дъщери, не може да бъде отхвърлено. Емоционалният хаос в семейство Стивън през юношеските години на В. Уулф е толкова голям, че тя четвърт век след смъртта на своя баща пише в станалия прочут „Дневник на писателя“: „Ако Л. Стивън би живял по-дълго, неговият живот би сложил край на моя. Какво би се случило? Никакво писане, никакви книги — немислимо.“

Това обаче е само една страна. В. Уулф пише също, че се е чувствувала „утешена, насърчена, изпълнена с любов към този затворен, забележителен, самотен човек“ и признава, че Л. Стивън е изисквал от нея да пише книги и се е надявал тя да бъде неговият наследник в литературата. Л. Стивън не само поставя прегради пред желанието ѝ да пише, но заедно с това ѝ дава обширна подготовка по английска литература, история и биография. Следи от ранното обучение могат да се открият по-късно в нейната критическа дейност.

В залаза на викторианската епоха писателството е занимание, напълно достойно за една млада жена. Лесли Стивън, който е страдал от мисълта, че собствената му професия не е съвсем „мъжка“, желае работата му да бъде продължена от дъщеря, защото тя няма да работи, изложена на постояннен натиск.

За Лесли Стивън има и други, еднакво властни причини да определи Вирджиния за свой наследник в литературата. Изключително важно е почти пълното отъждествяване между бащата и дъщерята. Съвсем ясно е, че Вирджиния е любимото дете на Л. Стивън и писмата до жена му са изпълнени с бележки, които издават предпочитанието му към „бедната малка Джини“. Той навярно е виждал собственото си детство, vyplътено във Вирджиния: подобно на него тя е с крехко здраве, ужасно нервна, склонна към пристъпи на тежка меланхолия и притежава органически усет за език. С годините приликите помежду им растат. Когато Вирджиния е деветгодишна, Л. Стивън пише: „Тя наистина е съвсем като мене, чувствавам.“ А Вирджиния не само идва до същия извод, но и с поведението си показва любов към бащата. Вирджиния и Лесли Стивън особено си приличат по изострената чувствителност към езика и тази споделена дарба естествено подтиква бащата да развие чрез благоприятствуващо обучение писателските ѝ наклонности. Той пише за развиващия се писателски талант на Вирджиния, когато тя е единадесетгодишна, предвиждайки, че тя ще поеме професията му на есеист.

Л. Стивън се колебае коя област ще бъде по-подходяща за белегистичния талант на Вирджиния — художествената проза или есеистиката, но и за двете отлична подготовка дава изучаването на историята и биографията и те се съсредоточават върху тях. Обучението на Вирджиния, което отразява общото схващане на Стивън за взаимодействието на история, биография и литература, се оказва решаващо за оформянето на подхода ѝ към литературната творба и за схващанията ѝ за развитието на литературните жанрове.

Л. Стивън не изпраща дъщеря си в Оксбридж (съчетание от Оксфорд и Кеймбридж). Той не желае да се раздели с нея, а и крехкостта ѝ чувствителност прави наложително оставянето ѝ в къщи.

Той предпочита да я вижда непрекъснато, да разговаря с нея, когато тя връща книгите по история в библиотеката му, да обсъждат историческите есета, които тя пише за жените и християнската религия. Така тя е освободена от английската образователна система, която по думите на Л. Стивън „превърща всяко малко момиче повече или по-малко в звяр“.

Отношението на Вирджиния Уулф към домашното ѝ обучение е двойствено. От една страна, то я избавя от едностранчиво

университетско образование и възпитава у нея онези интелектуални способности, които са ѝ необходими, за да стане писател. Заедно с това обаче то е източник на социалната ѝ непохватност и причина за отчуждението ѝ от Оксбридж и неговия затворен мъжки интелектуален елит.

Вирджиния заимствува много от схващанията на Л. Стивън за природата и изследването на литературното произведение и идеите му за литературната история. В началото на критическата си дейност тя заявява, че вижда голяма част от английската литература през своеобразната гледна точка на Л. Стивън: „Много от значителните английски поетически произведения ми изглеждат сега неотделими от моя баща, аз чувам в тях не само неговия глас, но и в известна степен неговите схващания и мисли.“ Найранните професионални планове на В. Уулф са резултат на домашното ѝ обучение. Първата книга, която възнамерява да напише, е „солиден исторически труд.“ До края на своя живот тя ще поддържа жив интереса си към историята и литературната критика.

Л. Стивън предава на дъщеря си не само знания, но налага посредством личността си самата литературнокритическа традиция, на която е представител. Основните положения на тази традиция вдъхват живот на много от критическите опити на двамата. Намираме ги изразени в най-чист вид и в сходна форма в „История на английската литература“ на Л. Стивън и „Как би трябвало да се чете книгата“ на В. Уулф. Читателят, настояват и двамата, трябва да види автора на литературната творба като обикновен човек, а в този контекст историческите и биографичните факти могат да направят автора по-жив и непосредствен за нас. Страстното отдаване при четенето трябва да бъде първата характерна черта на студента по литература, но заедно с това и двамата се съгласяват, че както той, така и литературният критик трябва да намерят трудно постижимото равновесие между спонтанност и премисленост, между неповторимия емоционален отклик и последвалата разумна оценка на литературната творба. Тези схващания, разпространени през миналия век, когато литературата се тълкува предимно като експресия, ги поставят в традицията на Сент-Бъов — „единствения литературен критик, който според мен, заслужава да се чете“ по думите на Л. Стивън. Очевидни са съвпаденията им в теорията за развитието и еволюцията на литературните жанрове. В различни есета и особено в „Наклонената кула“ В. Уулф описва зараждането на даден нов литературен жанр, съсредоточавайки обяснението си върху тези причини, които Л. Стивън изтъква в „Английската литература и общество през XVIII в.“ Те смятат, че разместванията в класовите структури създават съответно господствуващо историческо съзнание,

което намира израз в най-подходяща литературна форма. Изследователят на литературното развитие трябва да бъде сроден по дух на експериментите, които историческото самосъзнание извършва с нови литературни форми. Основното понятие в мисловната система на Л. Стивън както при анализа на развитието и упадък на литературните жанрове, така и във философските му работи като „Науката етика“ е еволюцията. Стивън е не само един от първите английски мислители, който подкрепя и възприема откритията на Ч. Дарвин, но заедно с Х. Спенсър е велеречив защитник на идеята за нравствената еволюция, която проектира Дарвиновия еволюционен модел върху морала и обществото. Съгласно етическата еволюционна система на Л. Стивън най-морална е тази класа, която в определен момент носи „най-живнените инстинкти на нацията“. Тя действа като изразител на цялата нация и определя облика на литературата чрез жанра, който най-добре отразява историческия дух на епохата.

„Английската литература и общество през XVIII в.“ е новаторска работа със силно влияние, защото Л. Стивън е първият английски критик, който прилага социологическия подход към литературата, за да покаже социалните и политическите причини на промените в историческите схващания за действителността и литературата. Л. Стивън е задължен за много от своите прозрения на Иполит Тен и изследването му е своеобразно съчетание на социологическия подход на Тен с късновикторианския еволюционизъм. Л. Стивън е единственият късновикториански критик, който определя разместванията в класовите структури, схващани еволюционно, като фактори за развитието на жанровете. Пред литературния критик, който приема възгледите на Л. Стивън за литературноисторическия развой, стоят специфични изисквания. Критикът трябва да изследва литературата като израз на определен исторически контекст, трябва да разбере авторския възглед и да приеме новите представи за действителността, към които авторът се е обвързал; накратко, трябва да се осмели да бъде открит за литературното експериментиране, което търси да предаде по-точно духа на епохата.

Критическата дейност на В. Уулф има за основа същите ценности. Когато анализира сложната променливост на литературния живот в XX в. и обяснява развитието и упадък на литературните жанрове, тя се придържа към историко-социологичната концепция на Л. Стивън. Изглежда, сякаш В. Уулф напълно приема Стивъновия еволюционен модел, когато го проектира върху литературната сцена преди нея, за да обясни залягане на традиционния роман и заместването му с нова форма. В. Уулф използва в критическите си опити онези елементи от концепцията на Л. Стивън за литературната

история, които го отличават от другите двама значителни критици на времето — Кортхоуп и Саймъндс. Тя обаче не приема, че най-живнената класа е по необходимост най-морална. В. Уулф допуска, че в XX в. с развитието на обществото класите ще отмерят и човешкият дух ще изрази себе си чрез по-демократични и всеобхватни чувства. Ето защо романът като литературен продукт на средната класа не само ще се промени, но дори може да изчезне. Ограничен в своя класов поглед, той губи способността да улавя господстващия кръгзор на епохата.

Защо средната класа, която владее литературата векове наред, открива, че нейният възглед за света не е в състояние да се приспособи към изискванията на новото съзнание в XX в.? Заради класовия възглед, отговаря В. Уулф, защото е затворена в идеята за класа и е прекалено класово самосъзнателна. Най-живнените елементи на обществото в XX в. ще отхвърлят класово ограничените възгледи, за да изразят един всеобхватен, истински демократичен възглед върху света. Тази начеваща промяна в класовите структури ще намери най-точен израз в новия литературен жанр. Досегашните аутсайвери на историята — работниците и жените — ще се превърнат в говорители на своето време, защото те изпълняват демократичното, гъвкавото, безкласово съзнание на XX в. Безкласовото общество на В. Уулф обаче се превръща в социална структура, в която старите класи са заменени от нови.

Какви са основните характеристики на жанра, създаден да изрази възгледите за действителността на „най-живнената класа“ на историческия период и в случая на XX в.? Новият жанр ще изпълни демократичните, гъвкави и обхватни стремежи на подкласата на жените и работниците — според В. Уулф. Това определение е твърде неясно, но тя го използва непрекъснато, за да очертае границата между миналото и XX в., с което напомня общия и неубедителен език на Л. Стивън в характеристиката му на философията на средната класа в началото на XVIII в. като националистична, индивидуалистична и прагматична. Очевидно нито бащата, нито дъщерята не формулират ясно философията и възгледите на историческия период, а предпочитат общите характеристики на духовните и политическите насоки, общото звучене на епохата.

Прозата повече, отколкото поезията — смята В. Уулф — трябва да придаде сила на новия жанр, защото прозата е непретенциозна и гъвкава и може да мине навсякъде. Най-важното обаче — новият жанр, макар и написан в проза, трябва да притежава състеността на поезията, ако в духа на времето ще бъде истински всеобхватен. Именно това е най-значителното нововъведение в критическата ѝ и художествена дейност, което обяснява и постоянните ѝ затруднения с тради-

ционната терминология. Тя нарича експерименталните си форми „драми-поеми, есе-та-романи, т. нар. романи“.

Уроците на Л. Стивън не превръщат В. Уулф в съзнателен литературен новатор, но неговите идеи за литературната история не противоречат на склонността ѝ към експериментирание, нещо повече, те я подхранват. Цялата концепция на Л. Стивън за литературното развитие се основава на експеримента и го предполага. Новата историческа епоха създава своя образ в нова литературна форма. Писателят единствен е способен да отлее тази форма. Ето защо съществуването му напомня за положението на въжеиграча. От едната му страна са новите идеи, за които неговата свръхчувствителност търси подходящи експериментални

форми, а от другата е публиката — инертна, привикнала към досегашните конвенционални идеи и форми, която само смътно се досеща за новите насоки на мислене.

Поставянето на ударението върху експеримента в литературната история определя и перспективата на идеалния литературен критик. Той трябва да бъде сроден с творчеството на съвременните писатели, т. е. с литературния експеримент на своето време.

Авторката заключава, че цялата интелектуална атмосфера в дома на Л. Стивън е била особено възприемчива към идеята за експеримента. Самата Вирджиния Уулф с експериментите си в областта на романа отхвърля старите утвърдени образци.

А. А.