

СССР

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА, 1981, кн. 5

В кн. 5 на „Иностранная литература“ за 1981 г. откриваме ярки доказателства за интереса на съветската културна обществено-към литературния живот в България. На челно място в списанието е поместена поемата на Лъчезар Еленков „Животът е висок“, преведена великолепно от съветския поет и голям приятел на България Олег Шестински. В превод на Шестински съветските читатели имат вече поетически сборници от Евтим Евтимов, Павел Матев, Слав Хр. Караславов и Владимир Голев.

Не по-малко значение имат българските теми и в творчеството на критика и теоретика, главния редактор на „Иностранная литература“ Николай Федоренко. Наскоро българските читатели се запознаха с книгата му „Созополски багри“, а новата статия на литературоведа, посветена на творчеството на поета Евтим Евтимов, доказва, че българската тема не е случаен момент в интересите на Федоренко.

Критикът търси мястото на Евтимов в българската национална поетична традиция. Но той се връща и още по-назад, за да припомни, че изумителната красота на Рило-Пиринския край е възпята още от Овидий в неговите „Метаморфози“. Древният поет пише, че това е късче от Алипте, хвърлено в сърцевината на Балканския полуостров. И запленил от красотата на тези места, самият Федоренко тръгва по горските пътеки, за да подиша планинския въздух, за да се наслади на Вихрен — „царство на ветровете и страшните бури“.

„Дивна, благодатна и щедра земя. Тя е поле на непрестанни битки за народна свобода, място на паметни исторически събития“ — възкликва критикът. Той проследява биографията на поета, интересно разказва за неговото детство, за умението му да общува с природата, за здравия му родов корен.

Федоренко открива в реалистическата тъкан на поезията на Евтимов баладният момент, ехото от миналото. „Може да се твърди — пише той, — че „Пирински балади“... определена бъдещето на Евтим Евтимов, изиграха съдбоносна роля в неговото творчество.“ Според критика най-привлекателно в поетическото дарование на творца е „проник-

новеното, философско отношение към своето призвание“. Стиховете му са пълни с упорит стремеж към висша правда, към истински хуманизъм, към социална справедливост. Умението му да разкрие многоликостта на родната природа е в духа на „великите народни творения, на многовековния народен опит и мъдрост“. Особено впечатление прави на Федоренко стихотворението „Българска земя“, в което според него „се е вместило голямото сърце на този син на българската земя“.

Критикът не се задоволява само с общението със стиховете — той търси образа на живия човек и в личните срещи открива един „обаятелен, непосредствен събеседник“, който не се бори „за светлините на сцената“, „не гони популярност“. Има само една грижа: „да открие и да изрази истината“. „Може би — продължава Федоренко — именно затова Евтим Евтимов така властно ни увлича в своя поетичен свят.“ Критикът се спира на редица творби на поета, той говори за поемата „Пирински орел“, посветена на Иван Козарев, за стихотворенията „Пирин“, „Старият явор“ и др. и умело открива във всички тях най-характерното за поетиката на Евтимов — „искреността, прямотата, честността“. „Във всичко, което твори, поетът изразява своя народ. Това сякаш е възложено от художника, от самия народ, който го е надарил с талант и мъдрост.“

По-нататък Федоренко разкрива партийността на поета, умението му да покаже историята на революцията като живо минало, спира се на проблема за традицията и новаторството в Евтимовата поезия, за верността му към оная революционна традиция в българската поезия, която започва от Ботев, Смирненски, Вапцаров.

Федоренко не пропуска да запознае съветския читател и с магията на любовната лирика на Евтим Евтимов: своеобразието на лириката на поета, „разкриваща интимното чувство в по-широк обществен контекст, намира свой особен израз, в частност в сборника „Нощи“, който може да се нарече антология на лирическите жанрове“.

В заключение Федоренко изтъква, че творчеството на Евтимов „може да се отнесе към явленията, носещи в себе си двудесятното начало — национално и общочовешко. Съдбата му се слива със съдбата на България, със съдбата на човечеството.“

Друга статия в книжката, която възбужда интереса ни, е „В спор се ражда...“ от Е. Померанцева, посветена на проведената по страниците на в. „Пулс“ дискусия за младата проза. Статията започва с признанието, че „сред събитията в световната литература през 60-те—70-те години забележително място заемат успехите на българската белетристика“. За доказателство Померанцева припомня шумелите творби на Йордан Радичков, историческите произведения на Емил Станев, „Нощем с белите коне“ и „Барриерата“ от Павел Вежинов.

По-нататък критичката пише: „Появата (както и отсъствието) на ярки художествени произведения винаги е било свидетелство за състоянието на националното самосъзнание. Именно затова толкова остро протече дискусията за търсенията, успехите и несъвършенствата на новото поколение български писатели, организирана от в. „Пулс“.“

Померанцева смята, че освен конкретната си задача такава дискусия трябва да помогне както на младите писатели (да извлекат мисли, важни за по-нататъшната им работа), така и на читателите (да си дадат сметка за истинската стойност на произведенията на „младите“, съотнасяйки ги към високите образци на съвременната проза).

По-нататък авторката дава представа за „полюемическия рязката“ статия на Александър Спиридонов, с която се откри дискусията. Тя подчертава онези моменти, в които Спиридонов обвинява младите прозаисти, че са глухи към социалните проблеми, че изпитват носталгия към патриархалната старина, че се отдават на самоцелни психологически търсения, а пък жажда им за лесен успех ги отвежда към подражанието на писатели като Селвинджър и Маркес.

„Може да се каже — продължава Померанцева, — че на Спиридонов се удаде да разпали огъня с една клечка.“ В дискусията участваха повече от двадесет критици от различни поколения, от разни направления, с разни литературни пристрастия: „Някои от тях не само поддържаха произнесената от Спиридонов „присъда“, но и я допълваха с още потезки обвинения.“ Сред тези съдици Померанцева споменава имената на Атанас Лазовски, който твърди, че лишената от високи цели проза на младите убива способността на човека да противостои срещу трудностите, „внушава му отвращение към живота, намеквайки за безсмислеността на всяка борба“, Иван Мартинов, който достига още по-далече, като обвинява писателите от това поколение, че са изгубили връзката си с народа и със своето време.

„Това е една — пише Померанцева — чисто критична гледна точка спрямо младата проза, изказана темпераментно, остро и рязко.“ „Но справедлива ли е тя?“ — пита литературоведката. И отговаря: „Немалко количество от участниците в дискусията, признавайки нейната съвременност,

считат, че съжденията на Спиридонов и неговите единомишленици са прекалено категорични и често пъти бездоказателствени. Без да подкрепят своите оценки с конкретен анализ, тези критици не помагат нито на писателите, нито на читателите да разберат кое е хубаво и кое лошо в младата проза“ — справедливо забелязва Померанцева.

Авторката привежда мнението на Михаил Василев, който счита позицията на Спиридонов прекалено праволинейна, а много от оценките му — неверни. Померанцева изрежда главните теми в спора: „Нужен ли е на писателя житейски опит, или интензивният интелектуален живот може да го замести? Закономерно ли е да се счита изпълненото с обич описание на останалите в миналото обичан като носталгия по патриархалните нрави, а може би това е търсене на своите корени, на връзката с историята? Дискусията показва, че критиката занапред трябва да открие отговорите на много въпроси, в това число и в тези области на литературния живот, които дотогава отбягваха от критическото ползване.“

Померанцева говори за изпълнения с оптимизъм за бъдещето на младата проза поглед на критика Петър Тодоров. Оспорва тезата на Спиридонов и Иван Попиванов. Той привежда доста опасности, които дебнат младите писатели: ранна професионализация, прекален психологизъм и пр., но убедено пише за жизнеспособността на младата проза. Вниманието на критичката привлича онзи пасаж от статията на Георги Цанков, в който става дума за причините на проникването на влиянията от чужди literatury, за необходимостта да се разбере дали едно влияние се усвоява механически или творчески. Тя цитира и мнението му, че младата проза се радва на широка читателска аудитория: и сама допълва: „Доказателство за това могат да послужат многочислените срещи-дискусии, на които младите писатели са винаги желани гости.“

Померанцева се спира и на статията на Симеон Хаджикосев, който признава, че действително поияжко на младите не достига опит, но и според него разочароването, че младото поколение не върви по предварително очертаните от критиката пътища, не трябва да пречи да се види онова ново, което това поколение реално даде на българската литература.

Померанцева отбелязва и статията на Александър Йорданов, и интересния поглед на критика към проблема за традиция и новаторство в младата проза. Авторката привежда мнението му, че новата проза е закономерен етап в развитието на българската литература, обусловен и социално-исторически, и художествено-исторически.

По-нататък литературоведката пише: „Пулс“ нарочно постави остро въпроса за творчеството на младите писатели и за отношението на критиците към тях. Полюемичката,

бурна и продължителна, около „прозата, за която не се спори“, беше най-доброто опровержение срещу многото опасения, изказани в статията на Спиридонов, и в същото време постави пред критиката нови задачи. В оценяващата изводите от дискусията статия във в. „Литературен фронт“, макар и да се съдържа упрек към редакцията на „Пулс“, че е било необходимо по-последователно да се направлява спорът по посока на основната тема, се отбелязва и неговата важност и своевременност.

В заключение Померанцева пише: „Този спор трябва да продължи: първо, защото все още много видни критици не са казали своята дума, и, второ, защото самото понятие „млада проза“ е динамично и предполага появата на нови писателски имена, произведения, направления.“

К. Б.

Ф Р Г

„NEUE RUNDschau“

Франкфурт на Майн, 1980, кн. 2—3

В тримесечното франкфуртско списание за литература и културна политика привлича вниманието статията на Герхарт Бауман „Откритостта към света на писателя Елиас Канети“.

Авторът изхожда от идеята, че човекът се характеризира с откритост към света. Неговото съществуване е проникнато от знание за света, за творческата игра на възход и упадък, изпълнено е от стремежа да се доближи до всичко и в същото време да отдалечи близкото, да наложи дистанция между себе си и света. Колкото по-творчески е един дух, толкова по-открит е той за всичко и с толкова по-голямо усърдие дири да измери и обхване световните противоречия и конфликти, отбелязва Герхарт Бауман. Така в него се събират различни епохи, народности и места; той непрекъснато се разпознава в света, а света открива в себе си. В творческата личност живее нещо от цялото човечество, тя непрекъснато се стреми към другите, защото без тях не ще узнае нищо за себе си. Затова към света, с който тя се съблъсква, спадат и представите на различни мислители, образите от митологията и преданията, културното наследство на множество народи.

Откритостта на човека към света се изразява главно в това, че той не само е изложен на времето, но също тъй развива свое отношение към времето. Чрез своето съзнание той опознава тленността на всичко съществуващо и във всяко настояще съзира вече миналото, както и бъдещето, спомените му присъствуват наред с настоящето. От този сложен комплекс на изживяване творецът създава своя литературен свят, посочва авторът на статията. Невидимите опорни точки на този свят лежат далече в миналото,

в най-ранните преживявания от детството, в първите стълкновения с реалността.

С тези общи наблюдения авторът пристъпва към творчеството на Елиас Канети — най-значителния съвременен немскоезичен писател (роден в България в началото на века). Герхарт Бауман цитира една ключова фраза от автобиографичната книга на Канети „Спасеният език“: „Всичко, което преживях по-късно, вече се бе случило някога в Русчук.“ Авторът на статията прави тук сравнение с книгата на Йохан Петер Хебел (1760—1826) „Малка съкровищница на рейнския домашен приятел“, където се казва: „Човек мисли най-дълго за това, което му се е случило на младини.“ За Канети всичко отминало е присъствувало настояще, то го върхлята наново и наново. Той никога не успява да се освободи от веднъж преживяното, всичко настъпващо се определя от него. Образи от родното му място го съпровождат постоянно и по тях той отчита собствените си преобразования. Младостта си Канети прекарва в очакване на зрялата възраст, а зрялата си възраст — в припомняне на младостта. „Спасеният език“ е книга, в която старещият писател се среща със себе си, в нея младостта е представена от високата гледна точка на старостта. Още в младите си години Канети е описал старостта на един младежки дух. Сега той овладява наново младежката страст, като я прави литературно настояще. Така той остава в трайна връзка с всички периоди на своя живот, с всяка своя възраст. Онова, което той придобива като житейски опит през ученическите си години, остава валидно за цялата му битност: „Някои идват в училището стари, може би са били такива и преди, а може би са стари по рождение, и каквото да им се случи, те не се подмладяват. Други пък постепенно се освобождават от възрастта, с която са дошли, и сега навакхват пропуснатите години. Има и такива, на които им е тъй трудно в училището, че започват да стареят тъкмо под неговото въздействие и тъй бавно напредват, че с всички сили се вкопчват в новопридобитата си възраст и вече не желаят да я напуснат. Има обаче и такива, дето са стари и млади едновременно — стари в упоритостта, с която се държат за всичко веднъж проумяно, и млади в жаждата си за всичко ново. Към тази категория тогава спадаха навярно и аз...“ Десетилетия по-късно Канети отново очертава тази характерна „многовременност“ на своето съзнание и в есeистичната си книга „Провинцията на човека“ пише: „Колко жалко е да имаш само една определена възраст! Искат ти се да притежаваш едновременно две възрасти и да ги знаеш. „На колко сте години?“ — „На 27 и на 75.“ — „А Вие?“ — „На 41 и на 12.“ От тази двойна възраст могат да се изведат нови и примамливи форми на живота.“ Така Канети открива възможности, каквито преди него е придобил Гьоте или Марсел Пруст, отбелязва авторът на статията.

Ранното опознаване на самия себе си довежда Канети до мисълта, че в душата му се обединяват различни възрастови отрязъци, а наред с това стига до прозрението, че същността му е съставена от много личности. „След моята десета година ми е станало нещо като веруя, че съм съставен от много личности. . . Те представляват същинския, скрит живот на моя дух.“ Това схващане напомня за определението на Пол Валери: „Да си човек означава неясно да долавяш, че във всекиго живее нещо от всички и във всички — нещо от всекиго. Нищо не ми доказва, че аз никога няма да застана на противниковата страна или няма да усвоя възгледа на своя опонент. В палача има нещо от жертвата, а в жертвата — нещо от палача, в неверника — нещо от верующия, а във верующия — нещо от неверника. Съществуват достатъчно поводи да преминеш от единия към другия. И може би тъкмо тази възможност за преобразование съставя същността на истинското аз.“

Канети вижда задачата на писателя в неуморния опит да държи отворени „подстъпите между хората“. Те трябва да са в състояние „да се превръщат във всекиго, дори в най-нищожния, най-наивния, най-безсилния“. Творецът трябва да владее „страстта към преображението“. Самият Канети подобно на Теофраст и на Лабрюйер успява да се превъплъти в множество характери и това намира най-категоричен израз в книгата му с характерологични скици „Подслушвачът“, посочва авторът на статията. Едва в своите превъплъщения човекът се превръща в човек; според разбирането на Канети човекът представлява „сумата от всички животни, в които се е преобразил в хода на своята история“.

Елиас Канети е възнамерявал да създаде една „Човешка комедия“ от осем романа, в която да опише образи на „ръба на безумието“: религиозни фанатици, технически фантазори, педанти, прахосници, колекционери. От така замислената поредица е възникнал само романът „Заслепението“. Персонажите на този роман до такава степен овладяват писателя, че те му се струват по-живи от хората, които среща във на улиците. А това са улици на Виена от началото на 30-те години. От прозореца на стаята, в която той живее, се открива гледка към футбольния стадион в Хютелдорф към Щайнхоф — града на лудите. На едното място писателят съзерцава човека, чийто глас се загубва в рева на тъпата, той се разтваря в другите и временно се лишава от чувството за индивидуалност, а на другото — човека, у когото е изчезнало съзнанието за другите, обладация от себе си, окования в своето безизходно бягство зад болничните стени. Хвърляйки поглед назад, Канети резюмира: „И двете съществуваша едновременно: загадката на масите, които аз чувах, а тя вече не ме остави на мира, и затвореният свят на лудите,

които се превърна за мене в символ на хаоса и заплахата в нашия собствен свят. През 40-те години, изминали оттогава, не съм вършил нищо друго, освен да проучвам тези две явления. А те постоянно се свързваха, за мен те бяха неотделими. . . В същност аз и до днес обитавам тази стая.“

Така в своите творби Елиас Канети страстно проследява и изобразява взаимното проникване между личното и безличното или надличното. Незабравим остава за него споменът за един пожар през детските години в Русчук. По-силно впечатление от горящата къща му правят множеството хора, които — дребни и черни — тичат наоколо, обзети от паника. Пред картините на Питер Брьогел във Виена по-късно той отново ще разпознае множеството дребни човечета край онзи пожар в детството. Брьогел става за него най-значимият художник, защото у него открива собствения си свят и сякаш винаги е чакал тази среща. В него той намира творца, който като никой друг обрисувал истинския човек от тъпата, според физиономичното определение на Рудолф Каснер — „човека, който съдържа лицето си навсякъде: в бедрата, в седалището, човека на чистото движение, едно движение, което е лишено от цел и намерение“.

Взаимолезието и зависимостта между отделния човек и тъпата, вътрешният конфликт на личността с образите в него, симпатии и антипатии, които всеки изпитва, ролята, които човек иска да играе или трябва да приеме, еднородието и стълкновението между личното и общественото битие — всичко това Канети изобразява дистанцирано и дълбоко премислено. Той пресъздава онези преходи, при които индивидуалното изчезва, разтваря се в общото, където всичко би могло да е притежание на някой друг. Тези художествени домогвания той определя по следния начин: „Същинската задача на твореца е да обхване областта на преливането между индивидуалното и типичното.“

Ето защо в произведенията си Канети разкрива по-скоро човешките реакции на събитията, отколкото самите събития. В тези реакции винаги се проявява и нещо безлично, отнасящо се до всички, но в същото време те отразяват законите на собственото душевно устройство. Дали другите, които живеят у нас, или реалният живот на другите ни потиска — този въпрос остава неразрешим. Вниманието на Канети е привлечено от почти неопределимите свойства и подбуди на хората, от онези съждения и преценки, които винаги остават в сянка. Увеличащите сили на самолюбие и ненавистта към себе си, скритите слабости, предразсъдъците, предизвикани от други предразсъдъци, лъжите, лицемерието, заблудите — всички те се проявяват в мрачната светлина на една безкрайна комедия. С остър слух за измамните истини, с остър поглед за социалния маскарад, за неназовимото в междучовешките отноше-

ния, Канети обхваща преди всичко онова, което леко се изпълзва на вниманието. Той повдига мрежите, които разпростират суеята и сладострастието, алчността и безумието. Тайната на властта, както и властта на млчанието, загадката на вярата — те са за Канети необитни теми и мотиви. Той долая същественото в колебанието пред изреченото слово, както и в млчаливия размисъл; той знае колко дълго живее още всичко нерешено, неокончателно, неформулирано.

Съ своята откритост и многозначност Канети се числи към малкото моралисти на ХХ в. — отбелязва авторът на статията. Моралист, който не е нито учител по етика, нито философ на морала, а по-скоро „човекоизпитател“, а също изследовател на езика. Той се интересува не от окончателните отговори, а от изненадващите подбуди, хрумвания, подкупващите възможности на живота. Затова неговото мислене е афористично и анекдотично, подбужда завладяващата игра на маските и преображенията. Моралистът, посочва Герхарт Бауман, живее в едно световно настояще, в същото време обаче той пише изключително за събитията около самия себе си. Така Елиас Канети от всяка житейска случка развива своя собствена история и обратно — прочетената история става за него непосредствена житейска случка. Още като момче той свързва всичко преживяно с всичко прочетено. Гласовете на писателите, които най-много го занимават — Аристофан и Нестрой, Софокъл и Шекспир, Гьоте и Бюхнер, Стендал и Кафка, Карл Клаус и Роберт Музил или Йохан Петер Хебел — той открива у самия себе си, те го подтикват към диалог, към възражения, към разговор пак със себе си. Канети живее чрез страстта на езика, но и чрез страстта на млчанието. В своите творби той изрича по-малко, отколкото знае и премълчава повече, отколкото може да бъде доловено, заключава авторът. Подобно на своите герои у него винаги остава нещо недокъзано и поради това особено привлекателно.

В. К.

ФРАНЦИЯ

„REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE“, 80-e année, No 6 ноември—декември 1980 г., Париж

Известното френско периодично издание „Ревю д'истор литерер дьо ла Франс“ е посветило своя двоен брой за ноември—декември, с който приключва изтеклата 1980 г. на един интересен и значителен сюжет: „Литература и живопис във Франция 1830—1900“. Директорът на изданието проф. Рьоне Помо в кратко въстъпление към този брой казва: „Литературната история — такава, каквато ние я схващаме — не скланя да се включва

в един затворен домен. Това тъкмо нашето Дружество е поискало да потвърди, като е избрало за тема на своя „разговор“ (colloque) за тази година „Литература и живопис във Франция от 1830 до 1900“. Защото ние смятаме, че историята на литературата е неделима от една глобална история и че нашето изследване трябва да бъде насочено към включването на литературното творчество в движението на едно общество, както и в съотношението към другите изкуства.“ Статията в сегашния брой на списанието са били представени като научни съобщения на разговора, организиран от Дружеството за литературна история на Франция на 1 декември 1979 г.

Броят се открива с кратко въведение от Жозеф-Марк Белбе, който, като се позовава на една статия на своя учител проф. Пиер Моро, публикувана в „Литературна информация“ преди десет години, озаглавена „Внушения за една нова дисциплина: сравнително изкуство и литература“, пише, че Пиер Моро е виждал в това свързване (travail interdisciplinaire) начин да се ориентира обучението на литературата в посока, която да му позволи да проникне тясно в модерността.

Между статиите, които четем в този брой, всяка една аргументирана върху солидна документация, нека насочим вниманието си върху текста, озаглавен „Реалното у Зола и художниците-импресионисти: възприятие и изображение“. Авторките на статията Мариан Маркюсен и Хилде Олрик анализират тесните отношения, свързващи науката, литературата и живописа през годините 1870—1880, време на възход на импресионизма. В центъра на нашите изследвания — резюмират авторите — е съчинението на Иполит Тен (крупен критик и философ на миналия век — Н. Д.), „За разума“ („De l'Intelligence“, 1870), което разглежда новите теории в областта на физиологията и на перцепцията на чувствата. Ние показваме — пишат авторите — как теориите на Тен, отнасящи се до визуалната перцепция, особено до тази за цветовете, изглеждат да са пронизали мисълта на Емил Зола и на художниците-импресионисти. . . Те добавят, че съчинението на Тен е било познато в средите на художниците чрез посредничеството на писателя и художествения критик Диоранти, който в 1876 г. публикува съчинението („Новата живопис“, първа специална студия върху произхода и развитието на импресионизма).

Днес никой не оспорва факта — пишат авторите — че в течение на своята кариера художниците-импресионисти са били в произхода на радикалната промяна, засягаща концепцията за Хубавото, основите на пиктуралната техника и възприятието на външния свят. . . Отношенията между Зола и художниците-импресионисти са били предмет на многобройни етюди в областта и на художествената критика, и на литературната критика, особено що се отнася както до биографич-

ния аспект, така и до тематичния и стилистически аспект на тези отношения. . . Колкото до Зола, двете влияния, които той е изпитал — на науката и на живописата, са били смятани като противоположни една на друго. По този повод Анри Митеран (виден литературен историк и критик, днес — Н. Д.) прави констатацията: „Тен е преподавал на Зола известна система на мисълта, но неговите приятели Сезан, Базил, Мане, Писаро, Рьоноар, Фантен-Латур са, които са го научили да гледа модерния живот и да го гледа с око на художника, способен да хваща играта на формите, на багрите, на движенията и на осветленията.

Благодарение на изследванията на Джон Лап и на други ние притежаваме днес твърде точно познание за отношенията между Зола и Тен и имаме твърде здрави основания, за да предлагаме, че Зола е познавал съчинението на Тен „За разума“, излязло през 1870 г.“

От началото на 1861 г. теоретичните писания на Зола не ще престанат да се опитват да определят отношенията между изкуството и природата и съчинението на Тен „За разума“ заедно с понятието за „перцепцията като истинска халюцинация е дало на Зола това, което той горещо е търсил: научен довод, че природата на нашето виждане е деформираща, че има „лъжа“ (mensonge), присъща на нашата перцепция. В съчинението „За разума“ на Тен понятието халюцинация изпъква още в първите страници, за да се утвърди насетне като натрапваща се тема. . . Може прочее да се заключи, че научните открития, засягащи физиологичната на чувствата — такива, каквито те са били предадени от съчиненията на Шеврьол, Хелмхолц, Брюке и Тен, съставляват формалният фонд на работата на художника относно феномените на светлината и на баграта, както и относно интерпретацията, която човешкото око прави на тези феномени. . . Размишленията на Тен върху образуването на образа (image) съставляват един етап на неговата особено плодотворна и пленяваща мисъл, защото по този именно начин той скицира имплицитно една теория върху отношенията между пиктуралния език и литературния език. . . Отивайки още по-далеч в изучаването на природата на образите, Тен се убеждава повече във факта, че „образът, спонтанно повторение на чувството (sensation), цели като него да предизвика халюцинация. Така този образ прочее, който служи като непосредна база на художественото творчество, е дефиниран от Тен по следния начин: това са симулакри, фантоми, т. е. подобия на тези предмети, най-често истински халюцинации, и чрез един трик на природата аранжирани по начин да съответствуват на предметите. . . Резюмирайки, ще кажем, заявяват авторите, че посредством съчинението на Тен ние видяхме, че като език живописата е система от знаци, подчинени на известни правила, които се трансформират при всяка епоха според

познанието ни на физическия свят и възприемането на последния от наша страна. С прехода на класическата живопис към нова импресионистична живопис ние преминаваме по този начин от една концепция за истинското към друга, както и от една концептуална система към друга. Благодарение на науката художниците и Зола са имали възможността да си послужат с една нова техника, за да отразят този възкръснал образ, който е истинската база на художественото творчество, на тази нова перцепция на реалното.

Не по-малък интерес представя за читателя, заинтригуван от общата тема на списанието за живописата и литературата във Франция през миналия век критическият очерк на Франсоаза Гайар върху „Гюстав Курбе и реализмът“ с подглавие „Анатомия на критическото възприемане на една творба: „Погребение в Орнанс“. „Изложена в Салона през 1951 г., голямата композиция на Гюстав Курбе, озаглавена „Погребение в Орнанс“, предизвика скандал. Печатът, пише авторката, се възбуди, карикатурите се умножиха, на кратко казано, произведението бе на времето „невидимо“. Кое бе толкова шокиращото? сюжетът (неподходящ)? фактурата (бедна)? форматът (неуместен)? В същност това бе смесването на жанровете, подсилени от размерите на картината. Този контрастиращ сбор от няколко естетически несъвместими данни правеше неразбираемо (illisible) намерението на художника. Вковани от навиците си за естетическо перцепиране, критиците не можаха или не искаха да разберат това, което „Погребението“ прокламираше по монументален начин: автономията на живописата.

Общата тема, на която е посветен броят на списанието, се допълва от още няколко статии, които ще отбележим накратко: „Образи върху думите, думи върху образите“ от Филип Бертие, статия, написана по повод на Бодлер и Дьолакроа. „Литературата предлага на художника — пише Бертие — мина от сцени за „илюстриране“, но как да разберем, че Дьолакроа, на когото Бодлер прави комплимент, че е един главно литературен художник, е също в неговите очи най-малко „литераторствуващ“ (littérisant)? Авторът разглежда маниера, по който Бодлер, тръгвайки от визуалното, фабрикува вербалното и превръща Салона (изложбената зала) в генерализувано поетическо есе: като прави това, той променя радикално статута и поставя в съвсем модерен изрази въпроса за автономията на речта върху изкуството и на универсалния превод на знаците.

Ан-Мари Кристен в статията си „Материал и идеал в „Маннет Саломон“ пише: „Маннет Саломон“ от Едмон и Жюл Гонкур припомня художническата среда в Париж през годините 1840—1860. Романът на Гонкуровци вади на видело естетическите концепции на братята-писатели: отказ от романтическия идеализъм, без съмнение, но също и

на реализма в полза на това, което бихме могли да наречем „пиктурален материализъм“. Материята, която ги привлича, наистина е само тази на живописата, материя твърде особена, понеже заема качествата си не толкова от своята собствено конкретна природа, колкото от ефектите, които буди. „Маннет Саломон“ позволява да разберем парадокса, към който изборът на *привидността* реална или пиктурална, отвежда Гонкуровци: от една страна, да обновят почерка (*écriture*), като придаде на метафората роля на „чувствителен пробуждач“ (*éveilleur sensible*), а, от друга страна, противоречиво, като предпочете стари образци — в дадения случай живописата на Декамп — пред всяко много радикално естетическо нововъведение.

В обсега на темата, която ни занимава, влиза и статията на Жан Пиеро върху „Робер дьо Монтескьо като художествен критик. „Робер дьо Монтескьо“ — пише авторът — минаваше като объркан светски човек, по паднал в литературата и художествената критика. В същност едно внимателно разглеждане едновременно на критическото му дело и на досетата на фонда Монтескьо в Националната библиотека ще позволи

да коригираме тази явно много строга оценка. Подобно разглеждане ще позволи наистина да се констатира първо широтата на информацията на нашия автор, точното познание, което притежава за богатствата на големите европейски музеи и за творбите на майсторите в миналото, особено що се отнася до италианската живопис на Ренесанса. Освен това той е играл значителна историческа роля при реабилитирането на великите творения като тия на Ел Греко. Колкото до съвременното изкуство, похвалите му биваха понякога диктувани от монденски съображения и трябва да се съжاليا за теснотата на вкуса му, който го е карал например практически да отхвърне смъчване импресионистичната живопис. Той е можал обаче да осветли и направи известни редица творби от Търнър до Бердсли, преминавайки през Брездин, Гюстав Моро, Бюклин, Карьер, Монтичели, чиито влияния или свързани манифестации са имали съществена роля във формирането на декадентската естетика от края на века. И в този смисъл критическото дело на Монтескьо ще бъде без съмнение най-доброто свидетелство, което имаме върху вкуса на неговото време.“

Н. Д.