

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 1, 1984

Бр. 1 предлага разнообразни материали, засягащи както въпроси на литературната теория и критика, така и на литературната история. В рубриката, с която се открива броят „Жизнь. Искусство. Критика“, е поместена статията на Ю. Богданов „Опитът в теорията — опит в развитието на литературата“. С нея редакцията на „Вопросы литературы“ продължава започналата през 1983 г. дискусия по теоретични проблеми на социалистическия реализъм, в която участвуват Д. Марков, Н. Анастасиев, И. Баскевич, Ю. Андреев (със статии, поместени съответно в бр. 1, 3, 4 и 9 от 1983 г.).

Със своята статия Ю. Богданов се включва в обсъжданите проблеми, като главното му внимание е насочено към статията на Ю. Андреев „Заметки „содержаниста“, поместена в бр. 9 на списанието от 1983 г. Авторът Ю. Богданов се противопоставя и оспорва редица гледища и твърдения на Ю. Андреев, според който, въпреки постигнатите големи успехи на съветската литература, не всичко, що се отнася до съдържанието, е благополучно. Той изказва мнение, че в „днешната съветска художествена литература са изобразени слабо хората от съвременното село, недостатъчно е изобразена съвременната армия, липсват в такова количество и с такова качество, каквото бихме желали, ярки художествени произведения за живота на съвременната работническа класа“ и т. н. Ю. Андреев счита за непозволен разкош при тези тревожни условия и при огорчителната липса на пълноценни художествени протуберанси със световна значимост критиките и литературоведите да разсъждават по проблеми на поетиката и естетиката. Ю. Андреев пише: „Допускам, че по определени „частни“ въпроси е нарязало времето да се изкажем, но какво обобщение може да се направи, след като за сега не може да се говори сериозно, на академическо равнище за тънкостите на поетиката въз основа на съществуващи книги, отговарящи на важни нужди на днешното време...“

Мотивирано и обосновано Ю. Богданов оспорва твърденията на Ю. Андреев — в уводната част от статията той изказва мнението

си, че Андреев е прибегнал просто до метода на скандализирането и като се възползва от великодушната „отстъпка“ за разговор върху някои „частни“ въпроси, Ю. Богданов се спира и разглежда някои съвсем не частни проблеми в теорията на литературата. Първият „частен“ въпрос, който засяга Ю. Богданов, е „За понятието „съвременност“ в литературата“ (това е първият подраздел на неговата статия). Конкретното съдържание на това понятие — пише авторът — е подложено на непрекъснати изменения. Границите на съвременността са подвижни — отстъпвайки в миналото, тя създава предпоставки за своята собствена историческа интерпретация. Съвременността пулсира — тя може да се стесни до малко преломни години с велико историческо значение, както това е станало по време на революцията и гражданската война или по време на всенародната борба срещу фашисткото нашествие, но може и да се разшири в периоди на относително равномерно развитие на живота и всичко това има непосредствено отношение към литературата. Ю. Богданов се позовава и на други литературоведи по този въпрос — А. Метченко в статията си „Пора зрелости“ (сп. „Коммунист“) проследява как се „разширява понятието „съвременност“ — оглеждайки пътя, изминат от съветската литература, виждаме как понятието съвременност се обогатява, изпълва се с чувство за историческа приемственост. В съвременната литература Времето много често е представено като синтез между история и съвременност“. Ю. Богданов намира за твърде стеснено виждането на Ю. Андреев за селската проза — той волно или неволно поставя знак на равенство между новото в живота и новото в литературата. „Злободневността — в „позитивен“ смисъл — пише Ю. Богданов — е неотделима от съвременността и е един от важните източници за нейното съдържателно обогатяване, но не е единственият и понякога не е и най-главият източник. Селската проза, обръщайки се към неотдавнашното, неизстигнало още в паметта минало, не просто репродуцира някои страни, но и открива в това минало такива неща, които преди са били пропуснати от вниманието и такова „повторно“ прочитане на миналото — било то годините на Гражданската война или на Великата отечествена война, колективизацията или първите петилетки —

от позициите на съвременността, когато миналото сякаш отново се разкрива за потребностите на днешния ден, непрекъснато е подхранвало през 60—70-те г. и подхранва и през 80-те години литературата на социалистическия реализъм както в Съветския съюз, така и в другите социалистически страни. И би било странно да е другоояче, защото в изостреното чувство за историзъм се разкрива зрелостта на общественото съзнание, духът на сериозен, аналитичен подход към съвременността: изследването на настоящето вече не може да се мисли без всеотдайно отчитане на миналото в интерес на бъдещето.

По-нататък в статията си Ю. Богданов оспорва мнението на Ю. Андреев, който пише: "... За диалектиката на съотношението между съдържание и форма да говорим тогава, когато не ще ни тревожи толкова остро проблемът за съдържанието... Развитието на литературата, нейният прогрес се определя преди всичко от откритията в жизнено-то съдържание, а що се отнася до откритията във формата, то те могат да съществуват, могат и да не съществуват." Ю. Богданов набляга и подчертава, че реалният процес на формиране и развитие на литературата и теорията на социалистическия реализъм не е прост и праволинеен, той не е бил и никога не ще бъде стерилно чист. В него непрекъснато ще бие пулсът на едно вътрешно напрежение — непрекъснато появяване и "отстраняване" на противоречията. И това е естествено, защото социалистическият реализъм като непрекъснато обновяваща се и динамична система на изкуството от епохата на социализма е исторически отворен за непрекъснатите изменения на действителността. Ю. Богданов счита за неоправдани и безпочвени опасенията на Ю. Андреев относно изразеното становище за "отворената система" на литературата на социалистическия реализъм. Ю. Богданов подчертава, че привържениците на "отворената система" съвсем не противопоставят, не подменят и не откъсват творческото начало в литературата от познавателното, естетиката от етиката. Когато се спира на въпроса за метода, Ю. Богданов изтъква индуктивната природа на метода — той не се внася готов в литературата, а се "извежда" от нея, като обобщава и систематизира реалните процеси от живота, от общественото съзнание и ги пречупва съответно в художественото творчество и самият той се подлага на изменения. И тези изменения са свързани — както твърди изрично авторът — с областта на поетиката. Принципит на партийността, залегнал в основата на метода на социалистическия реализъм и определящ цялата му качествена структура, разбира се, се обогатява съобразно развитието на обществото по пътя на социализма, влизайки в системно взаимодействие с принципите на социалистическия хуманизъм, народност, осъзнат историзъм. Авторът се спира и на становището на Д. Ф. Марков по цен-

тралния въпрос в дискусията — естетическите отношения на изкуството, на литературата към социалистическата действителност. "... Връзката на изкуството с действителността — пише Д. Марков — е неотменим принцип на марксистската естетика, от която всички ние изхождаме. Същността е в различното разбиране на тази връзка: ние издигаме като критерий за художествена правилност съответствието на образа (и по-широко — на позицията на художника) на общите закономерности, на логиката на развиващата се действителност (при такова условие и най-причудливата фантастика е способна да изрази реални човешки чувства и настроения...)".

В заключение авторът подчертава колко сложни и все още ненапълно разработени са проблемите — системно-историческото изучаване на живия литературен процес е сравнително нова и много отговорна задача.

В статията си "Първата школа на изкуството да се живее (Извори на творчеството на Андрей Платонов)" Л. Шубин се спира на особеностите на биографичния метод при изучаване творчеството на даден писател. Той пише: "Биографията на писателя и неговото творчество са винаги тясно свързани, взаимнообусловени и взаимно проникващи се. Колкото и тривиално да звучи, но не бива да забравяме, че творчеството на писателя е само част от неговия живот, макар и най-интересната и най-значимата, но все пак — само част. И ако е невъзможно да се разкаже за живота на писателя, като се игнорира неговото творчество, то и обратното е също невъзможно — да се направи анализ на неговите произведения извън жизнената историческа ситуация, в която е живял и работил писателят." Взаимните връзки между живота и творчеството са естествени и органични. Обаче задачите, които си поставя биографът и изследователят на творчеството, се различават съществено. Ето защо, когато пишем за даден писател, в разказа равноправно ще участва както анализ на текстове, така и биографичен материал — и така се стига до извесна хибридность на жанра, в който работи критик-изследовател. В живота на писателя изследователят на неговото творчество може да открие завръзките на много колизи, пред които действителността е изправяла писателя и които са намерили разрешение в творчеството му.

Разбира се — продължава Л. Шубин — съществуват трудности в прехода от възприемането на едно произведение на изкуството към разглеждането живота на неговия реален автор. М. Бахтин остро критикува недиференцираната представа за автора на произведението, като подчертава, че тук е недопустим натурализъм, защото в процеса на художественото съзерцание писателят за нас не може да се определя като реално лице, тъй като ние сме в него, ние се вживяваме в неговото активно виждане и едва след това „обективираме нашата преживяна под него-

во ръководство активност... в някакво лице". — Това не означава — допълва М. Бахтин, — че от всички тези образи на автора „липсват пътища към автора-човек — те съществуват, и то в самата сърцевина, в самата глъбина на човека.“ В случая е особено важна мисълта, че всички образи, създадени от автора, не са еднакви по значимостта си и не съвпадат с автора-човек, макар и да волят към него. В статията е приведено и становището на френския мислител Сент Бово относно биографичния компонент при анализиране творчеството на един писател. „Най-важното за биографа на един велик писател — твърди Сент Бово — е да улови, да осмисли, да подложи на анализ цялостната личност именно в този момент, когато по-голямото или по-малко стечение на обстоятелствата — талант, възпитание, заобикалящи го условия — извличат от него първия му шедьовър.“

За да изясни „феномена“ Платонов, „феномена“ на неговото детство, Л. Шубин се спира на някои теоретически постановки, като в обобщаващия завършек на статията си стига до извода, че идеалният космос на писателя се намира в сложен контрапункт с неговия живот. Целият голям свят се е отразил в детството на писателя и се връща по-късно в просветлени и очистени художествени образи.

Следващата статия в списанието е посветена на техниката на стиха у ранния Николай Асеев и е озаглавена „Искам да говоря за римата с читателя“. Игор Шейтанов е използвал за заглавие едно желание на поета, изразено в неговата теоретична статия. Това желание се породило у поета поради едно странно явление — когато поети като Маяковски, Асеев и др. четели свои стихове, те виждали пред себе си препълнени зали, които се откликвали на стиховете им с разбиране и съчувствие. А когато за стиховете им пишела критиката, ги обявявали изцяло за непонятни и мъчни за обикновения читател. И. Шейтанов проследява как са били възприемани стиховете на футуристите — още при появата на първите техни манифести и сборници била поставена диагнозата „култ на формата“ и ги обвинявали в естетизъм. Но според автора формализмът е опит да се създаде не теоретическа платформа на една група, а да се създаде теория на литературата върху нови естетически основи. Шейтанов отбелязва, че поезията се утвърждава като особен тип реч, който има предвид не толкова читателя, колкото слушателя, аудиторията. Към стиховете се предявява изискване за повишена контактност, вследствие на което поезията на Маяковски и Асеев стига естествено до изпълнението на пряка агитационна функция, продуктувана от социалната задача в момента.

В централната част на изложението си И. Шейтанов се занимава с римата в творчеството на ранния Н. Асеев. Той пише: „Остаряло е вече школското определение за

римата като крайно съзвучие в стиха. Н. Асеев е забележителен със своите „съставни“ рими, но още по-интересно у него са „разпръснатите“ рими, съставени от съвсем отдалечени един от друг звукове, нерядко от окончателното на последната дума в стиха и неговата първа съгласна.“ Авторът отбелязва влиянието на В. Хлебников върху Асеев — което И. Шейтанов счита не толкова влияние, колкото възвръщане към себе си; спира се и на влиянието на народното изкуство върху поезията на Н. Асеев. Асеев сам е наричал стиховете си песни. За Асеев песенността — както пише И. Шейтанов — е присъщ вариант на интонационната поезия. Внародната песен Н. Асеев особено цени това, че звуковото напрежение, концентрацията на смисълане разрушават речевата, интонационната непосредственост на израза — към техния синтез се домогва той в собствената си поезия.

В рубриката „Теория: проблеми и размисления“ е поместена статията на П. Гринцер „Поетиката на словото“, посветена на една от най-актуалните и сложни задачи, стоящи пред светското литературознание — създаване на съвременна историческа поетика.

Като проследява литературни явления в някои древни литератури и ги съпоставя с подобни явления в по-нови литератури, П. Гринцер се съгласява с С. Аверинцев, който обединява литературната култура от IV в. пр. н. е. до XVIII в. с понятието „рефлективен традиционализъм“ и е на мнение, че „принципът на реториката не може да не бъде „общият знаменател“, основен фактор за хомогенността на толкова различни епохи като античността и средновековието, а с известни уговорки — Ренесанса, барока, класицизма“. Обаче в границите на литературната традиция, преминала под знака на реториката, авторът на статията П. Гринцер вижда два периода. Първият — това е епохата на древните и средновековните литератури, които се развиват в рамките на *поетиката на словото*, доколкото именно словото е било доминантно и е определяло теоретико-литературните категории, и втори период — епохата на Възраждането, барока и особено класицизма, когато господствува *поетиката на жанра* и в жанрови категории се осмислят и предшествуващите, и съвременните етапи в развитието на литературата.

В рубриката „История литературни“ е поместена статията на М. Гордин „Величието на „нищожния герой“, посветена на „Медият конник“ от А. С. Пушкин. Авторът е направил опит да разгледа поемата във връзка с руската и европейската духовна ситуация в началото на XIX в.

В рубриката „Идеология. Естетика. Култура“ е поместен разказът на Б. Рифтин за срещите му в Тянзин, станали през 1981 г.

В рубриката „Заметки. Реплики. Открития“ под заглавието „Седем пъти мери...“ И. Ямпольски посочва някои грешки и пропуски в някои литературни издания.

Я. Ивашевич разказва за срещите си с

И. Еренбург, като цитира някои писма и разказва и спомени за него.

В рубриката „Публикации. Воспоминания. Сообщения“ Леонид Долгополов запознава читателя с автобиографичната сбирка на А. Н. Чеботаревска — цитирани са писма на Л. Андреев, И. Бунин.

В последния раздел „Обзори и рецензии“ са поместени рецензии за книги, излезли в последно време.

М. Б.

ПОЛША

„TWÓRCZOŚĆ“. Варшава 1983, кн. 2

Голяма част от рецензираната книжка на списанието е посветена на видния полски писател Ярослав Ивашкевич. Поместени са неговите непубликувани досега стихове и сонети от юношеските му години („Любовни сонети на самотника“), поетическа проза от цикъла „12 притчи за живота и смъртта“, незавършената му повест „Подгайе“, а в рубриката „Архивни материали“ — писмата му до редактора на списанието „Пуоро“ Тадеуш Мишински, до когото начеващият писател е изпращал първите си поетически опити. Тази кореспонденция с редакцията на списание „Пуоро“ е от значение за изследователите на творчеството на писателя и поради това, че в първия и единствен брой на това списание, излязло в Киев през 1915 г., Ивашкевич е направил своя поетически дебют.

Най-голям интерес представлява обаче статията на Йежи Пашек „Ивашкевич и Джойс (Два опита за литературна fuga)“. Това не е първото сравнително изследване, което се прави на творби на Ивашкевич и Джойс. Най-често досега изследователите са намирали прилики между романа на Ивашкевич „Луната изгрява“ и „Портрет на художника като млад“ от Джойс. Тези прилики се изразяват преди всичко в разработването на сходни теми и в двете произведения (т. нар. роман за художника, *Künstlerroman*), както и във формулираните в тях литературни програми, които двамата писатели реализират в по-късното си творчество. Общо между двамата писатели са и често срещаните аналогични „музикални“ мотиви в редица произведения. Авторът на цитираната статия си поставя за цел да проследи именно начина на използването от двамата писатели на формата на музикалната fuga в две възникнали приблизително по едно и също време, но независимо едно от друго литературни произведения: разказът „Вечер при Абдон“ от поетическата проза на Ивашкевич и епизодът „Сирените“ от „Одисей“ на Джойс. (Творбата на Ивашкевич е написана през 1922 г. и публикувана в сп. „Скамандър“ една годи-

на по-късно, а „Одисей“ излиза от печат в окончателния си вид през 1922 г.)

Сам Джойс в писмата си няколко пъти изтъква, че епизодът „Сирените“ е написан във форма на fuga с всичките и музикални особености: *piano, forte, rallentando* и че съдържа освен това квинтет, както в любимата му Вагнерова опера „Нюрнбергските майстори-певци“. Макар Ивашкевич никъде да не е споменавал, че във „Вечер при Абдон“ имитира някаква музикална форма, имайки предвид встъпителните му бележки към други негови прозаически произведения („Небе“ и „Мъртъв пчелин“), може да се предположи почти със сигурност за намеренията на писателя да въведе и тук музикалната форма. Авторът на статията стига по пътя на типологически анализ до уудващо сходни моменти, както и до някои съществени разлики в изграждането на двете творби.

Най-изненадващият художествен похват в епизода „Сирените“ е приложен в неговата начална част, наричана обикновено от изследователите на Джойс „предлюдия“. В първите две страници е кондензирано съдържанието на целия епизод — тук писателят е поместил всички ключови думи и основни мотиви на епизода. Така например най-често повторяните думи в тази начална част са „бронз“ и „злато“. С тях се назовава цветът на косите на двете сирени-барманки Лидия Даус и Мина Кенеди и по-нататък вече тези думи стават изразители на представата за двете жени. Освен това в описанието на госпожица Даус се натъкваме на мотива за нейната черна блузка от сатен със закичената на нея роза, за която се казва малко по-късно, че е роза от Кастилия. Този мотив се среща в три различни вариации: като мотив за черната сатенена блузка, като мотив за розата и като мотив за розата от Кастилия. В описанието на дърехата на аптекарката Хермина от „Вечер при Абдон“ също са застъпени познатите ни вече от „Сирените“ цветове — върху червената си рокля Хермина носи черна дантела. Този мотив се повтаря в разказа на Ивашкевич десет пъти в различни вариации. Нещо повече — Хермина също е свързана със символа на розата: „Хермина прилича на бяла роза. . . По-скоро на червена.“

И в двата текста червеният и черният цвят играят голяма роля. (В една от предварителните скици на своята творба Джойс пише, че доминиращият цвят в „Сирените“ е червеният.) У Ивашкевич червеният и черният символизират връзката между любовта и смъртта. За това свидетелствуват няколкократно съпоставяне в текста на любовта с чернотата (писателят избягва да назовава направо смъртта). У Джойс тези цветове са свързани вероятно със същите асоциации, макар за това да не се говори директно. Авторът на рецензираната статия ни навежда на мисълта, че опасността от смърт, която застрашва слушателите се в прелъстителните гласове на сирените-барманки, е винушена

чрез мотива за черната рокля на госпожица Даус, а червената роза е символ на секса, с който (вместо с песен) „сирените“ примамват посетителите в бара „Ормонд“.

В разглежданите текстове правят впечатление два момента: първо — различните варианти, в които се среща мотивът за сатенена блуза, закичената роза и розата от Кастилия у Джойс и мотивът за червената рокля и червата дантела у Ивашкевич, и, второ — връзката на тези повтарящи се мотиви с темата в музикалното произведение. В първия случай, т. е. от стилистична гледна точка, това идва да докаже, че включвайки в своите творби водещи мотиви, двамата писатели са имали за цел не само те да се открият, но и да се видоизменят. Това явление изпъква по-ясно, ако не се разглежда всеки мотив изолирано, а се вземат мотивите в тяхната съвкупност и се изследват връзките между тях. Във втория случай, т. е. от композиционна гледна точка, връзката с темата в музикалното произведение на пръв поглед се открива само при госпожица Даус в сравнението ѝ с розата на Кастилия и с последната роза на лятото. В тези сравнения се съдържат подчертани алюзии за конкретни музикални произведения — операта „Розата на Кастилия“ от ирландския композитор Майкъл Уилиам Балф и песента „Последната роза на лятото“, чийто автор е известният поет Томас Мур. При Хермина на Ивашкевич обаче могат да се открият също интересни аналогии с музикални явления. Например самото име „ХЕРМИНА“, от една страна, напомня за редуването на съгласните си в същата последователност на думата „ХАРМОНИЯ“, а, от друга страна, се среща няколкократно в съчетание с думата „ХЕРБАТА“*. Изобщо в опита си да създадат музикална проза и двамата писатели използват широко алитерацията и звуковата инструментация (особено характерно е преобладаването на шипящи съгласни и в двата текста). Броят на питираните музикални произведения в „Сирените“ е учудващо голям. От направения музикален анализ на този епизод от Зек Бауи в изследването му „Бронзово-златната песен на сирените“ (1967) се вижда, че на 36 страници 158 пъти се цитират 47 различни музикални творби. Във „Вечер при Абдон“ не се споменава нито едно конкретно музикално произведение, но за сметка на това по-големи фрагменти от текста са посветени на фиктивни песни („Песента на Абдон“, „Оше веднъж песента на Абдон“) или на описанието на песни, изпълнявани от миосюлмански певец, или на подражанието на албеновата в Михаши Хермина на „Песен на песните“.

В двете произведения музикалната тематика е тясно свързана с еротичната сюжетна линия. В „Сирените“, когато героят Стигън Делалус пее, Блум изживява своеобразен любовен екстаз. Хермина пък възпява своите

любовни ласки с Михаши. И в двата случая е показан образът на завистника, който мечтае да спечели неинтересуващата се от него жена: Блум крои еротични планове по отношение на госпожица Даус, а Абдон ревнува Хермина от Михаши и иска на всяка цена да я спечели. Но най-странното съпадение е, че и Ивашкевич, и Джойс изобразяват женски екзхибиционизъм, при който и в двата случая наблюдателите са мъже. Тези музикално-еротични прилики в сюжета не могат да се обяснят с непосредственото влияние на „Одисей“ върху Ивашкевич, тъй като, както сам споделя полският писател в „Книга на моите спомени“, едва през 1925 г. в Париж Валери Ларбо му казва да прочете романа на Джойс. Според автора на статията по-правдоподобно е да се търси обяснение на това сходство в заплениването на двамата писатели от музикалното творчество на Вагнер, в което музиката е свързана тясно с еротичната тематика. Във „Вечер при Абдон“ до голяма степен е намерил отражение и маниерът на писателите от течението „Млада Полша“ да изобразяват любовните сцени на музикален фон.

Друго, макар и по-странично сходство между „Сирените“ и „Вечер при Абдон“, са сравненията си в двете произведения между музиката и математиката. Блум прави сложни изчисления, които трябва да му обяснят смисъла на музиката, за да стигне накрая до извода, че това е „музикоматематика“. У Ивашкевич връзката между музиката и математиката се търси по друг начин: Абдон разчита геометричните π и R и открива във връзка с тяхната звукова и символическа стойност неочаквани музикални асоциации.

На фона на приведените прилики в двата текста изпъкват и две основни разлики. Първата се състои в това, че „Вечер при Абдон“ е самостоятелно произведение, а „Сирените“ е част от по-голямо дело. Втората е, че Ивашкевич подхожда съвсем различно от Джойс към композиционните детерминанти на фугата. В „Сирените“ се срещат много герои, познати вече на читателя: от предишните десет епизода на „Одисей“. С тях са свързани различни повтарящи се в целия роман мотиви и ключови думи. В писмо до Хериът Уилър Джойс обяснява, че в „Сирените“ се явяват осем „гласа“. Изследователите на „Одисей“ обикновено се чудят кои точно „гласове“ е имал предвид писателят, след като в епизода се срещат значително повече герои. Авторът на статията изброява кои са според него тези осем герои. Той изтъква, че с всеки от тях е свързан най-малко един мотив, който се е появявал вече преди това или ще се появи в следващите епизоди. Затова и преплиташите се мотиви, музикални рефрени и ключови думи в „Сирените“ образуват много по-гъста асоциативна мрежа, отколкото няколкото само мотиви във „Вечер при Абдон“, където освен тримата главни герои се споменават съвсем бегло само още две епизодични лица. Творбата на Ивашкевич

* herbata (пол.) — чай.

е по-стегната и по-лесна за възприемане от читателя. В нея по-лесно могат да се отделят т. нар. водещи мотиви (leitmotiv): 1. „философският“ мотив („Тъгата би била просто страшна, ако не съществуваше философията“); 2. природните мотиви; 3. музикалните мотиви (напр. „акордите на вятъра“, „тополи като орган“); 4. мотивът за роклята на Хермина; 5. мотивът за прелестяването.

В хода на тези разсъждения Йежи Пашек отбелязва, че ако за „музикалността“ на едно литературно произведение се съдеше по ясната композиция и естественото свързване на водещите мотиви, то тогава „Вечер при Абдон“ щеше да бъде по-свършен образец, отколкото „Сирените“ със заплетената си структура. Тъй като не са ни известни обаче правилата за създаване на проза по подобие на музиката (не е ясно дали изобщо съществуват такива), трябва да оценим по достойнство изключителното постижение на Джайс в неговия вариант на литературната fuga. Оригиналноста на fugата на Джайс се състои в опита му да създаде и „прелюдия“, в която отделните изречения са като че ли безразборно разхвърляни акорди, както при настройване на инструменти в оркестър преди да започне изпълнението на музикалната творба. Отгук и наличието в двете страници на началната част на „Сирените“ на изречения, които не се появяват след това в основния текст на епизода, или на изрази, които имат друг смисъл по-нататък в текста. При Ивашкевич няма такова композиционно деление („прелюдия“ и основен текст). Вместо това във „Вечер при Абдон“ има своеобразен вид рамка, която съединява първия с третия от края епизод. Тази рамка заедно с многото други повторения в текста е явно насочване на читателя към музикалната кода. Кодата не е задължителна за всяка fuga, затова не я срещаме и у Джайс, ако не се смята последната дума на епизода „Свърших“, която образува с думата „Започвай!“ в края на „прелюдията“ антонимна двойка.

Типологичното сравнение на „Сирените“ и „Вечер при Абдон“ е още едно доказателство за метафоричността на музикалната терминология, използвана в изследванията на литературните творби. Въпреки изненадващо многото тематични прилики (символиката на цветовете, женския екзхибиционизъм, мотивът за музиката и математиката) в създадените почти по едно и също време, но независимо едно от друго произведения, композицията на двата разглеждани текста се базира на съвсем различни представи на двамата писатели за музикалната форма и литературната fuga. „Прелюдията“ на Джайс поради характера на зависимостта на този фрагмент от цялото (той не е разбираем без по-нататъшния текст) навежда читателя веднага на мисълта както за композицията на епизода „Сирените“, така и за връзката му с музиката. При Ивашкевич няма такъв „предупредителен“ и „категоричен“ увод, но

четенето на целия текст с кодата в XXXIV епизод ясно показва „музикалния“ опит в композицията на творбата. Следователно двете литературни fugи си приличат помежду си не толкова по своята композиция (както някои може би са очаквали), колкото по тематиката, за която писателите вероятно са се вдъхновили от Вагнер. Инспирирани от творчеството на големия композитор и интерпретирани по различен начин от Джайс и Ивашкевич са и водещите мотиви в разглежданите творби: авторът на „Одисей“ придава на тези лейтмотиви по-голяма внушителна сила чрез многозначността им и сложната структура на вариантите им повторения за разлика от автора на „Вечер при Абдон“, който се задоволява само да скицира основните линии на мотивите и да покаже няколко техни преплитания.

К. М.

ФРАНЦИЯ

SUD. Тримесечно списание за литература, брой 52, Марсилия, 1984

Оня, който редовно следи литературния печат във Франция, не може да не спре вниманието си върху публикациите, посветени на литературата, излизащи в редица провинциални центрове на културата, които в съревнованието си не отстъпват в много отношения на онова, което ни дава Париж с многобройните си литературни и художествени издания. Такъв значителен културен център е Марсилия, най-големият средиземноморски град на Франция, наследник на богата древна духовна и материална култура, която исторически се отнася към VI в. пр. н. е.

Близко половин век в Марсилия излиза голямото литературно списание „Кайе дю Сюд“, основано приблизително след Първата световна война от ентузиастични местни интелектуалци, между които остави име на всеотдаен труженик на литературата безвъременно починалият основател и директор на „Кайе дю Сюд“ Жан Балар, който вложи цялата си енергия в утвърждаване и издигане на завидно равнище делото на списание „Кайе дю Сюд“. Но факелът на това списание, което беше гордост за марсилската литературна общественост, добило популярност и в родината си, и в чужбина, не загасна след смъртта на Жан Балар; негови дългогодишни сътрудници и редактори, щедро насърчени от отговорните управници на големия средиземноморски град, взеха в свои ръце делото на списанието, което получи по-късното наименование „Сюд“ и продължи активно творческата си дейност. Днес „Сюд“ е в своята 14 година от излизането си и по щастливо съвпадение неговият 52 брой е посветен на поета Жан Малрийо, на когото се дължи новата серия от учредяването на

списанието, около което са събрани неколцина от бившите сътрудници на „Кайе дю Сюд“ начело с тогавашния главен редактор на последното, видния и заслужил есеист и критик Леон-Габриел Гро (или Грос, както се изговаря от някои).

„Учредяването на една „Награда за поезия“ — казва се в уводната страница на брой 52 на списанието — се осъществява в духа на амбициите на „Сюд“, чието основаване в 1970 г. отговаряше на двойното изискване да се насърчи и пропагандира поезията. Никой не отрича трудностите, които се срещат, за да се наложи днес в страната ни едно подобно дело. Но не тук е мястото да разглеждаме причините за това. Не бихме успели обаче — казва се по-нататък в уводната страница, — ако не бяхме срещнали в лицето на Марселското дружество за кредит и главно у неговия генерален директор едно разбиране в подкрепа и полза на изкуството. . .“

Учредената на името на марселския поет Жан Малрийо първа награда за поезия е била присъдена от шестчленно жури при участието на активни и известни писатели и поети като швейцарец-поет и преводач Филип Жакоте, писателя Жан Жубер и поета-директор на изданието „Сюд“ Ив Брусар, на поета Патрик Гийон роден на 6 юни 1944 г. (за сборката „Les noms de Prague“, „Пражки имена“). Кратката биобиблиографична бележка за младия лауреат гласи, че е университетски преподавател, автор на книги с поезия и проза и на критически очерци върху поетите Сен-Джон Перс, Ив Бонфуа, Филип Жакоте. Освен тази първа награда журито насърчава с отделни гласове участващите автори Жан-Франсоа Мате (р. 1950), Люка Балзер, Анри Пален (р. 1947), Патрисиа Кастекс-Мениер (р. 1956) и алжирецка Тахар Джаут (р. 1954). Паричната сума на първата награда е в размер на 5000 франка.

„Сюд“ е периодично издание, което отразява предимно културата и цивилизацията на средиземноморска Франция, но с твърде широк диапазон, защото на неговите страници се явяват със значителни творби крупни представители на съвременната френска литература. Редакцията на „Сюд“ посвещава отделни броеве и на видни творци — на поети като Сен Джон Перс, Пол Валери, Андре Френо, на есеисти и теоретици на поезията като Роже Кайуа, на белетристи и романисти като Жан Жюно. „Сюд“ отдаде заслужена почит на паметта на своя основател, поета Жан Малрийо, възпоменанието за когото изрази с един внушителен том от 430 страници, една великолепно антология, озаглавена „В непознати и всекидневни земи“, в която редакторът и близък приятел на поета Пиер Дено, е събрал и представил творчеството му с един интересен написан биографичен и критически предговор, в който са съобщени любопитни моменти от годините на Малрийовото израстване като творческа личност, като поет. „Жан Малрийо —

пише биографът му — плаше трето име Еманоел, това на неговия вуичо по майка, библиотекар на град Монтобан.“ „Той беше всичко чел — говори за него, племеникът му — знаеше всичко, пишеше романи и стихове на гръцки и латински, които след това унищожаваше. Той ги внедрява у своя племенник вкус към латинския, който остава постоянен. . .“

Сборникът „В непознати и всекидневни земи“ обхваща произведения от два периода: първият от годините 1934—1957, вторият от времето 1961—1976. Поетическото творчество на Малрийо е богато и оригинално откъм тематика, с широка художествена обхватност и ярко реалистична насока. Все в своите встъпителни бележки, вложил дълбока грижа и обич в установяване на поетическото дело на своя приятел, Пиер Дено пише: „За пълните съчинения на Жан Малрийо биха били необходими четири или пет тома (дори без кореспонденцията, която също би трябвало да се има пред вид), но за разпръснатите ми в печата текстове са нужни няколко години, за да се събере всичко. Жан Малрийо положи повече грижи за ръкописите, които му беше поверил поетът Жералд Невийо, отколкото за своите собствени. С „Предговор към любовта“, „Хектари слънце“, „Тайното име“, „Долината на розите“, „Катарският замък“, „Възможното имажинерно“ Жан Малрийо не беше ли публикувал най-хубавото от своето творчество? Малрийо много често не датираше ръкописите си. Стилът не е винаги абсолютен критерий; многобройни страници, отнасящи се към 1955 г., можеше да бъдат написани десет или петнадесет години по-късно. Жан Малрийо преписваше много бързо: някоя изрази са трудни за разчитане. Друг проблем при него съставляват също вариантите; те са многобройни и най-различни. . . Без помощта на близките му — сина Пиер Малрийо и жена му Лилет — без тяхното доверие нищо не можеше и не би могло да се предприеме.“

В същия 52 брой на „Сюд“ е публикуван очерк-пismo на Жан Буийе до редактора на списанието Ив Брусар, в което се скърби за смъртта на поета Люк Беримон, един от активните членове на групата „Рошфорски приятели“. „Дружбата, която имахме в продължение на четиридесет и три години с Люк Беримон — пише Жан Буийе — беше дружба без никаква дряга, без ни най-малко недоумение. . . Нашият приятел знаеше за настъпващия му близък край и го приемаше с кураж, с голяма морална твърдост. . . Поезията бе неговият истински мотив за чувство и порив на живота. Беше наследил сюрреалистите и съхранил черти от тяхната образност. Когато пишеше стиховете за сборката си „Ракла за хляб“, казва приятелят му Жан Буийе, той ги четеше пред животните. Птиците му отговаряха, зайчетата идваха да зобят трохи от шепата му. . . Рошфор на Лоара беше начало и край на литератур-

ната му кариера. В тритомния „Речник на литературата“ (1968) под редакцията на Филип ван Тигем е дадена следната анотация за поета: „Люк Беримон (1916), френски поет, един от главните членове на групата „Рошфорски приятели“. Публикувал е един роман — „Вълците на Маленфанс“ и няколко лирически сборки: „Огнена лира“, „Ракла за хляб“, „Думите никнат през пошта“ и др.

В брой 52 на „Сюд“ е публикувана накрая и следната информация за оповестения VI европейски фестивал за поезия:

„VI европейски фестивал за поезия, който, последван от разговор, ще се състои от 26 до 30 септември 1984, ще бъде посветен на негро-африканската поезия, в чиято програма се предвиждат концерти на европейска

и африканска музика, панаир на книгата, конференции и спектакли, както и симпозиум, на който компетентни оратори-специалисти ще разискват по проблеми на културните отношения между Африка и Европа. Фестивалът ще бъде под председателството на видния сенегалски поет и общественик Леополд Седар Сенгор. Между значителния брой участници във фестивала фигурират поети и писатели с европейска и световна известност като Едуар Глисан (Мартиника), Рене Депестр (Хаити), Феликс-Чикайя У'Тамси (Конго). От европейска страна са съобшили за участието си Пиер Остер (Франция) и Филип Жонс (Белгия).

Н. Д.