

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 2, бр. 3, 1984

Началната статия на кн. 2 „Носталгия по класическата форма“ е посветена на литовската литература. Авторът ѝ Витаутас Кубилиус проследява състоянието и развойните тенденции в литовската литература след Втората световна война. В първите редове на изследването вниманието на читателя е насочено към един вечно актуален проблем в развитието на изкуството и литературата — новаторството и традицията, като се изтъква, че през различни исторически периоди взаимоотношенията между тези две неразривно свързани страни на литературния процес далеч не са гладки и безбурни, понякога се стига до резки стъклопоявания между новаторските и традиционните тенденции и на авансцената излиза ту едната, ту другата от тях.

Литовската литература попада във водовъртежа на европейските литературни течения направо от фолклора и усвоява активно съвременните форми на художествената реч. През 50-те години тя си спечелва званието търсеща, новаторска литература, литература, която преодолява инерцията. Но — както пише В. Кубилиус — на литовската литература ѝ ставало все по-трудно да удържи на необходимата висота гордо веещото се знаме на новаторството, литературният живот се стабилизирал и духът на радикални промени не можел вече да подхранва художественото слово. Жаждата по експерименти се изгасява малко по малко от носталгията по класическата форма. След като легализира дифузията на жанровете и хибридните композиции, литовската литература започва да търгува по трайни и устойчиви форми. Докато през 50-те години тя гори от решимост да създаде нещо свършено ново, то по-късно погледът ѝ е отпратен към традициите, схващани като корени на националното своеобразие и сила. Новаторите, възприели идеята за вулканичност на творчеството, заменят плана на произведението с импровизацията, причинната зависимост с променливата вълна на настроението, последователното развитие на художествената идея — с импулсивна смяна на изобразителния план, хармонията в интонацията и стила — с контрастни съчетания.

В периода на новаторските търсения и жанровете претърпяват съществени изменения — появяват се отделни форми, които не могат да се вместят в традиционните схеми на жанра. В стремежа си да се освободи от тесните граници на литературното мислене в следвоенните години, от външната и вътрешната регламентация, Е. Межелайтис провъзгласява програма, която да интегрира всички жанрове и форми на творчеството — „да се създаде един синтез от поетически форми, където биха се сплели в едно цяло минало, настояще и бъдеще, каноническите и белите стихове, прозата и диалогът, мисълта и чувството, музиката и пластиката“.

През 70-те години в литовската литература все по-често започват да се появяват произведения, които трудно биха могли да бъдат определени жанрово. На мода идват двойните обозначения — драматическа поема, лирически разказ, поема-балада, поема-хроника, трагикомедия, роман-новела, роман-алегория и т. н. Стихотворението, разказът се определят с термини, заимствувани от музиката и изобразителното изкуство — прелюд, соната, полифония, етюд, акварел, натюрморт, скица и др. подобни. В литовската литература все повече се утвърждава концепцията за „отвореното произведение“, построено от различни по жанр, композиция и стил елементи, когато един и същ писател започва да странствува по маршрутите: поезия — драма, поезия — критика, проза — драма, проза — киносценарий, пренасяйки опита от една жанрова форма в друга, смесвайки, както се изразява Витаутас Кубилиус, техните „кръвни групи“. В периода на новаторските търсения прозата използва активно опита на поезията, която приучава прозаичното повествование към условни форми, към свободен полет на фантазията. Прозата става извънредно празнична, възвишена — тя рисува малки отрязъци от живота в атмосфера на изтънчена духовност, обаче не е в състояние да осмисли с безпощадна правдивост глобалните проблеми на съвременния свят. Поезията също загубва точните граници на делението на жанровете. Вече е трудно да се разграничи къде свършва стихотворният цикъл и започва поемата, да се различат хибридите на химна и пародията, идилгията и сатирата, песента и каламбура.

В монтажите от стихове и поетическа проза, пътни бележки и автобиографически фраг-

менти нагледно проличава как се рушат традиционните литературни форми и се появяват конгломерати, извършва се процес на дифузия, в който прозата, лишила се от своята фабулна структура, се стреми да играе доминираща роля. Все по-трудно става да се класифицират литературните текстове — ако към произведението липсва подзаглавие, тогава започват догадките — дали е драматически епос, епопея, поема-сюита, антироман. . .

В литературата на ХХ в. — споделя В. Кубилос — категорията на жанра не е най-важната доминанта на развитието, както това е по времето на класицизма, тя вече не е в състояние да вмести словесното творчество в строго ограничени сфери и да определи стойността му в зависимост от това доколко отговаря на идеалния модел на жанра. Тези две тенденции — подражанието на стабилните, повтарящи се форми и ориентацията към еднократните, породени от индивидуалния творчески акт структури, разединяват литературния процес и същевременно не му позволяват да се отклони твърде далеч в една или другата посока. Но, както е изтъкнато в изследването, в литературата като в жив организъм съществува процес на саморегулация. От една страна, тя се стреми към безграничност, жадува да излезе извън пределите на установените вече жанрове и форми, а, от друга, тя сама си поставя граници, като създава образци и композиционни средства за многократна употреба. В развитието на литературата участвуват две сили, които взаимно се контролират и ограничават — едната се стреми към спонтанна свобода, другата планира всичко предварително, строи пирамиди по известни вече чертежи.

В обобщаващата част на статията си В. Кубилос стига до извода, че класическите форми, макар и ревностно реставрирани, не се налагат като „единствено верен път“. Те съществуват в общия арсенал на поетиката на ХХ в., където няма вече строго разделение на жанровете, жанровите условности отпадат. За съвременното изкуство са много характерни контрастните съчетания — спокоействие и симетрия в горния пласт и силни взривове в дълбините. Съвременният писател твори, чувствувайки безкрайното богатство на литературните форми и същевременно неоспоримото право на индивидуално художествено самоопределение.

В бр. 2 привлича вниманието ни и статията „Взаимоотношенията между човека и природата в поезията на Н. А. Заболоцки“, написана от неговия син Никита Заболоцки. В нея се проследява какво развитие претърпяват и какви промени настъпват във възгледите на Н. Заболоцки за взаимоотношенията между човека и природата. Стъпка по стъпка, като започва още от младежкото творчество на поета и стига до края на творческия му път, авторът анализира стихотворни творби, които третираат проблема за взаимоотношенията между човека и приро-

дата. Мъчителни и противоречиви са размислите и търсенията на поета в тази сфера. През 20-те години, когато поетът пише първите си стихове, навсякъде в природата той вижда само хармония и го владее мисълта, че да живее човек красиво, означава да живее в хармония с природата. Но по-късно, вече през 30-те години, Н. А. Заболоцки открива нещо неочаквано и за самия него — на цялата природа и е чужда хармонията, в нея се извършва непрекъсната борба и потискане на по-слабия от по-силния, противоречия изпълват отвътре природата. Заболоцки се запознава с учението на Дарвин, с трудовете на Тимирязев, Вернадски, Циолковски, интересува се от фитофизиологията, навявайки се да намери в научните теории отговор на вълнуващите го въпроси. В края на своя живот Н. Заболоцки се връща към трагическо възприемане на разрыва между човека и природата — същия проблем, с който поетът започва своето творчество през 20-те години, разглеждайки го в нова светлина.

В статията си „Избор на традиция“ Ю. Гусев разглежда съвременната унгарска поезия и прогресивното наследство на литературното минало. Съвременният етап в развитието на унгарската литература потвърждава закономерността на развитието от тясно прагматичния подход към традициите на миналото — към разширяване, обогатяване на техния спектър, което е свързано с дълбоките естетически потребности на социалистическата литература. Главно място в статията е отделено на влиянието на Атила Йозеф върху формирането на водещата традиция в съвременната унгарска поезия. Творческото наследство на Атила Йозеф, макар и малко по обем, е богато с толкова много идеи, мисли, теми, художествени находки, че дори само една черта от неговото поетическо осмисляне на живота може да настигне цяло поетическо направление. Отбелязват се имена и творби на съвременни унгарски поети — ученици и продължители на А. Йозеф — Л. Бенямин, М. Вади, Г. Гараи и др. За съвременната унгарска поезия — пише Ю. Гусев — е необикновено важна тази страна от поетическото наследство на А. Йозеф, която може да бъде накратко формулирана като умение да останеш революционер, социалист при абсолютно всякакви условия.

Брой 2 предлага и една малко разработвана тема в съветското литературознание — за Чехов и Достоевски — от Г. Бердников. Отношението на Чехов към Достоевски е действително своеобразно — в достигналите до нас Чехови изказвания за Достоевски има елементи на недоизясненост, Чехов като че ли се отклонява да се изкаже директно за неговото творчество. Г. Бердников си задава въпроса — какво в творчеството на Достоевски е било близко на Чехов и какво той не е могъл да приеме и му е било чуждо.

Основната съпоставка, направена в статията, е между „Записки от мъртвия дом“ на Достоевски и „Остров Сахалин“ на Чехов. Разбира се, с изричната уговорка, че двете произведения са дълбоко различни, но проблемите, вълнували двамата писатели, са едни. Чехов продължава и доразвива критиката на Достоевски срещу затворническия режим в царска Русия. Суровата правда в живота на каторжниците, по същество малко променена от времето на Достоевски, кара Чехов почти буквално да повтара описанията, дадени в „Записки от мъртвия дом“.

Г. Бердников се спира подробно на гледното на Достоевски за характера на човешката природа — човек крие в себе си следи от звiera, получени по наследство от поколение на поколение. Цитирана е известната мисъл на Достоевски: „... не така скоро едно поколение може да се откъсне от това, което съществува в него по наследство; не така скоро човек може да се откаже от нещо, влязло в кръвта му, предадено му, така да се каже, с майчиното мляко. Не стават такива скорозрели преврати. Да се осъзнае вината и родоният грях е малко; трябва да се откъснем от него. А това не става така бързо.“ И веднага изниква въпросът — а щом това е така, тогава къде е изходът, как при подобни условия може да се постигне социален прогрес? За Чехов човешката природа не е нещо изначално готово, дадено, тя е резултат от продължителен еволюционен процес. В статията е подчертано дълбокото различие между Чехов и Достоевски по проблема „човекът и средата“. В мъчителните търсения на отговор на глобалните въпроси на човешкото битие колкото по-дълбоко затывал Достоевски в проблемите за тайната на човешката психология, толкова повече се отдалечавал от методологията на поддръжниците на „теорията за средата“. Този проблем е измъчвал Достоевски до края на дните му и Г. Бердников смята, че е трудно да се предскаже до какви изводи би стигнал писателят, ако съдбата го бе дарила с дълголетие.

Чехов с удивителна настойчивост развива в творчеството си традициите на поддръжниците на „теорията за средата“, като обогатява реализма си с нови художествени средства, със задълбочени анализи както на човешката психология, така и на противоречията в социалната действителност.

Основно място в бр. 3 заемат статиите и изследванията, посветени на 175-годишнината от рождението на Н. В. Гогол. Рубриката се открива с разговора на А. Кузнецов с известния съветски писател Валентин Катаев, озаглавен „Връщайки се към Гогол“. На поставените му въпроси В. Катаев отговаря с голямо проникновение в света на Гоголевото творчество и неговите познати на целия четиращ свят герои. На въпроса, кое про-

изведение на Гогол счита за „абсолютен шедьовър“, В. Катаев отговаря: „Рим“ — при първото прочитане не му харесало, не могъл да вникне в него, а сега това произведение направо го поразило. В разговора са засегнати въпроси за фантастиката у Гогол, за ролята на метафората, гротеската, за мястото на пейзажа и пластичността на изображението, за сценичните постановки на „Ревизор“, за влиянието на Пушкин върху Гогол.

С уводни думи от Г. Фридлиндер са отпечатани „Бележки от архива“ на Н. Я. Берковски, посветени на Н. В. Гогол. Главно място в бележките заемат „Мъртви души“, „Шинел“, общи въпроси от поетиката и стила на Гогол.

Р. Галцева, И. Роднянска и В. Библихин участват в юбилейната рубрика с изследването „Н. В. Гогол в огледалото на западната славистика“. В първия раздел „Някои типични подходи“ е направена обща характеристика на западната „гоголиана“, като основно място авторите са отделили на антологията на известния американски русист Р. Мегвайр. Споменати са (с известен коментар) и редица други трудове, излезли от западни слависти — Х. Щолце (за рецепцията на Н. В. Гогол във Франция), Х. Маклин, Р. Пийс (за характера на смеха у Гогол), М. Горлин (за Гогол и Е. Т. Хофман), Е. Краг, Е. Папачена и др. Авторите спират вниманието на читателя и върху известния спор — прилича ли светът на Гогол на реалния и Русия, изобразена в творчеството му — на историческата, неговите персонажи — на реалния човек и какво място е намерил този спор в западната славистика. В раздела „Странният Гогол...“ е направен коментар върху изследвания на западни слависти, в които се хвърля светлина върху някои психически странности у Гогол.

В рубриката „Жизнь. Искусство. Критика“ са поместени статията на Евгений Сидоров „Критиката в периодичния печат днес“ (в основата ѝ лежи докладът му, изнесен на заседанието на Съвета по критиката и литературознанието през декември 1983 г.), отчетът от същото заседание под заглавие „Критиката и литературният процес“ и статията на В. Баранов „Творческите търсения на А. Н. Толстой и литературата на 20-те години“.

Е. Сидоров се спира на съвременното състояние на литературната критика, на способността ѝ да влияе продуктивно върху художественото творчество. Отбелязани са редица завоевания на критиката, постигнати за десетилетието след постановлението на ЦК на КПСС „За литературно-художествената критика“ — едно от най-важните от тях авторът вижда в постигането на истинска творческа атмосфера в литературните дискусии, разговори и обсъждания. Посочени са и някои недостатъци на литературната критика в периодичния печат, като снижаване на

идейно-художествените критерии при оценката на литературното произведение, липсата на ясна методологическа и теоретическа основа; размислите на критиката се базират само на личния вкус на автора и са лишени от аргументация, което води до снижаване авторитета на литературно-критическото слово. Рядка е появата — пише Е. Сидоров — на значителни, задълбочени статии, посветени на водещи тенденции и закономерности в съвременния литературен процес — засягат се обикновено само периферни и частни въпроси. Като един от най-важните недостатъци на съвременната периодична критика. Е. Сидоров счита снижаването на идейно-художествените критерии — много общо и неопределено се говори за идейно спорните моменти в дадено произведение и по такъв начин волю или неволю литературната критика осветлява невярно реалната картина на литературния процес, той е представен в преувеличено радостни тонове, а това далеч не допринася за неговото нормално развитие. В условията на рязко изострена идейна конфронтация, когато светът е на границата на военна катастрофа, критиката в периодичния печат трябва безусловно да заостри своя атакуващ политически потенциал, много по-смело и активно да влезе в непримирима, но и дълбоко аргументирана полемика с чуждите на социализма литературни възгледи и теории. Изтъква се ролята на литературната критика за патриотичното възпитание на съветския читател, особено на младежта. Отделено е място и на въпроса за ролята на съвременната литературна критика във все още съществуващия спор за класическото литературно наследство — посочени са слабостите на критиката в него и какво предстои още да се направи.

В статията „Творческите търсения на А. Н. Толстой и литературата на 20-те години“ В. Баранов поделва свои размисли относно формите, в които протичат творческите търсения на А. Н. Толстой през 20-те години и каква роля са изиграли в този процес контактите на писателя с младата съветска литература. Пътят на писателя към големите достижения не е бил гладък не само в идеологическо отношение, но и що се отнася до начините на художественото обобщение на жизнения материал. Търсенията на А. Н. Толстой в образностилотова сфера крият немалко на пръв поглед неочаквани неща, но те са обусловени от своеобразната логика на литературния процес, от многообразието и противоречивостта на неговите форми. Толстой изразява — пише В. Баранов — исторически напълната необходимост от художествено отражение не на външната „екзотика“ на революцията, а на нейното вътрешно съдържание, нейните движещи сили, онези епохални промени, които носи себе си тя в областта на човешките взаимоотношения. А. Н. Толстой е против различните форми на натурализма, за одухотворено претворяване

на революционната действителност; той предлага методът, с помощта на който могат да бъдат създадени литературни образи с широко социално-естетическо обобщение, да се нарича монументален реализъм. Формулата на монументалния реализъм, която А. Н. Толстой издига още през 1924 г., е една от първите необходими формули на съветската литература без, разбира се, да се смята за постижение всяко окрупняване на образа. Ако в най-общи черти се сравни наследството на А. Толстой до революцията с това в първите следоктомврийски години, не може да не се хвърли в очи много по-голямата образно-стилова многоосъществост на произведенията на писателя. Авторът се спира на интереса на А. Толстой към условните форми, който се заражда още в чужбина, но намира ярък израз и разцвет след завръщането му в родината. Проследява се пътят, който извървява писателят, докато стигне до правилно оценяване и използване естетическите възможности на документализма. Изтъкнат е стремежът на писателите да избавят литературата от директна агитационност и фактографизъм и да осъществяват възпитателната функция на изкуството чрез увърждаване на неговата естетическа природа.

М. Б.

Ф Р Г

„ARCADIA“, Верлин/Ню Йорк, 1983, кн. 2

От по-особен интерес в разглежданата книжка на списанието за сравнително литературознание „Аркадия“ е статията на д-р Клаус Мюлер-Залгет „Смърт в Торе ди Венеция“. Отражение и търкуване на италианския фашизъм в новелата на Томас Ман „Марио и фокусникът“.

Авторът започва изследването си с едно показателно сравнение. Прочутият немски писател Густав фон Ашенбах, достопочтен майстор на перото, изпада във Венеция под властта на магическа любов към момчето Тадзо, прояснява тази своя страст в ореол от антични реминисценции, после в непреодолима духовна и душевна раззоданост изживява упадък на „културата в своя живот“ и накрая се отправя към смъртта, следвайки по-вика на приветливия „психагог“. Такава е сюжетната основа на Томас Мановата новела „Смърт във Венеция“ (1912).

Италианският илюзионист и хипнотизатор кавалерът Чипола по време на едно вечерно представление се изживява пред публиката като неоспорим майстор в своята професия, накрая като венец на всичко хипнотизира нещастно влюбения келнер Марио, когото нарича Ганимед, подлага му за целувка своята „отвратителна плът“, но после свестилият се го просва мъртъв с два писто-

летни изстрела. Сред публиката седи един прочут немски писател и въздъхва облекчено. Това е сюжетът на новелата „Марио и фокусникът“ (1930).

И двете произведения, посочва авторът на статията, са свързани с лични изживявания на писателя. Ваканцията в Лидо и срещата с красивото полско момче, три години преди избухването на Първата световна война, съвпадат със залеза на старата Европа. А престоят на Томас Ман във Форте деи Марми, три години след завземането на властта в Италия от фашистите, става причина той да види страната „наново“, да стане свидетел на обстоятелства, които предизвикват у него неприязън. Промяната в условията и в атмосферата на страната става очевидна дори в различните описания на плажния живот. Густав Ашенбах се усеща възраждан и развеселен от плажа, „тази гледка на безгрижно чувствено наслаждаваща се култура досама ръба на една стихия“. А разказвачът в „Марио и фокусникът“ и семейството му „противно на своя опит и на плажа не се чувствуват добре, не са щастливи“; те не забелязват никаква „култура“ поради „гъмжилото от човешка посредственост и множеството деца“. Но именно децата в своята невинност са представени като нещо изродено и деформирано. А непорочната голота на осемгодишната дъщеричка на разказвача предизвиква такова възмущение сред плажните обитатели, че ситуацията рязко контрастира с представата за „южняшка волност и елгантност“, отбелязва авторът.

В по-късната новела „Марио и фокусникът“ образът на Италия носи черти на депривация, на „изроденост“, ако се използва изразът на самия Томас Ман. Изродени изглеждат тук дори природата и времето. Покритите с прах храсти покрай шосето предлагат „забележителна, но отблъскваща гледка“. Дори италианското слънце, на което в първата новела е посветен химн, тук с явно отношение към предишната възхвала е принижено в сферата на посредствеността: „Вярно, ние сме на юг, времето е класическо — климат на разцветяваща човешка култура, слънцето на Омир и тъй нататък. Но след недълго време, колкото и да се противя, аз лесно стигам до решението, че всичко това е истинско тъпоумие.“

Авторът на статията си задава въпроса на какво се дължи този очевиден поврат в гледната точка на писателя. Някои автори вече посочиха, че образът на Италия в творчеството на Томас Ман носи по начало зловещи, дори демонични черти.* Но точно в тази взаимовръзка различията между „Смърт във Венеция“ и „Марио и фокусникът“ стават още по-ясни, отбелязва Клаус Мюлер-Залгет. Густав Ашенбах търси цел за обзе-

лото го желание да пътува и най-после ршава, че тази цел е Венеция. Така той описва града според образа, който предварително си е създал за него поради своите културни реминисценции. И закономерно собствената му обръканост и гибел намират отражение в упадъка на обхванатия от епидемия град. Напротив, в „Марио и фокусникът“ притесненията и смущенията идват недвусмислено отвън, от атмосферата на летището. Семейството на разказвача не е в състояние да предвиди какво може да го сполети в Торе ди Венере и „въпреки опита си не се чувствуваша добре“.

Авторът на статията смята, че образът на Италия в по-късната новела в сравнение с образа на Венеция от предишната е по-реален и изглежда тъй безотраден главно поради променените политически условия в страната. Политическите импликации в новелата не са останали скрити и за съвременниците на Томас Ман въпреки разпространеното схващане, че значението на едно повествование трябва да се търси повече в сферата на етиката, отколкото в областта на политиката. Самият Томас Ман отбелязва в своето „Слово за Зигмунд Фройд“ (1929), че „във всяка духовна стойка е заложен политически елемент“. А в предговора си към американското издание на романа „Йосиф и неговите братя“ от 1948 г. писателят нарича новелата си „Марио и фокусникът“ „една история с подчертани политически тенденции, анализираща вътрешно психологията на фашизма и тая на „свободата“, нейното безволие, което тъй отслабва позицията ѝ в сравнение с безогледната воля на противника“.

За Томас Ман фашизмът е общоевропейско явление и най-характерният му белег е реакционната му същност. През 1929 г. писателят произнася реч „Мястото на Фройд в съвременната културна история“, в която полемизира с антирационалната и антипросветителска тенденция във философията и политиката. Той казва: „Тази владееща епохата антиидеалистична и антиинтелектуалистична воля да се смаже първенството на духа и разума ще открием почти навсякъде, но най-разпространена е тя в Германия.“ Десет седмици след произнасянето на тази реч Томас Ман започва да пише новелата „Марио и фокусникът“, чието действие макар да се развива в Италия, съдържа по-обща политически внушения.

Досега е обръщано слабо внимание върху това, каква голяма роля играят в новелата децата на разказвача, отбелязва авторът на статията. Представлението на „фокусника“ би могло да се опише съвсем иначе и без участието на децата, смята той. Вместо това разказвачът постоянно съобщава за техните възторжени реакции, за противенето им да си тръгнат своевременно. Но децата не само са настоявали да посетят това фатално представление, те са и невинните причинители на всички притеснения. Наивността, невин-

* Вж. рецензията за сп. „Аркадия“ в „Литературна мисъл“, 1983, кн. 5, с. 150—152. —Б. м. —В. К.

ността и естествеността на децата образуват противоположния полюс на владеещото настроение в *Торе ди Венере*. От едната страна има детска непокованост, а, от другата — първерзии и бруталност, посочва авторът.

Ако се направи още едно сравнение между новелите „Смърт във Венеция“ и Марио и фокусникът“, ще се установи, че и двамата „артисти“ — аполоническият моралист Ашенбах и псевдодонисиевият хипнотизатор Чипола — загиват поради „невъзможна любов“. И двамата са поразени от елементарните сили — Ашенбах, понеже през целия си живот ги е потискал, а Чипола, понеже ги осмива и осквернява. Дори в последните движения на умиращите Томас Ман внушава различieto между трагичния край на първия и избавящия край на втория: Ашенбах се свлича настрана на стола, но се притичват да му помогнат; а Чипола се строполява назад на стола, после пада настрана на пода и там остава да лежи неподвижен „като раздърпан вързоп от дрехи и криви кокали“.

В заключение авторът подчертава, че хипнотизаторът Чипола с право се схваща като символ на демоничните и мистични сили на фашизма. Фактически в новелата липсват социални и икономически отпратки, каквито се намират в произведенията на Бруно Франк или на Лион Фойхтвангер, посветени на същата тема. Но Томас Ман не желае, а и не е в състояние да „обяснява“ фашизма, поне в тази своя новела. Той иска да го разобличи като противоположност на онова, за което той се представя и желае да предупреди за опасността от поддаването на ирационалните сили. В последна сметка, завършва авторът, новелата хвърля светлина върху нестабилната духовна атмосфера на описаната епоха и представлява индиректен „апел към човешкия разум“.

В. К

АНГЛИЯ

„THE JOURNAL OF COMMONWEALTH LITERATURE“, Мюнхен, Ню Йорк, Лондон, Париж, 1983, кн. 1

Списание то „The Journal of Commonwealth Literature“ излиза два пъти годишно — през август и декември — в Мюнхен, Ню Йорк, Лондон и Париж, като първата книжка съдържа критически статии и есета, а втората — библиография на публикациите в страните от Британската общност.

В том XVIII, кн. 1 от 1983 г. е публикувана статията „Нортроп Фрай: канадски митограф“ от Розмари Съливън (Университета в Торонто, Канада). Тази статия е от особен интерес за специалистите по теория на литературата. Изходно твърдение на авторката е, че литературната критика предполага ре-

гроспективно подреждане на традицията, но, от друга страна, критикът може да изпреварва писателя, оформяйки определено поведение или дефинирайки дадена културна дилема. Повечето от канадските критици са се занимавали главно с проблема за самооценката и отношението между културния контекст и самоопределението. В това отношение Нортроп Фрай е голямо изключение. Най-добрата част от критиката му не е била насочена към канадските поети и специфичните им проблеми, но въпреки това неговата теория е повлияла много техни произведения. Ето защо представлява интерес да се помисли за начина, по който Фрай присъствува в канадската култура, и за това, какво е научил от него канадският поет. В основата на тези разсъждения стои, разбира се, и по-общият проблем: какво поетът може с успех да вземе от критика?

По-нататък Розмари Съливън накратко излага основното в теорията на Фрай. Тя смята, че неговата критика е морфологична — тя е изучаване на системата от форми на литературния символизъм, с претенцията за научна обективност, присъща например на лингвистиката. Изследвайки главно западната литература, Фрай се стреми да обособи „родовете и видовете“ на продуктите на въображението и да формулира определени закономерности в литературния процес, предполагайки, че на „подредеността в природата“ съответствува „подреденост на думите“, подреденост на въображението. За него развитието на литературата е еволюционно — всяко ново поколение поети с помощта на критиката все по-осъзнато опознава своите предшественици и доразвива техните структури. Системата на Фрай е енциклопедична и всеобемаща: няма нещо, което да не може да бъде обяснено. В сърцевината на тази система е идеята, че цялата литература е условна, което означава, че едно стихотворение е уникално, със свой собствен език и образност, но в същото време е частица от по-общия клас от сходни явления. Задачата на критика е да изследва именно този аспект на литературната символика, който обединява отделните произведения в група. Накратко, целта на Фрай е изграждането на система. За него творбата е като красивото тяло за анатомичната схема. Дали подобна теория върши работа на писателя?

Както Фрай поставя въпроса, литературната критика се е нуждаела от единен координиращ принцип, подобен на еволюционната теория в биологията. По пътя на индукцията той открива на нивото на творбата индивидуалната митология, формираща символи, невинаги осъзнати от самия писател; след това архетипичните или повтарящи се литературни формули, които разкриват корените на литературата в ритуал, мит или фолклора. Според Фрай темите, героите и сюжетите в литературата принадлежат на една голяма общност, в основата на

който е единственият митичен сюжет: „историята на загубването и възвръщането на самоличността и скелетът на цялата литература“. Този централен мит е заложен в сърцевината на човешката психика. Борейки се срещу своето отчуждение от природата и стремежи се да възвърне своята „идентичност“, човекът се опитва да преобрази света според желанието си и това дава тласък на различните повествования: мит (възкресение), рицарски роман (приключение), трагедия (смърт), комедия (женитба), ирония (невъзможност за обединяване в цялост). Два са източниците на условен или архетипичен символизъм в западната литература — сакралната и светската книжнина: и едната, и другата предлагат цялостна картина на света.

Кое стои в основата на системата на Фрай? За да отговорим на този въпрос, трябва според авторката да се върнем на най-добрата по нейна преценка книга на критика „Ужасяваща симетрия“ (Fearful Symmetry). В нея той пише: „Мъдрецът има в съзнанието си модел или образ на света, в който всичко познато приляга, а всичко непознато би могло да прилегне“. Този модел или образ на света за Фрай е книжнината, прочетена в духа на Блейк. Фрай и сам е посочвал, че критическите му идеи са породени от поезията на Блейк. Тя е била твърде подходяща за него, защото съдържа две неща: апокалиптична визия на въображението и етическа космология, основана на литературен символизъм и библийска типология. Правомерно е да се каже, че Фрай започва с Блейк и завършва кръга на своята система с анализа си на светската книжнина, която според него образува третото ниво на въображението: от трагедията (класическия период), през комедията (християнския период), до рицарския роман. В своята алегорична фаза литературата е за него абсолютната мечта на човека, като темата „не е действителността, а възприеманата или въображаема граница на желанието, което е безкрайно, вечно и следователно апокалиптично“. Фрай вижда литературата като сплав от създадения и произведения Логос. Неговата митологична система е преплетана с такава представа за света, която се основава на първичния мит за търсенето на човешката идентичност и е красноречив съвременен завет за поетическото въображение. Всъщност тя е романтическа и идеалистическа.

Какво е обаче нейното значение за писателя? Всеки писател достига до един момент, когато се стреми да надхвърли индивидуалното в творбите си и иска да ги подчини на нещо по-общо, да ги присъедини към някаква вяра. От Фрай той научава, че митът е структурно-организиращият принцип на литературната форма. Но за да има някаква смисъл, той трябва да бъде основан на вяра, защото иначе писателят може да се окаже затворен в един свят от отгласи и позовава-

ния, които стават самоцел и следователно напълно отпада въпросът за истината. Митът не е продуктивен сам по себе си и, както и самия език, може да се превърне в граматика от клишета, ако е лишен от оригинално значение. Решението на въпроса е по-скоро във възвръщането на онзи човешка нагласа, имплицитно съдържаща в мита, във възвръщането на митологичното съзнание, за което митът е жива, инстинктивна граматика. Фрай изяснява митичната структура, рискът е от прекаленото ѝ осъзнаване.

Друг проблем според Р. Сълъвърн е това, че въпреки еволюционистските си теории за литературата Фрай като че ли елиминира историята и представя цялата литература като „вечно присъствуваща“, като система от съответствия, отгласи и съотнасяния, лишени от индивидуалния психологически и социален контекст. А това води и до друго — идеята на Фрай за изкуството като затворена система — изкуството като произлязло от друго изкуство — не отдава дължимото на онези моменти в литературата (често най-възбуждащите), когато изкуството напуска предначертаните граници, когато формата и езикът не са съответни на своеволните сили на живота.

По-нататък авторката се спира на влиянието, което Нортроп Фрай е оказал върху творчеството на отделни поети. В произведението на Маргарет Атууд доминира усещането за митологичната субструктура на на родната култура, забележителната дарба за създаване на изненадваща и точна образност, уменията да възпроизвежда идеите в символи с митологично значение. Показателно е как заглавието на книгата ѝ „Играта в кръг“ (The Circle Game) се превръща в многозначен психологически, културен и митологичен символ; как тя дава воля на дарбата си да иронизира, например в една нова версия на Одисеята, написана от гледната точка на жената; как умело използва митологични структури в книгата „Изглаждане“ (Surfacing), в края на която остава въпросът дали все пак съществува начин митът да стане действителност, и т. н.

По-нататък е проследена и организацията на „Лодкарят“ (The Boatman) от Джей Макферсън — още един ярък пример за резонанса от идеите на Фрай. Тя също съдържа митологични структури и реминисценции от Блейк, организирани от вътрешно емоционално единство и копнеж по обновление.

Накрая авторката на статията се е опитала да отговори на първоначално поставения въпрос: по какъв начин Фрай е свързан с каналската култура? В „Заключение към една литературна история на Канада“ (1965) и „Писма в Канада“ (1950–1959) той — критикът с международно значение — търси да определи относа на каналската култура от единствено външната перспектива на човек, който се чувствава „у дома“. Неговите анализи върху канадската литература са един

от източниците на канадския литературен национализъм от 60-те години на века. Според него търсенето на националната идентичност, отговорът на въпроса „Кой съм аз?“ трябва да започне с отговор на въпроса „Къде е Тук?“. Той определя канадската духовна нагласа като нагласа за поражение, отрицание и отстъпление, а писателите — като завладени от темата за споласеното, приглушено изразяване. Фрай очертава и дълбокия ужас от природата и нейната необятна безсъзнателност, безпопадното чувство за ограденост от непостижима за ума пустота, така характерно за Канада. Оттук и носталгичният, елегичен, оплаквателен основен тон в литературата — неизбежният тон на егocenричното съзнание, затворено в демитологизирания обкръжаваща действителност.

Фрай смята, че през XVII в. Европа е донесла три основни културни придобивки за Новия свят на Северна Америка: 1. революционния монотеизъм на християнството; 2. бароквата представа за силата на математиката; 3. картезианското егocenрично съзнание — увереността, че човешката същност е в силата на разума, което довежда до толкова отдалечаване от природата, че тя в замъна се превръща в обект на обожание. В никое друго национално съзнание според Фрай не е така определяща ролята на непознатото, нереализираното, човешки неосмисленото. Канадците гледат един на друг като на предмети, като на прегради. Идеята за картезианското откъсване от природата въздува поетите и именно тя обяснява защо канадската природа е само „територия“, а не „дом“. Тази идея дава и известни насоки за търсенето на „родното“.

Изходът, който сочи Фрай, е митологията — създаването на местно митологично съзнание, „формиране в отделната личност на въображаемо противодействие на онова,

което е извън нея“. Розмари Съливи поставя въпроса доколко такова виждане е действително полезно. Тя смята, че Фрай очертава погрешна посока, когато развива идеята си за местната митология и за очовочаването на канадската пустота от индианските митове, към които биха могли да се върнат съвременните писатели. Защото, погледнато исторически, образът се превръща в символ в процеса на обективизиране, докато обратният процес, при който символната структура оформя физическата реалност, винаги рискува да доведе до изопачавания и до нежелана присиленост. Все пак за нея е очевидно, че всеки млад поет, загрижен за своята култура, трябва да приеме сериозно теорията на Фрай за епическото. Той посочва като основна задача на епоса да учи нацията на нейната собствена традиция, разбира на не просто като национална или религиозна, а като митопоетична; ролята на поета е да създаде пантеона от същностните форми на собствената си култура, да покаже как легендарното следва определен модел и отделната нация може да развие дадени исторически условия, приложими от творците.

Статията завършва с проблема за възможността да се придобие твърде голяма сръчност и обиграност в архетипичните аналогии и анализи. Колкото повече писателят мисли условно и по определен модел, толкова по-малко податлив е на друг начин на мислене, който е извън неговата система. Би било твърде иронично, заключава Р. Съливи, ако Нортроп Фрай е създал да предаде предполагаемата канадска духовна нагласа на един по-голям контекст, при което цялата литературна критика би се затворила в себе си, би се превърнала в „игра в кръг“.

А. А.