

бродетели в руското село" (с. 247). Питам се, не са ли героини като Василиса Милентевна или Мария Тихоновна от разказа „Слон си-неоки“, които всички наричат „доктор по доброта и човечност“, достойни наследници на Пушкиновата Татьяна? И същевременно колко общи черти имат те с героините от същото поколение в нашата литература. Близък ни е Абрамов и със своя моралистичен патос, с хуманизма си, със своята тревога, породена от „непростителната забравя на такива понятия като състрадание, милосърдие, жалост“ (с. 253).

Своеобразието на индивидуалността на твореца изследователят правилно търси и в протичането на творческия процес, в различни страни на авторската *поетика*. В това отношение най-интересни са наблюденията му над творческия процес и поетиката на Чехов — този недостижим майстор на малката форма — повестта и новелата. Интересно е наблюдението на литературоведа върху художественния *detail* у Чехов, например чадърът в повестта „Три години“ изпълнява функцията на своеобразен барометър на емоционалното състояние на героите. Познаването ни за Чехов дообогатява и статията му „Естетическият кодекс на Чехов“. Със същото основание това може да се каже по отношение на Лев Толстой и Максим Горки за статии, те му „Мислите и афоризмите на Толстой“ и „В творческия свят на Максим Горки“. А ето и вникването му в сложната поетика на „Бяла гвардия“ на Михаил Булгаков: „Той ту е слят със своите герои (в началото), ту, на дистанция от тях, оставя времето да ги сяди; изведнъж заговоря с гласа, с монолога на някой свой герой и „праволинейната“ рапсовска критика не е разбрала тези тънкости; много често авторовият глас прекъсва повествованието и дава свой коментар; понякога душевното състояние и бавно прозрение на героя проличава от неговите снъища. Така причудливо се смесват елегичното, фантастичното, комичното, гротескното в могъщия ход на историята, че започваме дълбоко да се вживяваме в нелеката съдба на героите и да им съчувствуваме“ (с. 227—228).

Естествено и в същото време по-особено място в книгата заема обхватната и синтетична статия на Цветков „Белински и руската литература“, проследяваща житейския и идейно-творческия път на този „безспорен връх и родоначалник на руската класическа критика на миналия век“; а аз ще кажа — и един от най-големите критици на всички времена и народи. С право литературоведът нарича неговите 11 статии за Пушкин „образец на критически анализ, на историко-философско осмисляне на цялото творчество на Пушкин на фона на руското историческо развитие, на фона на народния живот и народното самосъзнание“ (с. 113). Посочено е и разбирането на Белински за критиката като „интелектуално, естетическо и философско съзнание на обществото“, за това, че нейният критерий

трябва да бъде обективен и „не бива нищо да се твърди или отрича въз основа на личния произвол...“. А писмото му до Гогол е наречено сполучливо „лебедова песен“ на критика. Привежда се и определението му от Ленин като „политическо завещание“ на Белински.

Ето че и моят „поглед“ върху „Погледи към две литератури“ на Иван Цветков стига до своя красив извод — за плодотворността на авторския подход, позволил му да ни покаже в литературната класика „движението на времето“, нейните общочовешки ценности, които я правят актуална и съвременна и за днешния читател. И в това е, струва ми се, най-ценният принос на новата книга на Иван Цветков.

Георги Гетов

„ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР БЕРНАРДА ШОУ“
от П. С. БАЛАШОВ. Москва, Изд. „Художественная литература“, 1982.

Не зная защо, но когато дочитам тази книга, имам странно усещане, че авторът може би е трябвало да я „построи“ по обратния път — едва в края той ни прави съпричастни към своите емоционални преживявания, когато посещава Ейф-Сент-Лоурънс — „бъгълче“ на Шоу. Не само най-интересните, най-свежите, но и най-приносните в теоретично отношение страници са именно заключителните и онези, в които той разглежда извънните на великия драматург в другите жанрове — киното, новелистиката, публицистиката, епистоларното наследство. С това ни най-малко не искам да подценя анализите на основното — на пиесите му — „приятни“ и „неприятни“, както сам ги определя Бърнард Шоу. Но за драматурга е писано много, докато Шоу като романист, кинематографист и новелист поне в чужбина е почти неизвестен. В Съветския съюз едва през 1971 г. са издадени новелите му. Същественото е обаче, че именно разглеждайки „взаимоотношенията“ на драматурга с другите жанрове, в съпоставките между пиесите му и техните кинореализации например са направени един от най-ценните наблюдения в областта на теорията на драмата. Ученият е надникнал в тайните на художественото майсторство на Б. Шоу — в особено стите на неговия „парадоксален“ начин на мислене и извеждането на парадокса в творческия метод и стил, който най-добре отговаря на природата му — цялостна и противоречива едновременно. Както пише с основание П. С. Балашов, „той е майстор на неочакваните преходи, съпоставки, отразяващи диалектичката сложност и противоречивост в развитието на самия живот“. Силата на парадоксалиста Шоу се състои в разобличението на паразитизма на буржоазното общество, парадоксалната „логика“ на самата капи-

талистическа система, в разкриването на противоречията между „върховете“ и „низините“. Интересни и много плодотворни биха били също така и наблюденията на учения върху т. нар. „ударни монолози“ в ключовите ситуации на пиесите му, ако биха развити като самостоятелни концепции, подкрепени с примери от творчеството на Шоу. За съжаление те са останали само като тезиси. До голяма степен това се отнася и до възгледите му за ролята на повествователния, епичен елемент, използван умело от писателя в рамките на сценичното действие, който го обогатява, без да намалява драматизма му, тъй като Шоу е имал амбицията да пише пиеси, еднакво предназначени както за зрителите, така и за читателите. Наред с блестящия диалог подробно обрисова мизансцена, разкрива психологическото състояние на героите, техните преживявания. Извистелната му ирония на театрал, който срутва идолите, утвърдени от традицията, му създава славата на смел, безкомпромисен и талантлив критик на обществените недъзи на своето време. Добре е подчертана изключителната роля на Окомври в окончателната политическа ориентация на писателя, преписката му с титани като Л. Н. Толстой, Горки, влиянието на хуманизма на руската литература върху изграждането на личността му като защитник на угнетените. Балашов е разгледал творчеството на великия ирландец на фона на обществените движения и художествения процес на своето време. Той е изтъкнал неразривното единство между мисъл и дело у писателя, чудесна сила между идеята и художественото ѝ превъплъщение в неговата самобитна драматургия, хуманизма и демократизма му, страстната му защита на идейното изкуство. Както и полемичния му дар срещу онези буржоазни критици, които го обвиняват, че в пиесите му винаги са скрити определени идеи и те не са нищо повече от програмни изказвания и статии. „Без идеи. . . пиесите не могат да съществуват. Качеството на пиесата — това е качеството на нейните идеи — заявява писателят категорично в ежеседмичника „Ню стейтсман енд нейшън“ през май 1950 г. Впрочем, лесно можем да си обясним реакцията на буржоазната критика, която, като не може да го отрече, или още по-малко — премълчи, мъчи се да омаловажи сатиричното жилище на творбите му. В предговора към книгата, а и на много други места мимоходом Балашов се спира на отношението на писатели като Йейтс, на критици като С. Дж. Бърин, А. Хендерсън и др., у които Шоу невинно е срещал разбирание и които са се стремели да докажат, че преминаването му издъло на страната на Октомврийската революция е една приумица на големия ексцентрик. А всъщност ако проследим не само творчеството му, но и фактите от житейската му биография, ние — непредубедените му читатели и изследователи, ще дойдем естествено до убеждението, че това преминаване никак не е слу-

чайно, че то се е подготвяло с години, още в най-ранната му младост, когато се запознава с „Капиталът“ на Маркс, както и след като опознава новаторската драматургия на Ибсен, за която по-късно написва прочутата си студия „Квинтесенция на ибсенизма“ (1891). Тези факти несъмнено изиграват ролята за решителния поврат в съзнанието на младия Шоу. Фабианското общество стеснява волната му натура, въпреки че доброволно е станал негов член. Защото всъщност почти от самото начало той съзнава теоретичната ограниченост на неговата програма. Пък и собственият му живот на писател и общественик поема по друг път и въпреки че дълго носи в себе си социалреформизма на фабианците, много скоро се отклонява от тяхната платформа.

В главата „Естетически позиции“ авторът разглежда неговия ибсенизъм и вагнерианство така, както се проявяват в статии на младия Шоу — творческата си кариера той започва като художествен, театрален и музикален критик, изявява се като оратор — всичко това му дава възможност по-добре да опознае живота, предлага му непосредствен контакт с хората. Това, както и ранното му запознаване с най-крупното произведение на Маркс, който използва като пример преди всичко състоянието на работническата класа в Англия, още преди Ибсен изиграва определяща роля в категоричната му ориентация към реализма и реалистичното изкуство. Така например Бърнард Шоу е страстен поклонник на Сервантес и Шекспир, макар че отношението му към Шекспир е по-сложно. Изумявала го е винаги способността на неговия гениален предшественик да моделира характера на героя, дълбоко да вниква в неговата душевност. Той съжалява, че поради тогавашната практика не е останал нито един режисьорски вариант, откъдето бихме могли да съдим как Шекспир е виждал пиесата си на сцената, какви изисквания е имал към актьорите. Въпреки че е пределно лаконичен в ремарките си, Шекспир е еднакво „годеен“ както за гледане, така и за четене. Точно това особено допада на Шоу и той мечтае за времето, когато в самото начало на пиесата ще се дава подробно описание на представата за авторската концепция, за съжетното действие, за героите, а и ремарките ще се разраснат до такава степен, че ще заемат цели страници. Шоу съвсем съзнателно подчертава епичния елемент в своите драми, без това да убива тяхната драматичност и драматургичност. От друга страна обаче той споделя, че пише пиесите си предимно за сцената, за театъра. В буржоазното литературоустройство се лансира идеята, че Шоу не приема Шекспир. П. С. Балашов навсякъде изтъква, че в действителност Шоу защитава реалистичната същност на Шекспировото творчество, той не приема режисьорския „прочит“ на много свои съвременници, които или го правят сладникав, или карат актьорите да декламират от сце-

ната. Затова, че смята Шекспир за гений на гените, говори и фактът, че сам търси близост между себе си и него, въпреки че спори за един или друг начин на тълкуване на определена историческа личност (Юлий Цезар — например). Шоу ясно си дава сметка, че този различен прочит на историята е съвсем естествен и се обуславя не само от разликата между две творчески индивидуалности, но преди всичко от разликата във времето — та между него и Шекспир лежат цели три столетия.

П. С. Балашов е разгледал развитието на Бърнард Шоу на фона на световния литературен процес, спрял се е на взаимоотношенията му с много негови съвременници, на кореспонденцията му с тях, а и на нещо, което е особено важно — влиянието му върху такива писатели като Шон О'Кейси, Джеймс Олдридж, Скот Фицджералд, макар че тези отношения са само маркирани. Най-ценното качество на този труд е неговата научна добросъвестност, богатството на информацията. Той има своето място в съветското, пък и в световното шоуведение. Балашов се е отнесъл към своята нелека задача с пълното съзнание за отговорността пред творчеството на великия ирландец, страстния пропагандатор на Октомври, верния приятел на Съветския съюз. Той е разгледал литературното му дело, като е обособил, макар и доста условно, два периода в него — до и след Първата световна война и Октомврийската революция. Тези периоди не са отделени с китайска стена — навсякъде е изтъкната приемствеността във възгледите на писателя. От друга страна, прави впечатление, че авторът е подчертал на много места и по различни поводи сложността и противоречивостта в мирогледа на Шоу (революционер и еволюционист едновременно — особено в първия период). Балашов не е изхождал от предвзети тези, а навсякъде се е придържал към фактите — със спокойната аналитичност на учения се е стремил да обясни явленията, обективните предпоставки, които му предлага жизненият и творчески път на писателя. Той е можел да се освободи от редица подробности, когато ни запознава със съдържанието на писите му, можел е да ана-

лизира най-високите достижения на писателя, а другите — само с оглед на проблема, който го интересува. Така изложението би се лишило от своята панорамност, но затова пък щеше да бъде по-прегледно и по-стегнато. Впрочем трудът определено щеше да спечели и ако на проблемите на поетиката беше отделена специална глава, ако беше отделено повече място на езика на писателя — така например пиесата „Пигмалион“ е анализирана доста подробно, но нищо не се споменава за умението на Шоу да индивидуализира героите си чрез езиковата им характеристика. Има отделни, много интересни наблюдения върху речта, върху нейната музикалност и контрастното звучене на човешките гласове — като продължение на шекспировското начало в драматургията, — но те не са развити.

Въпреки някои изисквания или дори несъгласия монографията „Художественият свят на Бърнард Шоу“ от Пьотър Степанович Балашов е завоевание за съветското литературознание, където имат определен принос автори като Гражданская, Образцова, Ром, както и Аникст, Ивашева, Кржижановски, Морозов и др. Тя представя един от най-великите драматурзи на XX в. в „естествена големина“ — без сянка и без ретуш — както като човек, така и като творец. Защото смелостта на гражданската му позиция, неговият хуманизъм, от една страна, и, от друга — противоречивата природа на характера, но и на таланта му, го правят един от „мъчниците“ автори, костелив орех, с когото не е лесно да се пребориш и овладееш. Но веднъж „овладял“ го, той се отплаща щедро на своя изследовател, дарява го с рядкото удоволствие от общуването с една ярка и неповторима творческа личност. Пьотър Степанович Балашов с основание изтъква, че освен класическите образци на комедията Шоу умело използва всички форми на гротеската, буфонадата, философската утопия, фарса, за да ни накара да потърсим сериозното зад привидно забавното, а забавлявайки се — да мислим.

Людмила Григорова