

СССР

„Вопросы литературы“, бр. 3, 1985

На първо място в броя е поместена статията на Иван Савелиев „Черти на общността“ с подзаглавие „Бележки върху съвременната проза“. Авторът привлича вниманието на читателите към прозата през 80-те години и по-точно разглежда романи и повести от четирима автори, принадлежащи към четири национални литератури на съветската страна — Анатоли Ананиев, Васил Биков, Миколас Служикс и Отар Чиладзе.

Съветската многонационална литература от последното десетилетие се стреми — пише Савелиев — да осмисли художествено дълбоките вътрешни процеси, които се извършват в бързо развиващото се съветско общество. Естетическата и етичната стойност на появилите се през последните няколко години романи и повести, за които става дума в статията, се състои в това, че авторите им изследват внимателно сложни характери в неособиковени обстоятелства и дори често в напълно екстрени ситуации, когато героят има възможност да разкрие себе си докрай. Такива са произведенията на Анатоли Ананиев „Години без война“ (на български е излязла само първата книга от този роман-епоса), повестта на Васил Биков „Прокробата“ (преведена на български през 1985 г.), на литовския писател Миколас Служикс „Пътуване до планините и обратно“ (романът не е преведен на български) и на Отар Чиладзе „Железният театър“ (също не е преведен).

Въпреки че героите на тези книги и техните съдби, както и задачите, които си поставят авторите им, са различни, произведенията са сродени от дълбокото проникване в психологията на персонажите, интелектуалната наситеност на повествованието, стремежа към нови образни структурни и стилови решения. Зад всички стилови, езикови и структурни особености както на посочените, така и на много други произведения от последно време се чувства многообещаващата решимост на съветската литература — изтъква И. Савелиев — да преодолее гладкото, безцветно писане, психологическата неубеди-

телност и схематизма в изображението на героите.

В началото на статията си Савелиев прави паралел с прозата през 60-те и началото на 70-те години и изтъква, че тази проза до голяма степен е построена върху диалог, характеристиките на героите се разкриват главно чрез диалога, а на автора се отделя роля на страничен наблюдател. Ролята на диалога — отбелязва Савелиев — значително отслабва в най-новата съветска проза, което е показано великолепно в последния роман на Отар Чиладзе „Железният театър“ — и в това отношение той стои много близо до А. Ананиев и М. Служикс — той не отделя речта на героите, а я включва в речеция поток на авторското повествование. По този повод Савелиев цитира изказване на Александър Твардовски, който още в началото на 60-те години, разсъждавайки върху причините за появата на сиви произведения в съветската проза, казва: „Усвоили бог знае от кого провъзгласения принцип, според който художникът „не разказва, а показва“, нашите писатели, и това специално се отнася за младите, решително избягват да използват такова мощно изобразително средство, каквото е авторската реч, и тъкмо с това губят майсторството на истинския повествовател, разказвача. И това отново води до разводняване, до удължаване, до *сномагательни диалози* (курс. И. С.), чието предназначение се състои единствено в това да въведе читателя в съвсем обикновени обстоятелства...“

Както виждаме — пише Савелиев, — болестта, за която става дума, е твърде стара...

Авторът отбелязва и крайностите, в които изпадат някои критици при оценката на художествените произведения — от една страна, те проявяват снизходителност към художествено несъстоятелни творби поради важността на темата, от друга, се изказват благосклонно за незначителни по съдържание произведения поради това, че са написани на добро художествено равнище. Но — възразява Савелиев — голямата литература е винаги и с висока художественост, и дълбоко съдържателна... И неслучайно — казва се в статията — много талантливи писатели се обръщат все по-често към творчеството на руските класици, към Толстой и Достоевски.

Насочването към опита на класиците — наближа Савелиев — не е епигонско, а се усеща в самостоятелния психологизъм на характерите, в остро поставените проблеми.

Авторът отделя място и на използваните в символиката в най-новата съветска проза, като подчертава, че тя не е самоцелна, а е подчинена на авторската задача, авторския замисъл, което е показано много убедително в прекрасната повест на Васил Биков „Прокобата“.

В романа на О. Чиладзе се поставя въпросът за Избора — времето неведнъж изправя героя пред големия избор — да бъде или да не бъде. В своя роман „Железният театър“ Чиладзе е успял да нарисова портрета на болюното време, периода на смъртните конвулсии на разпадналата се Руска империя. В този Железен театър, в който е била превърната Русия в първото десетилетие на XX в., всичко е вече изиграно и изчерпано докрай; в своята жестока драма Железният театър като ненаситен молюх поглъща живота на най-добрите хора на епохата. Романът на Чиладзе разказва за миналото, но той е изцяло устремен към настоящето, съвременен е с всеки свой ред, запото нравственият избор, който извършват неговите герои, не е свален от дневен ред. И сега на сцената на Железния театър, в какъвто се е превърнал целият капиталистически свят, се разиграват същите драми с една единствена, но извънредно съществена разлика: до кървав финал днес някой иска да докара цялото човечество.

Със своя патос, с важността на социалните и нравствените проблеми, които третира, романът на Отар Чиладзе и повестта на Васил Биков са устремен към нашата съвременност, сякаш прехвърлят мост към героите на А. Ананиев и М. Слукис — пише Иван Савелиев. Но докато Слукис изобразява съвременността в един относително ограничен сектор, то Ананиев дава широко, панорамно изображение на съвременната действителност.

В статията се изтъква, че А. Ананиев е посветил повече от десет години на своята епопея „Години без война“. Реализацията на неговия смел замисъл — да покаже живота на съветското общество практически на всички стъпала на неговата социална стълбичка — е надолжило писателят да познава подробно живота на хората — от партийния работник и обикновения колхозник до учения; животът на народа и на интелегенцията от 60—70-те години е представен в романа чрез колоритни характери и ние можем — заявява И.в. Савелиев — да говорим за този роман-епопея като за едно от най-значителните постижения на съветската литература от последните години.

„Години без война“ е наречен роман-проблем. Главният сред поставените проблеми е проблемът земята-селянинът, тази мисъл е сърцевината, съществената в романа. Писателят я разработва на няколко равнища

и я изпъква с огромно социално и нравствено съдържание

Ананиев поставя в романа въпроса: „Къде, кога, на кой исторически отрязък селянинът охладнява към земята и до какви промени довежда това в неговия характер, в неговата психология?“

Но — пише авторът на статията Савелиев — едно е да разкриеш проблема и съвсем друго нещо е да се помъчиш да намериш отговори, които биха могли, ако не да решат въпроса, то поне да намерят възможния път за преодоляване на този разрыв между селянина и земята, който е очевиден и към преодоляването на който днес са насочени усилията на целия народ, последните постановления на ЦК на КПСС и Продоволствената програма на партията.

Савелиев отбелязва дълбоките наблюдения на Анатоли Ананиев по този проблем — в обществената пасивност на селянина, в отслабналото му чувство на стопанин на земята писателят търси причините за разрыва между селянина и земята. В романа писателят обръща внимание и на друга особеност — селянинът прехвърля на висшестоящия над него голяма част от своята отговорност — бригадирът нарежда кога да се оре, сее, коси или прибира зърното и поради това от подчинения отпада необходимостта да мисли за работата.

Това е суровата правда — пише Савелиев, — която дълго време не се забелязваше. Отдаляването на селянина от земята — се казва в статията, — дори когато това е обективно необходимо, не е нещо просто, то лишава човека от нравствена опора, поражда у него чувство на неудовлетвореност, което се осъзнава твърде късно, когато е вече невъзможно да се поправи. Савелиев цитира една мисъл на главния герой Павел Лукьянов: „Ние ще си отидем — кой ще ни замести? Земята, както и всичко живо на нея, ще даде плодородие само тогава, когато към нея се протегнат душата, ръцете, умът и знанията — не толкова тези, които се придобиват във вузове, колкото тези, които се предават от възрастите на децата.“ Сам писателят, който споделя мислите на своя герой, добавя: „... Така е било от векове във всяко земеделско семейство, но сега се е получил разрыв и връзката е изчезнала, както с болка са забелязали хората.“

Писателят не дава еднозначни отговори на въпросите, които решават неговите герои — тези въпроси все още не са решени и от самия живот. Художникът не бърза да обвинява никого, проблематиката на романа е дълбока и сложна.

В романа „Години без война“ съвременността е изобразена в много широк диапазон, на различни социални равнища. Когато четеш романа, понякога ти се струва, че писателят няма да успее да свърже нишките — толкова обширен е общественият спектър, толкова важни и остри въпроси е поставил

Аниев в това произведение. Но това не се е получило — пише Савелиев — по простата причина, че каквито и въпроси от нашето обществено битие да изследва писателят, той никога не изгубва от погледа си духовното състояние на нашия съвременник, ръководен е от мисълта, че само обективното изображение на неговата психология в контекста на времето и развитието на обществото ще доведе до художествената правда. В романа намира отражение и въпросът за съотношението между живота и изкуството, поставен е и въпросът за историята и традицията, разглежда се и връзката „интелигенция-народ“ — тази връзка писателят е изобразил в остри колизии, тя е философски осмислена в авторската реч на писателя, когато Аниев започва пряк и откровен разговор с читателя.

Савелиев изтъква неколкотократно, че в романа „Година без война“ на Аниев е обрисван животът буквално на всички слоеве на съветското общество. При такава тематична широта се появява опасност от композиционна раздробеност, разводненост. Как е постигнал Аниев композиционната цялост на романа? — задава въпрос авторът на статията и отговаря — решаващо значение тук има личността на самия писател, със своето присъствие в произведението той сякаш циментира всичките му многобройни сюжетни линии. Съвременник на своите герои, писателят се измъчва и размишлява над същите въпроси, които са основата за материалното и духовното битие на неговите герои. И най-важният от тях е въпросът за запазването на мира на земята — тази тема Аниев решава в романа на няколко равнина.

В повестта на Васил Биков „Прокобата“ писателят, както винаги — пише Савелиев — изследва сложни характери в екстремни ситуации, макар че в повестта си повест в ретроспективен план Биков за пръв път в своето творчество анализира толкова детайлно социалната природа на явленията, повдига върху нравствените деяния на героите по време на войната. За писателя е нужно да намери източниците, да даде психологическо обяснение за поведението на героите си в изключителните обстоятелства, в които те попадат в периода на фашисткото нашествие. Докато в мирни години героят може да се отклони от категоричния избор, във военни обстоятелства такава възможност е изключена, всеки характер се разкрива докрай, тук думи не могат да те спасят, от всекиго се иска дело, постъпка.

В делата, в постъпките проверяват своите герои и М. Слукис, и Отар Чиладзе. Но тук е избран друг подход, друг метод в изобразяването на характера, взет е под внимание и е развит друг опит — опитът на Достоевски с неговото изображение отвътре, чрез дълбок самоанализ, чрез непредвидени обрати в съдбите на главните герои.

И така — пише в обобщителната част на статията си Иван Савелиев, — чрез няколкото, макар и много ярки произведения, разгледани в статията, е трудно читателят да си състави точна представа за главните тенденции в най-новата съветска проза. Но все пак известни общи черти, характеризиращи многонационалната съветска белетристика от началото на 80-те години, се разкриват и след прочитането на няколко произведения. Една от тези общи черти е полифонията на изобразението, която се постига чрез интелектуална наситеност, чрез търсене на нови образноструктурни решения. И всичко това сред изключителни колизии и сложни характери, въвлечени в живия, многопластов обществен процес. Това е проза с много измерения — изтъква Савелиев, — общовещското в нея надделява над локалното и тя трудно може да бъде причислена към което и да било условно обозначено направление в литературата. Ако трябва да бъдем съвсем точни — романът на Анатоли Аниев „Година без война“ трябва да бъде отнесен към литературата, която разрушава стереотипите и шаблонните представи.

В юбилейната рубрика „Към 40-годишнината от Победата“ са поместени две статии — на Наталия Банк „Тук остана моето сърце...“, посветена на дейността на съветската поетеса Олга Бергхолц, останала на работа в Ленинградското радио по време на блокадата, и очерък-спомен на С. Варшавски, в който авторът разказва как е било посрещаното по време на войната популярното стихотворение на К. Симонов „Жди меня“.

Наталия Банк се спира на блокадната лирика на О. Бергхолц, на нейната проза и публицистика, нейните дневници и писма. Олга Бергхолц е поетесата, с чийто слова, изсечени на скръбнотожестивено Пискарьовско поле, говори самата народна памет за загиналите: „Никой не е забравен, и нищо не е забравено!“

Авторката на статията привежда много писма на Бергхолц от времето на блокадата — те са интересни и важни не само за да се оцени заслугата на направеното от поетесата по време на блокадата — от тях може да се съди за духовния живот на народа в годините на изпитания, за висотата на гражданските чувства, владели ленинградската и цялата съветска интелигенция.

Споменът-очерк „Моята среща със стихотворението на К. Симонов „Жди меня“ на С. Варшавски се е намирал в архива на писателя и неговият син Ю. Варшавски го предоставя на редакцията на „Вопросы литературы“, която го отпечатва в навечерието на 40-годишнината от Победата. Очеръкът напомня на читателите за стихотворението, което през годините на войната се е ползувало с всенародно признание. С. Варшавски цитира една бележка на самия К. Симонов, в която той пише: „След като „Жди меня“ беше на-

печатано, аз съм го чел публично много пъти по време на войната и след войната. Но накрая — двадесет години след войната — реших никога повече да не чета това стихотворение. Всички, които можеха да се върнат, се върнаха и нямаше повече кого да чакаме. И следователно е късно да се чете. Така реших за себе си. И повече от година не бях го чел, докато веднъж не попаднах на Далечния изток при моряци от търговския флот, които заминаваха от домовете си в морето за дълги месеци, а понякога и за повече.

Там на първата среща поискаха от мен да прочета „Жди меня“. Опитах се да им обясня защо съм решил повече да не го чета, но те не се съгласиха с обясненията ми. Вече по-другояче, отколкото по време на войната, стихотворението продължаваше да отговаря на душевната потребност на хората, които имат причини за това. И аз отстъпих и пак започнах да го чета, въпреки че за самия мен то беше както преди свързано само с онези военни дни, в които беше написано. . .

И наистина — пише в спомена си С. Варшавски, — иска или не иска това човек, не само във военни времена човешкият живот се състои вечно от срещи и разлики. . . Затова и стихотворението на К. Симонов е живо за мнозина и всеки миг може да оживее отново за всеки човек.

Мария Блажева

ГДР

„WEIMARER BEITRÄGE“ Берлин/Ваймар,
1984, кн. 3

В разглежданата книжка на сп. „Ваймарер байтреге“ централно място заема статията на проф. д-р Норберт Кренцлин „Естетика на съпротивата“ от Петер Вайс — предизвикателство към марксистката естетика“.

Авторът подлага на анализ последната и основна творба на писателя Петер Вайс (1916—1982), трилогията „Естетика на съпротивата“ (т. I — 1975, т. II — 1978, т. III — 1981), която бе публикувана и в ГДР през 1983 г. Норберт Кренцлин отбелязва, че това произведение на Петер Вайс е белязано от едно показателно противоречие. От една страна, трилогията се отнася към онези естетическа линия — застъпвана преди всичко от „новата левица“, — която прокламира откъсването на естетическото начало от изкуството. Тази линия е разгърната като програма в есето на Херберт Маркузе „Новата чувствителност“, посочва авторът. Това направление има за цел да представи изкуството и литературата като буржоазен илюзорен свят и да ги ликвидира като лъжливо утвърждаващи съществуващата действителност. Потенциалът на естетичното следва да се освободи от битието му на художествена творба

и да се превърне в практически мотив на социално поведение, в принцип на възприятелно и личните постъпки. Авторът подчертава, че самият Херберт Маркузе по-късно се отказва от тези свои възгледи и отново се обявява за „перманентност на изкуството“. В хода на това развитие възникват различни „естетики“ (или се преоткриват стари, като например „Естетика на грозното“ от Карл Розенкранц, изд. 1835 г.), чийто общ белег се състои в това, че разтваря вратите на философската естетика за нови обекти и проблеми, или — иначе казано — се стремят да превъзмогнат редуцирането на предмета на естетиката до изкуството. Освен „естетика на съпротивата“, нейната противоположност „естетика на приспособяването“ и отдавна установените родови естетики като „естетика на музиката“ или „естетика на околната среда“, могат да бъдат споменати и други разработени „естетики“ — „Естетика на стоката“ от Волфганг Фриц Хауг, „Сексуална естетика“ от Петер Горзен, „Естетика на страха“ от Карл-Хайнц Борер и „Естетика на спорта“ от Гюнтер Вит. Също така все по-често употребяваното понятие „естетика на изкуството“ дължи своето възникване на същата тенденция — то посочва косвено, че изкуството е престанало да бъде същинският, към ли единственият предмет на естетиката.

В своята трилогия Петер Вайс дава израз на така обрисуваната тенденция. Още в заглавието се загатва схващането за една естетика, която надхвърля представата за изкуство, оказващо съпротива. В едно интервю Петер Вайс отбелязва, че „съпротивата също има своя собствена естетика“ и подчертава, че тук се има предвид „цялостното житейско поведение“. От друга страна обаче — тук авторът продължава предишните си разсъждения, — свързването на естетиката с политическата съпротива в творбата на Петер Вайс не произтича от охулянето на изкуството като обществено безполезно и немощно. Напротив! Едва ли в наше време има друга творба, в която така убедително да бъде провъзгласена, демонстрирана и защитена освобождавателната функция на всяко велико изкуство, заключава проф. Кренцлин. Нещо повече — Петер Вайс се застъпва за една история на изкуството, чийто критерии са величие, хармония, патос, своеобразие, самостоятелност, свобода. Според него единствената свобода, която съществува, е тази на изкуството; най-висшата действителност е тази на изкуството и т. н. Картини, скулптури, архитектурни творби, както и епически произведения, драми, стихотворения и романи не се разглеждат като крайни продукти, а като средства за производство, които постепенно навлизат и се „снемат“ в естетиката на съпротивата.

Проф. Норберт Кренцлин си поставя за цел да проучи как в творбата на Петер Вайс се осъществява синтезата на онова, което доскоро се е смятало за противоположни

тенденции в естетиката; освен това как се обورها съмнението в легитимността на голямото изкуство — след тезата на Хегел за „края на изкуството“ това съмнение съпътствава разсъжденията върху философията на изкуството и в нашия век кризисно се е изострило до съмнение в съществуването и смисъла на изкуството въобще, отбелязва авторът. Той установява, че Петер Вайс постига своята синтеза, като възвестява единството на пролетариата и изкуството — и то авангардното изкуство, — и като представя културно-революционната програма на работническата класа, реализирана чрез някои герои на романа. Възгледът на Петер Вайс може да се формулира по следния начин: освобождаващо-критичният потенциал на изкуството се превръща в материална сила, когато пролетариатът, тоест политически най-прогресивната съставка на обществото, се заеме с него.

Авторът се позовава на статията на Ленин „Партийна организация и партийна литература“ (1905) и на студията на Валтер Бенямин „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ (1936), за да направи извода, че в трилогията „Естетика на съпротивата“ се реализира социалистическата програма за „политизиране на изкуството“. Според проф. Кренцлин Петер Вайс доказва, че нашата естетика — разбирана като историческа обществена наука с философски характер — може да достигне висотата на времето само тогава, когато като наука всеобхватно и последователно търси политическото си място в практиката. Това се отнася до всички аспекти на естетиката — систематични, исторически, програмнокритически. Днес, политизирана изкуството“ не означава само създаване на социалистическо изкуство, а политизиране на отношението към изкуството, и то към всяко изкуство — както съвременното, така и старото, заключава авторът.

След публикуването на третия том от „Естетика на съпротивата“ и на своите „Бележници 1971—1980“ (1981) в два тома Петер Вайс даде интервю, в което изясни, че извежда своето принципино социалистическо разбиране за епохата и за движещите я сили от своята творческа дейност и от сващането си за „принципа на изкуството“. Ето какво казва той: „Принципът на изкуството е да вършиш нещо, при все че обстоятелствата са против него... Едва ли има творци на художествени произведения, които да не биха изпитали на собствено гръб всякакви поражения и въпреки всичко да не биха продължили работата си. Това ми се струва почти принцип на изкуството.“

Формулираният от Петер Вайс „принцип на изкуството“ подхваща редица проблеми, отбелязва авторът. Това „въпреки всичко“ ни принуждава да потърсим източниците на надеждата, които биха укрепили една такава

позиция. За съвременните поколения вече не съществува надеждата за установяване „рай на земята“. Надежда съществува само по отношение промяната на хората. За това има примери в историята, които дават някаква ориентация. Изкуството като модел на съпротивата, на „продължаването“ въпреки всичко“, продължава една традиция на преклонение пред изкуството, която има своите наченки в немската класика (естетическото възпитание), развива се при романтизма и при Ницше (художествената като същински метафизична дейност), и достига до марксизма (изкуството като модел на свободен, неотчужден труд), продължава авторът. Афинитетът между художника и борца от съпротивата е очевиден. Писателят е усвоил морала на героя от антифашистката съпротива и го е направил принцип на своето изкуство. И то на едно изкуство, което съществува в съпротива, заключава проф. Кренцлин.

Как изглеждат обаче епохата и хората, които се нуждаят от подобно изкуство? Петер Вайс сваща съвременната епоха като време на всеостранни преобразования. В своето интервю той говори за „вечна класова борба“. И продължава: „Ние се намираме в постоянна битка и днес. Очевидно класовите понятия при Петер Вайс все повече се изместват от социалноикономически и политикоморални аспекти, посочва Норберт Кренцлин. Той говори за „сили, които са долу и сили, които са горе“, за „потиснати и потисници“ и т. н. От идеята за „вечната класова борба“ Петер Вайс извежда своята представа за „перманентността на съпротивата“. Да се оказва съпротива според него е пробен камък на човечността и критерий за борбеността на изкуството.

Така изкуството според Петер Вайс може не само да оказва съпротива, но и съпротивата има своя естетика. Тоест освободението от политическото потисничество се постига едва тогава, когато то се допълни от културното освобождение. Именно в този пункт творбата на писателя „Естетика на съпротивата“ разкрива своето слабо място. От една страна, Петер Вайс полемизира с концепцията за автономно изкуство, което не се ангажира в непосредствената политическа борба; от друга страна — посочва Норберт Кренцлин, — той защитава тъмното изкуство, като му приписва освобождаваща функция, отнасяща се до борбата на работническата класа. А историята на тази борба е показала, че авангардното изкуство, което в духовен смисъл е „изкуство на съпротивата“, остава чуждо на борците от политическата съпротива поради своята тясна специализираност, енигматичност и необвързаност с конкретната социална ситуация.

Венцеслав Константинов

В кн. 6 на сп. „Меркур“ — „немско списание за европейска мисъл“ — привлича вниманието статията на Райнхард Меркел „Духовен пейзаж с усамотена фигура на преден план“: Лудвиг Витгенщайн.

В един разговор през есента на 1948 г. Лудвиг Витгенщайн — според автора може би най-значителният философ на нашето столетие — споделя, че е възнамерявал да сложи като мото на своите „Философски изследвания“ следния стих от „Крал Лир“ на Шекспир: „Ще те науча аз да различаваш.“ Различията, на които Витгенщайн иска да научи читателите си, са езикови — онези фундаментални различия между „гълъбинните граматикни“ на езиковите изрази, които изчезват зад измамливите форми на синтактично еднаквите „повърхности“ или зад аналогичната образност на думите. Витгенщайн казва: „Искаме да въведем ред в нашето знание за употребата на езика... За тази цел ще посочваме отново и отново различия, които нашите обичайни езикови форми лесно забравят.“

Авторът отбелязва, че съвременната философска наука се е разбудила от своето „догматично безматематство“, когато е започнала да анализира самата себе си. И това според него е същинската стойност на този криво разбран и по погрешка назован „лингвистичен поврат във философията“, с който неразделно е свързано името на Витгенщайн. В своите „Философски изследвания“ Витгенщайн подчертава: „Философията представлява борба срещу заспяването на нашия разум от средствата на нашия език... Философът третира един проблем както една болест.“

В тази перспектива преди всичко две имена определят линията на духовно сродство с Витгенщайн — Георг Кристоф Лихтенберг и Карл Краус. Но едно изречение от статията на Витгенщайн „Бележки върху „Златната клонка“ на Фрейзър“ насочва и към един трети сроден дух. Там се казва: „В нашия език е вложена цяла една митология.“ Тази мисъл Витгенщайн е възприел от послеслова на Паул Ернст към излязлото през 1910 г. издание на „Приказки за деца и домашен прочит“ на Братя Грим, но преди това тя фигурира в съчинението на Фридрих Нишсе „Друмникът и неговата сянка“, където може да се прочете: „В езика е скрита една философска митология, която всеки миг избива, колкото и внимателно да си служим с него.“ Езиковият скептицизъм на Нишсе е твърде близък до мисленето на Витгенщайн, отбелязва авторът.

В своите „Различни бележки“ (публикувани едва през 1977 г.) Витгенщайн назовава имената на онези мислители, които са упражнили непосредствено влияние върху неговото

мислене. А това са: Болцман, Херц, Шопенхауер, Фреге, Рьсел, Краус, Лос, Вайнингер, Шпенглер и Срафа. Още в предговора си към своя „Логико-философски трактат“ Витгенщайн определя голямото значение на Фреге и Рьсел за възникването на това съчинение. Това е породило цяла вълна от критични интерпретации, които по-скоро са увеличили недоразуменията и неяснотите около философското дело на Витгенщайн, смята авторът.

На този фон е интересно да се отбележи обратното влияние, което ранните идеи на Витгенщайн са упражнили върху Рьсел и обстоятелството, че те са останали напълно чужди на Фреге. В едно писмо до Рьсел от 1919 г. Витгенщайн споделя: „С Фреге си кореспондирам. Той не разбира нито дума от моята работа...“ Затова пък личното и духовно влияние на младия Витгенщайн върху Рьсел е необикновено силно, но във важни пунктове е било по-скоро деструктивно, отбелязва авторът. Още през 1913 г. двадесет и четири годишният студент пише на вече световноизвестния професор в Кембридж: „Много съжалявам, че моето възразение срещу твоята теория на съждениято те парализира“. Писмата на самия Рьсел свидетелствуват за развитието на една драматична и трудна дружба, чието влияние върху философията на XX в. е неоеценимо, заключава Райнхард Меркел. Възражението на Витгенщайн срещу теорията на съждениято на Рьсел е разбilo отдавна подготвения и вече отчасти реализиран проект на английския философ за създаване на една „Теория на познанието“ и е тласнала нейния автор до ръба на самоубийството. Но тъкмо тази неумолимост на Витгенщайн в духовната област е дала редица положителни резултати, както в неговото собствено дело, така и в съчиненията на неговите следовници.

Обстоятелството, че като свои предшественици Витгенщайн назовава икономиста Пиеро Срафа и културолога Освалд Шпенглер, на пръв поглед предизвиква изненада. Но влиянието и на двамата се отнася към късните философски разсъждения на Витгенщайн. Идеите на Срафа допринасят за отхвърлянето на „трактата“, а тези на Шпенглер — за написването на „Философски изследвания“. От Шпенглер Витгенщайн възприема схващането за „прегледността“ на всяка теоретическа конструкция. Но морфологичното мислене на Шпенглер стои в сянката на един превъзходящ го дух, какъвто е този на виенския философ, отбелязва авторът.

Накрая Райнхард Меркел очертава голямото значение на музиката за развитието на светогледа на Витгенщайн. През 1930 г. философът разказва, че в Кембридж виждал на една витрина портрети на Рьсел, Фройд и Айнщайн; малко по-нататък били изложени портретите на Бетховен, Шуберт и Шопен. Витгенщайн споделя: „Сравних тези портрети и внезапно интензивно почувствах ужасния упадък, претърпял човешкият дух в течение

на последните сто години." За Витгенщайн историята на действително великата музика приключва с Шуман, най-късно с Брамс, когато той среща в родния си дом като малко момче. Големите съвременници-музиканти остават за него чужди. Витгенщайн отхвърля музиката на Густав Малер, а за Арнолд Шьонберг не написва нито дума.

Сред този духовен пейзаж, заключава авторът, фигурата на Витгенщайн изглежда самотна, но затова пък твърде самостоятелна. Проучването на неговото мисловно наследство е задача, която още не е намерила своето окончателно решение.

Венцеслав Константинов

БЕЛГИЯ

„COURRIER DU CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES POETIQUES", № 165, Bruxelles

Белгия стана особено популярна и обикнатата от поетите в целия свят, откакто през 1954 г. се създаде Международният център за поезия, който започна да организира периодически в курортния център Кнок Льо Зут на брега на Северно море международни срещи на поетите от цял свят през всеки две години, на които се стичаха творци в областта на поезията. Белгийските поети активизираха все повече този техен международен център на поезията, като създадоха успоредно с него „Международна библиотека за поезия“, в която има вече над осемдесет хиляди издания — книги и периодични публикации, поставени на разположение и в служба на писатели, критици, университетски професори и студенти от цял свят. Центърът е обогатен, освен от документацията на библиотечни каталози, с редица фондове: фонд Пиер-Луи Флуке, фонд Пиер Буржоа, фонд Едмон Вандеркамен и др., образувани от материали, доставени от кореспондентите, които Центърът има в целия свят.

Тук ще отбележим най-новия брой (за януари—март 1985) на тримесечното периодично издание, което от 1969 г. носи наслов „Архив и музей на литературата“. Този пореден брой (165) има следното съдържание: „Сесар Валиехо, черният херолд“ от Фернан Верезен, „Маларме, историята“ от Жан-Люк Стемец, „Блез Сандра“ от Татяна Грийн, „Курсивно в текста (или театърът на отсъствието на Анна-Мария Албиак)“ от Гаспар Хонс.

Текстът, който ни предлага известният белгийски поет и виден испанист Фернан Верезен, подпомогнат в редакционната си работа от Франс де Хес, е един ярко изписан образ на големия перуански поет, роден през 1892 г., бакалавър от Трухилския университет. В 1916 г. Валиехо печата стихове в мест-

ните периодични издания и едва в 1918—1919 г. публикува отделна книга под заглавие „Черни херолди“. По време на избухналите смутове в Сантяго де Чуко Валиехо е затворен в Трухилския карцер в продължение на три месеца. „Най-тежкият момент в живота ми — казва поетът Валиехо — бе престоят в затвора на Лима“. През този мъчителен период Валиехо написва голям брой стихотворения, които публикува в излезлия през 1922 г. в Лима сборник „Трилес“ с предговор от Антонио Орего. През следната 1923 г. перуанският поет е в Париж. В 1924 г. Валиехо се среща с поетите Хуан Грис, Висенте Уидобро, Хуан Лареа и др. В 1925 г. Валиехо сътрудничи на в. „Мундиал“ (издаван в перуанската столица), на изданията „Варисдадес“, „Ел Комерсио“, „Амаута“.

През 1926 г. Сесар Валиехо активизира все повече своето поетическо перо, публикува два броя от списанието, на което сътрудничава Тристан Цара, Пиер Реверди, Диего Грис, Уидобро. Все по това време Валиехо среща Мигел де Унамуно, Баро, Робер Денос, Антоан Арто, театралния режисьор Шарл Дюлен, поета-критик и известен испанист Жан Касу.

В 1930 г. полицейският префект Киан експулсира от Франция поета Валиехо заради политическата му дейност. Той отива в Испания, бидейки член на Испанската комунистическа партия. В 1932 г. Валиехо влиза нелегално във Франция. В 1934 г. поетът се свързва чрез брак с Жоржета Филипар, но младото семейство живее в небивала нищета. Валиехо продължава да бъде политически много активен, като сътрудничи за създаването на комитети за защита на републиканска Испания и на Иберо-американския комитет за защита на Испанската република, представлява Перу на Международния конгрес на писателите-антифашисти, отива в Барселона, Валенсия, Мадрид, където бушува Гражданската война.

В 1937 г. Валиехо в продължение на три месеца написва двадесет и пет стихотворения, последните от „Човешки стихове“, и „Испания, нека ме отмине тази чаша“ — стихосбирка, посветена на Испанската гражданска война. Валиехо умира на 15 април 1938 г. в парижката клиника Араго.

Първите френски преводи на Валиеховите стихотворения излизат на страниците на брюкселския „Журнал де поет“ през 1962 г. под редакцията на видния белгийски поет, пишещ на френски език, Фернан Верезен, един от малпината белгийски испанисти, допринесъл за установяването на здрава творческа връзка между белгийските поети и латиноамериканския литературен свят.

Сесар Валиехо, роден в 1892 г., завършва твърде предвременно своя творчески живот. Перуански поет от индиански произход, Валиехо внася с дълбокия си интимен и топъл лиризм нов и силни акценти в южноамериканската поезия, в която взема връх едно

все по-широко хуманистично въздействие. Твърде дръзкият и заострен поетически стил приближава Валиехо до активната литературна тенденция на *ултраизма*, по повод на която видният испански философ и критик Ортега-и-Гасет говори за „дехуманизация“. Възгледите на тази ултраистична школа са отразени в списанията „Грес“ и „Ултра“ в периода между 1900 и 1915 г. Влиянието на ултраизма, от което по-късно се освобождават, изпитват в ранната си лирика поетите Херардо Диего, Педро Салинас, Хорхе Ги-

лйен и Висенте Уйдобро — последният кло-ни и към *креационизма*.

Ултраизмът се изявява в Испания към 1920 г., адаптирайки към духа на тази страна естетическите революции, предизвикани от възникналите другаде кубизъм, дадаизъм и футуризм. Целта на тази тенденция е да намери отново чистия лиризъм, неговите образи и метафори, освобождавайки ги от всякаква разказвателност и сантименталност.

Николай Дончев