

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 8, 1986

Една от традициите на списанието е да разглежда литературата в общокултурен контекст, следователно да концентрира вниманието не само върху литературни творби, но и върху крупни, значателни произведения на сродните изкуства — театъра, кинематографията.

Брой осми се открива с информация за състояния се разговор около „Кръглата маса“, организирана от редакцията на „Вопросы литературы“ и посветена този път на театрално събитие — спектакъла на МХАТ „Сребърна сватба“ по пиесата на А. Мишарин.

Спектакълът е предизвикал много противоречиви оценки и спорове, и то не само в професионално-критическите среди. И това е обяснимо — се казва в уводните думи от редакцията, — защото на театралната сцена се води разговор по проблеми, възливащи всеки човек. Успешен ли е спектакълът, в какво се състои неговата сполука, доколко убедително е възплътена в него атмосферата на времето, в какво съотношение се намират художественото и публицистическото начало — по тези въпроси са размишлявали на „кръглата маса“ критиците К. Шчербаков и М. Сиелников, журналистът Ю. Апенченко, секретарят на Пензенския обком на КПСС Г. Мясников, постановчикът на спектакъла О. Ефремов, авторът на пиесата А. Мишарин, завеждащият литературния сектор на МХАТ — театроведът А. Смелянски.

В началото на своето изказване К. Шчербаков отбелязва някои театрални постановки от 70-те години, когато главен режисьор на театъра става О. Ефремов — това е десетилетието, за което в партийните документи е казано, че е десетилетие, през което в икономиката и в социалното развитие на страната са се появили негативни тенденции, възникнали са големи трудности. Според К. Шчербаков спектакълът „Сребърна сватба“ е първият от поредицата театрални постановки, който талантливо и дълбоко е

усетил това, което става днес в нашата страна. По-нататък в изказването си той се спира на някои съществени различия между печатания текст на пиесата и текста, по който се играе тя в МХАТ. В публикувания от автора вариант на пиесата — изтъква К. Шчербаков — са налице граждански и нравствени идеи, които обаче се нуждаеха от развитие и уточняване, изясняване на някои акценти, което е направено в текста, по който се играе театралната постановка.

В спектакъла „Сребърна сватба“ е представен разрез на едно страшно явление — откъсването на управленчески апарат от масите, когато той волю или неволю започва да се смята за нещо изначално, нещо такова, около което се върти целият останал живот. Това явление е възплътено в спектакъла в човешки характер. Шчербаков възразява срещу твърденията в някои вестникарски рецензии, че театърът нищо не е рискувал, че „Сребърна сватба“ е „разрешена смелост“, но това не е истина, театърът е поел риск и е проявил гражданско мъжество и не е имал никакви гаранции, че ще поживее лаври. Шчербаков възразява и срещу отъждествяването на два от главните образи в пиесата — Голошчапов и Важнов. Фигурите на Голошчапов и Важнов са толкова различни — казва Шчербаков, — че един внимателен поглед не може да не забележи това. Когато Голошчапов е един от тези, които със свои усилия създават ситуация, в която управленческият апарат е нещо главно и неподлежащо на контрол, то Важнов е човек, смазан от обстоятелствата, попаднал в месомелачка, своего рода жертва, което, разбира се, не го освобождава от отговорността, от вината, но ни кара да погледнем на тази фигура с други очи. Във Важнов се пробужда съвестта и това е показано в пиесата. Създаден е тип на човек, над чийто образ размишляваме след спектакъла, той е способен да се изтръгне от стария път и да работи така, както изисква от него времето. И в това Шчербаков вижда голямо достойнство на спектакъла, защото днес именно тези хора, които са



способни с кръв, с болка, с мъка да променят нещо съществено в себе си, да видят живота с други, дневни очи — именно те трябва да осъществяват това, което наричаме ускорено социално-икономическо развитие. В дневния момент спектакълът разкрива нов нравствен, граждански резерв. В заключение К. Шчербаков изразява увереността си, че на спектакъла „Сребърна сватба“ му предстои съдбата на такива спектакли като „Заседанието на парткома“, т. е. достойна, дълготрайна и щастлива съдба.

Критикът М. Синелников споделя, че спектакълът му е допаднал с това, че в него са отразени напрегнати размисли за нашето преломно време, че заостря вилманието върху неблагоприятни тенденции, които трябва да бъдат превъзмогнати, че тези тенденции имат не повърхностен, а твърде дълбок произход, коренят се върте в десетилетието, заседнали са в душите на хората, изградили се през тези десетилетия. Според него сценичният вариант на пиесата е допълнил, уточнил и обосновал много неща, пропуснати в първоначално печатания текст. Как е могло да се случи — казва М. Синелников, че ръководният пост в районен център е станал неконтролируем, как се е стигнало дотам, че хората, заемачи подобни постове, признават само своето специално положение и преди всичко своите специални привилегии, намиращи се някъде високо над задълженията им и независещи от качеството на изпълнението на задълженията им? Не мога да твърдя — казва М. Синелников, — че спектакълът отговаря на тези въпроси напълно убедително.

„Сребърна сватба“ ни кара да се замислим над сериозни, драматични неща и в това се състои неговата сила, неговото значение. Много важно е, че в сценичният вариант на пиесата има епизоди, които публицистически остро напомнят за източниците на целия наш живот и борба — ленинските източници, и за ония тенденции, които по същество ги извършават и замърсяват. Да се отъждествяват Голошчапов и Важнов, това означава — казва М. Синелников — да не се схваща социалният замисъл на спектакъла. Той смята за сериозна находка и въвеждането в сценичния вариант на новия персонаж — Серафим Полетаев, който не се появява на сцената, но свързва житейски редица действащи лица и главно конкретизира, прави по-осезаема вината на районните ръководители. М. Синелников се спира и на символиката в спектакъла — много точен, заразителен е контрастът между стабилността на дома и нестабилното положение на неговия собственик и на венчки, които

така или иначе са причастни с несправедливостта.

Според М. Синелников спектакълът е уязвим в следния смисъл: липсва му дълбочина, която да засегне корените на характеристиките във взаимовръзка, във взаимодействие, да покаже историята на отишението между персонажите — и общественте, и човешките, интимните. Защото така се стига до нещо твърде парадоксално: зад всеки персонаж има несъмнено жизнено съдържание, има съдба, а какви са съдбите на взаимоотношенията, ако може така да се изрази, не се чувствава, няма го в пиесата, не е изградено драматургически.

Журналистът Ю. Апенченко отбелязва, че от ползрението на литературата, на изкуството дълго време са изпадали много страни от живота, изискващи внимателно и сериозно осмисляне — образували са се зони, неприкосновени за критиката. Той напомня за някои творби, които са скитали от една редакция в друга, забавяно е било отпечатването им, а сега същите произведения се печатат с охота.

Ю. Апенченко спира вниманието и върху спора относно взаимоотношенията между литературата и публицистиката и изтъква, че в руската литература никога не е съществувал разрыв между литературата и публицистиката.

На въпроса, има ли в спектакъла открития, той отговаря, има — образа на девойката, осакатена от обстоятелствата, за която се питаш дали ще може да се поправи.

Секретарят на Пензенския обком на КПСС Г. Мясников изразява съгласие с изказаните преди него на „кръглата маса“ мнения. Спектакълът действително е значително, необикновено явление в изшата литература, и то не само в театралната. Отисено спора, доколко мхатовският спектакъл е откритие, относно твърдението, че днес, когато са обнародвани материалите от XXVII конгрес на КПСС, когато са казани сурови и правдиви думи за негативните явления, „Сребърна сватба“ се възприема вече като нещо морално остаряло. Г. Мясников възразява срещу такова виждане на спектакъла и срещу такъв род твърдения, изтъквайки, че художественото откритие не се свежда до това — да даде име на свършено непознато явление. Според него спектакълът „Сребърна сватба“ предизвиква емоционален, дълбоко личен отклик независимо от някои свои недостатъци. Спектакълът разкрива — казва Г. Мясников — смело, бих казал безпоощадно, болезнените точки на времето. И в това има голямо достойнство, то е свидетелство за гражданското мъжество на венчки участващи — драматурга, ре-

дясора, художника, артистите. В спектакъла става дума за принципите на партийно ръководство, за това, как не бива да се ръководят хората, и в този смисъл спектакълът е честен урок по нравствено възпитание, много ценни в него са смелостта на прозрението, решителността да се погледне в утрешния ден.

В своя анализ на пиесата Г. Мясников отбелязва някои недостатъци — според него идеята на пиесата, поначало съвсем определена, постепенно губи своите очертания и така се стига до противоречиво впечатление, което липсва при прочитата на оригиналния печатан вариант. Г. Мясников смята, че режисьорът О. Ефремов в този спектакъл често губи чувство за естетическа мяра, че пиесата при сценическото си осъществяване може би е спечелила нещо, но е изгубила до известна степен своето първоначално съдържателно единство. Не може в един спектакъл да се каже наведнъж всичко, да се отзове той на всички проблеми — в този стремеж към поставяне на прекалено много проблеми се съдържа риск да се загуби основният въпрос, в обилито да се загуби главното. И в това според Г. Мясников се крие един сериозен минус на спектакъла.

Режисьорът на спектакъла О. Ефремов изразява по много от изказаните мнения съгласие, но той споделя своите размисли главно по следния въпрос — заради какво е създаден този спектакъл, от какви корени е израснал. Мнозина зрители и критици, партийни работници и участници в „кръглата маса“ са на мнение, че в спектакъла има прекалено много теми, прекалено много линии, много отклонения встрани, връщания назад в миналото на персонажите. Не споря — вероятно това е така — казва О. Ефремов. Бих искал да подчертая обаче, че в тези „отклонения“, в тези връщания се състои според мен същността на спектакъла. Ние искахме да покажем не само резултатите от един продължителен процес. В спектакъла за мен е от значение не това, че еди-кой си партийни и съветски работници зле си вършат работата. За мен е важно да разбера какво ги създаде такива, каква историческа атмосфера стои зад тях. За мен е важно да разкрия как се е изграждала нравствеността на нашето общество и на отделните хора. У нас на времето беше разпространено особено нравствено сътоводство, когато в името на висши цели не се съобразяваха с реалния човек, с неговата реална съдба. И за мен този мотив, тази линия в спектакъла е неговият идеен център, той определя и преработката на пиесата, и целия спектакъл.

О. Ефремов изтъква в изказването си,

че всеки спектакъл или пиеса трябва обективно да разкрият нещо ново. Критиката, а понякога и зрителите по вина на театъра пропускат най-важното, основното, заради което е създаден един спектакъл. В случая става дума не само за съвестта, а за това, как всички ние сме се изграждали по определен начин и как сме съществували през последните двадесет години. Беше създаден един негласен нравствен модел, стереотипи на поведение и мислене, които е много трудно да се нарушат. За мнозина застоят и рутината станаха много удобна форма на съществуване — и в икономиката, и в културата. Един от героите на нашето време днес е демагогът. Сега той по-силно от всички крещи за преустройство, за ускорение, за промени. Струва ми се — казва О. Ефремов, — че точно сега е моментът театърът да се заеме с този тип и да го извади на сцената за обществено обсъждане. Днес ни е нужна сатира срещу тези, които искат да удавят толкова сериозния обществен процес в лавина от празни приказки. Да, много хора в различни сфери са сменени. Но тези хора от луната ли, откъде долетяха при нас? Нима те не преживяха заедно с нас застоя, не бяха в него? Обществото ще се преустройва със същите налични хора, които са се формирали исторически в него. Героят Виборнов се отличава от другите по това, че у него се пробужда съвестта и това е може би най-важното. В създалата се система на отношения много въпроси се обсъждат, но въпросите на честта изчезнаха. Съществува чест на мундира, чест на предприятието, а човешката чест я няма. Ето това искахме да покажем в този спектакъл, над това работихме, под този зрителен ъгъл преработихме заедно с автора пиесата.

А. Мишарин (авторът на пиесата) изтъква, че за него „Сребърна сватба“ е път от открито политическия театър към горкиевския, мхатовския, към задълбочаване на биографията, на социалните контрасти, възлътени в образи. Дори камерно семейно събитие — сребърната сватба — е също важно. В спектакъла са важни не само разобличенията, важно е и нещо друго — как хората са могли и могат да живеят в дребново житейски, дребново човешки условия и отношения, къде е съвестта им, душата им, справедливостта им, честта им?

А. Мишарин изразява радостта си от казаното от О. Ефремов, че „остротата на репликите“ е вече никак вършна, тя е „погълната“ от зрителите и е необходимо да се навлезе в дълбочината на пиесата, в дълбочината на замисленото и написаното, създаденото от всички нас... Да се стигне до човешката същ-

ност — и алчна, и самоотвержена, и яростна, и още от векове принизено робска.

В заключение А. Мишарин казва: в Русия театърът винаги е бил нещо сериозно — ако щеш плачи, ако щеш смей се до припадък, — но сериозно!

Завеждащият литературния сектор А. Смелянски споделя като последен от изказаните се на „кръглата маса“ също свои мисли, впечатления и наблюдения за спектакъла. Тъй като на днешния ни разговор се засегна темата за взаимоотношенията между театъра, литературата и критиката и тъй като „кръглата маса“ се организира от списание, което се нарича „Вопросы литературы“, ще кажа няколко думи за взаимоотношенията между театъра и критиката — така започва изказването си А. Смелянски. Защото в края на краищата именно критиката — литературната и театралната — показва съществуващото равнище на общественото съзнание по отношение на едно или друго художествено явление. В този план реакцията, получена от спектакъла „Сребърна сватба“, ни кара да се замислим над много неща. В спектакъла ясно се виждат всички болезнени проблеми на нашето театрално и литературно развитие. Разбира се, аз не мога да се смятам безпристрастен ценител, тъй като участвах в създаването на спектакъла като завеждащ литературния сектор на театъра. Искам да изтъкна преди всичко, че спектакълът „Сребърна сватба“ се създаде без всякакво подканяне „отгоре“, без всякаква предварителна официална поръчка. Въпреки че у нас театралната система в продължение на много години се ориентираше по държавни поръчки и се смяташе, че именно по този начин ще се появят най-сериозните и най-значителните творби. Но се получи тъкмо обратното. Всичко най-сериозно и значително се раждаше извън системата на официалните поръчки, по собствена инициатива на театъра и на драматурга. След XXVII конгрес нашето тематично планиране се оказа напълно несъстоятелно. „Сребърна сватба“ беше замислена и написана в нейния пръв вариант преди три години, когато нямаше и помей от тенденциите, които се появиха на Априлския пленум на ЦК на КПСС. Пиесата „изчака“ един исторически период, попадна в друг, а излезе в трети, когато тя, от една страна, беше възхвалена като най-добра и необходима, а, от друга — това ставаше в „задухиснатата критика“ — беше подложена на остракизъм като конюнктурна пиеса.

Във връзка с преработката на пиесата и продължителната работа около създаването на спектакъла А. Смелянски изтъква, че „Сребърна сватба“ е създадена

не за определена дата, не в отговор на нечий призив. Спектакълът е замислен тогава, когато новите тенденции на общественото развитие, победили днес, съвсем не са ясни. Вероятно поради тази причина — споделя А. Смелянски — пиесата две години бе редактирана и от дейци на Министерството на културата, и от автора, и от мен — всички ние, открито казано, се опитвахме да приспособим пиесата към стандарта на социалните драми, които съществуваха тогава. Сега се опитват да ни скарат с автора и твърдят, че пиесата била основно преработена в театъра, при това без авторското присъствие. Това, разбира се, не е вярно. Авторът работеше заедно с театъра така, както работят с нас и другите драматурзи. Преработката на пиесата се движеше не по линията на „острите думи“, а по съвсем други параметри. В какъв смисъл са направените промени? Мисля, че главно в това, че театърът заедно с автора се опита да свърже всички с всичко. Употребявам тази фраза поради липса на друга. Основният недостатък на нашата драматургия се заключава според мен в това — казва А. Смелянски, — че ние умеем много остро да се изказваме по отделни въпроси и съвсем рядко се оказваме на това равнище, когато животът се разкрива като система от отношения, връзки и взаимозависимости, където малкото е тясно свързано с крупното, комичното с трагичното. Именно този принцип се стремяхме да възплътим в работата си върху пиесата — при пълно взаимно разбирателство с автора. Тази центристемителна способност на режисурата да подчини действието на една важна обществена задача лично за мен беше по-ценна от всичко. И характерът на това преустройство на пиесата срещна много малко разбиране от страна на пресата. „Сребърна сватба“ не получи нужната публицистическа разшифровка, ако мога така да се изразя. Критиката до голяма степен „деактивизира“ словесната енергия на онези спектакли, които се появиха на вълната на XXVII конгрес на партията. Искам да бъда разбран правилно — споделя А. Смелянски, — нямам предвид, че нас или някого не са достатъчно похвалили. Ние бяхме прекалено дори прехвалени. Но липсваше този извънредно важен словесен акт, който създава критиката, когато завършва и разширява въздействието на даден спектакъл в масовото съзнание.

В заключителните редове на изказването си А. Смелянски изтъква, че спектакълът „Сребърна сватба“ е започнал процеса на обновление на театъра, породен от атмосферата, в която премина подготовката за конгреса и след това и самият конгрес. Изниква един важен въ-

прос: а какво ще стане по-нататък? „Златна сватба“? Смятам, че сега са ни нужни съвсем други неща. Вече не мога да чета обилното от пиеси, появили се през последните месеци. Авторите с нечувана гражданска смелост свалят министри и техните заместници, секретари на районни комитети, а с председателите на изпълкомите избоби не се церемонят. Такъв род литература внушава ужас. А проблемът днес се състои в това — да видим как в страната ще започне процесът на преустройството не по външни признаци, а по най-главното — какво ще стане с човека. Ще си възвърне ли той изгубената вяра или ще се приспособи просто към новите думи?

А. Смелянски напомня думите на Юрий Олеша, казани на Първия конгрес на съветските писатели в 1934 г.: „В епохата на бързи темпове писателят трябва да мисли бавно!“ Ние в Художествения театър бихме искали да последваме съвета на стария мхатовски автор и „да мислим бавно“. Трябва да разберем какво ще стане с човека, да не изпадаме в бодрост и оптимизъм, а да виждаме нещата такива, каквито са в действителност. В това е призванието на театъра — и не само на театъра, а на цялото изкуство — и на литературата включително, ако те искат да бъдат реалистични. В това е и призванието на критиката, която осмисля реалния театрален или литературен процес.

Мария Блажева

САЩ

„CLASSICAL ANTIQUITY“,
Vol 2, No. 1, April 1985

Списание „Classical Antiquity“ излиза два пъти годишно и публикува материали върху гръцката и римската античност,хващаща най-широко — като единство на различни научни области: история, литература, археология, изкуство, философия и филология. В рецензията брой, стъкмен в памет на известния изследовател на Пиндар Елрой Бънди, с особено значение за методологията в изследването на старогръцката литература е статията на Марк Грифит „Личността у Хезиод“.

Смята се, казва М. Грифит, че Хезиод е първият самосъзнателен глас в европейската литература; с тази своя основна характеристика Хезиод е противопоставян на обективния и анонимен Омир. Попечето от изследователите са научени да вярват, че Хезиод, въвеждайки своя соб-

ствен глас и своята личност в поезията си, рязко пречупва и се отделя от предишната традиция. Целта на статията е да постави под съмнение отделни положения на това схващане, като предложи възгледа, че похватите за позоваване на себе си (автореференциите) принадлежат на традиция, много по-стара от самия Хезиод и споделяна от други поети на ранната старогръцка литература; да уточни също така преценката за конвенциите, които изграждат контекста на различните поетически позиции, присъщи на различни типове от старогръцката поезия. Авторът настоява, че личните и автобиографичните ремаркета у Хезиод винаги изпълняват специфична и необходима функция вътре в контекста, в който се похватват, и поради това трябва да се разглеждат като обусловени от контекста много повече, отколкото като безпричинно саморазкриване и лични реминисценции.

Критическата ортодоксалност в изследването на старогръцката литература, възникнала през XIX век и намерила през XX убедителен и елегантен израз в научното творчество на автори като Вернер Йерер и Бруно Снел, представя епическата, дидактическата и лирическата поезия като три последователни степени в развитието на старогръцката култура и съответно на старогръцкото съзнание. Омир, Хезиод и Архилох са разглеждани като три степени в нарастването на самосъзнанието на артиста и на неговата софистицираност, съпроводено съответно от нарастваща загриженост за самите тях като личности и като автори на своите творби. Така Хезиод е първият поет, който проявява съзнателна загриженост за справедливостта на Зевс (т.е. за религиозните, историческите и нравствените основания на старогръцкото общество), и първият автобиографичен глас в европейската литература. Този подход е резултат както на следхегелианската история на духа (гайстесгешихте), така и на романтическата литературна теория и вкус, които преобладават в интерпретацията на античната поезия на средата на нашия век, а са все още силни и днес. На мястото на класическия (реторическия) модел, съсредоточаващ своето внимание върху публиката и въздействието на литературата, романтичния модел поставя в центъра автора и преценява поезията в съответствие с нейната експресивност — сила на чувството, „искреност“ и спонтанност. Класическият канон на подражанието (поетът като „огледало“ на живота) загубва валидност за сметка на „лампата“ на поетическото въображение и оригиналност. Прочуването на биографията на поета става обичайния начин за тълкуване на литературата вместо из-

следването на традицията и на конвенциите, сред които той твори. Изкуството започва да се схваща почти като синонимно на себеизразяването.

Напоследък в съгласие с променящата се научна парадигма изследователите се насочват към конвенциите на жанра (особено това се отнася за епиката и Пиндар). В резултат на отдалечаването от биографичното и романтичното литературознание, Пиндар и Архилох започват да бъдат разбирани много по-добре, докато изследването и оценката на Хезиод остават все още заплетени в цялостната на романтичното тълкуване. Изказванията в първо лице, които се отнасят до самия поет, все още се приемат за чиста монета, преценяват се като свидетелства за епохата или живота на Хезиод или се разглеждат изолирано, вместо да се потърси тяхното място като съществени елементи от един по-общ контекст. Двете велики поеми на Хезиод все още предизвикват наслада поради това, което те разкриват за личността на поета, отколкото по друга причина. Хезиод все още е сравняван с Омир, сякаш говорейки по такъв начин за самия себе си, Хезиод се е добрал до нещо ново, вълнуващо и предизвикателно, непознато до този миг за европейското самосъзнание. Според М. Грифит тук се натъкваме на неразбиране на факта, че Омир и Хезиод, а също така и останалите поети на ранната старогръцка литература творят в среда със сходни конвенции, на които те се подчиняват.

Един от основните белези на епическата поезия е нейната прочута „анонимност“, която съвсем не се оказва толкова всеобща, както се смяташе по-рано. Причината Омир да не споменава своето име или да не въвежда своята личност в повествованието е просто тази, че публиката, пред която пее, и най-общо обстоятелствата на неговото изпълнение никога не са специализирани, не са точно установени. Не му липсва самосъзнание; напротив — той е творец с висока степен на самосъзнание. В „Одисея“ не се мълчи по въпросите на поетическото изкуство, нито за замислите на поета. Можем да си представим, че при определени случаи, когато Омир е пял на тържества на местни аристократи или се е състезавал на поетически фестивали, той често е прибавял към началото на съответното изпяване-вариант на „Гневът на Ахил“ или на „Завръщането на Одисей“ подходящо встъпление или пък навярно е завършвал песента си със сфрадис (един вид поанта), в който е можел да свърже себе си с бога, на чийто фестивал пее, или с аристократа, в чийто двор е поканен, осигурявайки по този начин взаимно

облагодетелстване чрез своята песен — както за този, към когото се обръща, бил той бог или смъртен покровител, така и за себе си. Всъщност не е нужно да си представяме това; известно ни е, че „Илиада“ и „Одисея“ са били предхождани от встъпления, обикновено във формата на химни. Запазените Омирови химни биха могли да са останали ст тези встъпления. Химнът към Аполон е смятан от Тукидид за таква встъпление. Обичайно е обаче в основната част на епическото повествование да няма място за личността на поета, не повече, отколкото в повествователната и описателната част на един химн или каталог.

Нека сега се обърнем към посмие на Хезиод. Първата от тях „Теогония“ е един вид химн, докато втората — „Дела и дни“, е от съвсем различен тип. Често се пише, че автобиографичните сведения са разпръснати с еднаква свобода и в двете поеми, но това не е точно така. В първата Хезиод ни представя конвенциите на химничната и енкомнастичната (възхваляващата) поезия; във втората неговият „личен“ глас е гласът на „поета-мъдрец“, стъпващ в съвсем друга традиция. Не става дума за това да се открие, че между двете поеми има много общо, че са сходни като стил и дори като съдържание (но в това отношение прилики могат да се намерят не само между „Теогония“ и „Дела и дни“, но и между тях и „Илиада“ и „Одисея“); въпреки това обаче функциите на автобиографичните елементи и конвенциите, в които те са употребени в двете произведения, съществено се различават.

„Теогония“. Единственото място, където Хезиод споменава за себе си, е встъплението (ст. 1—115). Описанието на това, как музите се явяват на поета на планината Хеликон, е едновременно илюстрация на тяхната особена сила (те преобразяват лакомия овчар във вдъхновен певец и мъдрец) и напомняне за особената връзка между музите и поета. По същия начин в края на встъплението поетът се обръща към тях — „сбогом, бъдете признателни и се наслаждавайте на моята песен“, (както в Химна към Аполон), „дъщери на Зевс, дарете ми желаната песен, за да пее за произхода на боговете“. Така епизодът за музите служи като един вид напомняне — *вне ми помогнахте някога и ми обещахте, че ще бъда поет и ще пее за рода на боговете; помогнете ми и сега, особено за тази песен, тъй като чухте, как аз току-що ви изпах похвала.*

На въпроса, дали явяването на музите е автобиографично и вярно, не може да се отговори, но можем да кажем, че дори ако Хезиод вярно предава това, кое-

то смята, че е преживял (или негов предходник от поетическата традиция), то по-важното е, че този похват се среща често, той е конвенционален за Стара Гърция, а и за много други древни култури. Онова, което трябва да ни интересува тук, смята М. Грифит, не е дали епизодът наистина се е случил, а защо и как поетът го използва, за да усилва въздействието на своето произведение; същественото е каква е функцията на епизода в целостта на поемата и отношението му към контекста, в който поемата се изпълнява, а не това, дали не казва нещо за личността на Хезиод. Боговете са тези, които дават и вземат, ето защо публиката на Хезиод не може да се довери на поет, опитващ се да твори без благословието на музите; поетът трябва да убеди своята публика, че притежава уникално доказателство за тяхната благосклонност. В последната част от въстплението Хезиод отново напомня за своята особена връзка с музите, за да ни опише този път съществената роля на поета в общността; в ст. 94—103 той ни внушава, че има сходство между царете и поетите, тъй като първите са покровителствувани от Зевс, а вторите — от Аполон и музите.

Много е вероятно въстплението към поемата да е функционирало също и като един вид обсъждане на позицията на поета, когато той се изправя пред своята публика; като овчар, какъвто е бил преди да стане поет, който се обръща към царя, той внушава във въстплението, че царете трябва да го приемат сериозно като партньор в работата по уреждането на едно здраво общество. Поетът също има своя скиптър. Дори ако авторът на „Теогония“ не е бил овчар в младостта си, изборът на този мотив (бил той открит от самия Хезиод или възприет от по-стара традиция) служи да засили въздействието на поемата и престижа на поета. Зевс и музите, царете и поетите се нуждаят един от друг, а при това Хезиод представя себе си като необикновено надарен поет поради особената си връзка с музите. И така, след като е засвидетелствувал по необходимия начин своето социално достойнство, той може да се оттегли от нашия поглед. Съгласно с конвенциите на героичната и химничната поезия ние не трябва да очакваме, че личността на поета или неговите лични мнения ще се появят в каталозите или в повествованието за божествения род. Наистина основната част на „Теогония“ не съдържа никакви лични позовавания, никакви лични мнения и възгледи, мотивирани от частни занимания и преживявания.

„Дела и дни“ е произведението, от

което ние си създаваме представа за личността на Хезиод, за неговия живот и възгледи. В сравнение с „Теогония“ „Дела и дни“ включва съвсем различни конвенции и различен тип авторско поведение. Докато епическата и химничната поезия е преди всичко повествование и отделя сравнително малко време и място на своето отношение към този, към когото е адресирана, то поетът мъдрец или наставникът непрекъснато ще изтъква себе си като по-вещ спрямо по-неопитните или нравствено по-лошите, изобщо спрямо публиката, която иска да се поправи или пък се нуждае от неговия съвет.

Както в Стара Гърция, така и извън нея съществува изобилие от свидетелства (например наставленията на Теогинд към (Кир) за разполагането на тази наставляваща по пътя към мъдростта и благото литература в особено драматична ситуация — понякога измислена, понякога драматическа, а често смес от двете. Ситуацията, в която е поставена „Дела и дни“ се развива заедно с развитието на поемата, и то по странен и дразнещ начин — драматичните обстоятелства са представени едновременно като живи и непосредствени в общия план на творбата и като неясни и протечни в детайлите.

Не може например да се докаже по никакъв начин дали Перс е съществувал и дали поет и селски стопанин на име Хезиод е водил някога съдебен процес, проточил се дълго време, срещу своя брат за бащиното им наследство. Ясно е обаче, че детайлите на спора не са нито специфични, нито се съгласуват помежду си; в една част от поемата от нас се изисква да върваме в едно, в друга — на друго нещо, отнасящо се за поведението на Перс. Хезиод е съгъстил в драматична ситуация събитията от много години. Характерът и поведението на Перс се променят съобразно с реторическото внушение, което Хезиод иска да направи. Въпросът, дали Перс и представените събития са исторически верни, е от значение само за биографите на Хезиод. Може обаче да се заключи с пълна увереност, че Хезиод конструира за себе си, черпейки от своя опит или от опита на друг поет, творил по-рано в същата традиция, или пък изцяло от своето въображение, а най-вероятно съчетавайки и трите, една драматична ситуация, която му позволява най-широко и обхватно разгръщане на темата и едновременно непосредствено обръщане и въздействие върху своята публика.

М. Грифит анализира подробно типове и характера на публиката, която е могла да има „Дела и дни“. В края на своята обширна статия авторът заявява: „Драматичната ситуация, в която

Хезиод поставя поемата, изисква от него, за да спечели своята разнообразна публика, да влиза в различни роли и да покрива широк спектър от теми, сменяйки гледните точки. Това, което може да изглежда като особеност на личността или на характера на поета, е всъщност в съответствие с контекста на поемата и

с конвенциите на този контекст. Хезиод изгражда представата за своята „личност“, за своето минало и своето семейство такива, каквито те следва да бъдат в съгласие с неговите цели и с очакванията на разнообразната му публика.

Ангел Ангелов