

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 11, 1986.

На уводно място в книжката е поместена статията на литовския литературовед и критик В. Кубилос „Ценностният императив“ — в нея той споделя свои мисли, наблюдения, чертае перспективи за ролята и значението на ценностния императив в литературата.

В началната част В. Кубилос се спира на определението, което дават философите на понятието „ценност“. Според тях ценността е едновременно обективна и перална. Ценността може да съществува и когато в действителността няма нищо подобно (например свобода в робовладелческото общество). Ценността е неотделима от мисления и действащия субект. Тя винаги надраства границите на съществуващото на отделния човек като всеобща категория, притежаваща силата на императив.

След дискусията на философите по проблемите на ценностите, състояла се в Тбилиси през 1965 г., литературоведите заговарят за значението на аксиологическия метод при тълкуване същността на литературата и за ценностния аспект на битието като нейна специфична особеност. Литературата не разкрива количеството, а качеството на явленията... Тя построява събитията и преживяванията чрез противопоставяне на доброто и злото, свободата и потисничеството, щастието и страданието, живота и смъртта; в системата на ценностите всеки елемент придобива свой смисъл само в сравнение със своя антипод. Така възприемане на света взема участие в създаването на художествената ценност на произведението — то подсказва каква дума да се избере, каква фраза, образ, подтиква автора към все нови и нови варианти, води го като компас до точката на съвършенството. Литературното произведение става естетическа ценност, която също може да диктува на света норми на поведение, както и зародилите се в зората на човешката цивилизация и спасили я от гнел идеалц за справедливост, братство, любов — пише В. Кубилос.

Естетиката на класицизма провъзгласява: литературата разкрива и показва универсални ценности. За писателя няма по-висша цел от тази да създава модели на идеално поведение, които биха допринесли да се съхрани в обществото нравственият порядък.

Литературата на Новото време вече се съмнява в предназначението си да формира кодекса на поведението на човека и да прославя абсолютните ценности, които започнали да й изглеждат твърде относителни. Пред реализма действителността се разкрива като поливалентна, пълна с противоположности, изискваща различни гледни точки и оценки. Изкуството на XX век вижда човека уморен от обществени регламентации, съмняващ се във всичко.

Младешката субкултура, появила се в средата на XX век — изтъква В. Кубилос, — включвайки в своята сфера множество явления на изкуството, вече категорично отрича ценността — отрича я като репресивна външна сила: тя обуздава енергията на либидото, на която й е чужда каквато и да било представа за добро и зло. Еросът следва да бъде освободен от нравствени забрани, тогава отпада необходимостта от сублимация в духовната сфера и изкуството ще отмре от само себе си, защото сексуалният екстаз е по-силен от естетическия.

Но — продължава по-нататък В. Кубилос, — когато в литературното произведение ценностите престанат да функционират като мяра на явленията, когато човешкото съзнание престане да се схваща като опит да се опознаят и отразят тези ценности, човекът престава да съществува като нравствена величина, разпръсква се на нервни реакции, превръща се в роб на делнични материални интереси. Когато пък литературното произведение се превърне само в глашатай на установени ценности, то неизбежно става илюстративно и дидактично.

Светската литература се стреми да избягва тези крайности. „На една велика литература не й подобава да възхвалява, а да анализира, да изследва,

да познава общественото, индивидуалното, националното, нравственото, здравето и болното. И каквото и да става, съществуват първородните и най-съвременни проблеми: смисълът на живота и смисълът на смъртта. И вечните човешки истини: добро, любов, съвест — цитира В. Кубилюс редове от изказването на Ю. Бондарев пред конгреса на писателите на РСФСР през 1980 година.

Ценностите обаче — пише авторът — трябва да фигурират като търсене, като акт на вътрешно горене, като висша точка на човешкия живот, а не като априорни решения, съобразно които се разполагат положителните и отрицателните персонажи, изгражда се сюжетът на литературното произведение. В съвременния нестабилен свят съветската литература, отстояваща хуманистичните идеали на цялата световна култура и ценностите на новото, социалистическото общество, запазва здрава ценностна основа и открито демонстрира своята ценностна ориентация.

В. Кубилюс проследява във връзка с поставената тема някои моменти от развитието на литовската литература.

В литературата винаги съществува — изтъква той — идеалната фигура на субекта — носител на определени ценности, излиза на преден план и осветяваща пътя подобно на фар. В първите книги на литовската съветска литература тази фигура е озарена с ореола на революционното прометейство. Прометеевската фигура на художника е характерна за периода на революционния прелом. Отговори на всички въпроси се съдържат в единствения алгоритъм на ценностите, на който е длъжно да се подчинява индивидуалното битие — този принцип регулира художественото мислене в ранния етап от построяването на социализма в Литва.

Но след завършване етапа на великия прелом, започва да се чува въпросът — защо е нужно това изкуствено напрежение, тази колосална хиперболизация? Ако през цялото време само ораторствуваш и размахваш юмруци над тълпата, ще престанат да те слушат. Ако непрекъснато гледаш „слънцето на великите идеи“ — ще престанеш да виждаш какво става в ежедневието. Слизайки от „Синайските планини“, писателят се почувствувал като птица, която ходи пеша, движи се по земята така, както всички останали. Тогава започват да го занимават не само глобалните въпроси за преустройството на света, но и психологическите проблеми. Вместо императивна позиция се създава търпимо отношение към човека, отношението му към другите хора, към природата, защото всичко съществува едновременно и не се знае кой от елементи-

те на това единство е по-велик и вечен. Пророческият тон се измества от задушевната лирическа интонация.

В историята на литературата — посочва В. Кубилюс — има периоди, когато господства единствен носител на ценности като единствено възпълнение на истината. Но колкото по-зряла, побогата става литературата, толкова разнообразни са типове на нейното творческо превъплъщаване. В литературата субектът — носител на ценностите, е величина, намираща се в непрекъснато изменение и изграждане. Той не е рупор на неизменни идеи. Той се изгражда като обобщена проява на духовност, като индивидуализирано действие на етични идеали.

Колкото по-силен е в литературата потенциалът на ценностните изисквания — пише В. Кубилюс, — толкова категоричен е в нея патосът на отрицанието. Докато в следвоенните години в литовската литература господства „духът на утвърждаването“ на първите кълнове на социализма, обрнал се впоследствие в безконфликтно изображение на действителността, то в литературата на съвременния етап критическият анализ се смята необходим част от гражданската „служба“ на литературата. Трябва да се разкрият новите форми, които приема злото вече в условията на социализма, за да може човешкото съзнание да бъде подготвено за борба с тях.

Няма друга литература, „която да е толкова остро критическа като съветската“ — казва М. Слудкис. Тя чувствава морална отговорност за съществуващото положение, тя има висок наблюдателен пункт — идеалите на социализма, откъдето се вижда перспективата за изменение на света. Затова съветската литература се заема смело да обгледа съществените промени във външната и вътрешната ситуация на човека в условията на научно-техническата революция. В променения от научно-техническата революция свят загубват сила здравите лостове на нравственото регулиране. Общественото мнение, толкова важно в глухия селски свят, отстъпва място на официално приетото; идеалът за духовно съвършенство като принцип за самоконтрол често се подменя от необходимостта да се приспособиш към обстоятелствата, към модата, регламентираща външния облик, поведението, вкусовете; грижата за продължението на живота и за бъдещите поколения се измества от бездуховната жажда за наслаждения, от призова да се живее само за днешния ден, докато земята не се е превърнала в шепя пепел.

Съветската литература не признава моралния nihilism — пише В. Куби-

люс. Злото още не е унищожено. Но вечно и свещена е борбата на светлите сили с този пълзящ от век във век дракон, отсечените глави на който непрекъснато израстват. Тази борба е източник на литературата. Потребността от морално пречистване и възбуждане е характерна тема на романите и писаните от последните години. Литературата е предчувствувала и предричала очистителния дух, който донесе със себе си и утвърди като норма XXVII конгрес на КПСС.

Съвременната литература се стреми да избягва декларативното провъзгласяване на ценностите. Едни мнения и представи се борят с други, спорят помежду си героите на произведението, спори и авторът със своите персонажи. Литовската литература — изтъква В. Кубилюс — се насочва все повече към проблемност, към интелектуален размисъл, усвоявайки загадките на парадоксите, интонацията на дискусиите, не се задоволява с хронологическата последователност на събитията и скрупулозен психологически анализ. От морализаторство и сурова конструктивност спасява такава литература субектът — не пропагандист на абстрактни ценности, а темен носител, съществуващ в кризисната ситуация на нашия век, който търси истината в съмнения и мъки и не се затваря в границите на априорното познание.

В последната част на статията си В. Кубилюс се спира на проблема за ценностния императив и литературната критика. Критиката трябва да установи — пише той — дали литературният текст, който провъзгласява общочовешки ценности, се е превърнал и в естетическа ценност. Зависи ли качеството на литературното произведение от неговото ценностно съдържание — задава въпрос авторът. Може ли да се изведе естетическо впечатление от етичния потенциал на произведението?

Такива проблеми се изправят пред критиката още в началото на нейното съществуване. Има времена, когато литературата се смята дубликат на нравствеността. В други времена тълкуват литературата като пазителка на познанието: колкото повече обективна информация съдържа произведението, толкова то е по-хубаво. В третия случай литературата се цени като помощница на философията: колкото по-висока е траекторията на абстрактността, толкова по-ценно е произведението. В четвърти случай — в литературата търсят чиста субстанция на художественост: тя трябва да се съдържа във формата на произведението, в стилистиката, в начините на композиция.

Литературното произведение — пише

В. Кубилюс — предоставя достатъчно аргументи за едните или другите решения, както и за тяхното взаимно отричане.

На един нов етап от развитието на литературата критиката се убеди, че оценката на произведението само по морални критерии засяга повърхностните му слоеве, но не достига до неговата същност.

В периода на новаторските търсения критиката издига като най-важна предпоставка за ценността на произведението авторската индивидуалност, в произведението започват да търсят реализация на авторовата личност, а не само отражение на общи социални закони. Достойнствата на произведението започват да се свързват с отразяването на жизнените и духовни импулси на личността, а не с априорно набелязани изходни позиции. На тази основа — посочва В. Кубилюс — са създадени цяла серия монографии на литовски писатели.

По-нататък в статията си В. Кубилюс отбелязва периода, когато литературната критика не се интересува от изследване на стихосложението, от стилистиката, от жанра. Тя не притежава методи за анализ, които биха й помогнали да разкрие вътрешния строеж на произведението, а това е нужно за неговата оценка.

Отбелязан е и етапът в разволя на критиката, когато тя се научава да вижда в художественото произведение, както това изисква М. Бахтин, сложна система от връзки, подвижно и изменящо се единство, което може да се разлага на съставните си части, да се инвентаризира, да се геометризира, но е невъзможно да бъде изчерпано до дъно, защото неговата същност е многозначността. Темата на произведението или обектът на изображение започват да губят ценностната си сила. На този етап се появяват фундаментални изследвания на литовското стихосложение и стилистика, а също на отделни литературни родове и жанрове.

Но — пише В. Кубилюс — самият художествен текст в критиката от последните години повече се интерпретира, отколкото оценява. Интерпретиращата критика не засяга въпроса за ценността на произведението. Речникът, показващ броя на употребените думи или бинарните опозиции, топонимите или оксимороните едновременно отразяват количествения строеж както на хубавите, така и на слабите книги. Семантическите полета остават равнодушни към естетическите обертонове на смисъла. Методите на описание на структурата не могат да определят достойнствата на произведението, защото, както се изразява италианският поет Е. Монтали, „из-

куството не съпада със своите изразни средства“.

Не е за учудване, че критиката се отказва от своята оценъчна функция — пише В. Кубилюс. Литовският писател Р. Граунаукас казва: „... Нашите критици непрекъснато се въртят все около това: колко хубаво пишете всички... не се случва да прочетем нито една рецензия, в която да се каже направо: това е лоша книга и такива повече не бива да се пишат...“

В период на „спокойно развитие“ на литературата критиката легализира посредствеността като норма, утешавайки се с това, че времето ще прецени само всичко и ще постави всички по местата.

В заключителната част на статията си В. Кубилюс отбелязва най-важните задачи на критиката. Задачата с най-голямо значение е критиката да разкрие ценността на произведението, защото и най-съвременните теории не могат да заменят непосредственото преживяване на художествената ценност. В установяването на ценностите участвуват всички качества на личността: силата на интелекта, жизненият опит, нравствените принципи, естетическата чувствителност, културната памет, интуицията.

Силата на критиката зависи от няколко съчетания: как ще ѝ се удаде да свърже потенциална на общите ценности с безпогрешното чувство за художествената ценност, непосредственото интуитивно естетическо възприятие — с паметта на културните традиции, аналитическото препарирание на текста с перспективата на развитието на цялата литература.

Критикът на 80-те години е склонен по-скоро към размисъл, отколкото към провъзгласяване на категорични мнения, по-скоро към разбиране и съчувствие към писателя, отколкото към осъждане. Само че сега критикът не се стреми вече да подчини богатия и изменящ се литературен процес с директните указания и не се опитва да установи най-важните критерии за отделните жанрове и съгласно тези критерии да насочва вниманието на хората към определени произведения“.

Литературата се развива, разширявайки основата на общочовешките ценности и осмисляйки собствената си ценност. Критиката се стреми да действа върху двете равнища, като ценностното мислене трябва да бъде нейна същност — пише в заключение В. Кубилюс.

Мария Блажева

ХОЛАНДИЯ

ENGLISH STUDIES. A JOURNAL OF ENGLISH LANGUAGE AND LITERATURE, Vol. 67, No 1, February 1:86, Lisse

Във февруарския брой на списанието от 1986 г. привличат вниманието заглавията на две статии: „Първата среща на влюбените в „Ромео и Жулиета“ на Шекспир“ от Р. Стам (Базел) и „Сцени на смъртно легло във викторианската белетристика“ от Маргарет Холубец (Виенски университет). И в двете централно място заема литературният анализ: на един епизод от известната Шекспирова пиеса и на типични, повтарящи се сцени на смърт в английския роман от 19 в.

В началото на първата статия авторът посочва, че важното значение на първата среща между Ромео и Жулиета не е убило на критиците, тъй като тази среща е една от повратните точки в пиесата и е кульминация на предхождащите я сцени от първо действие. Създадена с голямо майсторство и изпълнена с драматизъм, сцената е сплав от изтънена форма и спонтанност, от елегантност и сила, от остроумие и страст. Тя има силно въздействие върху всеки читател, изпълнител или зрител, но трудно се поддава на анализ и тълкуване, поради което в своите наблюдения критиците често са поразени само от едно или друго нейно качество, но пренебрегват или отминават останалите ѝ аспекти.

След като разглежда схващанията за тази сцена у някои тълкуватели на трагедията, авторът предлага изучаването на срещата да започне с онова, което вече се знае за бъдещите влюбени от предходните сцени. Ромео е представен по-надълго и по-подробно, отколкото Жулиета. В началото той е погълнат от любовния си култ към образа на недостъпната любима, уединен, настойчиво избягващ другите хора и действителния живот. При неговата поява на сцената сме поразени от обилието на любовната му реторика и от оскъднята на същности жестове в поведението му. Съгласил се да посети с приятелите си бала у Капулети, той се подготвя за пасивно участие в него. Единствено дълбокото му и подсъзнателно предчувствие за нещо съдбовно, предчувствие, намерило израз в съня му, подсказва, че вгълбеният мечтател е близо до часа на своето пробуждане.

До започването на бала образът на Жулиета е много по-бегло обрисуван. От няколко нейни реплики към майка

й и към дойката става ясно, че тя не е малко и навивно момиче, както е склонен да мисли баща ѝ, а е млада дама, която владее изкуството на цветистата реч и е посветена в светските хитрини.

В балната сцена по време на танци Ромео вижда Жулиета и е поразен от красотата ѝ. Търсейки думи за завладялото го ново чувство, той балансира между току-що зародилата се страст и предшната реторика: първите три стиха изненадваат с изиществуето и спонтанността, присъща на излиянието му и в сцената на балкона, докато следващите не успяват да се задържат на това равнище и донякъде напомнят началното му любовно ораторство. Силата на новата емоция преодолява депресията и пасивността му, тя освобождава енергията му и го подтиква да направи крачката от възхищение и възхвала на красивото създание пред него към желание то да ѝ срещне и да ѝ докосне.

След шума, предизвикан от Тибалд, Ромео се приближава до Жулиета, сваля маската си, коленичи пред нея и докосва ръката ѝ, като ѝ заговоря в четиристишие с кръстосана рима. Отначало му е трудно да намери подходящи думи и голямото му възлнение оставя следи в привидно гладките стихове. Най-решителният момент в това любовно запознанство е реакцията на Жулиета, която усеща неговото възлнение и затруднение. В четиристишието, с което му отговаря, тя леко и естествено подема образната ситуация, предложена от него, разпределяйки ролите между страстния поклонник и светилището. Оказва се, че тя е по-зряла от Ромео и не само поправя речта му, но извисява зародилата се в тях любов.

От отговора на Жулиета Ромео разбира, че е постигнал пълно единство с любимата и това му придава смелост, водеща до целувка. Сонетът, под формата на който влюбените изразяват своите чувства, завършва, когато те се съединяват в тази целувка. Тук те би трябвало да спрат, но младежкото им желание за още една целувка ги подтиква към още едно допълнително четиристишие, в което остроумието им започва да спада — един намек, че зародилата се между тях любов е твърде силна, за да се побира в рамките на някаква форма или условност и че крайните ѝ прояви могат да бъдат опасни. В края на сцената намекът за грозящата опасност се потвърждава, когато те научават един другиму името и фамилията и разбират безизходната на пламналата помежду им любов.

Авторът подчертава, че целта на есето му е да покаже тясната връзка между сонетната форма и жестовете в сцената на срещата между влюбените,

както ѝ да посочи, че драматургичните функции на тази форма доминират над декоративните. Като заключение той предлага едно сравнение с любовната среща на Хорацио и Белведера в „Испанска трагедия“ на Томас Кид — пиеса, която Шекспир положително е познавал и която е възможно да му е подсказала идеята да използва поетическата форма, за да координира жестове и думи в една дълбоко емоционална сцена.

Авторката на втората статия я е разделила на две части. Първата цели чрез съпоставка на фебулите елементи, стила и тона на редица известни сцени със смъртно легло да установи стереотипните модели и характерни емоционални пози и така да очертае списък от елементи, повтарящи се в повечето викториански картини на смъртно легло. Анализът не само потвърждава възприетото мнение, че подходите на Дикенс и Текъри са много типични изобщо за викторианските схващания, но и показва, че техните произведения представят един модел, следван от повечето други автори, дори от тези, които обикновено не бихме определили като традиционни. Във втората част конкретният анализ разкрива, че макар този модел да е бил твърдо установен и почти задължителен, той не е бил неизбежен и двамата автори — Тролъп и Олифант — по своята позиция и стил дори му се противопоставят, като поне в това отношение се оказват твърде неконвенционални.

При прегледа на викторианските сцени със смъртно легло се открива поразително подобие в описанието у иначе съвсем различни автори. Ритуалната драматизация на смъртта, която доминира в онова време, прави повечето сцени с настъпваща смърт прекалено мелодраматични за съвременния читател. Смъртта във викторианския роман обикновено се възприема като спектакъл: смъртният час често се предава като грандиозна сцена на прощаване и присъда. Театралното величие пред лицето на смъртта, съвсем подходящо и обяснимо например за драмата от 16 и 17 век, прави впечатление на повърхностно и неуместно в контекста на битовия реализъм. Ако обаче за съвременния читател белетристичните сцени на смъртно легло изглеждат изкуствени и приповдигнати, той трябва да има предвид, че всъщност те точно предават поведенческия стереотип от времето, когато са писани. Това се потвърждава и от някои социологически проучвания на смъртта.

Както в действителния живот, в белетристиката от 19 в. героят умира у дома, сред опечалени роднини и приятели, които очакват възлнуваща сцена на сбогуване и които са готови да съхранят в паметта си последните му думи.

Умиращият от своя страна очаква от близките си да не забравят думите му, нито пък обстоятелствата на смъртта му. Известно е, че сред евангелистите е имало случаи да се записват думите на отиващия си светец, от когото се е очаквало не само обичайното присъствие на духа, но също и пророчества.

Повечето от писателите се опитват да предизвикат силно емоционално въздействие, поради което обикновено предпочитат да представят смъртта или на много грешните, или на невинните. Читателят трябва да се поучи от образцовото благочестие на един умиращ светец или от ужасяващия пример на агонията на злодея.

Праведният човек или послушното дете — викторианците по правило не ги диференцират — умират напълно осъзнали съдбата си, примирени с волята на бога и уверени в неговата милост. Грешните, от друга страна, често отказват да признаят сериозността на заболяването си или изобщо не се съвземат от делириума, в който са изпаднали. Набожните обикновено се молят в предсмъртния си час и изповядват прегрешенията си. Разкаянието на смъртното легло и моралното реабилитиране на грешните в последния им час е било разпространено и обичайно средство за поучаване на читателя.

Накрая умирацията тържествено се сбогува със семейството си, прегръща ги и ги целува, припомня си далечни приятели и дава последни наставления или изразява някакво последно желание, обикновено смятано за свещено от опечалените, независимо дали е изказано от старец, или малко дете.

Описанието на борбата със смъртта се различава в зависимост от моралните качества на обречения. Грешните обикновено в предсмъртния си час страдат от ужасни болки, тъй като се очаква, че това е началото на пътя им към ада. Праведните, обратно, рядко умират с болки, обикновено те просто изгасват. За съвременния читател такова описание на смъртта е очевидно нерелигиозно и идеализирано.

Често умиращите имат видения в предсмъртния си час. Друг знак на благословеност, използван от много романисти, е спокойствието или красотата на мъртвия. Също така често се обръща специално внимание и на погребението, което в 19 в. в Англия е било помпозна обществена церемония. Присъствието на много хора и богатото външно декори-

ране на траура — чрез черни облекла, пера и пр. — се е считало за доказателство за почитта на семейството и приятелите към покойния. Като знак за дълбока привързаност към смъртника се е смятал и външният израз на скръбта.

Романите, в които някой наследник признава задоволството си от смъртта на роднина, са много редки. Такова чувство и признания са се смятали за скандални, тъй като са били в противоречие с викторианския идеал за семейство.

Промяната в литературния вкус никъде не се е отразила така радикално, както при описанията на любовта и смъртта. Могат да се дадат различни обяснения — теологически, социологически и пр. Ключът обаче по-скоро трябва да се търси в стила и нацията, по който те се представят. Искреността в литературата, по точното наблюдение на О. Хъксли, не е въпрос на чувство, а въпрос на стил. Според авторката днес ние не само считаме всички изключителни прояви на скръб — толкова типични за екстравертното отношение на 19 в. към смъртта — за безвкусица, но намираме, че начинът на представянето им ги лишава от правдоподобност, поради което те звучат изкуствено.

Следва детайлен анализ на четири конкретни описания на смърт, две от които авторката счита за екземплярни за викторианския роман — на Малката Нел (Дикенс) и на полковник Нюкът (Такъри), а другите две — на Септимъс Хардинг (Тролъп) и на духовника от „Роза през юни“ (Олифант) — за отклонение и дори противопоставяне на установения модел. Анализът води до заключението, че по своето отношение към смъртта Тролъп и Олифант се отличават от викторианските романисти, защото за тях смъртта е нещо естествено, което трябва да се преживее и което не се нуждае от по-нататъшни въпроси. Дикенс и Такъри, от друга страна, оплакват съдбата на своите герои, поставят въпроси, на които не дават отговор. Онова, което отричаме, е не викторианската вяра в безсмъртието, а наивният рай, който ни представят повечето писатели от 19 век; изглежда ни неуместна не сцената на сбогуване със семейството, а опитът да ѝ се придаде величие чрез екзалтация на чувствата; отблъсква ни не срещата със смъртта, а начинът на представянето ѝ, който я лишава от истинската ѝ тайнственост.

Ангел Ангелов