

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 8, 1987

На уводно място брой 8 предлага на читателите статията на съветския литературовед Л. Андреев „Литературата пред прага на настъпващия век“. В нея авторът споделя свои размисли и съображения, спира се на най-характерните явления в литературата след края на Втората световна война до наши дни — времето, намиращо се на прелома между двете столетия.

На пръв план е очертан обществено-политическият облик на съвременната епоха, която ще влезе в историята като епоха на критиката, на изграждането на новото мислене, епоха на XXVII конгрес на КПСС. „За пръв път в своята история човечеството, а не само отделни негови представители, започва да се осъзнава като единно цяло. . .“ — цитира Л. Андреев думите на генералния секретар на ЦК на КПСС М. С. Горбачов. Така необходимото днес „изкуство да живеем в мир помежду си“ изисква взаимно разбирателство, и то именно стана най-важната социална и политическа потребност на времето. Ето защо пред хората, които изучават литературата и изкуството, пред тези, които са призвани да запознават с тях широката читателска аудитория стоят нови, небивало отговорни задачи. Защото едва ли можем да се съмняваме в това, че няма по-пряк и по-кратък път към взаимното разбирателство от този, който се проправя чрез художествените ценности.

Разбира се — казва се в статията, — взаимното разбирателство не означава безрезервно приемане на всичко. На много прояви в чуждестранното изкуство трябва да се поставят бариери: например на култа към жестокостта, на насилието, на порнографията, на всякакви долнопробни продукти на „масовата култура“.

Изминавайки дълъг и труден път, съветската критическа и издателска практика имат готовност за разбирателство.

Липсата на информация, пречките, които по различни причини се изправят на пътя към познанието, а следователно и на взаимното разбирателство, се възприемат като анахронизъм, като белег на старо политическо мислене. Препятствия към взаимното разбирателство могат да бъдат и все още проникващите опростени вярвания за някои явления в западната литература, като напр. модернизма, неовавгардизма, „масовата култура“. С колективните усилия на учените-литературоведи съветската

наука си изработи съвсем точна, отговаряща на фактите концепция за модернизма. На прелата на XX век е желателно да се направи спокойна и разумна равностетка на художественото развитие на модернизма и какви връзки с реалните проблеми на века са обусловили мястото на модернизма в културата на века? Що се отнася до „масовата култура“ и поддържаните твърдения, че тя се стреми да мине „в призрачния, илюзорен и измислен свят“, пред прага на настъпващия XXI век трябва съвсем точно да бъде определен феноменът „масова култура“, представляващ заплаха за културата и културността, заплаха за духовността.

В материалите на XXVII конгрес се казва: „Самият живот поставя въпроса за съхранението на културата, за защитата ѝ от буржоанското разложение, от вандализацията. Това е една от най-важните общочовешки задачи. . . Не можем да не мислим за дълготрайните психологически и духовни последици на сегашната практика на империализма в сферата на културата. . .“ Не можем да не мислим — добавя Л. Андреев — още и поради това, че научно-техническата революция създаде изключителни условия за разпространението и внедряването на „масовата култура“.

Научно-техническата революция демократизира културата; съвременните средства за информация: радиото, телевизията, видеоманитофоните я довеждат до всеки дом, правят я достъпна за всекиго, по всяко време, при всякакви условия. Този мощен поток е предимно поток на „масовата култура“, снизен до равнището на всяка друга стока за широко потребление.

По-нататък в статията се изтъква, че „масовата култура“ е важно идеологическо оръдие, съзнателно и целенасочено използвано за покриване на съзнанието, за затпяване на потребителите, за възпитаване на стандартни вкусове и унифицирано мислене. Л. Андреев приканва читателите да си спомнят „Верноподаникът“ на Хайнрих Ман, „Бабит“ на С. Луис: още преди десетилетия прозорливите писатели са изобразили героя, който утвърждава „масовата култура“, показали са чертите на нейната жертва — убогия робот, когото можеш да настроиш, както си искаш. А по-късно историята показа колко лесно е да се извае от човека-робот фашист.

Трябва обаче да признаем открито: и в съветската страна „масовата култура“ с помощта на същите канали за масова информация, с помощта и на издателствата се е превърнала в

фактивно средство за затъпяване и принижаване на вкуса.

В тази връзка Л. Андреев се спира на „епическата форма на театъра“, предложена от В. Брехт — още през 30-те години Брехт предвижда механизма на въздействието на „масовата култура“ и противопоставя на „драматическата форма на театъра“, при която зрителят е пасивен потребител на „сценичното събитие“, своята „епическа форма“, главното в която е, че зрителят „изучава“, „изследва“ действителността и в крайна сметка „човек променя действителността и сам се променя“. . . Припомнено е още едно предвиждане — този път то принадлежи на Томас Ман. Известно е, че след Първата световна война на творчеството на писателя съществуват съществени промени. В доклад за романа си „Йосиф и неговите братя“ Т. Ман казва, че извършилият се с него „обрат“ е в посока на „отдалечаване от всичко бюргерско, житейски-всекидневни и насочване към митическото“. Този обрат се обуславя от предразположението на писателя „да мисли и чувствава в общочовешки план“, „с такава заинтересованост за човека, която не се затваря в рамките на индивидуалното, а се простира и върху общочовешкото“.

Такъв обрат от „житейски-всекидневното“ към „митическото“ не е отдръпване от действителността — пише Л. Андреев. Томас Ман сам определя този обрат като преход към по-висша степен на типизация. Предразположението „да чувствава и мисли като частца от човечеството“ е, както се изразява сам писателят, „продукт на нашето време, епоха на исторически трусове, причудливи обрати на личния живот и на страданията, поставили пред нас въпроса за човека, проблема за хуманизма в цялата му широта, струнали върху нашата съвест толкова тежко бреме, каквото навярно не е познавало нито едно от предишните поколения“.

Тези думи на Т. Ман ни поразяват със своята невероятна актуалност. Ако не знаехме кога са произнесени, можехме да предположим, че принадлежат на наш съвременник. Така творчеството на Т. Ман показва разволя на литературата на XX век в това направление, което се откри вече ясно в наши дни. Л. Андреев напомня още едно признание на Т. Ман: „... не станала така, че в областта на романа сега са значителни само тези произведения, които по същество не са романи. . .“ Следователно под „нерома“ Т. Ман предположава особена, нетрадиционна жанрова форма, родена от отвръщане от „житейски-всекидневното“ към „митическото“, от „индивидуалното“ към „общочовешкото“. Такава е закономерността в разволя на литературата на XX век и ние можем да потвърдим това с пример от светската литература днес — през 1986 г. в Москва бе публикуван романът на Ч. Айтматов „Голгота“, който е напълно съпоставим с признанията на Т. Ман.

Макар че Томас Ман, който създава „неромани“, и В. Брехт, който пише „неписани“, очевидно да са съвсем различни, но те се движат в една посока — твърди Л. Андреев. Така или иначе те откриват пътя на синтезиращото из-

куство, което е известна доза условно можем да наречем синкретическо, т. е. изкуство, което се опитва да създаде една нова цялост от разнородни, понякога дори противоречиви елементи.

Противоречивостта и алтернативността на съвременните литературни процеси е поразителна. Самата световна литература в наше време е единство, раздирано от противоречия още и поради това, че тя включва в себе си литератури, формирани се в условията на различни обществени системи: социалистическата, капиталистическата, условията на „третия свят“, на развиващите се страни.

Друга особеност на съвременния художествен опит — той забележимо се универсализира, космополитизира се (в този термин не се влага вече негативният смисъл, съдържащ се в него през 40-те години) в сравнение с класическия. В класическите периоди националните културни граници са били по-рязко разграничени, обменът на опит винаги е закъснвявал и не е могло да бъде другоаче при тогавашните средства за общуване и информация. Съвременните средства за информация дават възможност да се обозре това неособято понятие световна литература — в епохата на НТР изкуството получи възможност да се обръща към целия свят като към своя аудитория.

Съставна част на съвременния синкретизъм са романтизмът и неоромантизмът — пише понататък в статията си Л. Андреев. Паралелно с придвижването към края на XX век, паралелно с осъзнаването на общата заплаха, надвиснала над човечеството, се задълбочава и романтическото светоусещане. Като илюстрация на своето твърдение авторът посочва романа на Роже Мартен дю Гар „Подполковник Момор“, романа на немския писател Хайрих Бюл „Взгледите на един клоун“, романа на Р. Сабатие „Съкровениите години от живота на човека“. Романтизацията в тези произведения върви паралелно със синкретизацията, със създаването на синкретически литературен жанр.

В последната, третата част на статията си Л. Андреев набелязва литературните течения на нашия век: първата след войната четвърт на века принадлежи на модернизма; през 40-те години — необикновена популярност на екзистенциализма и второто рождение на Кафка; през 50-те години — издигане на преден план на антиромана и антидрамата, театърът на абсурда; през 60-те години избликва неовавингардизмът, появява се структуралистичната литературна школа.

В условията на следвоенния капитализъм се формират чертите на „постмодернистичната епоха“, като това съвсем не означава, че модернизъмът е изчезнал. Модернизъмът продължава да съществува, защото той е извикан на живот от определен тип обществено съзнание и може да си отиде само когато и то си отиде. Постмодернизъмът означава вторичност на модернизма, загубване на творческите му сили, загубване на неотдавнашния авторитет и значение. През 70—80-те години той се превръща в аморфен „модернизъм без брегове“.

Авторът посочва още една парадоксална ситуация в съвременната литература, която е закономерна: докато модернизмът линеен, към неговият опит все по-внимателно се вглежда реализмът — и то не толкова към модернистичната поетика, а към модернистичната идея, по-точно към екзистенциалистката идея. Реализмът на атомния век, заострил необикновено иравствената проблематика, съсредоточавайки се върху проблемите на човешкото поведение, на отговорността и избора, не може да не се обърне с лице към екзистенциализма, който се занимава тъкмо с тези проблеми. Една от причините за този интерес към екзистенциализма Л. Андреев вижда в следното: разпадналата се система на екзистенциализма се е трансформирала, тя се учи от реалността така, както се учи например Сартър, признал социалния детерминизъм, отговорността на писателя, признал дори реализма. Както се е учил и Камю, написал роман за отговорността на човека — „Чумата“, Л. Андреев цитира казаното от В. Биков за този роман: „Нашето време е сложно в много отношения. Сложността на времето, неговия драматизъм и трагизъм Камю е чувствувал може би по-добре от другите. И той е създал навярно едно от най-хубавите произведения на нашия век — романа „Чумата“. . . . Сега добре разбирам Твардовски, който някога каза и написа, че „Чумата“ на Камю е евангелие на двадесетия век. Това е напълно вярно. Човек може или да остане човек, или да престане да съществува. Мисля, съвсем категорично в романа си „Чумата“ Камю показва какво означава да бъдеш човек при тези условия.“

Наистина, показателно признание! И колко е примамливо да се построи върху него една цялостна концепция: съветските писатели Твардовски и Биков признават като „евангелие на двадесетия век“ един модернистичен роман! Твардовски и Биков — какъв ефектен пример за интереса на реализма към модернизма! Да уточним обаче — пише Л. Андреев, — не към модернизма изобщо, а по-специално към екзистенциализма, и то не към екзистенциализма като такъв, а към резултата от неговото разпадане и трансформиране в следвоенните условия. Нито Твардовски, нито Биков не считат за „евангелие“ романа на същия Камю „Чужденецът“, следователно не са придавали такова значение на истински модернистичния роман с неговите идеи за абсурдността на битието, за абсолютната свобода на човека, задоволяване на неговите от нищо недетерминирани постъпки.

Л. Андреев отбелязва парадокса, характерен за разволя на екзистенциализма след войната: при определени условия той стимулира опознаването на реалния свят в ракурса на такива актуални проблеми като проблема за избора, за отговорността, в ракурса на оценяването на човешкото у човека, а тези условия стимулират трансформирането на екзистенциализма до равнището на социалната и психологическа проблематика на съвременния реализъм. На такива пътища се пресичат Камю и Биков, стигнали до тази пресечна точка от съвсем различни позиции.

В статията се отбелязва още една закономерност в литературния процес на ХХ век, открива се особено в края на века: мисълта за национален художествен език. А. Адамович размишлява за „свръхлитература“, а австрийският писател фон Додерер разсъждава за „тотален роман“, за „универсализъм“ на съдържанието се в романа „Наука за живота“.

Белезите на международен художествен език, роден от алтернативите и тревогите на съвременния свят, са толкова очевидни, че без всякакво пресилване можем с думите на колумбийския писател Гарсиа Маркес да тълкуваме романа на киргизкия писател Ч. Айтматов „Голгота“. Обяснявайки „смяната на курса“ в своето творчество, Маркес казва: „... разбрах, че като писател нося отговорност не само пред социалната и политическата действителност в моята страна, но и пред цялата действителност във всичките ѝ проявления.“

Както е известно, Ч. Айтматов определя като главна задача на нашето време „прехода от „корпоративното“, блоково съзнание на човечеството към глобално възприемане на единството на живота на земята, към планетарно мислене пред лицето на нарастващата ядрена заплаха за съществуването на народите“.

В литературите на социалистическите страни през 70—80-те години се появи вкус към общочовешкото, към езика на притчата и мита, създават се синкретични жанрове.

Разбира се — пише в заключителните редове на статията си Л. Андреев, — в пределите на социалистическата култура не може да става и дума за някакво сливане с идеология, утвърждаваща пустота, мрак и отчаяние. Идеята за синкретизма в никакъв случай не бива да се възприема като поощрение на теоретическа непридирчивост и всеядност.

Мария Блажева

Г Д Р

„WEIMARER BEITRÄGE“ — Берлин/Ваймар 1986, кн. 10

В рецензираната книжка особено място заема изследването на Урзула Райнхолд „Гюнтер Грас: „Тенекиеният барабан“ — една литературна провокация“.

Авторката посочва, че през 1979 година Гюнтер Грас още веднъж изрично подчертава голямото значение, което имат за литературната му дейност германските престъпления по време на фашизма и техните последици. В стълкновеният с по-младата творческа генерация той формулира своето кредо по следния начин: „За нас миналото няма да престане да бъде настояще. Ние все още се питаме: „Как се стигна дотам?“

Като обща задача на своите произведения Грас определя стремежа да се противостои на нивелиращата сила на преходността. „Писателят е човек, който пише срещу изтичащото

рене" — казва той. Тази задача той поставя и на романа си „Тенекиеният барабан“ (1959), първа прозаична творба на тогава тридесет и две годишния Грас, отбелязва авторката. Светогледът на писателя тук се движи между историческия песимизъм, който схваща историята като „разрушителна и отново изграждаща игра“, и порива да се проследи съдебносното развитие на събитията в недалечното минало на Германия.

Урула Райнхолд смята, че във възгледите на Гюнтер Грас се стълкочават два противоречиви елемента: от една страна, склонността да се приема неотдавнашното минало само като най-нова фаза на един универсален разрушителен цикъл, а, от друга — породеният от събитията през петдесетте години стремеж да се разтълкуват специфично немските условия и събития, както и тяхното въздействие в съвременния социален и политически живот. Така философията на историята и желанието за критичен анализ влизат в противоречие. Този дълбок конфликт според авторката е характерен за цялото творчество на Гюнтер Грас.

„Тенекиеният барабан“ по своята същност представлява пародия на класическия немски „възпитателен роман“. Но неговият герой Оскар е преминал през естетическата школа на романтизма — неговият дребен ръст, уродливата му фигура, необикновеното му поведение издават характерния романтичен конжеж по изключителност и извънредност. Тази деформация на образа внушава чувството за социална нестабилност, за гротескно съществуване и абсурдни взаимоотношения. Героят на Грас е предизвикателство към установените литературни и художествени норми. Самият роман „Тенекиеният барабан“ добива стойността на литературна провокация. Читателят е изправен пред необходимостта да даде смисъл на външно безсмислените постъпки на героя и неговото обкръжение. Така се достига до пречена и пресъда по отношение на исторически събития и факти, които не са сюжет, но са тема на творбата, заключава авторката.

Венцеслав Константинов

ХОЛАНДИЯ

English Studies. A Journal of English Language and Literature, 1987, April

В списанието се публикуват изследвания върху английския език и литература. В априлския брой от 1987 г. две статии са посветени на проблема от Шекспировото творчество. Едната от тях е на Джоузеф Кандидо от университета в Арканзас със заглавие „Томас Мор, хроникьорите на Тюдорите и промененият Ричард на Шекспир“. Тя е кратка и се занимава с проблема за историческите източници на Шекспир при написването на „Ричард III“ и с начина, по който те са се отразили при изграждането на централния образ. Критиката е единодушна, че настъпва рязка промяна в поведението на Ричард след възкачването му на престола, и е дала различ-

ни обяснения на тази негова трансформация. Джоузеф Кандидо си поставя за задача да проучи въпроса от гледна точка на източниците на Шекспир, при това не, както е обичайно, проследявайки как драматургът преработва и оформя материалите, а по-скоро в обратната посока — как историческите сведения влияят върху трактовката на героя. Той изследва начина, по който са били създадени основните изворови съчинения на Шекспир — хрониките на Хол и Холинshed — и как някои моменти от тяхното изграждане обясняват драматургичната правдивост и жизненост на образа на Ричард, пресъздаден почти без промени от историята.

Онова, което днес е известно като „мита за Тюдорите“, започва от „История на Англия“, написана от италианския хуманист Полидор Вергилий. В нея Ричард е показан като несъвременен злодей, способен на подлост и измама, на които отвратителни дела Хенри Ричмънд слага край с битката при Босуърт. Същият възглед за живота и управлението на Ричард е изразен и от съвременника и приятеля на Полидор Томас Мор. Двата историци обаче, макар и с общи политически възгледи, коренно се различават по начина, по който предават събитията. Вниманието на Мор е насочено едновременно както към ролята и мястото на Ричард в телеологията на Тюдорите, така и към незнаещата покой енергия на злодея, поради което неговото описание е много по-живо и драматично.

Историята на Мор обаче е незавършена, тя обхваща почти изключително събитията преди Ричард да стане крал. По-късните историци, които му подражават и следват плътно съдържанието и тона на неговия разказ, е трябвало да използват други източници за времето след възтанието на Бъкингам. И Хол, и Холинshed, които са безспорни извори на Шекспир за „Ричард III“, в първата част на своя разказ преписват дума по дума Томас Мор, но при описанието на случилото се след коронясването на Ричард се чувства силното влияние на Полидор. Така че фактически за събитията до възкачването на Ричард на трона Шекспир е използвал историята на Мор, а за случилото се след това — историята на Хол-Холинshed, силно повлияна от Полидор.

Ричард на Томас Мор е демоничен и деен, безскрупулен и с неизтощима енергия; Ричард на Хол-Холинshed е само бледа сянка на изобретателния манипулатор, домогващ се до кралската корона. Разбира се, не може да се каже със сигурност дали ако Мор беше завършил своята история, нямаше да припише на късия Ричард същите характеристики, които намираме у по-късните историци. Важното в случая обаче е не самото виждане на историците от 16 век за Ричард, а фактът, че в изворите, използвани от Шекспир, той първоначално припял и енергичен, а по-късно, вече узурпирал престола, е нерешителен и депресиран. Авторът на статията не смята, че Шекспи слъпо е копирал своите източници, още повече: като се знае склонността и уменията му да разкръсва, да съкращава и избобцо да променя използваните от него сюжети; той обаче е убе-

ден, че сложното преплитане между историята на Мор и на Хол е послужило като идеален материал за създаването на трагедията и за драматургичното изграждане на нейния централен образ. Незавършеното повествование на Мор, съчетано с дидактизма на Хол, са предположили на Шекспир подходящ и жизнен портрет на краля-злодей — портрет, едновременно подкрепящ каузата на Тюдорите, и отговарящ на изискванията на вече зрелия драматург, който в „Ричард III“ оформя първия си психологически сложен характер.

Втората статия е озаглавена „Голямото сърце на Отело“ и е от Балц Енглер (Базелски университет). Тя разяснява кратката фраза на Касио от края на пиесата „For he was great of heart“ („защото той имаше голямо сърце“). В науката съществува спор доколко големите трагедии на Шекспир са оформени в съответствие с определени жанрови изисквания, тъй като нито една от тях не се подчинява докрай на общ модел. Според автора на статията „Отело“ в много по-голяма степен от другите трагедии е отклонение от този евентуален модел, макар че читателят или зрителят обикновено подхождат към нея със специфичните жанрови очаквания, формирани от традиционната критика. Намерението на Балц Енглер е да изложи твърденията, изказани във връзка с цитираната фраза на Касио; да покаже чрез семантичен анализ, че нейното значение е различно от онова, което най-често се е възприемало; и накрая да посочи как значението на тази фраза е във връзка с цялостната интерпретация на пиесата.

Краят на „Отело“ е необичаен за Шекспировото творчество, тъй като след самоубийството на Отело липсват изказвания на други герои за неговата смърт, които — както е в „Хамлет“ или в „Крал Лир“ — да отдалечат публиката от представените събития и да изпълнят функцията на коментирания хор. Дали в такъв случай изказването на Касио „той имаше голямо сърце“ е предизначено да предизвика ефекта, който в другите трагедии се постига посредством действия и реторика? Фразата е твърде кратка, за да изпълни такава функция, и затова критиката е допускала, че нашето финално отношение се движи по-скоро от речта на Отело преди самоубийството му. Такъв прочит обаче поражда сериозни проблеми и възмущение е в основата на спора за благородството или слабостта на Отело сред критиците от 20 век. До каква степен последните думи на Отело трябва да се обясняват психологически и до каква степен от гледна точка на мястото им в структурата на пиесата; Отело говори за Отело, но дали той прави това заради самия себе си или заради общия смисъл на трагедията?

* В българския превод на Валери Петров — „той беше силен духом“ (У и л и а м Шекспир. Избрани трагедии. С., 1983, с. 481). Буквалният превод е необщодим, тъй като в по-нататъшното изложение авторът убедително доказва, че „голямо сърце“ трябва да се тълкува не приеносно — като „величие на духа“, както се е правило досега, а физиологично — като „препълнено с отчаяние сърце“.

Думите на Касио за голямото сърце на Отело не могат да изпълнят ролята на хора не само поради своята краткост, но също защото граматически са в подчинено изречение, а и непосредствено следват самоубийството на Отело, което изключва въздействието им на дистанциран коментар. Това, което е очевидно от тяхната структура, се потвърждава и от конкретното им значение, привличало слабо вниманието на критиците. Приемало се е като разбиращо се от само себе си, че те характеризират величното на духа на Отело. Такъв прочит обаче, колкото и изненадващо да звучи, не се подкрепя от нищо друго в пиесата. За да докаже това, авторът прибегва до методите на историческата лингвистика и семантика, които според него са необходими като предварителен етап в подхода към всеки стар текст. Той прави проверка на значенията и на контекста, в който Шекспир използва фразата „голямо сърце“ и стига до извода, че тя трябва да се разбира в духа на физиологията от Елизабетинската епоха: под въздействието на голяма страст сърцето се напълва с кръв, уголемява се и би могло да се пръсне, ако страстта не намери отдушник в думи или дела. Изводът е подкрепен от граматически и исторически съображения, а също и от примери от Шекспирови пиеси, от които недвусмислено личи, че „голямо сърце“ се свързва със силна емоция, с афект, най-често гняв.

При това положение фразата на Касио не може да се отнася до величие на духа у неговия господар, по-скоро тя пояснява, че Отело е извън себе си и е в крайно отчаяние. Така синтактичната и функцията на подчинено изречение също става ясна — тя пояснява защо Касио се е страхувал, че господарят му може да се самоубие, без да допуска, че има оръжие.

Като следствие такъв прочит на фразата, макар да не е от решаващо значение за цялостното тълкуване на пиесата, помага пейтърът на вниманието да се измести по посока на взаимоотношенията между Отело и венецианците. Касио говори от името на венецианците, защото е в тяхна страна. Неговата реакция на безпомощност към самоубийството на Отело подчертава границата между тях и Отело: дори Касио не може да пресече тази граница и да проумее Отеловия свят на крайности.

Критиците са били склонни да приемат ценността подредба в света на венецианците като безспорен образец: накрая злодеят е наказан и общественят ред е възстановен. Но всъщност венецианците не придобиват нов поглед и прозрение и ние не можем просто да се съгласим с тях. Границите на техния — подразбира се и нашия — метафизичен ред са поставени на изпитание от Отело и крайната ни позиция би трябвало да е такава, че да има поглед и към двата свята, както и към трагичния сблъсък между тях. Един край, който е много по-рязък и по-потискач, отколкото сме очаквали, и който по този начин се отклонява от определен жанров модел, е средство според Балц Енглер да бъдем тласнати именно към такава позиция