

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 8, 1989

В рубриката „История на литературата“ бр. 8 предлага статията на Ю. Ман „Ужас скова всички...“ (За нямата сцена в „Ревизор“ на Гогол).

В уводната част авторът изтъква: явлението, за което ще стане дума и което той си поставя за цел да изясни, на пръв поглед като че ли е изолирано за Гогол. А всъщност то насочва към основни характерни белези на неговата поетика. Ю. Ман има предвид Гоголевата символика на вкаменияването и онемяването. В известен смисъл тя е аналогична на „скулптурния мит“, изследван напредом от Р. Якобсон. Ученият доказва, че функционирало на този мит в значителна степен определя фактически пушкинския отпечатък на поетическата личност. Едва ли ще срещим, ако предположим аналогична зависимост и у Гогол. Гоголевото творчество предлага буквално десетки формули на онемяване (или вкамияване): „Ужас скова всички, намиращи се в стаята...“, началникът „пребеля като платно“, „всичко застина като заковано“. А в „Ревизор“ факторът на вкамияването определя дори стила и фактурата на целия фрагмент — на т. нар. няма сцена.

Символиката на умъртвяването може да участва в едно произведение двойко: или като оживяване на мъртъв, или, обратно — като умъртвяване на жив. У Гогол се среща само единият вариант — умъртвяване на жив. У Гогол липсват оживяващи „статуи“ — сюжетен ход, който лежи в основата на три Пушкинови „скулптурни митове“ (в „Каменият гост“, в „Медният конник“ и в „Златното петле“). Този процес у Гогол не е разпосочен, както у Пушкин, а е еднопосочен: от живото към мъртвото, от движещото се към неподвижното.

Ако говорим за формулата на вкамияването, т. е. за сбитата словесна конструкция, в каквато Гогол обикновено изразява този процес, трябва да посочим още една разлика. Формулата на вкамияването е винаги неочаквана, тя се включва в текста без подготовка, често с помощта на наречително „изведнъж“. В този смисъл тя е близка до Пушкиновия „скулптурен мит“, но с необходимата корекция: както у Пушкин е „неочаквана“ срещата на персонажа със статуята (с Медния конник или с Камения гост), така у Гогол е „неочаквано“ превръщането на самия персонаж в статуя.

Вкамияването е свързано с някакво много силно преживяване, сепване, потресение. И още: по-

ресението и сепването са съчетани с недоумение, загубване на ориентация, породени на свой ред от някакви непонятни фактори, от нарушение на обикновеното и естествено течение на живота. Някои случаи на вкамияване у Гогол — продължава Ю. Ман — се провокират непосредствено от среща на персонажа със свръхестествено същество или хора, попаднали под негово влияние. Това са — условно казано — ниспи форми на вкамияване. Наред с тях обаче в Гоголевото творчество съществуват и други форми. Тяхното своеобразие е в своеобразието на мотивировката, която запазва окраската на свръхестествеността, но получава нов, висш израз. Такова е въздействието на женската красота. В случая се налага паралел между Пушкиновото стихотворение „Красавица“ и „Рим“ на Гогол. У Пушкин човек, срещнал се с красавица, живее напрегнат живот, у него нито за миг не спира дълбокото вътрешно напрежение. Докато Гоголевият персонаж за известно време изпада, изключва се във от течението на времето.

Но и в нисшите, и във висшите форми маниерът на разкритието е приблизително еднакъв, еднакъв е стилът, може дори да се твърди — еднаква е техниката. Човек получава удар отстрани: той замира като „ударен от гръм“, вцепенява се, сякаш го пронизва стрела, поразява го мълния, сковава се в най-неочаквана поза с недоизречена дума или замръзнало движение — „със зяпнала уста“, „с разперени пръсти“ и т. н.

Пластиката на вкамияването — това е език на страха или ужаса или във всеки случай — на пределия ефект. Гоголевата формула на вкамияването винаги се стреми към предела — не само емоционален, но и във времето и пространството. Ю. Ман дава пример от „Мъртви души“: Чичиков разкрива пред Манилов намерението си да се слобие с мъртви селяни, но които да се числят в списъците като живи; Манилов, като чува това, „тутакси изгърва на пода чибук, отвори уста и тъй си остана зяпнал в продължение на няколко минути“. Прави впечатление — пише Ю. Ман — продължителността на вкамияването: „няколко минути“ персонажите остават в съвсем неподвижна поза! Характерна е и силата на вкамияването върху двамата участници в действието. Манилов има основание да изпита потресение: към него никой досега не се е обръщал с толкова странно предложение. Но защо и Чичиков се вцепенява за

„няколко минути“? Дали го е поразила реакцията на Манилов? Или той се вцепявя „за компания“, сякаш и него не го е пощадил някакъв вирус на вкменяването? Подобни сцени у Гогол не се поддават на обикновена психологическа дешифровка.

Що се отнася до традициите на Гоголевата формула на вкменяване, те са твърде разнообразни: в неговите произведения се срещат и митологическата пластика на вцепявяне, и „нямата скръб“ (в трагедията на Есхил), и поетиката на романтизма, предимно на немския (аналогични явления има у Хофман и Тик), и изобразителният език на украинската повест на В. Нарезни. В този спектър от традиции и източници пряко или косвено върху Гогол оказва влияние и Пушкиновият „скулптурен миг“. Показателно е, че в характеристиките, които Гогол прави на Пушкиновата поезия, той винаги подчертава такива нейни качества като скулптурността и пластичността ѝ.

На нямата сцена в „Ревизор“ Гогол придава изключително значение и разглежда сценичната ѝ неудача едва ли не като неудача на целия спектакъл. Толкова много авторът на „Ревизор“ е възплетил в тази сцена! Толкова много е свързано с нея и премислено!

Нещо повече — се казва в статията, — тази сцена може да се разглежда като един от възлите, в които е концентрирана художествената философия на Гоголевото творчество като цяло или поне в неговата съществена част.

В текстово отношение нямата сцена представлява само една подробна ремарка, но в перспективата на цялото Гоголево творчество е напълно оправдано да се подхожда към нея и в извънтекстов аспект, т. е. като бъдат привлечени по-късни Гоголеви коментари и интерпретации. Генезисът на нямата сцена (в текстово отношение) е равнозначен на внезапен удар отъв или по-точно — свихе (произнесените думи „поразяват като гръм. . .“). И тук вкменяването е равносилно на парализация със запазване на причудливи и съвсем неудобни пози, с онемяващи персонажи или недоизречена дума. И тук вкменяването се стреми пределно да се разпростре във времето, обхващайки почти немислимите за немия мизансцен „минута и половина“. И тук нямата сцена е универсална по въздействието си: тя поражда и главните персонажи, и второстепенните, и тези, които не са споменати в списъка на действащите лица. Изключение няма и не може да има.

Висшият смисъл на върховната сцена обаче е обусловен и от обстоятелството, че освен посочените текстови значения тя съдържа и други, които се подразбират.

От една страна, повод за нямата сцена е вмешателството на конкретни лица и инстанции. Явява се „стражарят“ със строго разпореждане, пристигат петербургският „чиновник“ и „височайшето разпореждане“, което го упълномощава с неизвестни засега мерки, т. е. това е волята на царя. Но, от друга страна, за финалната сцена на своята комедия Гогол предказва: „... Нашите действия ще ревизира не сенаторът, а оня, когото с нищо не можеш да подкупиш и който гледа съвсем иначе на всичко.“ Така понятието за земя, макар и висша, власт отстъпва място на надчовешката, небесната.

Нямата сцена — пише Ю. Ман — символизира възмездието за извършени престъпления или провинения, известна нравствено-юридическа реализация на поговорката — всекиму заслуженото!

Нямата сцена се доближава до такива характерни образи у Гогол като земетресение, избухване на вулкан. Мотивът за земетресението присъства и в „Ревизор“ — в пианската реч на Хлестаков: „... минавам през департамента — просто земетресение. . .“

За нямата сцена Гогол пише: „Струва ми се, че... последната сцена представлява последна сцена от живота, когато съвестта те принуждава да погледнеш извъндеш самия себе си и да се изплашиш от самия себе си.“ Не финален момент на комедията, а „последна сцена от живота“. За последната минута на индивидуалното съществуване Гогол е размишлявал цял живот, особено много през последните години на живота си, „Постоянна мисъл за смъртта възпитавя по удивителен начин душата, придава ѝ сили за живот и подвижи. . .“ (писмо до майка му от 25 януари 1847 г.).

От една страна — пише Ю. Ман, — сме изправени пред завършека на житейската съдба на конкретни лица, персонажи в пиесата. Но, от друга страна, именно поради това, че в кръгозора на пиесата е целият град, а градът у Гогол притежава функции на самодвижение — се разширява и значението на финала чак до „последната сцена от живота“ на цялото човечество. По този начин се разширява и самото значение на вкменяването — Гогол винаги в него атрибути не само на едно лице или група лица, а на човешки общества и дори на човешката история.

Привидно нямата сцена е като че ли изцяло под негативен знак: тя е реакция срещу порочни действия. Но в тази реакция е запазено именно качеството, което Гогол винаги е смятал ценно и дори органично за историята и което той много е ценил в хрътоносните походи. Нямата сцена е сякаш отрицателен знак на положителна същност, указание за нейното отсъствие, или, иначе казано, за нейното присъствие, но в особен, пределно трагически и странен облик. В нямата сцена на „Ревизор“ именно чрез състоянието на кризата е преодолена разпокъсаността и е възстановено загубеното единство. Само общата беда, беда за цялото човечество, е способен да накара да се забравят личните беди и несгоди.

Понятието за криза свързва нямата сцена с още една Гоголева категория, предавана чрез глагола „поразявам“ („... произнесените думи поразяват. . . всички“). Амбивалентността на категорията е в допускането на много извори на действието: поразява гръм, земетресение, мълния (всичко това го има у Гогол), но поразява и божиит гняв. Във връзка с нямата сцена глаголет „поразявам“ е многозначен и в друг смисъл, защото подразбира и състоянието на персонажите, и предполагаемото въздействие върху зрителите. Усилията на Гогол като коментатор и режисьор са били насочени към това — нямата сцена да съедини двете части на света, разделени от сценичната рампа.

Нямата сцена — пише в заключителната част на статията си Ю. Ман — е квинтесенция на Гоголевата поетика, стремяща се да осъществи пре-

именното есе) „идеалният критик“, най-всеобхващащият философ, човекът, който е можел „да прилага интелигентността си навсякъде“; неговото значение е не в „каноничното“ приемане на идеите му, а в осъзнаването посредством неговия пример, че в много сфери на мисленето „няма друг метод, освен да бъдеш свръхинтелигентен“. Под „фронесис“ Аристотел разбира природна интелигентност, която трябва да бъде развита и подкрепяна от морална добродетелност, за да прерастване в истинска мъдрост. Този морален компонент е много съществен и за Елиът, позволявайки му да противопостави действащата мъдрост на интелектуалните добродетели на науката и да обяви за „нездравословна“ прекомерната преданост на съвременното общество към точните науки. Но постраховката от теорията на Аристотел, която най-много допада на Елиът, безспорно е тази, че способността да преценяваме правилно насочва действията и чувствата ни към удовлетворяващата среда между два нежелани изхода. Върху каквото и да пише — литература, критика, религия, държавно управление, Елиът винаги търси „средата“, изтъква Ричард Шустерман. Постигането на равновесие между две нежелани крайности за Елиът не е само рационалистичен идеал, но и постоянна

практическа стратегия на мислене — това особено ясно личи от есетата му, изградени на основата на контраст между два противоположни принципа или подхода, всеки от които в крайна сметка се оказва зловреден. „Традиция и индивидуален талант“ например балансира между слепото подчинение на традицията и невсезащото, сялащо за традицията търсене на новото, насочвайки поета критически да възприема традицията като отворена и подлежаща на пренареждане система.

Интересът към идеята за „фронесис“-а в последно време се радва на забележителен ренесанс, свързан с нарастващото разочарование от точните науки, завършва статията си Ричард Шустерман. Същностна отлика на Гадамсеровата херменевтична теория, идеята за действащата мъдрост намира подчертан израз в съвременния американски прагматизъм, представяван от Пътнам и Рорти. А Елиът може най-добре да се охарактеризира като прагматист както в критиката, така и в теорията. Така не само ще обясним множеството му непоследователности, но и ще намерим мястото му в американската мисловна традиция, заключава авторът на статията.

Албена Бакрачева

САЩ

„AMERICAN LITERATURE“, The Duke University Press, 1989, v. 61, No 1

В рецензираната книга представява интерес статията на преподавателката от университета в щата Индиана Карън Рамзи Джонсън, озаглавена „Пол, сексуалност и човек на изкуството в романите на Фокнър“. Сексуалността и изкуството от край време са свързани, започва авторката: хора от всички области на изкуството се поздрават в творчеството си на секса, раждането и смъртта, за да разкрият артистичната си мотивация; и, обратно, образността в изкуството често запътва за любовно обдуване и страст. Тези метафорични схеми са тъй неизмени поради една много естествена причина: както сексът, така и творчеството отговарят на човешката необходимост от обдуване, от натрупване на повече опит, от разстраване на собственото аз, от досътворяване на личността. Така е поначало. А при Уилям Фокнър сексуалната метафорика е много по-дълбинна и всеобхватна, тъй като почти всяка метафорична връзка между секс и изкуство опира до сексуална извратеност или хомосексуалност. В крайна сметка Фокнър основно преобразува обичайните аналогии: за да бъдат разкрити едновременно протичащите при творческата дейност процеси на активност и пасивност, според него традиционните роли на мъжкия и женския пол трябва да бъдат разменени. Понятието „щастлив брак“ за Фокнър символизира повествованието като съобщение не само между писател и читател или между писател (читател) и текст, а между трите — така то изразява разколебаването на идеите за брак и повествование, посочва Карън Рамзи Джонсън.

Повечето хора на изкуството в творчеството на Фокнър, продължава авторката на статията, са мъ-

же и, както Гордън от „Комари“, са мъжествени-силни и хетеросексуални. Същото се пренася и върху жените, когато са хора на изкуството — те също трябва да притежават мъжка сила и категоричност, а следователно и хомосексуалност или фригидност. Уилям Фокнър сякаш утвърждава: изкуството е извратеност, която мъжът е свободен да избере; докато, за да направи този избор, жената трябва да бъде извратена — или, казано по друг начин, мъжът разполага със свободата да избира, докато това, което на пръв поглед изглежда като свободен избор за жената, всъщност се оказва резултат от начина ѝ на живот. Това личи и по имената, които Фокнър дава на своите артистично насочени герои — те единствено притежават имена с ясно изразен мъжки граматичен род, като например Уайзман или Джонсън.

Така е и с Роза Колдфилд от „Авесалом, Авесалом“ — самоопределяйки се с понятията отсъствие и празнота, тя парадоксално се превръща във всеобемашо същество. По собствените ѝ думи тя е детство, безполово същество, „не дете, а по-малко и от дете“. Неудържимата ѝ страст към мъжете я води единствено към чисто художествени теми: любовта и отсъствието. Принудена да се самоотрича поради необходимостта да отхвърли чуждите определения за себе си, Роза превръща отрицанието в утвърждение: без да е каквото и да било, тя обема в себе си всичко, заключава Карън Рамзи Джонсън.

Обикновено, продължава тя, сексуално-нарративните аналогии на Фокнър рухват, тъй като нито езикът, нито сексуалнодиференциращите понятия могат да предадат тоталната противоречивост,

която го интересува. Затова и нейният извод е, че Фокър е искал да утвърди изкуството като приоритет на мъжете. Едновременно във и извън времето, художническата страст у Фокър е както продуктивност, така и пасивност; тъй като е непостоянна и може да бъде стимулирана, примерно с алкохол или опии, изкуството, което ражда, според Фокър е „не само върховното самоизразяване на мъжа — то е и спасението на човечеството“ (аналогията с Христовите страсти очевидна).

Артистичната страст у Фокър сякаш изпълва човека на изкуството — нещо чудно тогава, че и мъжете художници могат да се окажат андрогинни като Роза Колдфилд. Това впечатление произтича от неизменното у Фокър сравнение на творческия акт с изпълване на урна: писателят описва мъжа художник като съд, в който се излива творческата му енергия. Най-често алюзия за „Ода за гръцката урна“ на Кийтс, този образ загатва не само художествените достижения и безсмъртието на артиста, но също и известна съдржаност,

пасивност, неприсъщност — все класически женски характеристики.

В „Авесалом, Авесалом“ Фокър използва четирима разказвачи, за да даде най-пълнен израз на художественото преживяване както у разказвача (автора), така и у читателя (слушателя), като в цялото това многоизмерно обичуване присъствуват различни форми на андрогиния, хомосексуалност и ишист, до голяма степен очертаващи същността на разказваческото изкуство. „Нямаше значение кой говори, пошеже не беше само до говоренето. . . а до един щастлив брак между говорене и слушане“: единият акт е действен, другият — пасивен, а в сферата на „парадоксите и непоследователността“ те са взаимосвързани и могат да си разменят местата. Така, заключава Карън Рамзи Джонсън, за Фокър актът на писането — както и този на четенето — изисква едновременно активно излизане и пасивно отдаване на личността: също като при сексуалното обичуване.

Албена Бакрачева

МЕКСИКО

„PLURAL“, México, 1988, número 204

Излизането на тази интересна книжка на известното не само в Мексико, но и в почти всички латиноамерикански страни списание „Плурал“ („Множество“) съвпада със 17-годишнината от неговото излизане като месечно издание на вестник „Екселсиор“ — един от най-големите и разпространени ежедневници отвъд Атлантика. Успехът на списанието се дължи преди всичко на неговия сегашен директор, видния поет и есеист Хайме Лабастида, и заместник-директора Ласло Моусонг — критик и есеист, — както и на добре подбранния редакционен екип, в който влиза и мексиканската поетеса Елва Масиас, идвала у нас като участничка в Шестата международна писателска среща в София.

В рецензираната книжка 204 преобладават критико-есеистичните изследвания, като „Език, родина, поезия“ от известния аргентински поет и есеист Родолфо Алонсо, „Концепцията и успехите в изследванията за испаноамериканския роман“ от видната френска испанистка Франсоаз Перюс, „Кортасар, затворената врата и фантомите“ от мексиканския критик Илан Ставанс и др. Поместени са и обширната поема „Танцът на милионите“ от големия никарагуански поет Ернесто Карденал, в която са пресъздадени социалните борби на милионите онеправдани хора от Латинска Америка, както и поемата на „На Руфино Тамайо“ от видния мексикански поет Карлос Пелисер, посветена на Руфино Тамайо, забележителен мексикански художник, реалист и новатор.

Внимание заслужава преди всичко голямото критико-есеистично изследване на аргентинския критик Родолфо Алонсо „Език, родина, поезия“, което е показателно за тясната връзка между тези три понятия, придобили широк отзвук в латиноамериканската поезия. Автор на значителните сти-

хосбирки „Приятни ветрове“, „Да говорим ясно“, „Слънце и сянка“ и др., Родолфо Алонсо анализира мисълта на известния мексикански поет Октавио Пас „Родината на поетите е словото“. Той се спира и на творчеството на видния португалски поет и есеист Фернанду Песоа, който в редица свои есеистични публикации е изразил същата мисъл, но по свой начин. Родолфо Алонсо свързва въпроса и с делото на безсмъртния португалски поет класик Луиш Камонис, автор на неувяхващата поема „Луизиана“, за когото родината също е безсмъртното и колоритно слово.

Като свързва всичко това с развитието на латиноамериканската и испанската поезия, Родолфо Алонсо подчертава след подзаглавието „Ние, испаноамериканците“, че „проблемът е комплициран и за нас“. Макар че отвъд Атлантика испанският език е станал национален език на двадесет народности, в поезията, която се развива там, са налице специфични пластове, различни от тези в испанската поезия. Езикът ѝ е обогатен от нови нюанси, идещи от недрата на латиноамериканските народи, защото местните поети се различават от испанските. Големите латиноамерикански поети не копират вече от испански образци, при тях липсва унификацията. Затова много от латиноамериканските творци създават своя самобитна поезия, звучаща с характерните за техните страни дълбоко социални и хуманистични идеи. В извисяването на поетическото слово неслучайно можем да споменем имената на световноизвестни автори, като Пабло Неруда, Николас Гилен, Сесар Валиехо и др. Както подчертава Родолфо Алонсо, който е и забележителен поет, принос за това има и „демократията, щастливо развиваща се, макар и с някои испански черти, която ни дава отговор на този въпрос“. Критикът

обосновано се спира и на подзаглавието „Езици и родини“, за да подчертае, че при развитието на испанския език в латиноамериканските страни превес взема неизменната и растяща връзка с родината, с родната земя и народ, отразила се и върху поезията, и върху всички други литературни жанрове. С течение на времето те придобиват свой оригинален облик, потопен дълбоко в живота на местните народи. Може би, ако испанският език задълбочи своите различия в отделните латиноамерикански страни, в недалечно бъдеще ще има вече мексикански език, аржентински език, кубински език и т. н. Родолфо Алонсо подчертава, че „... и социалнополитическите връзки между език и родина влияят, както и с развитието на човешката личност, с местността, с националността, с развитието на всичко това и в планетарна насока.“

„Както се изтъква в критико-есеистичното изследване на Родолфо Алонсо, тези фактори оказват голямо влияние върху развитието на поезията.

Изследването на френската испанистка Франсоаз Перюс има друг характер. Целта ѝ е да хвърли сериозен поглед върху появилите се концепции за оценяването на латиноамериканския роман. Интересно е, че още в началото на своето изследване авторката изхожда от някои важни мисли на известния съветски теоретик и критик Михаил Бахтин — по-специално от неговия забележителен труд „Естетика и теория на романа“ (използуващ е френският превод на изследването на Бахтин, излязъл в Париж през 1978 г. в издателство „Галимар“). Обосновавайки така същността на темата си, тя подчертава, че много от теоретичните и критическите определения на Бахтин важат и за оценяването на развитието на латиноамериканския роман. Франсоаз Перюс подчертава, че „... поя-

вил се в средата на XIX в. и развиващ се досега...“, испаноамериканският роман представлява забележително явление, независимо в коя страна се появява, като обхваща исторически и социални процеси, особено през 20-те и 50-те години...“, за да стигнем и до сегашното развитие“. Тук авторката се позовава и на мненията на други критици, като Хавиер Гарсиа Мендес, който разглежда през 1985 г. значителното творчество на такива крупни писатели като мексиканеца Хуан Рулфо, перуанец Хосе Мария Аргедас и др., подплатявайки разсъжденията си за развитието на латиноамериканския роман. Това е обширна тема, която се подема не само от латиноамериканските критици и теоретици, но и от изследователи в други страни, както е в случая с френската испанистка Франсоаз Перюс.

И накрая — какво представлява изследването на мексикански критик Илан Ставанс за видния аржентински белетрист и есеист Хулио Кортасар. То е свързано предимно с някои негови романи, повести и разкази, в които критикът анализира развитието на Кортасар с неговите увлечения по фантомите „зад затворената врата“, както той казва, но които не са далече от прогресивните и хуманистичните му разбирания. Тези въпроси са добре анализирани с редица примери, особено в подзаглавията „Атмосферата“ и „Как да четем?“. Това са размисли за начина, по който може да се усвои разказаното от Хулио Кортасар, за насоките на неговите хуманистични и прогресивни разбирания, близки на любознателния читател. Това е задълбочено, добре насочено изследване за разбиране на идейния и художествения облик на бележития аржентински творец.

Жак Бител