

Г Д Р

„ZEITSCHRIFT FÜR SLAWISTIK“ — Берлин,
кн. 6/1971

„Цайтшрифт фюр славистик“ е списание за славянски литератури и езици, издавано под редакцията на проф. д-р Х. Бийлфелд. Списанието излиза в шест книжки годишно и публикува материали върху проблемите на славянското литературознание и езикознание. През 1972 г. списанието ще навлезе в своята седемнадесета годишнина.

Кн. 6/1971 предлага няколко материала, посветени на творчеството на Достоевски. Между тях личат студията на Георгий Фриденлендер от Института за руска литература към Съветската академия на науките в Ленинград, озаглавена „Идеал и реалност в естетиката на Достоевски“, както и изследването на Юрий Ман от Института за световна литература „Максим Горки“ в Москва „Романтиката в ранното творчество на Достоевски“.

Интерес представлява също студията на д-р Клаус-Дитрих Шедке от Хумболдския университет в Берлин под наслов „Дяволско време и златен век — изображение и притча в романа на Достоевски „Бесове“ (K. Städte, „Teufliche Zeit und Goldenes Zeitalter — Abbild und Gleichnis in Dostoevskijs „Dämonen“), която ще разгледаме по-обстойно.

В романа на Достоевски „Бесове“, според автора един от най-бойките и съвременни най-спорни романи в световната литература, са концентрирани индивидуалните и обществени конфликти на една епоха. Трагичните събития в едно московско предградие през есента на 1869 г., а именно убийството на студента И. Иванов, член на тайната организация „Народна разправа“, от ръководителя на организацията С. Нечаев и негови помощници, дават подтик на писателя да създаде една своеобразна хроника, която същевременно придобива смисъла и на притча за мястото на човека между доброто и злото, между бога и сатаната. В тези рамки Достоевски влага своите социал-психологически и философски схващания за вътрешната раздвоеност на човешката личност, на човешкото съществуване като резултат на неговата неотменна обвързаност с опре-

делени, исторически създадени обществени структури и на идеалната представа за смисъла на живота. В романа „Бесове“ се съкращават радикално измеренията на пространството и времето. Дистанцията между изображението на епохата и притчата обуславя наличието на една многозначност, която според автора прави проблематична всяка претенция на критиката за тоталност на интерпретацията. На тази майсторска творба на Достоевски е присъща тектониката на античната драма. Твърде ограниченото по отношение на времето и пространството действие протича с прецизността на механизма на адска машина. Както в античната трагедия, така и тук в края на романа се достига до възстановяването на първоначалното равновесие. Тук обаче липсва онова „очистително“ въздействие, катарзисът, на който Аристотел е гледал като на съществен елемент на жанра. В романа „Бесове“ сякаш се е разпаднал онзи космос, онзи световен порятек у древните, който винаги е встъпвал отново в правата си, след като съдбата е нанесла своя унищожителен удар върху предизвикващия я индивид. Кризата на индивидуалното съзнание произтича в романа на Достоевски от кризата на обществения строй. В структурата на „Бесове“ освен елементи на класическата трагедия могат да се открият според автора и черти от класическия европейски роман. Допирни точки могат да се търсят с „Жил Блаз“ на Лесажа, както и с английския сатиричен роман на XVIII в. С тези две позовавания — на античната трагедия и на сатиричния приключенчески роман — се насочва вниманието, смята авторът, само към две главни стилови плоскости, които се обединяват в романа в една своеобразна синтеза.

За да се схване многослойната диалектика между конфликтите на една епоха, които се разглеждат в романа, литературните традиции и съвременните на писателя идеологически системи, с които той е свързан, трябва да се изследват литературният сюжет и начинът, по който той е претворен в романа. Двата главни герои, Николай Ставрогин и Петър Верховенски, завърнали се от Швейцария в родния си провинциален руски град, са обхванати от идеята да разрешат една световна загадка — да определят смисъла на човешкия живот; Ставрогин

в субективно-метафизически план, Верховенски в практическата сфера на обществени отношения. Така малкият град се превръща в опитно поле за поредица от страни и зловещи начинания, които завършват с убийство, подпалвачество и хаос. Това е ядрото на една сложна фабула, която писателят е обогатил с цяла поредица странични действия, образувачи една полупрозрачна завеса, зад която централните събития остават в тайнствен полумрак, докато отпътуването на Верховенски и самоубийството на Ставрогин не хвърлят светлина върху цялостния развой на случилото се. Своеобразната структура на романа произлиза до голяма степен от напрежението, възникващо между тези странични действия и основната линия на сюжета.

Така анализът на романа показва наличието на три тясно преплетени един с друг основни елемента — сатирична картина на нравите във време на обществено престройство; приключенчески събития, които обръщат с главата надолу живота в провинциалния град, и философски диалог в редовете на младото поколение. Объркването и трудно разграничимо преплитане на тези елементи създава понякога впечатлението, сякаш че писателят е загубил власт над своя фиктивен свят и като че му изневерява умениято да подрежда събитията в епическа последователност. Но този привиден безпорядък е само израз на един по-далновиден реализъм, който проследява безпорядъка на действителния свят в литературното произведение, отказва се от предвзрителни утвърди насочвания за възможно тълкуване и принуждава читателя да търси сам пътя към подобни тълкувания на текста. Дори образът на „разказвача“ в романа „Бесове“ е изграден с помощта на особена техника — ние узнаваме житейската история на стария Верховенски, както и на други главни действащи лица от романа през гледната точка на един свидетел в съда, който живо си спомня само за някои неща, няма никаква представа за по-дълбоките взаимовръзки в събитията и твърде често се оставя да бъде ръководен от собствените си предположения, както и от съмнителни слухове. Така границиите между автентичния и фиктивния „разказвач“ в романа са твърде неясни. Достоевски създава по този начин умишлено една атмосфера на неувереност, несигурност по отношение на изобразената действителност, която се поставя под съмнение като източник на автентично познание, тъй като до голяма степен е отнета тълкуващата и насочваща функция на „всезнаещия разказвач“. Разясняващата функция на „разказвача“ има само частично значение, а той самият е по-скоро засегнат участник в действието със силно изразена и социално-психологически оформена физиономия и не така ясно разграничим от останалите образи. В търсенето на ключ за тълкуване на романа критиката,

изхождайки от това обстоятелство, се е абстрахираща от „разказвача“ и е насочвала вниманието си към диалога като към единствена плоскост, предлагаша възможност за тълкуване. Така до голяма степен са оставали извън обсега на изследването сатиричните елементи на романа, намиращи се в зависимост най-вече от „разказвача“. Това едностранчиво надценяване на диалога у Достоевски е довело според автора до очевидно погрешни преценки, както и до схващането, че разтълкуването на „Бесове“ е невъзможно въз основа на отделните елементи на произведението, а само като се вземе под внимание цялостната структура на романа, както и неговото отношение към изобразената действителност.

През 1867 г. Достоевски предприема второто си задгранично пътуване, което го довежда през Берлин и Баден-Баден в Швейцария, а оттам — в Италия. След като завършва във Флоренция работата си над „Идиот“, писателят заминава за Дрезден, за да се завърне окончателно в Русия едва през лятото на 1871 г. Това второ голямо задгранично пътешествие е свързано с редица тежки преживявания за писателя. Макар и отскубнал се от своите кредитори, Достоевски не успява да избяга от самия себе си, от епилептичните си пристъпи и от хазартната си страст, която го развежда из игралните казина на Европа, докато едва през 1871 г. той окончателно се отрича от рулетката. Годишните прекарани в чужбина, са време на най-голяма изолация. Писателят се отчуждава не само от Русия — обстоятелство, което дълбоко го потиска, — но той не осъществява контакти и с пребиваващите в чужбина руски емигранти, познати му писатели и революционери. Намиращ се постоянно в парични затруднения, измъчван от неизлечима болест, Достоевски подхранва своята омраза към богатите аристократи в руската литература като Тургенев и Гончаров, с които окончателно разваля отношенията си. Сили за литературна работа той черпи от непохватната любов на жена си и от надеждата за скорошно завръщане в Русия. В тази напрегната до крайна степен обстановка, утежнена още повече от смъртта на дъщеря му, Достоевски започва да пише романа си „Бесове“. Първоначално той е възманирявал да напише голяма новела на тема „атеизъм“, „хроника на живота на един голям грешник“. „Атеистът“ е трябвало да бъде противопоставен на едно духовно лице, с което е трябвало да проведат обширен диалог за мястото на човека между бога и сатаната, между идеала и действителността. Тъй като Достоевски е искал да преработи в този роман цялостното идейно богатство на европейската цивилизация от начетките на християнството до XIX в., това начинание е изисквало голяма предварителна работа. И когато в читалията на Дрезденската библиотека, про-

учвайки наред с многото книги и голям брой руски и европейски вестници, Достоевски попада на съобщението за убийството на студента Иванов от Нечаев и неговата група, той открива тук сюжет, напълно съответстващ на личното му идеологическо настрояване през онези години. Политическата ненавист на Достоевски, отправена едновременно към буржоазното общество в Западна Европа и към революционния анархизъм, сякаш намира в този случай свое най-силно потвърждение. Не е изминал и месец от фаталния изстрел в парка край Москва, когато Достоевски прави първите бележки към романа „Бесове“. Подготвителната работа към „Хроника на живота на един голям грешник“ бива използвана тук като че ли писателят само е чакал вестта за извършеното убийство, за да реализира своя литературен план.

Авторът на студията проследява отделни моменти от работата на Достоевски върху „Бесове“, настъпването на кризисен период през лятото на 1870 г., предизвикан от вътрешна неувереност и противоречивост, завръщането на писателя в Русия и завършването на романа успоредно със съдебния процес по делото на убийците, съмишленници на Нечаев.

Д-р Шедке изтъква, че анализът на романа би бил непълноценен, без да се изследва и непубликуваната приживе на писателя глава от произведението под наслов „У Тихон“. Тук главният герой Ставрогин прави изповед за извършеното свое злодеяние, като описва един свой син за „златния век“. Това описание няма никаква видима връзка със злодеянието и то може да бъде разбрано, смята авторът, само на основата на притчата. Така описането на „златния век“ представлява значителен мотив в романа „Бесове“, който авторът на студията тълкува по следния начин: за Достоевски съществуващата обществена структура и нейното разрушаване чрез една псевдосоциалистическа революция почиват на принципа на нравствения nihilism, на жадната за собственост и пълно пренебрегване на моралните норми и на безгласните страдания на народа. Надеждата за премахването на този строй съществува според Достоевски единствено в душевното обновление на отделния индивид и в неговия страстен стремеж да съхрани в един разпадан свят идеята за една бъдеща световна хармония. Тя може да се съдържа както в античната представа за „златен век“, така и в християнската идея за рай на земята. И в двете характеристики митологическият образ се превръща в литературна метафора. Макар и съзнателно да отбига в своята утопия всяка обществена теория, насочена към практически преобразувания, Достоевски изразява както чрез утвърждаването на едно хармонично общество тук на земята, така и чрез постоянно поставяния въпрос за християнския му или атеистичен характер своята обвързаност с идейния мир на

Фурье. В своя разказ „Сняг на смешния човек“ Достоевски формулира превъзможването на утопическите теории като методически принцип на своята поетика, като влага в устата на своя герой думите: „...Аз видях и знаех, че хората могат да бъдат прекрасни и щастливи, без да загубят способността да живеят на земята. Аз видях истината и нейният жив образ изпълни душата ми навеки. Но как да уредим рай — това не знаех, защото не умея да го предам с думи. След моя сын загубих думите си.“

Авторът на студията оборва с тезата си някои утвърдени и закостенели схващания за реакционната същност на романа „Бесове“ и предлага нова форма на анализ на произведението, като разкрива сложната и противоречива тъкан на творбата и осветлява някои неизследвани досега моменти.

„ZEITSCHRIFT FÜR ANGLISTIK UND AMERIKANISTIK“ — Берлин—Лайпциг, кн. 1/72

„Цайтшрифт фюр англистик унд американистик“ излиза четири пъти годишно и публикува материали на немски и английски език върху явления от английската и американската литература. Прави се също преглед на публикувани книги по света във връзка с тази проблематика. Списанието излиза под ръководството на проф. д-р Еберхард Брюнинг от университета „Карл Маркс“ в Лайпциг. През 1972 г. списанието навлиза в своята двадесета годишнина.

Кн. 1/1972 предлага студията на д-р Ирене Скотничи „Изобразяването на отчуждението в романите на Карсън Маккълър“, изследването на проф. д-р Еберхард Брюнинг „Движението за освобождение на негрите и американската драма“, статията на Волф-Рюдигер Шолвин „Пропагандно-теоретични и лигвистични аспекти на империалистическото управляване на общественото мнение в САЩ, както и студията на д-р Хорст Ииде, доцент в Хумболдовия университет в Берлин, озаглавена „Джек Лондон като социалистически писател“, която ще разгледаме по-обстойно.

Творчеството на Джек Лондон е твърде спорно и изпълнено с противоречия. Критиците не са единодушни в оценките си на този изключително популярен американски писател. Някои го сравняват с най-великите белегтристи на всички времена или виждат в него истински социалистически писател, който неуморно се е борил на страната на работническата класа. Други обаче отхвърлят книгите му като плиткити и повърхностни и поставят под съмнение прогресивните им тенденции. Авторът на студията си поставя за цел да разгледа социалистическите аспекти в творчеството на Джек Лондон и да разработи новите, насочени към бъдещето елементи в произведенията на писателя.

Джек Лондон живее в период на изострящи се икономически и политически противоречия, които намират своето отражение и в творчеството му. Писателят е не само хронист на тази раздвижена и ярка епоха, но и сам изпитва въздействието на различните, многообрази и трудно обозрими теории и духовни направления, родени от това време. В своето търсене на задоволително обяснение на природните и обществените закономерности той се натъква на произведенията на Дарвин, Хекел, Кил и на други буржоазни учени, при което особено силно влияние оказват върху него теориите на английския буржоазен философ-еволюционист Херберт Спенсер. Джек Лондон обаче не възприема цялостното учение на този по принцип реакционен мислител, а само онези негови елементи, които съответствуват и предлагат привидно потвърждение на личния му житейски опит. От Спенсер и от немския философ-декадент Фридрих Нишсе той възприема псевдонаучното учение за превъзходството на „бялата раса“, едно схващане, играещо отрицателна роля в различни произведения на писателя.

При все че Джек Лондон съзнателно или несъзнателно възприема известни възгледи на буржоазните естествоизпитатели и философи, чиито идеи и теории до голяма степен определят духовния живот в Съединените щати през този период, той вижда в социалистическия обществен строй единствения изход от все по-явно излизашите на бял свят пороци и недостатъци на капитализма. Още по време на своя скитнически период Джек Лондон е чул за първи път за съществуването на „Комунистическия манифест“, който по-късно изучава основно и усвоява теоретичните му постановки. Но писателят не се задоволява само с изучаването на теорията на социализма. През 1896 г. той встъпва в редовете на Социалистическата работническа партия в Окланд и става един от нейните най-известни и активни членове.

Като партийен член Джек Лондон излиза като оратор на уличните събрания в Окланд, разяснява целите на социализма като референт на различни организации и съюзи, а също и в статии по вестниците. Дори по време на неговото златотърсачество в Аляска новите идеи не го напускат и много вечери наред той обсъжда със своите спътници край лагерния огън представите си за нов, по-справедлив обществен строй. Особено през годините 1905—1907 Джек Лондон проявява значителна активност в социалистическото движение в САЩ. През 1905 г. излиза книгата му „Войната на класите“, сборник от негови социалистически есета. През същата година писателят предприема обиколка из всички големи американски университети, където изнася сказки, пропагандиращи социализма. А когато вестта за революцията в Русия през 1905 г. достига до Съединените щати, той веднага съставя заедно с други

американски социалисти прокламация за финансово поддръжка на революцията.

Най-значителен принос на Джек Лондон като социалистически писател остава неговият роман „Желязната пета“, който написва, намирайки се на върха на своето идеологическо развитие. По-настоятелно от всички останали произведения на писателя този роман разкрива класовата позиция на художника, неговата дълбока връзка с пролетариата, както и неговата антипатия и презрение към буржоазията.

Джек Лондон не е първият, нито единственият писател от своята епоха, който се обръща към въпроса за обществения строй на бъдещето. За разлика обаче от дребнобуржоазните реформистки писатели, които се задоволяват с описанието на един идеален бъдещ обществен порядък, Джек Лондон прави опит в своя роман „Желязната пета“ да изобрази смело пътя към едно такова ново общество. Писателят, който е събрал значителен личен опит в класовата борба, показва с реалистическа откровеност невъобразимите трудности при провеждането на една пролетарска революция. Той не се страхува да представи тази борба като дълготрайна, опръскана с кръв и струваща много жертви на народните маси. Изхождайки от тези антимомантни, почерпени от практическия живот представи, писателят въвежда напълно нови герои в своя роман, които олицетворяват типа на революционера. Героите на неговите предишни произведения се борят да реализират своите лични желания. Героите на „Желязната пета“ обаче жертвуват личното си щастие в интерес на експлоатираната класа. Със създаването на своя революционен герой Джек Лондон полага основите според автора за развитието в американската литература на художествения метод на социалистическия реализъм.

Писателят не е притежавал дълбоки познания върху всички трудове на основоположниците на научния социализъм, но все пак без точно познаване на най-съществените аспекти на марксистката теория той не би могъл да напише своя роман. Също би било погрешно да се смята, пише авторът на изследването, че освен „Комунистическия манифест“ Джек Лондон не е изучавал други теоретични произведения на социализма. След неговата смърт в библиотеката му е намерена цяла поредица от публикации на съвременни социалистически писатели. Той е притежавал преведените и публикувани по негово време томове на „Капиталът“ на Карл Маркс, както и произведенията „Революция и контрареволюция в Германия“, „Развитието на социализма от утопия до наука“, „Произход на семейството, частната собственост и държавата“, „Лудвиг Фойербах и край на класическата немска философия“, както и „Положението на работническата класа в Англия“ от Фридрих Енгелс. Последната книга е американско издание от 1887 г. и

съдържа специално изготвен предговор за американския читател, в който Енгелс прави анализ на развитието на работническото движение в Съединените щати.

Джек Лондон остава със своя смел революционен роман първият пролетарски писател в Северна Америка.

В. К.

Г Ф Р

„DIE WELT DER SLAVEN“, Мюнхен — Визбален, кн. 3, 4/1971

„Ди велт дер славен“ е тримесечно списание за славистика. В него са публикувани материали на автори от различни страни, включително и от социалистическите, на немски, английски и руски език. Освен статии, разглеждащи литературоведски и езиковедски проблеми на славистиката, в списанието се публикуват и рецензии на книги от цял свят по въпроси на славянските езици и литератури.

В кн. 3/1971 буди интерес студията на Волфганг Казак (Кьолн) „Чехов и Паустовски“. Авторът е известен като изследовател на творчеството на Паустовски. Публикувал е книгата „Стилът на Константин Георгиевич Паустовски“, Кьолн, 1971 г.

Една съпоставка между двама писатели — пише авторът — може да бъде методически извършена от два изходни пункта — първо, като се изследват техните конкретни взаимоотношения, и, второ — да се проучат изказванията на единия за другия. От друга страна обаче, подобна съпоставка може да се направи и като се сравни творчеството на единия с това на другия писател.

В едно компаративно изследване върху Чехов и Паустовски могат да се окажат от полза и двете гледни точки. Паустовски е правил многократно изказвания за Чехов, а по случай стогодишнината от рождението му е написал отделен очерк за него. Също така и творчеството на Паустовски дава повод за сравнения — и двамата писатели са майстори на кратката белетристична форма, но не и на романа, а критиката дори нарича някои разкази на Паустовски „чеховски“.

Паустовски е писал извънредно много за други писатели. Най-вече след 1953 г. очерците за писатели наред с многото му автобиография представляват значителна част от неговото творчество. През този период той е написал и своя известен очерк за Чехов.

И при двамата писатели — Паустовски и Чехов — интимното отношение към руския

лес е свързано с определено предпочитание към природата и пейзажа на Средна Русия. Паустовски споменава в „Славеево царство“ как живеещият в Крим Чехов е копнел за Русия и за Севера. И Чехов, и Паустовски не са понасяли живота в Москва — през 1892 г. Чехов се преселва в Мелихово, а през 1954 г. Паустовски — в Таруса. И за двамата писатели животът сред природата, сред пейзажа на средноруските гори и езера (из които и двамата са обичали да ходят на риболов), се е превръщал в период на усилена и плодотворна творческа дейност. Чехов пише през 1894 г. от Ялта: „... Северът е все пак по-хубав от руския Юг, поне през пролетта. При нас природата е по-меланхолична, по-лирична, по-левитанска. ...“ Личната връзка на Чехов с Левитан съответствувала на възхищението на Паустовски от неговите картини. През 1937 г. той описва живота на Левитан и неговата връзка с Чехов в обширно биографично есе. А като основа за разказа си „Славеево царство“ той взима картината на Левитан „Купи сено“, която е била подарена от художника на Чехов.

През 1955 г. Паустовски произнася в Москва реч в памет на Бунин, в която споменава една особеност в стила на Бунин, показваща общи черти между Бунин и Чехов. „Бунин е достигнал най-вече в своята автобиографична книга „Животът на Арсениев“ онази граница, при която прозата се слива в органично и неделимо цяло с поезията, при която вече не може да се различи поезията от прозата и всяка дума се врязва в душата като нажежен печат.“ Лиричността на прозата, нейният ритъм и музикалност, каквито Паустовски открива с възхищение у Бунин, у Чехов, а също и у Лев Толстой, се превръщат за самия него в зрелите му творби в най-висша цел. В очертка си „Изкуството да виждаш света“, включен в книгата „Златната роза“, Паустовски казва: „Струва ми се, че ритмичността на прозата никога не може да бъде достигната изкуствено. Ритъмът на прозата е обусловен от таланта, от чувството за езика, от добрия писателски слух.“ Това убеждение на Паустовски показва, че лиричните черти на прозата му не са резултат на някакво подражание на Чехов или на Толстой. Многократното изтъкване именно на тази характерна страна от таланта на Чехов в теоретичните очерци на Паустовски ни насочва към значителното сходство в тяхното художествено възприемане на света и оттам в поетичното му претворяване. С това може да се обясни и обстоятелството, пише авторът на студията, че Паустовски е смятал „Степ“ на Чехов за негово най-значително произведение.

Така разказът „Степ“ може да се разглежда като изходен пункт за сравняване на творчествата на Чехов и Паустовски и за установяване на прилики и различия. Докато ранните разкази на Чехов, предимно

кратки и хумористични, се отличават с твърде интензивно действие, то в „Степ действително е ограничено с описанието на едно пътуване от четири дни. Това пътуване обаче е само повод, за да се изобразят срещи с различни хора, както и променливият пейзаж. С постоянната смяна на движение и покой, на напрегнатост и спокойствие, на страх и задоволство пътуването се превръща при Чехов в символ на човешкото съществуване. В творчеството на Паустовски могат да се открият разкази, притежаващи същата епическа структура. Но докато при Чехов този епически композиционен принцип възниква едва след години на писателска дейност, то при Паустовски той може да се забележи още в първия му разказ „Поводът“, публикуван през 1912 г.

Както при Чехов, така и при Паустовски намираме изявления във връзка с трудностите, произлизащи от необходимостта да се свържат отделните елементи на един разказ в едно цяло. Така Паустовски пише в книгата си „В глъбините на Русия“ (1950) следното: „Всеки писател изпитва желанието да напише някоя история съвсем свободно, без да мисли за никакви „железни“ или „златни“ правила, обелязани в учебниците по литература.“ Това изявление напомня на драмата на Чехов „Чайка“, в която един от героите казва: „Аз все повече и повече достигах до убеждението, че същественото не се състои в старите или новите форми, а в това, човек да пише, без да мисли за никаква форма, да пише така, както извира от душата му.“

В много от разказите на Паустовски може да се открие според автора и типична „чеховска меланхолия“, за която Паустовски пише в един от очерците си. Но докато Чехов често показва героите си в положение на отчаяние и невъзможност за действие, то Паустовски изобразява героите си в ситуация на преодоляване на отчаянието и на намиране на някакъв изход от положението — например в разказите „Доблест“, „Музиката на Верди“ и „Водач на слепец“. Тук хората почти винаги показват мъжество и жертвостепенност да се притекат на помощ на страдания, макар и с това сами да се озовават в затруднено положение.

Единството на настроението в рамките на един разказ, което може да се наблюдава както при Паустовски, така и при Чехов, е един от елементите на импресионизма. „Природата, времето, мотивите, движенията, цветовете, музикалността на езика и преди всичко детайлите биват използвани в импресионизма между другото и като стилизиращи средства за обрисване на атмосферата и настроението в произведението“, пише Х. Ауцингер, една от изследователките на Чехов, като го определя като типичен импресионист. А руският литературовед Волжский в своя анализ на творчеството на Чехов намира общи черти помежду Чехов и Левитан, и то не само по отношение на настроението,

но и на изобразителната техника. Това сходство според автора важи и по отношение на Паустовски. И Чехов, и Паустовски никога не изобразяват един живот в неговото цялостно протичане, а чрез отделни откъси, всеки от тях относително самостоятелен.

Наред с общите черти между таланта на Чехов и този на Паустовски могат да се отбележат и редица различия помежду им. Така творчеството на Паустовски е дълбоко автобиографично (от 1955 г. до смъртта си той е писал изключително в първо лице). Чехов, напротив, се е стремил, доколкото е възможно, да отстрани личния елемент от творчеството си. С ранните си творби Чехов се представя като майстор на късия разказ с ярка развързка (поанта), а при Паустовски не биха могли да се открият подобни паралели дори и в най-късите му разкази. Чехов твърде много е използвал в работата си бележници, докато Паустовски често е подчертавал своята неприязнь към предварителните бележки и е изразявал предпочитанието си към разказването по памет. Чехов се е занимавал с човешки и социални проблеми, които са го вълнували, докато Паустовски никога не е изобразявал определен проблем, а винаги някаква човешка ситуация. Чехов, следвайки линията на Тургенев, е написал няколко импресионистични драми, които спадат към най-хубавото в руската литература. В своето театрално творчество Паустовски не е следвал чеховски драматични образи.

Чехов притежава според автора предимно епически талант, който често се свързва с драматичното и само понякога с лиричното. Талантът на Паустовски е също предимно епически, който обаче се свързва често с лиричното и само понякога с драматичното.

Не конкретни влияния по отношение на темите, мотивите или отделни стилизиращи средства определят взаимоотношението на двамата писатели. Всеки от тях притежава своеобразен, завършен талант, но между по-младия, Паустовски, и по-стария, Чехов, съществува толкова голямо художествено сродство, че още в детството си Паустовски е бил дълбоко впечатлен от творчеството на Чехов и това е дало своето отражение в цялостната му по-нататъшна творческа дейност.

Кн. 4 на „Ди велт дер славен“ предлага изследването на Виктор Терас от университета в Уйконсин, САЩ, озаглавено „Гьоте и Пастернак“.

Гьоте е наричан „наивен поет“ (Авторът има пред вид разделението, което прави Фридрих Шилер между т. нар. „наивна“ и „сантиментална поезия“ — към първия вид той причислява поезията на Гьоте, а към втория — своята собствена.) За да се разбере напълно Пастернак, човек трябва да притежава нещо от неговата детска непосредственост и свежа чувствителност. В стихотворението си „Борис Пастернак“ от 1936 г.

Ана Ахматова характеризира поета по следния начин:

Он награжден каким-то вечным детством,
Той щедростью и зоркостью светил,
И вся земля была его наследством,
А он ее со всеми разделил.

Към добродетелите на „наивния поет“ обаче се прибавя при Пастернак и значителна ерудиция. Цялото му творчество е проникнато от едно, понякога едва доловимо и забулено, понякога обаче съвсем явно лично отношение към руската и западната литература, към музиката и изобразителните изкуства. Пастернак се отнася към миналото и към създадените от него ценности с една антиисторическа непосредственост, която преминава границите на времето, напълно пренебрегва особеностите на една епоха или на индивидуалния стил. Тъкмо поради това е трудно да се види, че поезията на Пастернак е изпъстрена от литературни цитати и отгласи. А именно тези литературни отгласи представляват често мостът, прехвърлен от реалното към идеалното, от особеното към философски всеобщото или най-малко прокарват пътя към тях.

Така в своето стихотворение „В гората“ Пастернак използва без никакво изменение станалия пословичен стих от комедията на Грибоедов „От ума си тегли“ „Щастливите не поглеждат часовника...“ Ето и последната строфа на стихотворението, писано през 1917 г.

Казалось, древность счастья облетает.
Казалось, лес закатом снов обьет.
Счастливые часов не наблюдают,
Но те, вдвоем, казалось, только спят.

Този литературен паралел е от значение за разглеждането на стихотворението. И при Грибоедов стрелките на часовника променят положението си, без влюбените да забележат как времето отлита. Но при Пастернак чрез този мотив се загатва за космическото време и за временността на човешкото щастие.

Авторът открива известни паралели между стихотворението на Пастернак „В гората“ и един пасаж от „Страдания на младия Вертер“ на Гьоте, в който се описва могъществото на природата и многообразието на микрокосмоса. Според автора не директното влияние на Гьоте върху Пастернак е от такова значение, както обстоятелството, че посоченият паралел ни дава ключа към една символика — при Пастернак навярно иманентна, но при Гьоте напълно експлицитна. Така и в двата случая — в стихотворението на Пастернак и в писмото на Вертер от романа на Гьоте — гората се сравнява с църква. (При Пастернак: „... В лесу клубился кафедральный мрак.“) Но Пастернак за разлика от Гьоте не споменава

изрично владетеля на тази „катедра“, а само загатва за него, сравнявайки го с всемогъщ часовникар, задвижващ механиката на времето. Своеобразното схващане за времето, характерно за Пастернак, се проявява и в това стихотворение. Времето съвсем не е спряло, а, напротив, съществува в постоянно движение. Но за разлика от някои често срещани в поезията образи то не се възприема като чужда, враждебна на човека сила. Човекът, открил ритъма в природата, се слива с времето. Подобна идея за времето съществува и в редица други стихотворения на Пастернак.

„РОЕТИКА“, Мюнхен, кн. 4/1972

„Поетика“ е списание за езикознание и литературознание, излиза четири пъти годишно под редакцията на проф. д-р Карл Маурер от университета в Бохум.

Кн. 4/1971 предлага студията на Ренате Лахман от университета в Бохум „Разрушаването на „красивия стил“. Един аспект на еволюцията на реализма в руската проза от XIX в.“

От становището на едно еволюционно разглеждане разпадането на основните методи на сентиментализма, което настъпва в руската проза в началото на двадесетте години на XIX в., може да се разбира като признак на смяна в системата, водеща до създаването на нова система, която сама разглежда себе си като „реалистична“. Изграждането на реалистичната система може да се представи като последователно настъпване на отделни фази от една критика на „изобразителните средства“ по отношение на „изобразеното“, появила се в борбата със сентиментализма. При разглеждането на тези отделни фази трябва да се отдале необходимото значение на доминиращия „езиков фактор“, тъй като проблемът за стилстичните методи както по отношение на авторската реч, така и на речта на литературните герои се явява като еволюционен момент, доколкото разрешаването на този проблем представлява нов стадий в рамките на споменатата реалистична система.

Ренате Лахман предлага едно разделение, представляващо опит да се систематизират промените в стилната система, довели до изграждането на реализма. Изхождайки от схващането, че борбата със стилната система на сентиментализма в руската литература не завършва нито с разказите на Пушкин, нито с програмата на Белински за „реална поезия“, а продължава при изработването на определени стилни средства в някои произведения на Гогол („Петербургски повести“, „Шинел“, „Нос“) и на Достоевски („Бедни хора“, „Двойник“), авторката проследява отделните етапи на тази борба, като нейните разсъждения почиват върху някои

тези на развитата от руските формалисти и полските структуралисти „еволюционна теория“.

В кн. 4 на „Поетика“ е публикувана и рецензията на Валтер Кох от Бохумския университет за книгата на Цветан Тодоров „Граматика на Декамерон“ (Grammaire du Décaméron), издадена в Париж през 1969 г.

Рецензентът изтъква, че авторът на книгата продължава с нея своите усилия да обедини литературоведските проблеми с някои по-генерални въпроси и ги подложки на изследване с помощта на структурални методи. За книгата се дава висока оценка, като читателят се насочва и към някои други публикации на българския автор, а именно „Литература и знаковост“ (Literature et signification), Париж, 1967; „Поетика“ (Poétique), Париж, 1968; както и последната му работа „Въведение във фантастичната литература“ (Introduction à la littérature fantastique), Париж, 1970.

„ZEITSCHRIFT FÜR SLAVISCHE PHILOLOGIE“,
Хайделберг, кн. 1/1971

„Цайтшрифт фюр славише филологи“ е академично списание за славянска филология, издавано от проф. д-р Херберт Бройер и проф. д-р Петер Бранг. Списанието е основано преди тридесет и шест години и излиза в две обемисти книжки годишно.

Кн. 1/1971 предлага интересна студия на Боло Зелински от Кьолн, озаглавена „Ревизор на Гогол. Една трагедия?“

Съществуват мнения, като например това на В. Одовски, че драматичната творба на Гогол „Ревизор“ не е комедия, а трагедия. Самият Гогол е смятал своето произведение за комедия от чист вид. На 7 октомври 1835 г. той е писал на Пушкин следното: „Сърбят ме ръцете да напиша една комедия.“ Също и след завършването на първата редакция на пиесата Гогол е бил убеден в нейната комедийна структура. Съвременната му литературна критика е подкрепила това убеждение. Оттогава „Ревизор“ се смята за „класическа комедия“ и се числи към най-високите постижения на комедийната литература, дори е определяна като една от най-великите комедии в световната литература.

Мнението на В. Одовски не е изолирано явление. Също и В. Гипиус открива в комедийната тъкан на пиесата, в „протичането на комедийния процес“ елементи на една „трагедия на откъсването“, които се съставят накрая в трагически финал. А съветският литературовед Ю. Ман обозначава не само елементи на действието, но и цялостното действие на пиесата като „трагическо“. То протича, както при трагедията, динамично, последователно и целенасочено, проследяваната цел обаче се оказва химерична, тъй, както зрителят знае още отначало, не

съществува реално. Д. Герхард нарича целия „Ревизор“ „едно трагическо произведение“ в противовес на „Женитба“, която смята за „чиста комедия“. Някои автори сравняват „Ревизор“ с „Тартюф“ на Молиер и търсят сходство на базата на трагичните елементи на двете творби, произлизащи от едно и също твърде лично отношение на авторите към сюжета на произведенията им.

Авторът на разглежданата студия е на мнение, че при едно романтическо произведение, каквото е „Ревизор“, проблемът не се заключава във въпроса, дали то представлява трагедия или комедия, а в отношението между комичното и трагичното в него. Да изследва това отношение е и целта на автора.

Мисълта да се свърже комичното с трагичното се среща не само в литературата на романтизма. Тя е била призната още в древността. Така че за периода на романтизма ново е не свързването на комичното с трагичното, а обстоятелството, че това свързване се превръща в израз на същността на цяла една епоха. Възможността да се изобрази човекът едновременно комично и трагично съответствува на световусещането на романтиците. Тяхното схващане за човека е израз на схващането им за света изобщо. За романтика светът е изгубил своите вечни ценности, той е неутоен, разкъсан от противоположни сили, изпълнен с неспокойство и дисхармония. Пред лицето на застрашителното отчаяние от живота загубилият ориентация човек си създава представа за света като трагикомедия. Прозрението, че всичко може да бъде разглеждано от две страни, от трагична и от комична гледна точка, се превръща за романтика в „средство за откъсване на духовно одарения човек от хаоса“. Трагикомичната концепция за света дава смисъл в един живот, лишен от смисъл. Според Шопенхауер, който е описал най-задълбочено трагикомичната структура на човешкото съществуване, „човешкият род представя една трагикомична световна история“. Оттук се вижда, че за романтика трагикомичното е най-напред категория на битието и едва след това категория на поетиката.

Авторът на студията проследява развитието на идеята за трагикомичното в съвременната драматургия. Така например за Йонеско светът е загубил своите метафизични измерения. Той остава „заклучен“ пред питания човек, отправя го, без да му даде отговор, към самия него. Със своята непонятност светът е станал непоносим за човека. Но именно „непоносимостта“ (L'insoutenable) трябва да се превърне според Йонеско в предмет на съвременния театър, понеже тя носи чертите на дълбок трагизъм и същевременно на дълбок комизъм, тя носи „прозрение за абсурдността на съществуването“.

За Дюренмат изкуството и особено съвременното драматическо изкуство има за задача да създава образи, форми (Cestalt). Нашият свят обаче е лишен от образ и форма, в него не съществуват повече порядък, той е необозрим, схематичен и без очертания. В него не съществуват вече нито вина, нито отговорност. Колективната вина е заела мястото на личната вина. С това в него липсват всички предпоставки, за да бъде трагичен в смисъла на древната трагедия. Липсва му трансцендентност, каквато според Ясперс е неминуем белег на трагичното. Докато за романтиците трагедията все още е била възможна като художествен вид, за Дюренмат тя вече не съществувала. Според него хаотичността на днешния свят може да бъде преодоляна единствено чрез комичното.

Авторът изтъква, че в изкуството на немския романтизъм принципът за сливането на трагичното с комичното е останал само като теоретически постулат и не е намерил никъде художествено приложение. Така немската романтическа комедия е запазила класическия си характер. Съвсем друго е положението обаче в руския романтизъм. В публикуваната през 1825 г. в Петербург „Естетика“ на А. Галич драматичното изкуство се разделя на трагедия, комедия и на един трети вид, в който „тези две форми се преливат“. Такъв е случаят според Галич при сатиричната антична драма и преди всичко в модерната драма. Тук, както при Шелинг, смесването на противоположностите, на трагичното и комичното се превръща в основен принцип и в характерен белег на модерната, т. е. на романтичката драма. Пушкин също определя в западноевропейската литература две основни направления — класическо и романтично, — като посочва принципа на смесването на стилите за отличителна черта на романтичката поезия. Пушкин изисква трагедията да представлява „смесение на комическото с трагическото“, а комедията да не се базира единствено върху комичното, а „да развива характери и да се приближи към комедията“. Своите теоретически постулати Пушкин е осъществил на практика отчасти в „Борис Годунов“ и изцяло в „Скъперникът рицар“. Тук скъперничеството като черта на характера е засилено до такава степен, че главният герой придобива същевременно трагични и комични черти. Близостта на „Скъперникът рицар“ с комедията на типовете е според автора неоспорима. Но докато там основният порок на действащото лице е относително безобиден и има комично въздействие, то тук пороците придобива екзистенциална същност, което трансцендира комичното. Пушкин добре е схванал, пише авторът, че скъперникът на Молиер е само скъперник и нищо повече, докато Шейлок на Шекспир е не само скъперник, но и остроумен, отмъстителен, духовит и обичащ децата. Образите на Молиер представляват

типове на определена страст, на определен порок, докато образите на Шекспир са живи хора, обладани от много и различни страсти и пороци. Така и Пушкин придава на своя скъперник-рицар една шекспировска много-странчивост, в която скъперничеството е само основна черта на характера, но не и, както при Молиер, негова единствена същност.

Но никъде според автора в литературата на руския романтизъм трагичното и комичното не се облъскват така често, както в белетристичното и драматично творчество на Николай Гогол. Това творчество се характеризира със съжителството на взаимодействието на първоначално разделени елементи — смех и плач, светлина и мрак, висше и низше, значително и незначително. Зад всичко това прозира основната идея на писателя, че „всеки предмет притежава две напълно противоположни страни и за да бъде обхванат в неговата цялост, трябва да се приближи към него от две противоположни точки“. Едностраничността според Гогол е осъдителна както в изкуството, така и в живота.

Авторът прави подробен анализ на комичното и на свързаните с него трагични елементи в драмата „Ревизор“. Той смята, че комичното в тази творба на Гогол се корени в личния свят на писателя, но не може да се обясни в неговата специфична поетическа функция и значение само с това обстоятелство. Комизмът на образите в „Ревизор“ произлиза не от външни ефекти, от странини съвпадения, а от същността на характерите. Тук авторът на студията полемизира с някои схващания, проникнали в светското литературознание, като това на Ю. Боров, който смята, че „потиснатите трудови маси“, изобразени в „Ревизор“, имали трагичен облик, а „потисниците“ — комичен. Авторът смята за по-правилно становището на М. Б. Храпченко, че провинциалните чиновници въздействуват комично не защото са властници, а защото са живи хора.

Също така авторът изразява мнението, че в „Ревизор“ не може да се търси някакъв „главен герой“, и посочва колебанията на Белински в тази насока, който е определил веднъж градоначалника като главен герой, а друг път — Хлестаков, мнимия ревизор. В писмата може да се говори за „две партии“ — едната на градоначалника и неговите приближени и другата на Хлестаков, — но и двете са „нивелирани“ до едни и същи морални и духовни характеристики.

Разгледани са разновидностите на комичното в „Ревизор“, като „комизма на страха“, „комизма на лъжата“, „комизма на корупцията“, „комизма на разобличаването“ и пр. В подзаглавието „Комизм и действителност“ авторът сравнява комичното у Гогол с комичното у Клайст, като изтъква, че и при двамата писатели комичното произлиза от трагичното свето-

усещане, което те имат. Трагичността на човешкото съществуване се заключава за Гогол, смята авторът, в непреодолимостта на една безутешна посредственост. Низкото, тривиалното, баналното — всичко онова, което се включва в понятието „пошlost“, спира човека в неговите пориви. Не съществува величие нито в доброто, нито в злото. Също така не съществува индивидуална вина, а само, както при Дюренмат, колективна вина, „разпределена поравно на всички“. Всички ние сме по думите на Гогол „невинно-виновни и виновно-невинни“. Гогол вижда задачата на драмата не в изобразяването на нечувани събития, на непременно забележителни обстоятелства, на небивалици, а в разкриването на обикновеното като единствено истинското. Докато немската романтическа комедия опoетизира живота в неговата нищожност и безотрадност, комедиите на Гогол (преди всичко „Ревизор“), издигат като тема нищожното и безотрадното. Първото представлява празник на живота, безпроблемна и хармонична утопия на действителността, а второто — огледало и критика на обществото. Според Гогол комедията трябва да бъде винаги сатирична, но не бива да действа като сатира. Гогол не поучава, не проповядва, но въпреки това той съзнателно търси едно „лечебно нравствено въздействие“ в драмата и схваща театъра като „катедра, от която могат да се кажат много добри неща на света“. И Гогол прави това със средствата на художник. Той предоставя на зрителя и на читателя да извлече поука.

Макар че в „Ревизор“ могат да бъдат открити и елементи на гротеска, в случая не би могло да се говори за една гротескна комедия, смята авторът. Въпреки трагикомичния финал не се касае и за трагикомедия. „Ревизор“ е всичко това, взето заедно. Поради това пиесата не представлява нито чиста комедия, нито чиста трагедия. В нея владее едно определено трагическо настроение. Но заплахата за човешкото съществуване става видима не чрез средствата на трагедията, а чрез тези на комедията. В „Ревизор“ комедията придобива сериозността на трагедията. Трудно, ако не и невъзможно е да се намери точно място на това, както и на други произведения на Гогол в традиционната схема на литературните видове, смята авторът. С това Гогол се разкрива като типичен романтичен писател, следващ определени естетически-романтически изисквания, които не са загубили и до днес своята валидност.

В. К.

Кн. 5 от сп. „Творчост“ се открива с откъси от творбите на Бекет „Как е“, „Въображението е мъртво, въобразете си“, „Дзин“ и „Обезлюдител“. Прозата на Бекет, малко известна в Полша, се печата заедно с общирна студия-коментар от Антони Либера. Авторът на студията изтъква, че романът „Как е“ от Бекет, макар че няма нищо общо с традиционния роман, обединява най-съществените нишки на неговата проза и може да се смята за художествен синтез на досегашните му търсения. Творбата представлява опит да се открие границата между „аз“ и „не-аз“, дали „аз“ изобщо съществува. Писателят иска да отстрани, да изключи всичко, което в човека е резултат на историческите наслоявания, за да достигне до първичните извори.

„Въображението е мъртво, въобразете си“ е творба, която регистрира поражението в борбата със смъртта, отнемаша на човека способността за движение, за разбиране на нещата, самочувствието му на личност и най-сетне — въображението. Най-интересна творба е „Обезлюдител“, публикувана преди една година и приета от френската критика с ентусиазъм. Някои поставят тази творба наравно с „Божествена комедия“. Изображеният в нея ад е действително ужасяващ с представените от писателя механизми.

В пълен контраст с дълбоко песимистичните и затова чужди на нашата идеология с много свои страни творби на Бекет се намира жизнуетвърждаващият разказ на Удвиг Жилинска „Скилес“. В него се описва животът на сина на краля на скитите — Скилес, за когото авторката е намерила оскъдни данни у Херодот.

От литературните студии ще споменем „Таралей и лисица“ от Исаях Берлин (преведена на полски), посветена на сравнителното проучване на историзма у Толстой във „Война и мир“ и историзма на граф Жозеф дьо Местр. Дьо Местр е живял в Петербург като дипломатически представител от 1803 до 1817 г. Известни са неговите „Вечери в Санкт Петербург“, написани във форма на Платонов диалози. Толстой ги е знаел (както и кореспонденцията на дьо Местр) и те са намерили известно отражение в знаменитата му творба.

Както дьо Местр и Толстой смята, че историческите победи зависят само от етични и психологически предпоставки, а не и от материалните.

В рубриката „Книга на месеца“ Хенрик Береза пише за новия роман на даровитата писателка от по-младото поколение Уршула Козьол, озаглавен „Птици за мисълта“ (1971).

Сравнявайки тази творба с „Върви, скачайки по планините“ на Йежи Анджеевски и със „Златният папагал“ от Артур Мендзижечки, рецензентът изтъква, че и в трите книги пародията и сатирата играят важна роля. Анджеевски подиграва съвременното схематично съзнание на културните хора и съвременния журналистически стил. Мендзижечки изобличава лудориите на днешните елитарни хуманитарни науки и техния език. В „Птици за мисълта“ обаче сатирата и пародията са нещо странично, защото авторката не може и не иска да се смее на „кучешкото скимтене“ на човека, което тя не толкова слуша, колкото желае да му придаде човешки форми и израз. „От развалините на мисълта, езика и цивилизацията тя умее — отбелязва рецензентът — да извади ценни фрагменти и отломки, да намери дори стойността на тяхната откъслечност, за да ги спаси за днешното културно човешко съзнание. Тръгвайки на път по „черното море“ на хаоса, тя се грижи за безопасността на лодката си. Тя не иска да признае, както смятат мнозина други в нашето време, че „кучешкото скимтене“ било единственият глас, на който бил способен психически и физически изтезаваният човек.

Рубриката „Сред книгите“ ни запознава с някои проблеми на съвременната полска поезия.

Във връзка с появяването на новата стихосбирка на Бохан Задура критикът Анджей Вашкевич се спира на поетическия манифест, публикуван от поета заедно с Витолд Май във в. „Всупълнечност“ (Съвременност) още през 1967 г. под заглавие „Стилизации“. В този манифест младите поети са се опитали да дадат по-прецизно определение на новото течение в младата полска поезия, което назовават „неокласицизъм“. „Неокласицизмът“ — заявяват авторите — не е обикновен класицизъм. Съществува белег на класицизма е хармонията, докато „неокласицизмът“ е в по-тясна връзка с барока. Светоусещането на човека от XVII в. е по-близко до разпокъсаното съзнание на съвременния човек. Поетите на XVII в. са усещали неадекватността между символа и предмета, понятието и реалната действителност. Този общ опит създава база за диалог между съвременността и барока. „И барока, и романтизма ние откриваме отново.“

Поетите „неокласицисти“ не се задоволяват със съзерцанието на несигурния и променлив хаос. Те се опитват да го организират. Наистина в новата си стихосбирка Задура не успява да надвие чувството за разпокъсаност на културата, но необходимостта от повтарянето на образи, ситуации и митове е в поезията му по-силна от това чувство и по свой начин служи на хармонията.

Една от рецензиите за творби от най-новата белетристика разглежда излезлия през миналата година роман на неотдавна починалия изтъкнат полски писател Йежи Завейски „Между плевелиите и манната“. Рецензентът припомня, че в днешните си Завейски е отбелязал през 1960 г.: „Историята ни поставя в различни положения, които литературата не успяла да обхване... Няма никакво значение дали един роман има класическа или друга форма. Днес на литературата липсва интересът към човека в различните етични ситуации.“ Този интерес — заключават рецензентът — е придружавал винаги Завейски както в живота, така и в творчеството му.

Един от поместените в тази книжка отзиви ни запознава с „Дяволи“ — нова книга на Тадеуш Новак, изтъкнат поет и белетрист, за чието творчество писахме вече неведнъж в нашите прегледи. Неговата книга „Ту крал, ту палачо“ е включена в списъка на задължително четиво за училищата.

Новак успя да създаде в творчеството си собствен свят, наситен със значения, всякога осезаем и същевременно здраво свързан с разнообразните и богати културни традиции на полското село. С последните си романи Новак потвърждава едно интересно за нашето време явление — най-добри белетристи стават поетите. Новак не престава и в прозата да бъде поет. Връзката му с фолклора е от най-съвършените — той е едновременно автентичен и самобитен. В романа си „Дяволи“ писателят създава великолепен образ на жена — кмет на селото, като намира чистите, съществуващи от векове извори, от които са черпили и полските романтици. Героинята на Новак, която не може да има дете, но може би тъкмо затова така обича чуждите, е според рецензента един от най-хубавите женски образи в полската литература. В представения от Новак свят злото е конкретно и произхожда от хората. За героите на този селски свят смъртта не представлява проблем; дълбоко ги възмущава само смъртта, причинена от човешка ръка, като престъпление, което нарушава естествения ред на нещата и пречи да бъде изпълнена мисията, с която е натоварен всеки човек. Иначе светът се възприема с одобрение. Тук, в този свят няма разпокъсаност, защото съществува съзнанието, че от човешките ръце зависи да държат света така, че той да представлява едно цяло. Единството, хармонията и близостта с природата не е нещо далено веднъж завинаги, а е задача и цел, която човекът трябва да достигне. Жената-кмет със своя цялостен мир е последната, но може би и първата от тези, които обединяват света. Нейната надежда и радост — дванадесетте най-способни момчета, които селото решава да прати в града на обучение, ще живеят вече в друг свят. Ще могат ли и там да запазят онова велико единство? — се запитва рецензентът.

Авторът на „Дяволи“ не се ограничава в традицията, а само черпи сили от нея. Той по автентичен начин е свързан с полското село и е същевременно универсален — нещо рядко срещано у тъй наречените „селски“ писатели. Прозата на Новак „притежава потенциалната готовност да надмогне себе си, да излезе извън света на собствените си думи, извън случайността и променливостта“. В книгите на Новак възкръсва митът и всичко като че ли става за пръв път. Той открива възможности за нов съюз на човека с космоса, защото той се стреми към ново възприемане на света като цяло. Неговата творба се превръща в разказ за пълноценното включване на селото в „крвообръщението на общата човешка култура“.

Новата книга на известния полски белетрист и драматург Йежи Брошкевич „Не прелюбодействуй, не кради“ е наречена от нейния рецензент „портрет на века“. Разказвачът в тази творба е единственият организатор на изобразения свят. Въпреки тази ограниченост авторът се стреми към епически, синтетични и цялостни изображения на човешките съдби. Героят-разказвач е олицетворение на възторзите и болките на човека на XX в. Авторът е разделил творбата си на десет глави, отговарящи сякаш на 10-те божии заповеди. Животът на героя показва как той неволно или умишлено ги е нарушавал всичките. Брошкевич иска да покаже как нашият век със серия от катаклизми е разрушил елино-християнската етика.

Интересно явление е появата на три романа от Анджеи Стоевски — части от многотомния цикъл, заплануван от автора като семейна история на няколко поколения от XIX и XX в. Стоевски не се стреми обаче да създаде някаква широка панорама на живота през двата века. Книгите му напомнят по-скоро стенописи, тук-таме изтрити, но отделните картини в тях се отличават с рядка красота. Героите на Стоевски са безпомощни пред цялата сложност и необхватност на живота, но те се мъчат да овладеят поне една част от него и да я компонират според собствените си човешки мерки.

Сред рецензираните литературоведски трудове буди интерес книгата на Анджеи Вернер „Обикновен Апокалипсис (Тадеуш Боровски и неговият образ на концлагерния свят)“. В книгата се разглежда творчеството на Боровски, един от най-изтъкнатите полски новелисти, посветено на освищенска тематика. В нея Вернер разкрива света на концлагерите, гледан през погледа на писателя и превърнал се в модел на тоталитарна държава. Вернер умее да види и да оценява този свят, както Боровски — „в концлагерните категории“, докато мнозина от досегашните изследователи на тези разкази не са успели да постигнат това.

Интересен за нас е и коментарът към преведената на полски език книга на известния френски историк Фернанд Брьодел „История

и съществуване“. В този труд Брьодел горещо защитава принципа на интеграцията на хуманитарните науки. „Убеден съм — пише той, — че няма точни граници между хуманитарните науки. Всяка от тях е една входна врата, която води към целостта на общественията действителност; тя води към всичките стаи и всички стълбища, стига изследователят да не спира крачките си от уважение към съседите си специалисти. Ние трябва да се ползуваме, ако това се налага, и от чуждите входове и стълбища.“ Хуманитарните науки трябва според френския историк да обединят своите усилия в изследването на човека. Досегашната практика на изкуственото деление благоприятства за деформирането и изкривяването на образа. Действителният човек не се дели на части, които да принадлежат на икономиката, социологията, политиката и т. н. Човекът е едно цяло и само съвместното прилагане на много методи и много изследователски техники, изработени от разни специалности, ни дава възможност да видим истинския му образ. Трябва да се създаде климат за „огромна обща дискусия“, която никога да не свършва. В тази дискусия никой от науките няма да бъде ръководеща, защото методите, възгледите, придобитите конкретни знания принадлежат на всички, които са способни да си служат с тях и да усвоят чуждите техники.

В рубриката „На хоризонта“ е поместена статия от бележития критик, отличен познавач на полската съвременна поезия Йежи Квятковски. Той отделил най-много внимание на известната поетеса Вислава Шимборска. „Поетесата ни учи — завършва Квятковски — да гледаме живота като удивителна изненада, като необикновена, макар и горчива печалба на метафизическата лотария.“

Книжка 6 от сп. „Творчощ“ ни предлага есе от Ян Юзеф Щепански, посветено на известния днес в Европа художник-примитивист, беден полски селянин от Криница Никифор, наричан още Никифор Матейко. „Матейко“ някой го нарекли на подбив, тъй като Никифор като незаконнородено дете нямал бащино име. И той така се е записал в селската община — Никифор Матейко. Щепански описва запознаването си с този странен човек, полупиян, и опитите си да проникне в затворения му тайнствен вътрешен мир, в неговата детска първична поетичност. Може би от нея извира инстинктивният му усет за багрите и простотата му, съпроводена от неочаквано дълбока философия, намерила израз в картините му, на които днес, когато Никифор е вече покойник, се възхищават в Париж.

Между поместените материали заслужава внимание и студията на Северин Поляк, известен полски поет и преводач (главно от руски, но също и от български), „За прозата на Борис Пастернак“. Студията на Божена Ковалска „Пътнищата на изкуството към

самоунищожение“ е посветена на историята на живописата от кубизма до наши дни, разгледана от зрителната точка на отношението между художник и публика. Според авторката в кубизма за пръв път креационното, сътворящото действие престана да бъде привилегия само на твореца. Зрителят-консуматор на изкуството започва да участва в това действие по съществен начин, без който възприемането на кубическата картина би било невъзможно. Съвременното модерно изкуство, тръгнало по пътя на „обезвеществяване“ на вещите стигна до положението, когато една картина е само претекст за предизвикване у зрителя на пълна креационна активност чрез изненадващи съчетания на багри и форми. Прекрачим ли и последните граници на традиционната живопис, художниците-модернисти стигат дотам да поставят в изложбените зали обикновени предмети за всекидневна употреба, за да пречуят автоматизма на традиционното ни възприемане. Но с това те изпадат в утилитаризъм, който унищожава живописата като изкуство. Така модерната живопис унищожава сама себе си.

В рубриката „Книга на месеца“ Йоанна Гуз разглежда преведената през миналата година в Полша книга на изтъкнатия немски културовед (по времето на Хитлер емигрирал в САЩ) Ервин Пановски „Студии из историята на изкуството“. Пановски притежава всестранна ерудиция и в трудовете си успява да обхване всички хуманитарни дисциплини с философията начело. Той се движи напълно свободно из широки културни пространства, което обикновено е привилегия на есеиста. Но Пановски е учен и си служи с точни научни методи на изследване, които обаче не ограничават неговата свобода. Той показва изследваният от него предмет от много страни и в светлината на богатите му и разнообразни връзки с историята, литературата, музиката, философията, социологията, дори и с модата.

Рецензентката изтъква, че такъв подход дава в резултат не само фактологически материал, интерпретиран цялостно и по нов начин, нова концепция, точно определение на важността и значението на изследвания обект, но същевременно стилът на изложение става необикновено жив. Възкресен е обектът с цялото му богатство, а читателят, следейки мисълта на автора, навлиза неусетно в епохата, започва да вижда и да разбира нещата, прилагайки нови категории. Неща, изтъкрани от честото им назоваване, обезвещени от фразеологията, „мъртви и затворени в гробището на величието си“, се съживяват и ни показват неизвестни и неподозирани значения, неочакван смисъл. Такава широта на погледа се съдържа в самия метод, прилаган от Пановски и наречен от самия него „иконографски“.

Под заглавие „Жене, Музил и авангардът“ изтъкнатата театрална критичка Марта Фик

остро критикува авангардните търсения на съвременния театър.

„Авангард... Тази дума вече отдавна загуби някогашния си смисъл — пише Фик. — Авангардът винаги е бил неразривно свързан с риск. За пръв път в нашия време от авангардността се печели.“

Наистина „бунтуващите се“ са прицел на много атаки, но има ли по-добра реклама от това? В същност бунтът им се свежда до няколко хрумвания, които се повтарят и в края на краищата си остават ялови. За най-авангардни се смятат театрите, които не зачитат текста и нямат уважение към словото. Постановките на „Виенто и приятелката на знаменитите мъже“ от Музил (в Познан) и на „Балконът“ от Жене (в Лодз) е според Фик доказателство, че и двете прекалено модерни пиеси са за съвременния театър и преди всичко за съвременните актьори. Следователно бунтът на театъра срещу „старостата“ на литературата е преждевременен. Модерният театър не е достигнал още своята зрелост и много неща още може да научи от литературата.

Сред рецензиите, посветени на литературоведски трудове, повече място е отделено на книгата на Виктория Сливовска „В кръга на предшествениците на Херцен“, основана върху богат архивен материал. Начело на дългата редица от руски емигранти, борещи се срещу царизма, стои княз Андрей Курбски, който още през XVI в. е потърсил убежище в Полша при жестокостите, вършени от Иван Грозни. Курбски е писал на Иван Грозни писма, в които е заклеймявал неговите престъпления, и което е особено любопитно, царят редовно му отговарял. Тези отговори са твърде характерни за отношението на руските царе към политическата емиграция изобщо. В неговите думи има и „лъженабожно възмущение, и лицемерно псозоваване на догми и теологично обожание на камшика — неща, срещани и в указите на Николай I. „Нешастици Курбски — пише Иван Грозни, — защо искаш да погубиш душата си с бягство, като спасяваш само нищоженото си тяло? Не щеше ли да бъде по-добре за теб да умреш по заповед на своя господар и така да си спечелиш мъченически венец?“

Тази първа проява на руската емиграционна книжнина е последвана от редовно публикуване от средата на XIX в. на статии и книги срещу руското самодържавие. Тургенев, Бакунин, Головин и Гагарин — знаменитите руски емигранти във Франция продължават делото на Курбски. В книгата се изтъква, че тяхното положение е било много по-тежко от това на полската емиграция, която се е чувствувала изразител на борбата на цялото полско общество.

Руските емигранти влизали в конфликт със собственото си общество и особено с неговия елит. Те трябвало да притежават необикновена смелост и устойчивост. Книгата хвърля

нова светлина и върху въпроса за връзките на предшествениците на Херцен с полската емиграция.

Съветското сп. „Новый мир“, което неведнъж е отделяло място за полската литература, помества напоследък студия за полската конспиративна антология, издадена по време на войната в Лвов, под заглавие „Песен на войната“. Авторът на студията Владимир Беляев описва подробно как е намерена тази антология и информира за преписката с нейната редакторка проф. Стефания Скворчинска.

Беляев припомня, че в окупирана Полша са работили 400 тайни печатници и 1500 поголеми и по-малки редакции и издателства.

В. См.-П.

АНГЛИЯ

„MODERN LANGUAGE REVIEW“, Лондон,
кн. 2/ 1972

Тримесечното списание „Модърн ленгуаж ривю“ е издание на създадената през 1918 г. в Лондон международна асоциация „Съвременно хуманитарни изследвания“. Списанието публикува както научни статии, изследвания и рецензии в областта на средновековната и съвременната литература, така и езиковедски студии.

В кн. 2/1972 г. на списанието е отпечатана интересната студия на К. Роджърс „Отражение на конвенционалното върху женските образи в творчеството на Уилям Текери“. Авторката намира, че за разлика от Дикенс и Филдинг сред персонажа в произведенията на Текери най-силно впечатление правят образите на жени. Като разглежда едно от първите произведения на Текери „Ребека и Ровена“, авторката изтъква опитите на този английски автор за преодоляване на стандартния, клиширан женски образ, който е често срещан в английската литература от викторианската епоха. С „Ребека и Ровена“ Текери, използвайки бурлескната форма, осмива конвенционалните женски образи в произведението на В. Скот „Айвенхо“ — безпогрешна блондинка, която се омъжва за герой, и тъмнокоса жена, неприемлива от социална и морална гледна точка, самоотричаща се с действията си. Според Текери „една жена като Ребека, толкова възхитителна, нежна и героична, толкова хубава“ не може да отстъпи пред безинтересната, сламеноруса Ровена, която упражнява подчинителна сила върху членовете на семейството си и прави всеки около себе си нещастен. Опростената карикатурна форма прави според авторката атаката на Текери срещу Ровена по-лесна, отколкото ако тя би била героиня в сериозен психологически роман.

„Ребека и Ровена“ според нея има програмен характер по отношение на бъдещото интерпретиране на женски образи в творчеството на Текери. Въпреки бурлескната си форма това произведение свидетелства за неконвенционалната представа на Текери за изграждането на художествени образи и показва несъгласието му с викторианската концепция за женствеността, неговата неприязнь към „добрата викторианска леди“ и симпатията му към обществено неприемливия тип женски характери. В същото време обаче отказът на Текери да дари с пълнощастие Ребека ни кара да предположим, пише авторката, че той има известни резерви по отношение на жената, която стои далеч от обществения идеал.

В „Панаир на суетата“, може би най-известното произведение на Текери, клишираните „добри“ и „лоши“ женски образи са изчезнали. Една богата, проникателна характеристика прави образите в това произведение забележително реалистични. Майсторското, балансирано изграждане на образа на Амелия, която се доближава до идеала за нежна, жертвоготовна и покорна жена, и на Беки, който енергично се бунтува срещу конвенционалните, наложени от консервативното английско общество добродетели, допринася за успеха на този обаятелен реалистичен роман. За разлика от много други писатели от викторианската епоха Текери приема предприемчивостта, независимостта и интелекта за положителни качества на женския характер. Стремещът към утвърждаване на тези качества е мотивирал появата на двойки съпоставителни, контрастни образи от типа на Амелия и Беки в „Панаир на суетата“, които са интересен сюжетен елемент и в някои други романи на Текери. В „Панаир на суетата“ слабостите и добродетелите на Беки и Амелия са умело дозирани, те са може би най-реалистичните и най-сполучливите образи в творчеството на Текери. Чрез тях той е съумял да покаже ограничеността на викторианския морал, да разкрие негативните отсенки на хвалените добродетели и да постави на дневен ред проблема за ролята на жената в обществото.

По-нататъшното творческо развитие на Уилям Текери обаче показва едно отстъпление от постигнатото в изграждането на женските образи в „Панаир на суетата“, което авторката предполага, че се дължи на засилено влияние на конвенционалните викториански представи за идеален тип жена. В по-късните си романи Текери разглежда вече „добрата жена“ по-безкритично и прави противопоставения тип одухотворена, активна жена по-непривлекателен или го доближава съзнателно до клиширания „идеален тип“. В резултат на това, както отбелязва авторката, се забелязва силно отстъпление от реализма в изграждането на образите. Докато в „Панаир на суетата“ Текери реа-

листично показва как артистичната и умна Беки доминира над Амелия в обществото, в романа „Пандениус“ той допуска сантиментална фалшификация в полза на конвенционалния, „идеален“ тип жена. Добрата, безцветна Лаура побеждава навсякъде своя модерен антипод Бланш. Подавайки се на натиска на обществено-приемливите модерно-етични норми, Текери изоставя реалистичното изграждане на образите от „Панаир на суетата“ и в следващите си романи „Хенри Есмонд“ и „Вирджинианови“. В тях вече почти не се забелязва типичното за по-ранните му романи и особено за „Панаир на суетата“ противопоставяне на умело балансиран контрастни двойки образи. Интересен е опитът за поляризиране на „добро“ и „лошо“ при изграждането на образите на две възрастни жени — баронеса Бърнстайн и мадам Уорингтън в романа „Вирджинианови“. Текери рисува тук с по-голяма симпатия баронесата, която според тогавашния морален кодекс е една „лоша жена“. Вероятно Текери е имал по-малко задръжки при изграждането на образа на тази възрастна жена, тъй като в случая не е било възможно развитие към една романтична героиня — централен образ в много негови произведения. След този роман Текери се отказва напълно от преди това така често прилагания от него способ за изображение на двойки контрастни характери.

Авторката прави задълбочен анализ и на останалите романи на Текери и успява да докаже постепенното му отстъпление от първоначално извоюваните позиции на реалистично пресъздаване. В резултат на това почти всички негови женски образи от по-късния етап на творчеството му губят своята обаятелност, стават стереотипни и неубедителни. Невъзможността на Текери да продължи успешно изобразяването на неконформистки, реалистични женски образи е симптом, който показва силното влияние на морално-етичните схващания на английското викторианско общество върху неговото творческо въображение.

В същата книжка на списанието е публикувана интересната студия на Джон Фишер „Последната редакция на „Кентгърбрийски разкази“ на Дж. Чосър“. В нея се прави обобщение на резултатите от сравнението на изследваната документация за авторските замисли на Чосър и тяхната творческа реализация.

Б. М.

В австрийското месечно списание „Литератур унд критик“ от март 1972 г. привлича вниманието статията на австрийската поетеса и есеистка Марта Хофман „Поезията на Нели Закс“.

Нели Закс, носителка на Нобелова награда за литература от 1966 г., достига върховете на своето творчество в преклонна възраст — в седмото и осмото десетилетие на своя живот. Родена в Берлин през 1891 г., поетесата умира на 10 май 1970 г. в Стокхолм, където е намерила своята втора родина. В едно от последните си стихотворения Нели Закс изповядва „Аз умирам, пеейки...“, за нея смъртта представлява „превърщане на праха в светлина“.

Литературната критика причислява Нели Закс към най-големите следвоенни поети на немски език. Творчеството ѝ е проникнато от едно основно и трайно преживяване — ужасното унищожение на европейското еврейство, към което тя принадлежи, от хората, нарекли себе си водачи на немския народ, народ, чийто език тя също говори.

Още по време на войната през 1940 г. Нели Закс се преселва в Швеция, където намира сърдечен прием и искрено приятелство в лицето на престарялата вече Селма Лагерльоф. За своите преводи на шведска поезия тя е удостоена с литературни награди. Едва след това отделни критици в следвоенна Германия насочват вниманието си към нея. Първоначално нейните стихосбирки и драми, публикувани под заглавията „В жилищата на смъртта“, 1946 (Берлин), „Звездно затъмнение“, 1949 (Амстердам) почти не събуждат интерес в Германия. Откриването ѝ за немската публика се дължи на някои млади немски поети и писатели, като Алфред Андерш и Ханс Магнус Енценсбергер, които издигат гласовете си в полза на забравената от своята родина поетеса. Твърдението на известния философ Теодор Адорно, че „след Аушвиц вече не е възможно да се твори поезия“, намира своето най-ярко опровержение именно в поезията на Нели Закс. През 1971 г. се чествува осемдесетгодишнината от нейното рождение не само в Германия, но и в Австрия, Швеция и други страни, където Нели Закс е живяла и творила своята дълбока и отправена към вечността поезия. През 1969 г. избрани нейни стихотворения излязоха в превод на български език.

В. К.