

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, кн. 1—6/1976

Разнообразното съдържание на първите шест книжки на сп. „Вопросы литературы“, орган на Съюза на съветските писатели и на Института за световна литература „Максим Горки“ при АН СССР, носи белега на големите събития в обществено-политическия и културния живот на Съветския съюз — XXV конгрес на КПСС и VI конгрес на съветските писатели. И това се отнася не само до статиите на В. Озеров, Л. Якименко и В. Баранов, пряко посветени на постиженията и задачите на литературата в светлината на партийните документи, но и до цялостната насока на задълбочено и всизкателно изследване на литературния процес. Наред с интересните публикации по проблеми на литературната история и теория отчетливо се очертава стремежът да се изследва, от една страна, съвременният етап в развитието на социалистическия реализъм върху материал от литературите на социалистическите страни и с обединените усилия на учени от различни националности и, от друга страна — аналитично да се вникне в настоящето на съветската литература, да се очертаят тенденциите в развитието ѝ, които подсказват нейния утрешен ден.

Първата книжка на сп. „Вопросы литературы“ за 1976 г. добре илюстрира тези две взаимосвързани направления. Наред с продължението на дискусията за състоянието на съвременната съветска проза под рубриката „Черти на литературата от последните години“ на челно място е поместена стенограма от международната творческа среща на представители на социалистически литературоведски списания под наслова „По законите на братството (Взаимодействието на социалистическите литератури на съвременния етап)“. Заедно със своите съветски колеги размисли за взаимообогатяването на социалистическите литератури споделят представители на списанията „Зин унд форм“ (Берлин), „Критика“ (Будапеща), „Литерарни месечник“ (Прага), „Израз“ (Сараево) „Литературна мисъл“ (София).

В статията си „Обогатяването на реализма и движението на теоретическата мисъл“ Д. Николаев разглежда творчеството на Салтиков-Шчедрин като процес на обогатяване на критическия реализъм с условно-иносказателна и гротескна обрзност (процес, водещ началото си още от Гогол), проследявайки същевременно теоретическото му осмисляне в критическата практика на Белински, Чернишевски, Добролюбов. Е. Каранфилов в статията си „Писател, критик, читател“ разглежда ролята на критиката в обогатяването на читателя с литературата.

Особен интерес представлява статията на Ю. Давидов „Преодолян ли е човекът? (Проблемът за личността и културата в епохата на крушение на буржоазния хуманизъм)“. Заглавието определено насочва към Ницше, но интересите на автора са съсредоточени в значително потеснен временен интервал — годините след Втората световна война, когато този проблем постепенно отново застава в центъра на вниманието на буржоазната философска мисъл — след бурните дебати през 10-те и 20-те години на века и временното отстъпление под натиска на обществено-политическата действителност в годините на борбата срещу фашизма. Проследявайки възгледите на Р. Гвардини, изложени в най-известното му съчинение „Краят на новото време“, Ю. Давидов констатира принципно различната насоченост — при еднакви изходни предпоставки — в сравнение с Ортега-и-Гасет: съзнанието, че романтичното отрицание на „масовия човек“ трябва да отстъпи пред търсенето на позитивно разрешение. Отхвърляйки от етическа гледна точка ренесансовия порив към самоосъществяване, Гвардини търси разрешението на конфликта между елита и масата в самоограничението на властта, противопоставено на ницшеанската „воля към власт“. Католическият философ търси пътищата на самоосъществяването в почти стоически тълкувана самоконцентрация, т. е. в отношението на личността към бога, а не към света. И колкото и неприемлив да е такъв възглед, подчертава Ю. Давидов, той е показателен за методологическата изчерпаност на романтичното отрицание на „ма-

своя“ човек (Ницше, Ортега-и-Гасет), станал в съвременното общество реална сила. Възгледите на друг един католически философ, Г. Марсел, изложени в книгата му „Деградацията на човека“, които най-общо могат да бъдат определени като своеобразна ортегианска версия, също потвърждават това. По-нататък авторът анализира противоречията в схващанията на двамата най-изтъкнати представители на франкфуртската школа Адорно и Хоркхаймер, разкривайки парадоксалността на ситуацията, когато ограничеността на мирозърнението предпоставки „... превръща мислителя в ордие на тези сили, срещу които той би желал да се противопостави...“

Следващият етап, в който „смъртта“, „анихилацията“ на личността се приема като закономерност, има двустранно покритие — в сферата на художественото творчество той е отбелязан с имената на Бекет, Йонеско, Роб-Грийе и др., а в областта на антропологията и философията — Леви-Штрос, Фуко, Лакан... И макар че цитираните имена ни задържат в сферата на френската култура, Ю. Давидов показва глобалността на тези умоустроения чрез един нахолив паралел с възгледите на Д. Бел — виден американски социолог. Така, очертавайки последователното задълбочаване на кризата на хуманизма в съвременната буржоазна култура, Ю. Давидов стига до категоричния извод: „Движението на западноевропейската мисъл в течение на последния четвърт век е свързано с осъзнаването на неприемливостта (к. а.) на концепцията, предложена от испанския философ (Ортега-и-Гасет — Х. Б.), със *стремежа* някак си да се преодолее тенденцията на ортегианската елитарност и индивидуализъм и същевременно — с *неспособността* да се постигне това в задоволителна степен.“

Централно място във втора книжка заема обсъждането на състоянието на литературната критика, в което участват двадесет изтъкнати съветски критици и литературовеци. Наред със статията на И. Млечина „В търсене на позитивна програма“, вибрираща някои тенденции в литературата на ГФР, свързани с политизацията на писателското мислене, особен интерес представлява и статията на И. Бернщейн „Жанровата структура на съвременния роман“¹.

Трета книжка се открива с разговора на главните редактори на сп. „Вопросы философии“, „Вопросы экономики“, „Вопросы истории“, „Вопросы истории КПСС“, събрани около „кръглата маса“ на сп.

„Вопросы литературы“. Продължава дискусията „Черти на литературата през последните години“. В раздела „История на литературата“ е поместена статията на В. Маркович „Развитието на реализма в руската литература“, посветена на едноименната тритомна колективна монография (Изд. „Наука“, М., 1972—1974 г.).

Особено интересна с изводите, до които достига (макар и да не ги формулира пряко), е статията на А. Абуашвили „Два цвята“. Авторката подлага на съпоставителен анализ стихотворението на Бараташвили „Синият цвят“ и неговия руски превод, осъществен от Пастернак. Показателно в случая е, че става дума за превод, оценен изключително високо и придобил широка гражданственост. И все пак разгърнатият съпоставителен анализ убедително показва, че концептуално преводът е пряко противоположен на оригинала. Дълго и едва ли необходимо е да проследяваме стъпка по стъпка скрупулосния анализ на Абуашвили — от констатацията, че лирическият сюжет на оригинала е подменен в превода с лирическо описание до пряко противоположните свързвания на ключови в семантично отношение отделни думи; като цяло анализът убедително доказва, че ако за Бараташвили синият цвят е възпение на откъдното, неземното, идеалното (тук се оглежда свойството на романтизма въобще „твърдо“ противопоставяне на ниско и високо, идеал и действителност), то в Пастернаковия превод синьото е символ на пълнотата на земното съществуване, на взаимопроникването на духовното и материалното — до пълното им сливане. Откъде идва тази кардинална разлика при привидната точност на превода? Авторката не отговаря пряко, но очевидно е, че в случая особено нагледно проличава как при „срещата“ между двама автори с коренно различно мировъзрение преводът — доколкото той винаги е и интерпретация — се превръща в „спор“ (осъзнат или не — това е отделен въпрос) между тях. Абуашвили съзнателно е ограничила задачата си в рамките на конкретния съпоставителен анализ, който обаче повдига ред по-общи въпроси: за принципиалната съотнесеност на превод и оригинал, за границите на адекватността на превода и др. Естествено това са въпроси, които изискват натрупването на огромен материал и в този смисъл те правилно са изнесени „извън скоби“ от авторката. Но заслужава внимание и мисълта, че в изучаването на едно класическо произведение може да представлява интерес както изследването на критическите му интерпретации, така и съпоставката му с неговите преводи.

Четвърта книжка на сп. „Вопросы литературы“ поставя в центъра на внима-

нието състоянието на литературно-критическата мисъл със статията на В. Литвинов "... Или в сърце било в моем" и изказванията на В. Ковский, Вл. Гусев и В. Камянов. На развитието на съвременната шведска поезия е посветена статията на Е. Головин. Върху опасните технократско-едитарни теории на съвременния сциентизъм се спира В. Молчанов в статията си „Робот в човешка кожа“.

В раздела „Литературна история“ е публикувана статията на С. Лицинер „Херпен и руската „интелектуална проза“. В нея авторът разглежда влиянието на Херценовата „поезия на мисълта“ върху по-младите му съвременници, подчертавайки нейното своеобразие и особеното й място като перспективно направление в рамките на „натуралната школа“ на 40-те години, превърнало се постепенно в мощен фактор за художественото обогатяване на класическата руска белетристика.

Следващата книжка привлича вниманието с отчета за втората научна конференция на ИМЛИ — „Общото и особеното в литературите на европейските социалистически страни“, където от наша страна участва В. Колевски. Продължава обсъждането на състоянието на съвременната светска литература под рубриката „Черти на литературата в последно време“. В литературно-критическия репортаж на Ат. Свиленов „Писмо от София“ са очертани най-крупните явления в културния живот и най-високите постижения на литературата на през 1975 г. Със статията на Н. Анастасиев „На път към героя“ продължава изследването на развойните процеси в западноевропейската литература, започнало със статиите на В. Ивашева, В. Днепров и Д. Урнов (№ 9, 11 от 1975 г.).

Младият литературен критик Вл. Новиков разглежда в статията си „Защо и кому е нужна пародията“ някои пренебрегвани или направо забравени теоретически изследвания на този популярен (за жалост не и у нас) жанр. Разглеждайки пародията като своеобразен критически жанр, Вл. Новиков изследва съвременното състояние на литературната пародия в светската литература и степента на теоретическото й осмисляне в съвременното литературознание, имащо здрави основи в традицията, оставена от Добролюбов, Остолопов, Тинянов, Морозов и др.

Последната засега книжка на сп. „Вопросы литературы“ съдържа няколко интересни статии по различни проблеми на литературната история и теория. Със статията на Е. Сидоров „Продължението следва“ (също с неговата статия „На път към синтеза“ започна обсъждането) и на М. Пархоменко „С мащабите на нашия живот“ приключва дискусията „Черти на литературата в последно време“. Многобройните материали, намерили място в

нея, заслужават отделно, цялостно разглеждане — и като източник на сведения за типологически общите развойни процеси, и най-вече като източник на методологически указания, като пример за висок идейно-художествен критерий в оценката на текущия литературен процес.

С тенденциите в развитието на словашката литература ни запознава С. Шматлак в статията си „По пътя към обновлението“. Значителен интерес представлява и статията на М. Поляков „Между историята и съвременността“, разглеждаща в много отношения новаторски критическото наследство на Белински, Черняшевски, Добролюбов, Писарев.

Ала безспорно най-интересни стават са залегнали в статията на П. Гринцер „Новият живот на древната поетика“. В нея авторът прави паралел между доктрината „дхвани“ (превеждано най-често като „скрит смисъл“) в древноиндийската поетика и съвременното семантично направление в изучаването на литературата. Колкото и парадоксално да изглежда такова съпоставяне, приведените от автора материал изключва всякакви случайни или частични съпадения.

Преди всичко еднакви са изходните методологически предпоставки — и двете теории се стремят да бъдат *обективни* и *лингвистически*. При това, ако едностраничността и претенциите на съвременните структурно-семиотически методи често са предизвиквали основателна критика, то доктрината „дхвани“ е органична съставка на древноиндийската поетика, непрекъснато да я подмени в цялост. Не без значение е и фактът, че в това направление на древноиндийската поетика е бил набелязан, макар и недовършен, преходът на *поетиката* в *естетика*, докато връзката между поетиката и естетическите категории и досега остава проблематична за най-последователните структурно-семиотични направления.

Конкретният анализ на възгледите на най-видните древноиндийски теоретици — от Бхумаха (вероятно V в.) до Анядваралана (IX в.), показва не само поразително сходство с разбиранията на редица съвременни лингвисти (Ф. де Сюзюр) и престъпители на структурализма в полувекното му развитие (от Якобсон примерно до Ричардс, Огден и Елмслев), но и сходство в най-общи линии — път на развитие. От друга страна, методиката на древноиндийските теоретици на литературата е напълно оригинална в своята обусловеност от спецификата на разглеждания материал и затова — подсказваща нови перспективи при съвременния й прочит. И с основание Гринцер заключава: „Анядвардхана и неговите последователи първообърнаха вниманието на отново открития чак през XX век явление „хиперсемантика“.

зация“ на езика на художественото про-
ведение, вследствие на което съдържанието
на художествения знак се оказва различно
и като правило по-богато от съдържанието
на същия знак в обикновената и изобщо
нехудожествената реч. Дори само това
подчертава актуалността на съвременния
прочит на древноиндийската поезика. Но
значително по-важно е, че санскритските
теоретични не само констатираха хиперсе-
мантизацията на поетическия език; те,
както видяхме, се опитваха — и то с оче-
виден успех — да изучат нейните механизми.
При това методиката, предложена от тях,
изглежда напълно оригинална и с далеч
неизчерпани възможности.“

Дори беглит обзор на полугодешното
съдържание на сп. „Вопросы литературы“
за 1976 г. показва разностранността на
изследваната проблематика в поместените
статии, съчетана с дълбочина и висока
научна стойност в разработката ѝ. И в това
отношение сп. „Вопросы литературы“
може да бъде пример за съчетаване на
актуалността с планомерното изследване
на най-важните проблеми на литератур-
ната история, теория и съвременната ли-
тература.

Х. Б.

РУМЪНИЯ

„Какъв д'етюд литерер“, така е озагла-
вено тримесечното списание за критика,
естетика и литературна история, издавано
от издателство Универс, Букуреш. Инте-
ресно е, че на неговите страници освен
публикации от румънски автори се печат-
ат трудове и на автори от различни страни,
предимно от южноевропейските и социали-
стическите, които дават представа за ориен-
тации в дадения момент на сравнителното
литературознание. Това е едно ново спи-
сание, първият брой се е появил през ав-
густ 1973 г. Литературните критици в
различни европейски издания вече са дали
своите положителни оценки за тематичния
и методологичен характер на списанието.
Така например Морис Надо, директор
на френското издание „Ла Кензен литерер“,
отбелязва, че в него „се застъпват, разби-
ра се, марксистко-ленинската философия
и естетика, но се държи сметка също така
за новите методи в критиката и естетиката
днес“. И наистина прави впечатление, че
румънските критици са отлично информир-
ани за това, което се публикува извън
тяхната страна, и че следят с внимание
споровете между теоретичите относно но-
вите „техники“ на литературната критика.
От друга страна, списанието създава въз-
можността самите техни трудове да бъдат
познати в чужбина. По този начин то про-

вежда един международен диалог на своите
страници.

Една от най-интересните публикации
в брой първи от 1976 г. е статията на Дан
Григореску „Структурно пространство в
поезията на Уилям Карлос Уилямс и
Йон Барбу“. Американският поет Уилям
Карлос Уилямс, станал широко известен
едва след Втората световна война, след
едно дълго премълчаване в началото и
средата на века оказва решително влия-
ние на новите поетически поколения не
само в своята страна. Започнал своята
литературна дейност в средата на поети-
ческата група на имажизма, той остана
верен на нейните художествени принципи,
но изостави ортодоксалността ѝ, за да
стигне до една по-голяма определеност и
простота. Стихотворението на Уилямс не е
излияние, нито разпростирание, а точно
предаване на реалността чрез обектите,
които изключват клишетата и подправе-
ното възмущение. За да достигне до тази
съществена чистота, е била необходима
продължителна вяност на неговия трудов
делник като форма на участие в живота на
епохата. Уилямс скъсва с Томас Елиът
веднага след излизането на „Пустата земя“ —
една истинска катастрофа за американ-
ската литература, казва той. За него по-
етът трябва да бъде потопен в непосред-
ственото и затова бихме могли да кажем,
че в своите стихотворения той е наблюдател
на мига. Авторът на статията разглежда
ситуацията, в която са се детерминирали
двете поетически явления: развитието на
техниката, обогатяването на културата
с нови изразни средства, стигачи до со-
фистична инструментация, сред които оста-
ва простият природен инструмент за на-
блюдение — зрението и импулсите, които
то събужда. Интересното е, че докато аме-
риканският поет беше лекар, румънският
се оказва математик. И двамата са, така
да се каже, сциентисти. Тяхното простран-
ство не е географско, не е и „пуста земя“,
а един в непрекъснато движение обем,
който побира в себе си образи, метафори,
аналогии, символи — всички те са прояв-
ящи от просветлението в конкретния миг.
И най-интересната съставка: докато
структурата на стихотворенията на Йон
Барбу напомня тази на скулптурите на
Бранкузи, където идеята изявява мате-
риалния обект, при Уилямс идеята е
материализирана. Образите при Уилямс
напомнят готическата скулптура, поезията
на Барбу е по-близо до византий-
ската живопис. Но и двамата творчески са
обусловени от своето време, което те с-
върността на артистичния си инстинкт
великолепно са изразили в словесни
форми.

Може би най-съществена публикация
в броя е изследването на известния френски
специалист по сравнително литературно-

знание Етиамбл. Негови са редица изследвания върху Рембо, Лао Тън, Конфуций. . . Този път Етиамбл се е сприял „Върху превода на „хаку“. Хокку или хаку е японска национална стихотворна форма, създадена през средните векове. Най-добрият майстор на хокку е известният поет от седемнадесети век Матцуо Басьо. От трите стиха, които хокку съдържа, първият е от пет срички, вторият от седем, а третият пак от пет: общо седемнадесет срички. Така че да се напише едно хокку, означава да се постараш да кажеш много нещо с малко думи. „Обратно на това, което заявяваше през 1920 г. Жан Полан, че хаку е едно стихотворение без обяснение, голям брой хаку на Басьо отбелязват местността и емоцията, които са го предизвикали. Ние знаем къде и защо Басьо ги е написал. . .“ По-нататък Етиамбл се спира на интересния момент в традиционната японска поезия, където жабата в резултат на едно хокку от Басьо става това, което в европейската поезия е славеят. Много по-късно Шики, теоретик от началото на нашия век, ще оплаква, че великолепните майстори на хокку са повярвали на красотата на жабата и са й дали централно място в поезията. Но такава е съдбата на моделите. В същност какво е станало? В един прекрасен ден Матцуо Басьо, както си вървял из пътя, се събудил за красотата на света от плясъка на една жаба. Голяма натура, каквато безспорно е бил Басьо, няма нужда от опашката на пауна или от крилата на райската птица, за да получи просветление. Могло е да бъде всяко друго животно, просто в случая се е оказала жабата. Имитатори, последователи и плагиати повярвали тогава в жабата, както други у нас в славея, и създали серия от хокку за скока на жабата. На своето смъртно легло Басьо казва на един от своите близки, че всяко нещо, всяко същество изразява небитието. „Такова е моето прощално стихотворение: С хоккуто за жабата аз създадох своя стил. Оттогава съм написал хиляди други, но в същото състояние на духа. Тоест, в постоянно просветление. Това стихотворение е станало популярно, защото Басьо беше първият, който го написа в този нов стил. Той беше чул шума на една жаба в старо блато. Смисълът на стиховете е точно това, което те изразяват. Но хората превръщат в тайна конкретното, което ги е впечатлило. Забравят се психологическите и историческите условия и започват интерпретациите. Етиамбл се спира също на различните версии на френските преводчици, които са се заемали да предадат въпросното хокку за жабата на своя литературен език. Тук той показва своята сила на теоретик-релятивист на завидна висота. Труд

като неговия прави наистина чест на румънското списание.

За литературната атмосфера в Румъния по време на творческия дебют на Тристан Тцара, известния поет — основател на движението Дада, е напечатана статия със същото заглавие от Марин Букур. От нея узнаваме, че много преди шумното обявяване на новото движение в кафене „Волтер“, Цюрих, Швейцария, през 1919 г. в родната страна на Тристан Тцара вече е имало брожения още от края на миналия век срещу описателния реализъм и елементарния фолклоризъм. Тази реакция е била също и срещу късното епигонство на Михаил Еминеску. Представителите на тези брожения са се събирали около известния поет Александру Македонски, един от прокълнатите на епохата. Точно тогава символизмът е идеал на новото изкуство. През 1912 г., подир няколко вече появили се програмни манифести, този път неподписан, но без съмнение излязъл от средата, която посещават С. Самиро, известен по-късно под името Тристан Тцара, и И. Йованаки, бъдещият Йон Виня, се появява манифест, който вече съдържа елементите на бъдещите „бунтове“ в Цюрих. Също през 1912 г. се появява статията на Емил Исак, насочена срещу „прекрасната“ литература. Една година по-късно същият Емил Исак пуска свой манифест, в който прокламира „модернизъм във всяко отношение“.

Литературната обстановка се размътва. Младите и недоволни гласове оплакват съдбата на Еминеску в литературата, както и тази на Караджале и Кошбук. Питат защо те продължават да бъдат неизвестни? Искат се социална демокрация и премахване на национализма. Но, разбира се, Йон Виня, един бъдещ голям поет, убеден модернист, все още се вдъхновява от Анри де Ренье и от Албер Самен. Новото изкуство еволюира, чувствава се нуждата от разширяване на поетическия хоризонт, но решителните творчески моменти още не бяха настъпили. Интересно е да се отбележи, че макар недоволни от закоснялата и академическа естетика, застъпниците на новото не се въодушевяват от Маринети и неговата футуристична школа. „Разбунтуваният“ символист Емил Исак се показва неумолим срещу футуризма“. . . от момента на техните манифести още те нямат изкуство. Но какво да се каже за дадаизма при една такава позиция?

На 25 октомври 1912 г. се появява списанието „Симбул“, чийто редактори са С. Самиро (Тристан Тцара) и И. Йованаки (Йон Виня). Първите стихове на Тцара, публикувани в тяхното списание, са изпълнени с носталгия по хоризонтите и оплакват крушението на Идеала. Загла-

вие: „Върху реката на живота“, подписано: С. Самиро. На този стадий поетът е все още уморен символист. Обаче в антуража на Тристан Тцара настъпват остри възбуди, най-напред насочени към противниковите лагери, а после и към личното им творчество. Младият Емил Исак се обявява вече открито за „декадент“, пише стихотворения в проза, воюва срещу литературните клишета и конформистичния морал. Илюстрациите на „Симбулуд“ са от Марсел Янку, също бъдещ герой от кафене „Волтер“, а в „Бележки“ накрая е обявено, че „цялата редакционна работа на нашето списание се води от С. Самиро“. Тцара вече е начело. Той може да поведе кораба. И през 1914 г. той заминава за чужбина, където ще сложи началото на едно от авангардните движения на изкуството в нашия век. Но досега той беше румънски поет, той ще остане и като такъв.

Интересен е опитът на Адриан Марино да приложи сравнителния метод при изучава с авангардистките движения, на места противоречив, но винаги богат на ситуации, в които си дават среща различни култури със сходни елементи. Така например Авангардът и Изтокът. Има изследователи, които не виждат никаква оправданост в едно такова съпоставяне. Или допускат някаква сходност между дадаизма, сюрреализма и някои източни философи по отношение на интуицията и спиритуалността. Едва ли е само това. Съществуват цели модерни схеми, в които се побират източните елементи, нещо повече — и се асимилират. Тцара говореше в началото на своята литературна дейност за „квази-будисткото безразличие“, а още преди него Ван Гог интерпретираше себе си и природата на Южна Франция със средствата на японските майстори. Всеки от съвременните творци на Запад се е ориентирал към едно свое начало. За Бретон това беше „примитивното виждане“, за Рене Шар — древногръцкият философ Хераклит, за Рене Домали групата „Големата игра“ — индийските системи на мислене, за Антонен Арто — магията на южноамериканските индианци. Адриан Марино се стреми да изведе някои заключения от своите наблюдения върху тези толкова различни по пространство и време култури, без да показва, че иска да реши поставените проблеми. Сравнението и съпоставките на известен брой факти обаче ни налагат да признаем, че съществува една неизменност в отношенията: автентични традиции и авангарди. Трудността обаче е в това, че неизменността имплицира „постоянност“ и „вечност“. А терминът „авангард“ е от първата половина на IX век. Но може да се приеме изобщо (както често се прави), че авангардисти са всички движения на антиконформиз-

ма и артистичното обновяване с решителна програма да скъсат с миналото. В такъв случай литературната история е една поредица от авангарди, които трябва да изчезнат, когато „прецъфтят“. Разбира се, непрекъснато възникващият антагонизъм е в тясна връзка с историческите сили, които обективно настъпват срещу всеки консерватизъм. И в това отношение авторът правилно е определил задачата на всяко ново литературно движение.

Н. К.

Г Ф Р

ARCHIV FÜR DAS STUDIUM DER NEUEREN
SPRACHEN UND LITERATUREN — Хайделберг,
кн 2, 1975 г.

Хайделбергското академично списание за проучвания на новите езици и литератури предлага във втората си полугодна книжка заслужаващата по-особено внимание студия на Герхард Курц (Дюселдорф), озаглавена „Литература, животът и смъртта. Бележки върху Сервантес и Кафка“.

Теодор Адорно казва на едно място, че всички истории на Кафка се развиват извън реалното пространство и прозвучава твърде неочаквано, когато се спомене някое определено географско място. Адорно има пред вид в същност една от централните сцени в романа на Кафка „Замъкът“, където героинята Фрида моли героя К. да напусне заедно с нея страната: „Аз няма да издържа на този живот тук — казва тя. — Ако искам да ме запишат, трябва да се махнем оттук, да заминем за Южна Франция, за Испания.“ К. нарича тази идея „отчаяна“, понеже реализацията ѝ би означавала той да се откаже от целта си — да проникне на всяка цена в Замъка. Такова е традиционното тълкуване на тази сцена. Герхард Курц обаче смята, че в споменаването на тези определени географски места е заложена друга истина. Според него назоваването на тези райони служи за разкриване на същинската цел на К., подчертава нейната несходност с целта на Фрида, пояснява я по линията на контраста. Защото Фрида се стреми към Испания, родината на Дон Кихот, на литературния герой *par excellence*. Така онова, което на пръв поглед изглежда като нахлуване на реалността в една метафизична тъкан, се оказва в същност елемент на една висша фиктивност.

В един свой фрагмент Кафка доразвива историята на Дон Кихот и описва как рицарят на печалния образ трябва да напусне страната си, понеже цяла Испания му се присмива. Той пропътува Южна

Франция, прекосява Алпите и стига до Милано и всичко това посред зима, също както героят К. от романа „Замъкът“ пристига посред зима в малкото селце. Герхард Курц поставя въпроса: може ли К. да се схваща като един емигрирал Дон Кихот? А самият роман на Кафка като своеобразно продължение на Сервантесовия роман? В такъв случай основанието на героя К. да нарече идеята за заминаване в Испания „отчаяна“ придобива съвсем друга тежест: това би представлявало едно *завръщане към началото*, т. е. опровергаване на настоящото му съществуване. Съдържащият се в тази сцена намек за света на Сервантес подсказва според автора основната тема в творчеството на Кафка, който, както се знае, е бил fasciniран от образите на Дон Кихот и Санчо Панса — темата за литературата и живота, за илюзията и действителността, за истината и лъжата, за живота и смъртта.

Герхард Курц смята, че колкото и да се различават иначе романът на Сервантес и романите на Кафка, в основата си те имат обща структура. Всички те описват пътя на героя към една несъизмерима с условията цел, към която те упорито се стремят в очакване да получат от нея отговор за смисъла на живота. От този техен път не може да ги отклони нищо — нито страданията, нито отчайващият житейски опит, за тях не идеята им, а фактическият живот се превръща в илюзия. По тази причина историята на тези герои се развива като едно безкрайно повторение на подобни епизоди, става история без завършек. Авторът на студията отбелязва и друга, според него още по-важна обща черта между творчеството на Сервантес и Кафка. И двамата са конципирали романите си като „история на истории“. И тези истории не се схващат толкова като разказ за случили се събития, а повече като подражание и продължение на минали истории. Новото, което излагат тези романи, смята авторът, не е нищо друго освен ново тълкуване на стари истории, тяхна модификация или деструкция. Именно тази литературно опосредована имитативна интенция поставя според автора „Дон Кихот“ в началото на модерната литература. Сервантес експонира темата за рефлексивността на литературата по такъв начин, смята Герхард Курц, че това довежда до отчайваща апория самата литература. Със своя застраващ герой, който, не можейки да подражава на книгите като писател, потегля на път, за да им подражава в живота, Сервантес създава модела за цяла една поредица от „митически“ характери, които изживяват литературата като свой живот: Вертер, Жулиен Сорел, Княз Мишкин, Ема Бовари и накрая героят К. на Кафка. Оттук романът на Сервантес може да се

смята за програмен не само с оглед на факта, че поставя сериозно въпроса за истинността на литературата. Неговата програмност се заключава и в това, че той смесва по карнавално-пародичен начин възвишеното и ниското, реалистичното ежедневие и химеричния идеал.

„Историята“ на Кафка — сам писателят нарича тъй своите произведения — имат подобен смисъл като литература, но в тях преобладава не пародистичното, както у Сервантес, а безогледно деструктивното. Романите на Кафка са основани върху схемата на приключенския и криминалния роман, в който в същност продължава живота си старият рицарски роман, но обогатен с елементи на булевардната литература и на класическия реалистичен „роман на развитието“ (Флобер, Дикенс). В странна амалгама тук са претопени форми на преданията, легендата и приказката, на хрониката и юридическия документ, на дневника и мита.

Подобно на своя литературен испански предтеча героят на Кафка К. се бори срещу химеричния замък, бори се срещу своя собствен живот, от който се отдалечава все повече и повече, колкото по-ожесточена става борбата. К. не прави разлика между рефлексията и „съзидателното по значение“ и идентифицира илюзията с реалността. В резултат на това настъпва размяна на ролите: предметите попадат в един поток на персонификации, а лицата — в поток на опредметявания. Тази борба подобно на битката на Дон Кихот с вятърните мелници се представя като своеобразна „лудост“, която обаче — и при двамата писатели — си служи със своя определена метода. И Дон Кихот, и героят К. разменят ролите на живота и литературата, постоянно объркват идеала с реалността. Тази идентификация на битието с идеята получава в своето безсилние черти на латентно и открито външно насилие. Така Дон Кихот става все по-агресивен и в същото време безчувствен към страданията на другите, а героите на Кафка са изобразени като някакви хищни животни, които заразяват всички наоколо със своята бруталност.

Характерно за Кафка е, че той не разказва епически събития, а прави тълкувания на събитията, и то не окончателни, а варианти на по-стари тълкувания, чийто произход е скрит в мрака на миналото. Методът на Кафка се изразява в това, че той „поправя“, като при това „разрушава“ старите истории. Той ги представя като лабилни и недостатъчно аргументирани. Герхард Курц отбелязва, че през 1933 г. сам Брехт е формулирал подобна програма за „поправка на старите митове“, като сочи примера на Кафка. (Тук следва да се допълни, че Брехт е преследвал с тези си намерения съвсем различна цел: освес-

тяването на историята, респективно на митологията, от нова, т. е. марксистска гледна точка. Това той върши както в драматургията си — „Животът на Галилей“, „Кавказкият тебеширен кръв“, — така и в разказите си „Календарни мъдрости“ — В. К.) Над всяка от митологическите репродукции на Кафка може да се сложи наслов „Истината за...“, смята Герхард Курц, което съответствува със стила на криминалните хроники.

Стремейт на изкуството към познание го прави в очите на Кафка лицемерно и двулично, понеже с този си стремеж то носи в себе си и белега на „злото“, приближава се до „магьосничеството“ и службата на „нечисти сили“. От тази си съдба то намира изход единствено в една „поетика на негативността“, при която изказва истината само ех negativo, представя я посредством крушението на героите. Подобно е и положението и в романа на Сервантес: Дон Кихот води един не-живот, понеже крепи съществуването си върху подражанието на литературата. Образът на благородния хидалго е точна илюстрация на изкуството, в смисъла на Кафка, понеже и то представлява именно не-живот.

Авторът посочва, че отношението между литература и живот намира своя израз и в тълкуването, което Кафка дава за Санчо Панса. Кафка разрушава традиционното схващане, като му противопоставя тъкмо противоположната идея. Според него не Дон Кихот, а именно Санчо е *литераторът*. Дон Кихот олицетворява само „реалното аз“ на писателя, неговото земно, бедно и злочастно съществуване. Но Дон Кихот е човек на действието, а слугата му Санчо, който го „следва по петите“ — на наблюдението и съзерцанието.

Романите на Кафка завършват със смъртта на техните герои. И тази смърт според автора е същинската тема на литературното творчество на Кафка. Смъртта се представя като непоносимата „истина“ на самия живот. Тя е онова, за което не може да се сподели нищо, което може само да се „изживее“. Кафка интерпретира индивидуалния живот като едно постоянно изтласкване от съзнанието на тази истина, като едно „неосъзнато и непризнато бягство от мисълта, че някога ще трябва да се мре“. Авторът отбелязва, че историята на героя, постоянните му крушения при опитите му да подражава на литературата, завършва и при Сервантес със смъртта на Дон Кихот. Тъй че не в самото подражание се разкрива истината за света, а в крушението на подражанието, т. е. в смъртта.

Студията за западногерманския литературовед е твърде показателна за опитите на някои западни автори да свържат името на Кафка с традиционни творби на литературата, превърнали се в жалони на све-

товния литературен процес, да открият „модернистичното“ в тях и подсилят значението на празнината за съвременното словесно творчество. Макар и домогвайки се до някои верни наблюдения, техните тълкувания, техните крайни изводи подобно на тези в разгледаната студия са крайно тесни и едностранчиви, целят да обрмчат проблема в предварително изготвена схема и по този начин постигат очевиден обратен ефект — увеличават съмненията и предубежденията към обаяното с мрачна слава, по същество хуманистично в интенциите си творчество на Франц Кафка.

Г Ф Р

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR
LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTE
GESCHICHTE — Щутгарт, кн. 1—2, 1976 г.

Двойната книжка на щутгарското списание за литературознание и духовна история привлича вниманието преди всичко със студията на Михаел Ман от университета Бъркли, Калифорния, озаглавена „Томас Ман: истина и поезия“. Проф. Михаел Ман е последният син на големия писател и изследването му буди интерес както с проникновените си наблюдения и анализи, така и със субективно-биографичните елементи, които хвърлят допълнителна светлина върху творческия път на Томас Ман.

В студията си авторът разглежда, от една страна, отношението към непосредствено изживяната действителност в творчеството на Томас Ман, а, от друга — нейното „ограничаване“ чрез акта на пренасяне от „истина“ в „поезия“. Заглавието на работата, което отвежда към Гютевата автобиография „Поезия и истина“, насочва към историческото узаконяване на собственото духовно развитие на Томас Ман от субективна изповедност към обективно съзерцание на света.

В своята „Трагична литературна история“ швейцарският литературовед Валтер Мушг отправя срещу Томас Ман едно извинително изречение, което по твърде своеобразен начин е влязло в световната литература. Мушг пише: „Той (Т. Ман — б. а.) вярваше, че със своето двуезичие е оставил зад себе си всички досегашни понятия за поезия, и забавляваше един загиващ свят, който споделяше мненията му, без да му даде и следа от някаква спасителна мисъл...“ Томас Ман, общо взето, устойчив срещу „благородния гняв“ на критиката, не само че не възразява на тази констатация на Валтер Мушг, но, напротив, намира я за вярна и в своя „Опит върху Чехов“ я приписва с известно изменение на руския писател. Той пише: „И тук е

същото: писателят „забавлява“ историчния един нуждаещ се свят, без да му даде в ръцете и следа от някаква спасителна истина.“ Този литературен „монтаж“ става още по-сложен, отбелязва Михаил Ман, поради следващите го редове: „На въпроса на бедната Катя „Какво да правя?“ се дава само такъв отговор: „Честно слово, не знам!“ Катя е името на главната героиня в Чеховия разказ „Скучна история“, ала така се нарича и съпругата на Томас Ман. И синът на писателя посочва, че ако непредубеденият читател е склонен да отнесе първия, в същото важащ за Томас Ман цитат към Чехов, то следващите изречения събуждат предположението, че тук Томас Ман се отклонява от предмета на своите размишления Чехов и се впуска в автобиографични наблюдения. В тази връзка е показателен краят на есето: „И все пак писателят работи, разказва истории, изобразява истината със смътната надежда, почти с упованието, че истината и вердата форма може би въздействуват освобождаващо върху душата и са в състояние да подготвят света за по-добър, по-красив и по-справедлив към духа живот.“ Това навярно не е „спасителна житейска истина“, отбелязва авторът на студията, ала все пак нещо като реабилитация на изкуството.

Тенденцията към автобиографична идентификация, каквато критиката особено настойчиво търси у Томас Ман, предполага взаимна координация между елементите „аз“ и „свят“, за която сам Томас Ман често е размишлявал по различно време. Така той обяснява в късните си години, че при цялата си „неприязнь към автобиографиите не е могъл да отдалечи съвсем автобиографичното „аз“ при разглеждането на своята епоха“. Твърде по-различно е схващането на младия автор на „Буденброкови“, който подвиква на своите любекски съграждани, почувствували се компрометирани като „модел“ за романа: „Не за вас става дума, съвсем не за вас, успокойте се, а за мен, само за мен... Но как мога да се принеса цял в жертва, без същевременно да принеса в жертва света, който е моя представа? Моя представа, моя преживяване, мой сын, моя болка?“ („Билзе и аз“). „И синът на писателя си спомня как в трапезната реч при чествуването на петдесетия му рожден ден Томас Ман открива, че „човек вярва в това, че изобразява само себе си, че говори само за себе си и ето, оказва се, че поради дълбоката си обвързаност със света и поради неосъзнатото си чувство за общност човек изобразява надлични неща“. Този е моментът, отбелязва Михаил Ман, в който центърът на тежестта се пренася от елемента „аз“ върху елемента „свят“, в който се пробужда съзнанието за *представителност*. Поетическото „аз“ започва да представлява света поради някакво тайно съзвучие,

„случаен“ паралелизъм между индивидуалната и обществената проблематика. Изказването на Томас Ман за „надличния“ характер на изкуството му съвпада по време приблизително със завършването на „Вълшебната планина“, спомня си авторът на студията. В тази връзка той отбелязва, че при съзнателното окрупняване на „поетическото аз“ до степен на представителност тук преди всичко става дума за един по-рат към *педагогичното*. Взаимната координация между „аз-а“ и „свeta“ означава а правосъдие над епохата, тя осигурява оформяемостта на света от личното, „превеса на индивидуалните определения над всеопределящата власт на обстоятелствата“.

Още по-просто, когато създава новелата „Смърт във Венеция“, Томас Ман е заявил, очевидно по повод на тази своя творба: „Любовта към себе си е начало на всяко автобиографично произведение. Защото поривът да се възхвали литературно собствената съдба и да се призове страстно вниманието към нея на съвременниците и на потомците притежава като предпоставка същата необикновена живост на чувството за себе си, която превръща един живот не само субективно в роман, но е в състояние и обективно да го възвиси до интересното и значителното.“ Повече или по-малко спазваната дискретност при възличането на субективно-автобиографичното в творбите си в никакъв случай не е възпрепятствувала Томас Ман, отбелязва синът на писателя, да си служи обилно с обективно попадналия му биографичен материал. Михаил Ман твърди от собствени наблюдения, че най-вече в кратките творби на писателя от средния му период едва ли има някоя свободно измислена случка. Ала това използване на външни биографични елементи става вече невъзможно с навлизането в света на романите за Иосиф. Сам Томас Ман нарича „Иосиф и неговите братя“ своя „първа работа без човешки модели“. Образите в нея „за разлика от предишната зависимост от нагледната действителност са изцяло измислени“. Дори за романа си „Вълшебната планина“ Томас Ман ще каже, че всички образи са „само експоненти, представители и куриери на духовни сфери, принципи и светове“. И все пак писателят изразява надеждата, че те не са само „сенки и странстващи алегории“, а се възприемат от читателя като живи герои от плът и кръв.

В навдърлящата рамките на творбата *представителност* на образите и събитията, описани в нея, се състои според Михаил Ман онова духовно „повишаване“ на действителността, което сам писателят обозначава като „символично“. И все пак, смята авторът на студията, тук се съзира само едната страна на художествения процес. Другата му страна може да се обозначи

като „повишаване на действителността чрез иманентната на творбата символика“. Томас Ман предпочита да описва този комплекс от вътрешни взаимоотношения в произведенията си чрез музикални термини. Така по повод на „Вълшебната планина“ той говори за „контрапункт“ и „тематична тъкан“, където „идеите играят ролята на музикални мотиви“. Тук, смята синът на писателя, образите и събитията, описани в творбата, не надхвърлят себе си, а се разкриват като интегрални компоненти на поетическата композиция.

През тридесетте години, по времето, когато автобиографичното „аз“ на писателя отдавна вече е изоставило претенциите си за централна роля в поетическата концепция, Томас Ман описва в очерка си „Към психологията на поетическото творчество“ началото на творческия процес, първото хрумване по следния начин: „Тук няма нищо за фиксиране и аз не си водя записна книжка. . . Онова, което ми предстои да направя, се превръща в център на цялото ми внимание и всичко преживяно се опитвам да поставя в отношение към работата ми: не само настоящето, но и миналото и вече усвоеното. Така творбата, малка или голяма, става фокус на цялостното усещане за себе си и за света.“ В този процес Михаел Ман вижда именно транспонирането на „истина“ в „поезия“ в творчеството на великия си баща.

ХОЛАНДИЯ

„NEORHIOLOGUS“— Амстердам, кн. 1, 1976 г.

Сред множеството материали на английски, френски и немски език в холандското международно списание за нови езици и литератури се откроява работата на Хайнц Й. Дил от Мичиганския университет, озаглавена „По-висша ведрост“ — Мисли върху художествените възгледи на Томас Ман.

В коментара, който големият немски писател прави върху собственото си творчество, твърде често се появява извлечението, че целта на неговото писателско дело е наред с другото да разпространява сред читателите си „по-висша ведрост“. В съответствие с тази идея Томас Ман характеризира и отделните си произведения като „ведри“ или поне като намиращи се във връзка с понятието „ведрост“. По своята същност, отбелязва писателят, ведър е дори вече романът „Буденброкови“; стремежът му в „Негово кралско височество“ е бил да постигне „възвисяване и разведряване“. „Песен за детенцето“ и „Господар и куче“ били „резултат на потребността от ведрост“; докато работел върху „Вълшебната планина“, бил обладан от

стремеж към „строгост и ведрост“; романите „Иосиф в Египет“, „Лоте във Ваймар“ Томас Ман нарича „творби на свобода и ведрост“, а в „Доктор Фауст“ се е стремил към „разведряване на мрачния сюжет“ и пр.

На пръв поглед, отбелязва Х. Дил, тези изявления на писателя могат да се отнесат само към хумористичния аспект на неговите творби. При по-задълбочено разглеждане обаче се оказва, че хумор и ведрост, общо взето, не са синоними при Томас Ман и че думата „ведрост“ има по-специално значение. Х. Дил привежда цитат от романите за Иосиф, който изяснява същностните аспекти в схващането на писателя за понятието „ведрост“: „Когато Иосиф бива хвърлен в ямата, казано е, че в най-ужасно притеснение от страха и смъртната неволя той разкрил духовно очите си, за да види какво в същност се е случило. Не че с това страхът и неволята намалели, ала тъй към тях се прибил и един вид радост, веселие; една разсъдъчна ведрост просветлила ужаса в душата. . . Тъй че, смята авторът на изследването, „ведрост“ в Томас Манов смисъл не е тъждествена с ежедневиата веселост, не е в никакъв случай идентична с повърхностното настроение, а се корени в по-дълбоките пластове на душата и в същото време е по-разсъдъчна.

Х. Дил отбелязва, че в изявленията на Томас Ман във връзка с понятието „ведрост“ и неговите варианти винаги изниква и понятието „разсъдъчност“. Формулировки от рода на „разсъдъчна ведрост“, „ведрост на познанието“, „прозрение и по-висша ведрост“ потвърждават тази констатация. Може да се приеме, че немският писател е имал за цел да разпространява чрез творчеството си именно този вид „по-висша ведрост“, свързана с разсъдъчното. А това, че тази ведрост е трябвало да въздейства и като художествен елемент, може да се заключи от стремежа на Томас Ман да превземе натурализма. Според изказванията му търсенето на едно противоположно на натурализма изкуство се забелязва вече в новелите му, следващи „Буденброкови“, но истински напредък в тази насока е постигнал едва с романа „Негово кралско височество“ (1909). „Грижа на сърцето му“ е било да се домогне до „духовно разведряване и просветление на един унаследен от XIX в. и добросъвестно упражняван в „Буденброкови“ масивен и житейски сериозен натурализъм“.

При Томас Ман може да се говори за противоречие между натуралистичното, т. е. „сериозното“, „ведро“ изкуство, смята авторът. Трябва обаче да се отбележи, че ведростта тук се проявява не само в общочовешката сфера, какъвто е случаят с попадналия в беда Иосиф, но и в

художествено-естетическата, където ясно-тата, просветлението, духовното развед-дряване са свързани с разсъдъчно-интелектуалния елемент и се схващат като „повиша ведрост“. Когато през 1911 г. Томас Ман заема критично становище спрямо Вагнер, отново се появява идеята за „ведростта“ в подобна взаимовръзка. Романът за „Доктор Фаустус“, шедевърът на XX в., смята авторът, който вече се мер-желее като идея пред духовния взор на писателя, ще се различава значително от вагнерианското „опиянение“. Той ще бъде „нещо извънредно логическо, оформено и ясно, нещо строго и в същото време ведро“ и в сравнение с всичко Вагнерово ще бъде изпълнено с „по-здрава духовност“.

От бележките на Томас Ман по отноше-ние на натурализма и вагнерианството става ясно най-малко едно: разкрива се стремежът му да предотврати разстраи-ването на чисто сюжетното, да го превз-могне и да го облее в строга, логическа и ясна форма. Твърде важната роля, която играе тук „ведростта“, Х. Дил обяснява с това, че Томас Ман отъждествява сюжета, по-точно принадлежащата на сюжета те-жест с една увреждаща изкуството сериоз-ност, която трябва да бъде преодоляна и ликвидирана чрез „ведростта“.

Възниква въпросът, как в същност се постига това преодоляване на сериозно-ста в изкуството, как възниква „ведрата творба“ при Томас Ман. Авторът посочва, че предпоставка за това е преди всичко едно „ведро поведение“ на художника, каквото Томас Ман е установил при себе си по време на възникването на романа „Негово кралско височество“ — „романът бе създаден във ведър период от живота ми и е ведър по своята същност“. Тук може да се каже, че типичните за писа-теля изобразителни средства, като хумора, иронията и пародията, се намират в съзвуч-ие с понятието „ведрост“, че Томас Ман си служи именно с тези средства, за да съз-даде ведрост. Според собствените думи на писателя „хуморът разпространява осво-бождаваща ведрост сред хората“, а духа на иронията той обозначава като „нежен, безметежен, ведър, мъдър и обективен“; за него той е „слънчево ясен и ведро обхва-щащ цялото поглед“, „взор на най-висша свобода“. При Томас Ман очевидно може да се говори за едно ведро житейско пове-дение, от което произлизат хуморът, иро-нията и пародията като средства за про-никването на художествената творба от духа на ведростта.

Важната роля, която Томас Ман от-режда на тази „художествена ведрост“, може да се определи и от факта, че писа-телят постепенно се откъсва от определени сфери на влияние и се обръща към такива, които са в състояние да стимулират едно художествено схващане, основано на вед-ростта. Липсата на „ведър елемент“ в нату-

рализма и във вагнерския XIX в. обяс-нява отчасти отдалечаването на Томас Ман от тези две културни епохи. Обстояте-ството, че той все повече и повече се сбли-жава с Гьоте, намира обяснението си пък в това, че Гьотевото изкуство наред с другото отговаря на Томас Мановото из-искване за ведрост на мирогледа. В един коментар, който Томас Ман прави върху Гьотевия „Фауст“, той охарактеризира тази творба като „художествено радостна, весела и лека в дълбокомислението и вели-чието си“. Подобно нещо се казва и в те-тралогията за Йосиф, а именно: „Ведро-стта и игрищата шегата са най-доброто, що бог ни е дал, и това е най-съкровеният изход от объркаността и съмнителността на живота. Бог ги е дал на нашия дух, за да можем ние самите да накараме чрез тях този строг живот да ни се усмихне. . . Само във ведрост човешкият дух може да се издигне над проблемите на живота.“ Томас Ман впрочем сам насочва вниманието към средството между „ведрата митологи-ческа игра“ в романите за Йосиф и в Гьо-тевия „Фауст“, като отбелязва, че Гьоте не възвеличава мита, а го прави „видим чрез ведротото, остроумно слово“. (Авторът посочва също, че по време на работата си върху „Йосиф и неговите братя“ Томас Ман се е занимавал интензивно както с „Фауст“ на Гьоте, така и с „Дон Кихот“ на Сервантес, черпейки от тях остроумие и ведрост.) Сам Гьоте казва на едно място „Духът, остроумието, хуморът са истин-ските органи, чрез които една артистична душа влиза в досег със света.“ А в своите „Бележки към „Дивана“ казва: „Ведрост и съзнание — това са най-добрите даро-вания, за които артистът трябва да е благо-дарен на твореца. Това е съзнанието, че не ще се уплаши от ужасното и ведро-стта, която му помага да изобразява от-радно всичко.“

С тези свои мисли Гьоте в същност е предрекъл онова, което Томас Ман ще раз-бира под понятието „ведрост“, смята Х. Дил, а именно: ведростта е белег на положи-телно, извеждащо към добро житейско поведение; нейната главна функция се изразява в това, че свързана със съзна-нието, с разсъдъчното и с произлизащото оттук дистанциране спрямо нещата, тя освобождава от сериозността на живота, а в сферата на изкуството — от сюжетната тежест. И при двамата писатели духът, остроумието, хуморът — при Томас Ман също и пародията, и иронията — са особе-ните средства, които дават живот на вед-рата, „отрадната“ художествена творба — творба на яснота и свобода. Да разпро-странява сред читателите си ведрост чрез едно изкуство от този тип, „да привнеса в света малко по-висша ведрост“, в това Томас Ман, заключава авторът, е виждал една от своите художествени задачи.

В. К.