

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1978, кн. 12

Сп. „Вопросы литературы“ има отдавнашна традиция да посвещава поне веднъж годишно дадена книжка на литературата на някоя социалистическа страна. Сега последната книжка от 1978 г. е посветена на определена тема — на проблемите на съвременния роман (не само в рамките на литературите на СССР, а и в световен мащаб, като естествено в центъра на вниманието е опитът на литературите на социалистическия реализъм), на новите тенденции в развитието му. И ако само преди около десетилетие и половина се спореше „умира ли романът“, днес световната литературоведска мисъл е озадачена не само от — въпреки песимистичните прогнози — неговата жизненост, но и от протеевите превъплъщения на съвременния му облик.

Трудно е да се предпочете някой от интересните материали, намерили място в тази книжка на списанието. Тук ще срещнем и диалози между известни романисти (Константин Симонов) или изследователи на жанра (Борис Бурсов), и критици; и традиционната рубрика „Из творческият опит“, в която са отпечатани изказвания на писатели от различни страни — Г. Бакланов, Д. Веллерсхоф, Х. Кант, Д. А. Мальта, В. Минач и др. И все пак един от най-интересните материали е обсъждането на проблемите на съвременния роман с участието на литературоведи от различни страни под наслов „Романът — епос на съвременната литература“.

Всеки от участниците в този разговор засяга определени аспекти от многостранната и неизчерпаема проблематика на жанра. П. Топер например, изхождайки от връзките между общественото и литературното развитие, се спира на исторически новата концепция за човека, реализирана в литературите на социалистическия реализъм. В. Садковски (Полша) разглежда „необходимостта от епика“ в съвременния културен контекст, като не без основание сочи, че тя се поражда и като антитеза на т. нар. „литература на въпросите“. Е. Сидоров изтъква няколко нови черти на съвременния съветски роман, които определят неговото своеобразие спрямо по-скорошни или по-отдавнашни образци на

жанра: концентриране на вниманието върху личността, разбирана като проекция на социалната проблематика, наличието на определен „трагически елемент“ в най-добрите произведения на съвременността, който обаче не води до песимистични внушения за историята и човека и пр. Б. Ничев (България) се спира главно на два въпроса: на различните концепции за произхода на романа и на проблема за вътрешната мяра на жанра, като разглежда в тази светлина развитието на българския роман. Крайно интересно е изказването на Г. Белая, която се опитва да определи — според нейния израз — „ценностния център“ на дален тип роман, характерен за отделните литературни периоди. Б. Помогач (Унгария) разглежда новите аспекти на хуманистическите идеали в съвременния роман, като привежда примери от съвременната унгарска проза. На „класическия“ в последно време въпрос — „Документ или измислица?“ — е посветил изказването си Н. Тун (ГДР). Е. Симион (Румъния) подчертава новото в самото разбиране за същността на жанра, дошло във втората половина на XX в., и в тази връзка се спира на жанровите разновидности в румънската литература от последните няколко десетилетия. Ю. Мартинович (Югославия) сочи условността на жанровата йерархия, особено в нашето време на смели междужанрови синтези, и разглежда по-обстойно някои нови произведения. А. Бучис се спира на опасността от наличието на априорни схеми в изследването на съвременния роман и акцентира върху кардиналното разминаване на редица видни романисти от XIX в. с концепциите и практиката на техни известни колеги от нашия век, за да обоснове схващането си, че основната слабост на днешната теория на романа е „предоверяването“ към историческото минало за сметка на задълбоченото и непрелудено изследване на настоящата художествена практика.

Разбира се, не е възможно в рамките на един кратък обзор да се даде изчерпателна представа за разнообразните гледни точки, за различните аспекти и проблеми на жанра, засегнати в разговора. (Още повече, че и участниците очевидно са били принудени да се съобразяват с възможностите на списанието за обема на своите изказвания.) Но общото впечатление за актуалността на разглежданата проблематика се потвърждава и от факта, че някои въпроси, заемащи значително място в

обсъждането, се подхващат и в статии от други автори.

Сред тях особено място заема „Роман и документ“ на Д. Затонски. Още заглавието подсказва, че в нея се разглежда толкова шумелият понастоящем въпрос за документалното начало в прозата, за преobraженията му, довели — според някои изследователи — до „самостоятелно естетическо значение“ на документа (П. Палиевски). Мнението на Д. Затонски обаче е доста по-различно: оперирайки с голямо количество примери от различни времена (от Евангелието до творби, излезли в последните години), той доказва, че и в типичните „творби на фикцията“ има елементи на документална точност — в автобиографичен смисъл, в предаването на едни или други битови, топографски и пр. реални и т. н. От друга страна, според него и в произведенията на документалистиката „фактът е възникнал до ранга на образ“. И тук се разкрива една съществена разлика спрямо миналото, която Затонски демонстрира чрез анализа на няколко съвременни творби — преди всичко „През август 1944“ на Богомолов и „Диамантеният ми венец“ на Катаев. Ще приведем един по-дълъг цитат, тъй като считаме, че в него същината на концепцията на Затонски е особено нагледна. Става дума за „Диамантеният ми венец“:

„Отказът от точността (не пренебрегването ѝ, а именно отказът) при този писател, който не оперира с нищо друго освен с факти, е особено симптоматичен. Превръщането на Олеша в Ключик, на Есенин — в Княза, на Булгаков — в Синеокия, да не говорим пък за превръщането им в статуи в Люксембургската градина — това е преход на факта в образ. Тоест може би крачка към романа?

„Романът — това е компют, — заявява Катаев. — Аз предпочитам плодовете свежи, направо от дървото, разбира се, като изплювам костилките.“ Но и Толстой — великият романист — е казвал, че времето на романа отминава, а в действителност романът се е създавал наново“ като жанр, и не на последно място с неговите, на Толстой, усилия. Може би „Диамантеният ми венец“ е също някаква чувствителна промяна на жанра, макар и далеч не така мащабна?

Същността на тази жанрова промяна съм склонен да виждам в това, че стрелката на творческата фантазия се премества от *преустройството на факта в образ към образния му прочит* (курс. м.). И типичното за нашата епоха трябва да се търси не в масовото, а в характерното и поради това — единично, даже автентично“ (с. 158).

Разбира се, подобна постановка е твърде дискусийна в общоестетически план, и може би — нека прибавим тук още една хипотеза — става дума за нов подход при изграждането на образа (т. е. онова, което реално функционира като художествен образ), който съществува по „принципа на допълнителността“, осезаем именно на фона на традицията,

на досегашната естетическа конвенция и пр. Впрочем въпросът е твърде сложен и обширен, за да бъде разискван в рамките на този обзор.

Не по-малко интересна е и статията на Т. Мотильова „Свободната форма“. Тръгвайки от известната формулировка на Толстой (от която е взето и заглавието), авторката се спира на две значителни изследвания на западни литературоведи — „Мимезис“ на Е. Аuerбах и „The Rhetoric of Fiction“ на У. С. Буут. Обединяващо звено между тях е общият — макар и реализиран в различна степен — стремеж да се съчетаят формалните критерии за преценка със съдържателните и именно с това те се открояват от поредицата формалистични, еkleктични, структуралистични и пр. изследвания, които Мотильова разглежда в подчертано полемичен аспект. Същевременно литературоведските теории са видени в тясната им връзка с художествената практика на т. нар. „авангард“, което разкрива двустранната зависимост между творчество и критика.

Н. Анастасиев в статията си „Отворената книга на живота“, носеща подзаглавие „Бележки за съвременния роман“, също се спира на новите превъплъщения на жанра в съвременните литератури на социалистическите страни, видени на фона на романната продукция в редица западни страни. Подчертавайки многократно изтъкваната констатация, че романът е — казано с думите на М. Бахтин — „единственият формиращ се и още незавършен жанр“; отбелязвайки справедливостта ѝ по отношение на днешните вътрешножанрови разновидности, Н. Анастасиев с основание припомня, че и големите романи на миналото също са били за своето време ярко новаторски творби. А щом е така, то „изменчивостта“ на жанра, многообразието му въплъщения в съвременната литература не могат да бъдат обяснени извън контекста на новото, което нашата епоха внесе във всички области на живота. Именно от тази гледна точка той разглежда и ред открояващи се творби от унгарската, немската, съветската и други литератури.

Под рубрика „Из непубликуваното“ в същата книжка са отпечатани материали из творческата история на романа „Огънят“ на Федин и — може би най-респектиращата публикация в броя — две глави от ранна работа на М. Бахтин под заглавие „Авторът и героят в естетическата дейност“.

Въпросният труд на големия съветски литературовед е писан преди повече от половин век и не е пряко свързан с проблемите на романа; централен въпрос в него е въпросът за отношението между автора и героя в естетическата дейност в процеса на творческия акт и в завършеното произведение. И тук можем отново да се възхитим от гениалната прозорливост на М. Бахтин, предусетил, че този проблем — неособено актуален по негово време — ще се превърне в един от невръгичните възли на съвременната естетика и

литературознание. Нямаме възможност да изложим тук в разгърнат вид концепцията на съветския учен, още повече, че са публикувани само две глави от труда, който предстои да излезе от печат в изд. „Искусство“. Но не можем да не отбележим дискретната ала категория полемика както с „материалната естетика“ (според терминологията на Бахтин) на влятията тогава формализъм, така и с т. нар. „концепция на вчувстването“, която също има свое съвременно „продължение“ в лицето на интуитивизма — нещо, което многократно увеличава методологическата актуалност на труда на М. Бахтин.

С богатото си и разнообразно съдържание, с важността на проблематиката, разглеждана в отделните публикации, кн. 12/1978г. на сп. „Вопросы литературы“ е тласък напред в изучаването на съвременния роман, безспорен принос в изследването на този централен жанр.

Х. Б.

САЩ

„CRITICISM“, Детройт, 1978, кн. 1

В кн. 1 за 1978 г. на авторитетното американско списание за литература и изкуство „Критисизм“ е публикувана интересната статия на Доналд Картигейнър, професор по литература във Вашингтонския университет, озаглавена „Церемония на обикновените неща. Бележки за развитието на Кафка“. В нея се прави задълбочен анализ на някои основни идеи в творчеството на Кафка, в резултат на който авторът стига до интересни заключения за техния генезис и развитие. За отправна точка в разсъжденията на автора служи приеманата от мнозина изследователи теза, според която в творбите на Кафка се наблюдавало странно преплитане на два взаимно свързани и взаимно отричащи се свята. Единият от тях, пише Картигейнър, е добре познат на всички — това е светът, който ни обкръжава, населен с познатите ни от ежедневието лица, намиращи се помежду си в обичайни за социалното си положение и характер взаимоотношения — свят, в който стремежи и конфликти ни изглеждат правдоподобни и разбираеми. Другият, загатнат в творбите на Кафка свят, изтъква авторът, е мистериозен и ужасяващ; в него властвуват невидими сили, авторитетни инстанции наподобяват фантоми. Странните сили, които действуват в него, определят хода на събитията и направляват съдбините на героите от другия — обикновен и изглеждаш дори банален свят. Кафка е разкрил тези два свята едновременно — като поле на действие на разнородни сили, които при сблъсъка си поражат смут, ужас и усещане за обреченост у неговите литературни герои.

Неговият стил, отбелязва Д. Картигейнър, отразява великолепно тази своеобразна двойственост на изобразяването; той се характеризира с честа смяна на реалистично пресъздаване на обикновени неща от ежедневието със символичен изказ на представите за предпологаеми, загадъчни фактори, от които зависи човешкото съществуване.

Двойният план на художествено изобразяване в прозата на Кафка е явление, което отдавна е било забелязано от неговите тълкуватели и за което е било потърсено не едно обяснение. Марксистката литературна критика определя споменатия от автора на статията загадъчен свят в творбите на Кафка като една аллюзия на неведомите за манипулирания индивид средства за социално-политическо принуда, характерни за капиталистическото общество в стадия на империализма. Резултатите от анализа на идеята за „двамата свята“ в творчеството на Кафка, който прави Картигейнър в статията си, не противоречи на основните положения на бегло споменатия тук марксистки интерпретационен модел. Напротив, те го допълват с някои интересни наблюдения върху личната мотивация на Кафка за избрания от него художествен метод на пресъздаване на действителността. За Кафка, изтъква авторът на статията, литературното творчество е било винаги опит за бягство от угнетяващите условия на едно банално съществуване, подчинено на стремежа за лично благополучие, към което е бил тласкан от своя баша — преуспяващ дребен буржоа, съпруг и баша с конвенционални за времето си добродетели. В своите „Дневници“ Кафка признава, че литературата за него е била втора, спасителна сфера на съществуването му, опит за освобождаване, за излизане извън тягостната действителност. За него писането е било „игра и отчаяние“, изтъква авторът на статията. В своята творба „Метаморфозата“, отбелязва Картигейнър, Кафка загатва за този преход от деличното към необичайното, за своята склонност към гротескно изобразяване. В нея той изразява отчаянието си от това, че прозата на еснафското съществуване не може да приеме една художествена илюзия. Характерният за много писатели от различни епохи конфликт между художествено творчество и действителност според автора на статията е намерил своеобразно отражение и в писмата, които Кафка пише до своята приятелка Феличе Бауер. Тук според Картигейнър за първи път се забелязват някои особености, които стават характерни за по-късните творби на Кафка. Авторът на статията има пред вид своеобразния стремеж на писателя да превърне литературата в един вид свое второ съществуване. Като тълкува някои писма от личната кореспонденция на Кафка и дневниците му, Картигейнър стига до убеждението, че много от невероятните сюжети трябва да бъдат тълкувани с оглед на житейските конфликти на писателя и че почти всеки негов сблъсък с дей-

ствителността е бил сублимиран чрез творческото му въображение. В произведенията на Кафка, пише той, се забелязва детайлно проследяване на реалния опит, но също така и стремеж за неговото релативизиране и довеждане до абсурдност. По отношение на проблема за връзката между литературно творчество и действителност Картигейнър е на мнение, че много идеи на Кафка са сходни с тези на немския и английския романтизъм, както и с някои характерни черти в световноотношението на френските символисти. Той има пред вид тук например идеята за неизбежно отчуждаване на художника от обикновения начин на съществуване, възгледа за особения статус на литературния език, за който отпадало изискването за комуникативност, а също така и идеята за словесния художествен образ като особен вид „потенциалносамостоятелен обект“ — словната конструкция като средство за създаване на реалност, и то не само отвъд тази на изказа, но и отвъд полето на обикновеното възприятие. От „Дневниците“ на Кафка пък и от самите му художествени произведения — пише Картигейнър — може да се забележи, че той споделя възгледа на Пол Валери за съществуването на „език в езика“. Самият Кафка схващал разликата между „два езика“ като тази между ходене и танцуване — действие, насочено към някаква определена цел, и действие, което не води никъде.

Като се спира на символите в произведенията на Кафка, авторът на статията подчертава, че тяхната функция се различава значително от тази, която е характерна за творбите на романтизма или френския символизъм. В творчеството на Кафка, пише той, символите не са само елемент на художественото повествование, който обединява различни планове на пресъздаваната действителност, а самостоятелни образи, в почти всички случаи чужди на представите, които внушава контекстът. Причудливите и най-често ужасяващи символи на Кафка според автора на статията свидетелствуват за омази деформация на художествената образност на романтизма, която е станала характерна за времето на най-дълбоко отчуждение на индивида от заобикалящата го действителност и е забележима в изкуството и литературата в началото на нашия век. „Метаморфозата“ и „В наказателната колония“ на Кафка, пише Д. Картигейнър, са произведения, в които се долавя заплаха, произлизаща от абсолютизиране на символа и противопоставянето му на реалните представи за действителността. Отношението символ — действителност в творбите на Кафка, се изтъква в статията, е съотносимо с отношението между изкуството и живота, респ. между човека на изкуството и условията на неговото социално битие. Затова и своеобразното използване на символите в творчеството на писателя могло да се разглежда като отражение на неговата изолация и от-

чуждение сред заобикалящата го враждебна действителност.

По-нататък в статията се прави анализ на някои от най-известните творби на Кафка, чрез които се цели да се докаже развитието на идеята за нарушената връзка на индивида с обществото. Според Картигейнър (впрочем това е мнение и на много други изследователи) това е доминираща идея в цялото творчество на Кафка. Авторът се спира отначало на разказа „Метаморфозата“. Превъплъщението на Грегор Замза в насекомо Картигейнър схваща като символ на излизане от рамките на нормалния, тривиален начин на съществуване, като протест срещу безличното вегетиране според предписанията на конвенционалния буржоазен модел. Това, разбира се, не е никакво особено оригинално тълкуване на основната идея на разказа. Както споменахме в началото обаче, в статията се търси развитие на идеите в творчеството на Кафка и затова, струва ми се, е необходимо да се спомене изводът, който Картигейнър прави след анализа си на този разказ. Според него тук конфликтът е между т. нар. „Обикновен живот“ и „живот чрез изкуството“. Грегор Замза след превъплъщението си според автора се опитвал да води необикновено съществуване, което загатало за „живот чрез изкуството“, тъй като ефектът на метаморфозата имал значението на символ, т. е. художествен образ. Героят на разказа остава обаче неразбран, игнориран, нещо повече, неговите близки отричат идентичността му. Този странен разказ, заключава авторът на статията, показва, че „обикновеният“, банален начин на живот обрича на неуспех всеки опит за промяна чрез „бунт на изкуството“. Отнесено към Кафка, това означава, че той в ранния етап на своето творчество е бил разколебан във възможността да действа чрез изкуството.

Като в „Метаморфозата“, така и в разказа „В наказателната колония“ символите на необикновеното са конкретни образи — в първата творба това е насекомото, а във втората — апаратът за изтезаване, отбелязва авторът на статията. В този стадий от своето творческо развитие Кафка, както може да се заключи от разсъжденията на Картигейнър, не търси никакъв обобщен символ на анонимната сила, заплашваща индивида в условията на неговото подчинено съществуване. Апарата за наказане в разказа „В наказателната колония“ авторът тълкува като символ на живота — разумно устроен и безсмислен за индивида, който съществува при необикновени за останалите хора обстоятелства. В разказа обобщен образ на този индивид е затворникът, който не знае присъдата си, но ще разбере функцията на апарата за изтезаване и екзекуция чрез тялото си. Авторът допуска, че затворникът тук е една аллюзия за положението на човека на изкуството в обществото, но за съжаление не довежда до-

край анализа на този символичен образ, срещан и в някои други творби на Кафка. Що се отнася до идеята за развитие, Картигейнър е на мнение, че тук Кафка търси възможност за обединяване на сетивното с духовното като надежда за разглеждане на анонимния механизъм на насилие. Алегоричната мисъл „ще разбереш с тялото си“ според него разкрива елемент на развитие у Кафка по отношение на застъпената в много негови произведения идея за разкриване на начините на манипулиране на социално подчинения индивид.

В своите романи „Процесът“ и „Замъкът“ Кафка изоставя символичния начин на изобразяване на централния герой. В тези творби героят е поставен в странна зависимост от неопределими мистериозни сили, се изтъква по-нататък в статията. Впрочем неопределими изглеждат тези сили само с оглед на конкретно предметно описание, иначе начинът, по който са представени, дава възможност за избор на различни тълкувателни модели. Съдът в романа „Процесът“, пише Картигейнър, се намира в такова отношение към „банковия свят“ на героя, в каквото се намира Грегор Замза от „Метаморфозата“ спрямо своето семейство и търговската си професия. В съда нормалната употреба на езика в комуникативната му функция, а също така и логиката изглеждат да са без значение. Героят на романа е арестуван, но няма разследване; съдът в същност е една идея без образ в произведението, пише Д. Картигейнър. В статията не се тълкува символичното значение на съда в романа — един проблем, който въпреки е изследван широко от представители едва ли не на всички литературоведчески школи, но до днес няма убедително обяснение. Самият Кафка сякаш е предвидил главоблъсканията на своите тълкуватели и е изразил в романа една мисъл в афористичен дух, която може да служи за оправдание на нерешените литературни спорове: „Правилното схващане на едно нещо и неразбирането му не се изключват напълно.“ И авторът на статията може би е прав, като отбягва херменевтичните спорове около символите в романа и се ограничава с изследването на един проблем, който несъмнено е важен с оглед на развитието на някои основни идеи в творчеството на Кафка. Според него конфликтът между героя на романа Йозеф К. и властта, представена алегорично чрез анонимния съд, се разкрива в един твърде абстрактен план като борба на индивида за логическо осмисляне на явленията в социалния живот, за довеждането на събитията до логическа развръзка. Йозеф К., пише Картигейнър, се бори да запази разграничителната способност на своя разум, в която е разколебан от наемската на страни, абсурдни фактори в неговото съществуване. Песимистичната мисъл, до която достига героят към края на романа — „логиката... не може да търпи човека, който иска да продължи да живее“, според автора на статията не би трябвало да се счита за примирение на Кафка с неуспеха на един чо-

век, който иска да живее в разумно устроен свят. Йозеф К. предпочита смъртта пред анонимната заплаха, пише Картигейнър. Приемането на един ужасен край пред ужаси без край в този роман според него доказва и стремежа на Кафка да представи процеса като завършен, а това било показателно за оптимистичната убеденост на автора в победата на идеята за ред, в победата на разума. Разбира се, представата за оптимизъм у Кафка буди тук с основание подозрение. Тя въпреки би могла да се приеме само условно. Наистина разсъжденията на Картигейнър за сюжета в романа „Процесът“, който води до някаква развръзка (макар тя да е едно абсолютно немотивирано убийство), доказват, че това произведение бележи един по-оптимистичен етап в развитието на Кафка, сравнен например със следващия, централно място в който заема романът „Замък“. Защото, както се подчертава и в статията, героят на романа „Замък“ приема лутанията си като неизменен модус на съществуването си, не търси край на мистериозния процес без логическо развитие. Самата структура на този роман, пише Картигейнър, се отличава с фрагментарна разпокъсаност. Повествованието не се осъществява като целенасочен процес, а е хаотичен сбор от своеобразни интерпретации на загатнатия сюжет. В „Замък“ Кафка се е отказал от характерната за предишните си творби идея за разкриване на някаква истина, този роман напобоява странен калейдоскоп на неопределими неща, за които критерий за достоверност отпада, а фигурите изпълняват роли, при които претенцията е неразличима от действителните действия и намерения. Авторът на статията обаче е на мнение, че отказването от идеята за откриване на истината, „за разбиране на света“ в романа „Замък“ не означава никакъв идеен упадък в последните творби на Кафка, защото в тях се забелязвал стремеж за отдаване на предпочитание на т. нар. „обикновено съществуване“ пред гибелните пориви за разкриване на истината за анонимните мистериозни сили, които манипулират индивида. В този смисъл Картигейнър схваща и примителното съгласие на героя в романа да се ползува от облатите на живота в селото под замък пред трудния и невъзможен достъп до „висшето блаженство“ отвъд стените на замък. Авторът на статията допуска тук тълкуване на замък като символичен образ, на възвишения свят на изкуството (трябва да отбележим, това е твърде произволно тълкуване!), и заключава, че Кафка в тази своя творба е изразил идеята, че живот само за изкуството не може да дари творца с щастие. Това безспорно стеснява многоплановия философски замисъл на творбата до проблема за самореализацията на художника. Въпреки това Картигейнър, интерпретирайки идейното съдържание на романа, изказва оригинални мисли, които насочват вниманието към някои страни в творчеството на Кафка, които са

били пренебрегнати от неговите тълкуватели. Странно е наистина, че в многобройните трудове върху творчеството на Кафка проблемът за отношението между изкуство и действителност, безспорно забуден в причудливия, изпълнен със символи и алегории художествен изказ, е останал почти незасегнат. В статията си Картигейнър показва по-соката на развитие на идеята за връзката между изкуство и действителност в творчеството на Кафка. От първоначалния възглед за антагонизма между тези две сфери, показан в символиката на ранните творби и в „Дневниците“, Кафка, изтъква Картигейнър, достига до идеята за необходимостта от изкуството като израз на самия живот, на мечтата за неговото изписване. В своя последен завършен разказ — „Жозефина певицата“, — пише авторът, Кафка разказва за една изпълнителка, чието пеене не е нищо по-различно от писукането на мишка, а това според неговото внушение е „характерен израз на

нашият живот“. Писукането на Жозефина се възприема от публиката като художествена изява благодарение на изпълнителския ритуал, който превръща песента в едно освобождение, макар и за малко, от ежедневието живот, отбелязва авторът.

Творчеството на Кафка, както може да се схване от обобщаващите мисли в края на статията, може да бъде възприето като зов за зачитане на този ритуал, който осигурява катарзисното въздействие на изкуството, като опит за самореализация на малкия човек извън сферата на неговото подчинено съществуване в едно общество, враждебно на поривите му за индивидуална изява.

Макар някои от тезите, изразени в статията на Картигейнър, да изглеждат оспорими, тя несъмнено е принос в изследването на творческите замисли на Кафка и тяхната художествена реализация.

Б. М.