

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 7, 1985

На уводно място е поместена информация от редакцията за състоялата се през ноември 1984 г. в Тюмен конференция, организирана от Съюза на писателите на СССР, Тюменския и Томския обком на КПСС, от тема „Новото в живота — ново в литературата. Въпроси на патриотическото, интернационалното и трудовото възпитание в колективите на Западносибирския нефтогазов комплекс и ролята на художествената литература във формирането на съветския характер“. На конференцията са присъствували около сто литератори от всички съюзи, автономни републики, от Москва, Ленинград, от много краища и области. Присъствували са също делегати от писателските съюзи на братските социалистически страни: България, Унгария, ГДР, Полша, Румъния, Чехословакия, Куба и Монголия.

Конференцията е била открита с встъпително слово от В. Озеров. Доклади са изнесли В. Поволяев — „Писателят на предните линии на социалистическото строителство“ и Ю. Андреев — „Развитието на живота и задачите на литературата“. В доклада на В. Поволяев са анализирани проблеми на трудовия колектив в светлината на личното и общественото, личността е разгледана като микромодел на колектива. В доклада на Ю. Андреев проблемите на съвременната литература, посветена на делата и хората в Сибир, са обхванати в широк контекст — и историко-литературен, и житейски. Темата за Сибир е обширна, аспектите ѝ са многообразни, в литературата за Сибир са концентрирани най-характерните черти и проблеми на общосъюзната литература.

След резюмето на докладите също в резюмиран вид са предадени и изказванията, направени от делегатите на конференцията — както на тези от съветската страна, така и на делегатите — гости от социалистическите страни.

Брой 7 предлага на читателите и статията на известния съветски литературовед и критик И. Бернщайн „Новият живот на вековните образи“, посветена на рецепцията и творческото преосмисляне на класическите произведения в литературите на социалистическите страни. На пръв план авторът се

спира на идеята за „динамическата подвижност“ на класическото наследство и неговата „непрекъсната актуализация“. За литературата на XX в. е твърде характерно преосмислянето на вековни образи и сюжети. Може би — споделя авторът — именно грандиозните световноисторически трусове на нашата преломна епоха подтикват художниците да процедираат своите размисли за живота върху този екран, който им предоставя историята на културата.

Западната литература — пише И. Бернщайн — познава различни ексцентрични модификации на вековни образи, които имат малко общо с дълбокия смисъл на първоосновата и са свързани понякога с повърхностно експериментирание, характерно за модернистичните направления. Но често сменяме и нещо друго — изтъква той, — когато вековните образи са третираны като своеобразна форма за осмисляне на жива и актуална проблематика.

В западната компаративистика е много разпространена идеята за „вечното възвръщане“ — извънисторическо функциониране на някои вечни подсъзнателни константи, определяеми само от импулси, идващи от архаични времена, а не от историческите обстоятелства и хода на естетическото развитие. Такава постановка на въпроса обаче е чужда на марксистическото литературознание, което изхожда от социално-историческата обусловеност на новото осмисляне на великите образи от световната култура и техния живот в художественото съзнание и читателско-зрителското възприятие. Самото функциониране на вековните образи в социалистическите литератури е принципно различно от модернистичните превращения на вековните образи.

Вековните образи — изтъква И. Бернщайн — възникват обикновено в произведения, които клонят към моделиране на действителността, към условността, към жанра на притчата, есето, параболата. Тук авторът диференцира функцията на мита и счита, че в художественото творчество тя има специфичен смисъл — в статията си той не се спира на специфичните особености на митомисленето и привлича митовите само в тази тяхна функция, която е сходна с ролята на вековните образи. И. Бернщайн не претендира, че е направил подробен и пълен обзор на проблематиката, засягаща функционира-

него на вековните образи в литературите на социалистическите страни — разглеждат се само някои примери, характерни за художествения процес в тези страни.

Траговката на вековните образи в литературите на социалистическите страни — пише Бернщайн — внася нещо неповторимо ново, което откроява произведенията на социалистическите писатели сред множеството отражения на вечните спътници на човечеството в развитието на културата. Вековните образи навлизат в литературите на социалистическите страни, когато се преодолява тематическата и художествената скованост на първите следвоенни години, когато се придобива по-голяма свобода и широта в подхода към традициите на световната култура, когато започват търсения на нови способи за художествена изразителност.

Най-напред И. Бернщайн се спира на повестта на чешкия писател Я. Отчанашек „Ромео, Жулиета и мракът“ (1958), в която целта на автора не е да повтори историята на двамата влюбени от Верона. В неговата повест липсва ренесансовата увереност, че с достатъчно беззаветното чувство на героите за победа над злото. Злото, идващо от фашизма, налага непосредствена човешка активност в борбата с него. Образите на Ромео и Жулиета помагат на Отчанашек да издигне „частния случай“ до равнището на общото, да придаде на историята на любовта на своите герои голяма лиричност, универсалност и трагизъм.

Следващото произведение, което отбелязва авторът, е романът на полската писателка Мария Кунцевичова „Тристан 1946“ (1967). Архитиповете на човешката култура, на нейните вечно преосмисляни модели е една от темите и на художественото творчество, и на есеистиката на полската писателка — пише Бернщайн. В своя роман обаче Кунцевичова отстъпва от епическата традиция на легендата и се насочва към средствата на съвременния психологизъм в полския роман, в чистото развитие Мария Кунцевичова има значителен принос.

Крайно острите, „гранични“ ситуации, създадени по време на войната — изтъква Бернщайн, — често създават своеобразен модел за разрешаването на нравствени конфликти от съвременността, а вековните образи са особено „приспособими“ за тяхното художествено разкриване, те дават големи възможности за философски обобщения и моделиране на действителността. Така например антифашистката литература възприема образа на Антигона като възплъщение на противопоставянето на тиранията. В тълкуването на основния конфликт в „Антигона“ на Софокъл дълго време господствува становището на Хегел, който вижда в тази трагедия сблъсък на два еднакво справедливи принципа — авторитета на държавната власт и верността към семейния дълг, осветен

от патриархалните традиции, които се възприемали като воля на боговете. В съветската критика напоследък се изказва мисълта, че в Креон не е възплътено държавното начало, тъй като самата негова тирания е противна на законите на страната и на божествената повеля.

В повечето съвременни произведения, в които авторите се обръщат към темата на „Антигона“, действително става дума не за две правди, а за протест против безправieto. В този смисъл трактовките на образа на Антигона примерно у Ж. Ануи и у социалистическите писатели са сходни. Но източникът на изключителната сила на девойката, решила да се противопостави на стражната власт в името на своето разбиране за дълг, се определя различно. В драмата на Ануи „Антигона“, поставена през 1943 г. в окупирания от нацистите Париж, подвигът се осмисля в духа на екзистенциалистките идеи като акт, за който човек отговаря изключително пред своята съвест — на въпроса, за кого тя, рискувайки живота си, иска въпреки страшната забрана да погребее брат си, Антигона на Ануи отговаря: „За никого. Заради самата мене!“

Другата Антигона — на румънския писател д-р Попеску „Скръбно Анастасия вървеше“ (1967) е движена от други импулси. Страхувайки се от гнева на фашистите, който не смее да погребее убития от немските фашисти сръбски партизанин и единствено младата учителка Анастасия се решава скришом да предаде на земята загиналия герой. За разлика от Ануи, румънският писател взема под внимание историческите параметри на драмата, свързана с антифашистката борба в годините на войната. В решението си да погребее партизанина Анастасия е движена и от омразата си към немските фашисти, и от презрение към страхливите си съселани, и от повелата на дълбоки нравствени закони на народната традиция. В героинята на Попеску на пръв план изпъква идеята за индивидуалната отговорност, разбрана обаче не като дълг пред самия себе си, а като принос на човека в едно общо свръхлично етично цяло. Тези корени на народната традиция, които подхранват решимостта на Анастасия, също както и проблематиката за личната отговорност, са характерни за най-новия етап от развитието на социалистическите литератури — пише И. Бернщайн.

По-нататък в статията си авторът се спира и на новелата на писателя от ГДР Ф. Фюман „Един цар“ (1966), в която е отразен специфично немският проблем за пагубното въздействие на фашизма върху човешката душа. В новелата се предлага тънко замаскираната и перфидна интерпретация на мита за Едип — показан е опитът на нацистите да поставяват в служба на своята идеология гръцката трагедия с нейните представи за съдбата и трагическата вина.

В посочените дотук произведения — пише И. Бернщайн — вековните образи са свързани с войната и антифашистката тематика. Темата за любовта се разкрива в стълкновението на чувството с историческата ситуация, която го убива. Немският драматург от ГДР Петер Хакс използва образи от античната митология, влезли във фонда на световната литература, като се стреми да разкрие смисъла на любовта, нейното многообразие, закони и мястото ѝ в духовния мир на човека. Бернщайн казва, че е трудно да се определи жанрът на неговите изяви, леко иронични песни, в които се разработват митологически сюжети. Сам авторът е нарекъл своя „Амфитрион“, издаден през 1968 г., комедия. Петер Хакс дава нов обрат на античната тема за Амфитрион — в този нов аспект П. Хакс засяга съществения за съвременната литература проблем за съотношението и маската. На Хакс е чуждо абсолютното противопоставяне на лицето и маската и тяхното неспожитимо сливане — представи, присъщи на много западни писатели.

Бернщайн се спира и на един от най-древните образи, които могат да се нарекат вечни съпътници на човечеството — Прометей, като изтъква, че сред множеството образи, създадени от художници в различни страни и епохи, Прометей на Мещерхаз (романът му „Загадката на Прометей“, 1973) заема уникално място. Мещерхаз спори с всички, които са изобразявали Прометей като човек — символ на човек, въстанал срещу бога и самата природа. „Не — твърди Мещерхаз, — Прометей не е бил човек, той е бил бог“. И загатката на Прометей е обяснена в романа на Мещерхаз по следния начин: „Прометей е бил единственият напълно човечен бог, той не приема божествената изключителност.“

Насочването към вековните образи на световната литература — пише в заключителната част на статията си И. Бернщайн — е съществен белег на литературното развитие в социалистическите страни. Това е тенденция, която в различни по тематика и художествена структура произведения отговаря на дълбоките потребности на съвременния етап от развитието на духовната култура на социалистическото общество. Новата трактовка на традиционните сюжети и вековни образи, която е общ типологически признак на съвременния етап на социалистическите литератури, представлява убедителен фактор за определяне обема и границите на художествените завоевания на социализма.

Мария Блажева

Г Д Р

„WEIMARER BEITRÄGE“, Берлин/Ваймар,
1984, кн. 8

Централно място в разглежданата книга на списанието заема статията на д-р Клаус-

Дитер Шулт „Разрушаването на идилията започна... За някои тенденции на развитие в немскоезичната проза на Швейцария през шестдесетте години.“

Авторът посочва, че на въпроса дали немскоезичната, френскоезичната и италианскоезичната литература на Швейцария трябва да се разглеждат във връзка с литературата на съответната съседна голяма езикова зона, или следва да се говори за самостоятелна швейцарска национална литература — на този въпрос до ден-нешен не е намерен общо-задължителен отговор. В самата Швейцария тази проблематика открий време е предмет на дискусии. В. Д. Седелник установява в книгата си „Литературата на Швейцария“ (Москва, 1969 г.), че съществуват четири фази в спорете за своеобразието и самостоятелността на швейцарската литература. Първата фаза се разгръща в средата на XIX в. във връзка с формирането на буржоазното общество в страната. Втората фаза е обусловена от заплахата да бъде изгубена националната независимост в годините на Първата световна война и се свързва с литературната дейност на Карл Шпителер и речта му в началото на войната „Нашата швейцарска гледна точка“. Третата фаза се разгръща по аналогични причини през Втората световна война, която повишава чувството на културна съпринадлежност у швейцарците. Четвъртата фаза намира място в 50-те и началото на 60-те години от нашия век, когато поради засилващата се икономическа и политическа интеграция на Швейцария в световната капиталистическа стопанска система възниква опасността от „разтваряне“ на собствената култура в „западния свят“.

В рамките на тези фази кулминационна точка представляват годините от 1933 до 1945, когато фашизмът идва на власт в Италия и в Германия. Ако след края на Първата световна война често се е посочвал примерът на Швейцария като модел на плодотворно съвместно съществуване на три европейски културни зони, към които швейцарците се чувствуват принадлежни, сега вече се наблюдава рязка промяна в културно-политическите схващания. Тя се проявява преди всичко в небивало дотогава демонстриране на собствените културно-естетически достижения и ценности. Политическата официална концепция за „духовна отбрана на страната“ намира израз в литература с подчертани консервативно-традиционалистични елементи. Регионалната книжнина, най-често религиозно нюансирана, внушава идеята за закрилата на собствените форми на живот от всякакви чуждестранни влияния и възхвалява „швейцарската идилия“. Писатели, които се опитват да разглеждат критично съвременни въпроси и проблеми, не намират почти никакво признание — тук спадат Якоб Бюер, Лудвиг Хол, Албин Цолингер и др.

Политиката на „духовна отбрана“ и възникналите под нейно влияние белези на инте-

лектуалния живот до голяма степен продължават да съществуват и след края на Втората световна война, като значително определят отношението към обществото и литературата на множество представители на тогавашния литературен живот.

Само малцина писатели, продължава авторът, излизат от този кръг на буржоазно-консервативната литература. Към тях спада Якоб Бюер, чиито романи — например трилогията „В червеното поле“ — поради своето политическо съдържание се възприемат от критиката като „впечатляваща корекция на тогавашния литературен кодекс“. Особено значение в тази насока има и творчеството на двама тогава още млади писатели — Макс Фриш и Фридрих Дюренмат. Със своите литературни и теоретични произведения те значително допринасят за излизането на немскоезичната швейцарска литература от нейната анонимност и провинциализъм. „Години наред те осъществяваха връзката между литературата на страната и световния книжовен процес“, пише Клаус-Дитер Шулт.

Художествените творби на Фриш и Дюренмат, техните естетически възгледи и схващанията им за отношението между твореца, творбата и обществото въздействуват стимулиращо на цяло поколение по-млади писатели, които в началото на 60-те години търсят път за изява с първите си прозаични произведения. Към това поколение се числят писатели като Петер Биксел, Валтер Матиас Дигелман, Юрг Федершил, Хуго Лъочер, Курт Марти, Паул Ницон, Ото Ф. Валтер и др. От 1959 до 1965 г. те публикуват общо тридесетина големи прозаични творби, които свидетелствуват за дълбок процес на преобразования в немскоезичната швейцарска литература. А в края на 60-те и началото на 70-те години както в повечето западноевропейски страни, така и в Швейцария може да се наблюдава засилено политизиране на обществения и литературния живот; то се проявява в произведенията на едно ново писателско поколение, което, по думите на критиката, „вече не възприема традиционалистичната литература като доминанта на духовния живот“. Тук се числят Силвио Блатер, Беат Брехлюб, Кристоф Гайзер, Валтер Кауер, Гертруд Лойтенгер, Клеменс Метлер, Елизабет Майлан, Ерика Педрети, Геролд Шпет и др. Това политизиране намира израз и в сформирането на литературната „Група Олтен“ като средище на всички демократични писатели, посочва авторът.

За мнозина швейцарски писатели от този и следващия период става важно да опознаят новата история на страната, индивидуалния и социалния живот в конфедерацията, перспективите, които се откриват пред швейцарския гражданин. Романът на Дигелман „Наследството“ (1965) е първият белег на това развитие. Следват романи като „Нож за честния откривател“ (1966) на Йорг Шайнер и „Ной“ (1967) на Хуго Лъочер. През 1967 г. излиза от печат и романът на Вернер Шмидли

„По моему нека да си вали сняг“, с който в литературата на немскоезична Швейцария се въвежда една тема, рядко разглеждана дотогава: животът на работническата класа. През следващите години други писатели последват примера на Шмидли. Рафаел Ганц публикува през 1971 г. книгата „В циментовата градина“, в която обстойно разглежда условията на живот на „работниците-гости“ в Швейцария. И Силвио Блатер публикува том с разкази под наслов „Погрешно включване“ (1972), който представлява литературно проучване и разобличаване на губелните влияния на капиталистическото едро производство върху индивидуалното развитие на работника. Деформацията на човека в условията на капиталистическа експлоатация е тема и на романа „Сън в сняг“ (1974) от Валтер Кауер.

Стремежът към задълбочен социален анализ характеризира произведенията и на редица други писатели, отбелязва авторът на статията. Например Хайнрих Визнер публикува през 1969 г. романа си „Слени“ за живота на швейцарския гражданин през годините на Втората световна война. Проблемите на съвременния социален живот пък разглежда Ото Ф. Валтер в своя трети роман, излязъл през 1972 г. под показателното заглавие „Първите безредици. Проект.“ Със средствата на колажа Валтер създава тук картината на едно селище, което поради стопанската конюнктура израства от тясно и забутано малко градче до индустриален център, заплыващо да се превърне в някакво швейцарско Чикаго.

През 1974 г. излизат от печат романите „Основанията на Албисер“ от Адолф Мушг и „Находища“ от Вернер Шмидли, които изразяват намерението на тези писатели да представят в литературна форма своите прозрения и опит, натрупани през края на 60-те години. Поради това и двете творби носят ярки автобиографични черти. Подобни намерения засвидетелствуват и други писатели, които се обръщат към собствените си биографии — Валтер Матиас Дигелман с романа „Но черешовото дърво, то съществува“ (1975), Паул Ницон с „Гордост“ (1975) или Кристоф Гайзер с романите си „Грюнзее“ (1978) и „Угар“ (1980). Но стремежът към достоверност се проявява не само с вмъкването на лични преживявания в творбата, той намира израз и в използването на широк спектър от разнообразни литературни стилове, характерни за прозата на немскоезична Швейцария от 70-те години. Реалистичното повествование в традиционни форми, алгоричното и иносказателно пресъздаване на сложни явления от социалната действителност, иронията и гротеската, използването на крайни средства на отчуждаването — в Брехтов смисъл, въвеждането на фантастични елементи — всичко това предлага възможности, които писателите използват, за да сблъскат читателя с действителността.

Венцеслав Константинов

В рецензираната книжка спира вниманието ни преди всичко изследването на Ричи Робертсън от „Линкълн колидж“, Оксфорд, „Кафка и Дон Кихот“.

Авторът посочва, че Дон Кихот спада към многото образи от литературата, историята и митологията, с които Кафка при случай си служи, за да вложи в тях някакъв личен, чужд на традицията смисъл. Други примери са Александър Велики и бойният му кон Буцефал, Прометей, Посейдон, Наполеон и т. н. Тези образи са дотолкова познати, че за читателя не е необходимо да извършва при Кафка задълбочено проучване на историческите или литературните извори. Ето защо, смята Ричи Робертсън, е без значение обстоятелството, че възгледът на Кафка за романа на Сервантес не е запазен, макар книгата да се е намирала в неговата подръчна библиотека. Освен това изглежда, че използваният от него образ на Дон Кихот има съвсем друг произход, продължава авторът.

Навярно най-важното място, където Кафка споменава Дон Кихот, е притчовият разказ, получил от Макс Брод заглавието „Истината за Санчо Панса“. Ето и сюжета на самия разказ:

Санчо Панса, който впрочем никога не се похвалил с това, предпоставял във вечерните и нощните часове куп рицарски и разбойнически романи на своя дявол, когото по-късно нарекъл Дон Кихот, и тъй с течение на годините успял дотолкова да го отклони от себе си, че онзи изгубил устроите си и извършил най-безумни постъпки, които обаче поради липсата на предопределен обект, какъвто трябвало да бъде тъкмо Санчо Панса, не навредили на никого. Свободен човек, Санчо Панса може би от известно чувство за отговорност равнодушно следвал Дон Кихот в неговите странствувания и в това намерил голямо и полезно забавление чак до края на живота

Ричи Робертсън посочва, че Кафка е написал този разказ на 21 октомври 1917 г., малко след като се е преселил в село Цюрау, за да се съвземе от току-що диагностицираната туберкулоза. Този кратък, затворен в себе си и загадъчен разказ е претърпял множество тълкувания, подобно на почти всеки текст от Кафка. Най-често се е предполагала връзка с писателската работа на самия Кафка, тъй като той е обичал да пише именно „във вечерните и нощните часове“, а в едно писмо от 1922 г. обозначава своето писане като „награда за службата на дявола“. Но тази насока в интерпретацията недоглежда обстоятелството, че по време на своя престой в Цюрау Кафка почти напълно се е отказал от нощните си занимания и се е заел с други, отчасти нови теми, които са намерили израз в афористични бележки и кратки разкази,

както и в интимните му писма. За да се разбере правилно „Истината за Санчо Панса“, трябва да се имат предвид както непосредствената взаимозависимост в текста, така и книгите, които Кафка усърдно е чел през месеците, прекарани в Цюрау, смята авторът.

Още в разказите, които Кафка написва през месеците преди своето заболяване, неговата лична тема е изместена от една нова и общовалидна. Кафка насочва вниманието си към отношението между индивида и обществото в най-широк смисъл. Особено го занимава проблемът за отговорността, която привидно изолираният индивид носи спрямо обществото. На разказите, които са публикувани през 1919 г. под наслов „Селски лекар“, Кафка е искал първоначално да сложи заглавието „Отговорност“. Това личи от писмо на писателя до Мартин Бубер от 1917 г. Самият селски лекар от едноименния разказ се измъчва от прозрението, че „не той ще оправи света“, когато трябва да излекува една повече метафизическа, отколкото телесна рана. А разказът „В галерията“ обединява темата за отговорността с тази за познанието. Първият параграф, издържан в условно наклонение, представя как една бола на църкова ездачка непрекъснато е прищипорвана от своя безмилостен шеф да обикаля по манажа и посочва по какъв начин зрителят от галерията би могъл да я спаси от това робство; вторият параграф вече в извънтелно наклонение внушава, че един подобен спасителен опит е безсмислен. Във всички тези разкази, писани в един и същи период от време, става дума за морални задачи, които понякога не могат да се опознаят еднозначно и във всички случаи превишават силите на носещите отговорност, подкрепява авторът.

В записките на Кафка от октомври 1917 г. се засягат подобни теми. Изглежда, писателят се е подготвял за някаква голяма творческа задача: „Как ще се осмелиш дори да се докоснеш до тази най-голяма задача...“, чetem там. Той говори и за „духовна борба“, за „истинския път“ и за необходимостта да се постигне една точка, от която вече не може да има връщане назад. Особено се изостря проблемът за познанието. Задача, борба и пътуване — те се осъществяват в една и съща сфера, която е разделена на два „света“, един „физически“ или „земен“ и един „духовен“ или „вътрешен“. Вторият свят може да бъде непосредствено изживян, но се използва на рефлексията. Кафка записва: „Вътрешният свят може само да се живее, но не и да се опише... Но вътрешният свят е единствено истинският свят, докато физическият е свят на привидността и може да бъде възприет само „със земно осквернено око“. Така, заключава авторът, физическият или материалният свят се намира под знака на злото, а злото понякога приема облика на доброто. Наистина може да се случи и обратното: доброто може да се престори на зло и да спласни хората, като посяга към тях „с нокти“, по израза на Кафка.

Ричи Робертсън изказва по-нататък предположението, че Кафка е онагледил конфликта между двата противоположни свята чрез образите на Дон Кихот и Санчо Панса. По този начин писателят изразява известен скептицизъм спрямо изискванията на духовния свят. Макар при Сервантес да няма съмнение, че Дон Кихот неспасяемо е загубил разсъдъка си и неговият трезв оръженосец винаги има право, романтизмът схваща Дон Кихот като нещастен мечтател, а Санчо като тесногърд еснаф и с това прави отношенията помежду им иносказателно. Тъкмо тази иносказателност използва Кафка, за да остави открит въпроса, дали Дон Кихот следва да бъде отхвърлен като безумец, или да се приеме, че именно неговото безумие му дава достъп до духовния свят. Първите размишления на Кафка, записани в дневниците му, подкрепят по-скоро втората алтернатива: „Нещастieto на Дон Кихот не е неговата фантазия, а Санчо Панса.“ Това изречение подсказва, че благодарение на фантазията си Дон Кихот би могъл да намери достъп в един по-висш свят, но близостта на Санчо Панса, на неговото „нещастие“ го задържа към земния свят, смята авторът.

В разказа „Истината за Санчо Панса“ Дон Кихот вече не се появява като самостоятелен образ, а само като част от Санчо Панса, като негов „дявол“. В същия ден, когато написва разказа, Кафка отбелязва в дневника си, че доброто понякога приема маската на злото. Ако Дон Кихот олицетворява духовната част на Санчо, оправдано е, че той изглежда на „земно оскверненото око“ на Санчо като дявол. Но Санчо успява да отклони своя дявол от себе си, тъй че безумните действия на Дон Кихот не навреждат на никого, затова пък забавляват Санчо. Следователно от гледна точка на Санчо духовното се явява най-напред като опасно, а след това като нещо смешно. Това, че Кафка приписва на Санчо известно чувство за отговорност, може да се приеме само като ирония, заключошава авторът. В разказа се съдържа имплицитно възможността за друга гледна точка, от която Дон Кихот да бъде оценен по друг начин.

Какви литературни източници са определили възгледа на Кафка за Дон Кихот? Авторът приема, че през октомври 1917 г., когато Кафка пише разказа, той вече е познавал съчинението на Киркегор „Страх и трепет“. Там датският философ възхвалява „рицаря на вярата“, т. е. вярващия, чието доверие в бога не се разклаща дори тогава, когато божите повели изглеждат напълно безсмислени и неморални. Като образцов „рицар на вярата“ Киркегор посочва библейския патриарх Аврам, тъй като послушанието на Аврам пред неговия бог е стигнало дотам, че е бил готов по божия заповед да принесе в жертва дори сина си Исак. В едно писмо от 1921 г. Кафка свързва образа на Аврам с този на Дон Кихот: „Той се страхува, че макар

и да тръгне като Аврам със сина си, по пътя ще се превърне в Дон Кихот.“ Още през 1917 г., смята авторът, изразът на Киркегор „рицар на вярата“ е дал на Кафка подтик да сравни Дон Кихот с Аврам. Но още по-вероятно е, че Кафка употребява този образ, подбуден от една друга книга, която е чел в Цюрих — „Животоописанието на Саломон Маймон“, посочва Ричи Робертсън. Особено впечатление прави на Кафка фанатичното отдаване на Маймон на хасидизма, при което той не загубва самоироничното си отношение. Самият Кафка е проявявал склонност към творчески фанатизъм и със своето пълно отдаване на литературата е упражнявал особен вид аскетизъм, отбелязва авторът. Но късният му разказ „Издръжливец на гладуване“ издава изпълненого със скептицизъм възхищение към всяка аскетичност — тук може да се направи аналогия и с образа на Дон Кихот. Ричи Робертсън подчертава, че цялото отношение на Кафка към хасидизма е двойствено, това е и отношението му към героя на Сервантес.

Така в образа на Дон Кихот Кафка е изразил противоречивите чувства, които е събуждало у него безусловното отдаване на духовни цели. Този образ му служи като средство да онагледя цял комплекс от мъчителни проблеми, които са го занимавали: преди всичко въпросът, дали да посвети живота си на една цел, която може би му е посочена от някаква по-висша сила, но би могла да се окаже заблуда. Живи и литературни образци на такова абсолютно отдаване на една цел — а сред тях е и Дон Кихот — са го привличали властно и същевременно са го плашели.

Изследването на Ричи Робертсън хвърля светлина върху един толкова популярен текст на Франц Кафка и същевременно свидетелства за възможностите на един литературен анализ, който използва умело „странични“ обстоятелства като биографични сведения, извадки от бележки и дневници, писма и други документи.

Венцеслав Константинов

АНГЛИЯ

„OXFORD SLAVONIC PAPERS“. Vol. 17, 1984

Редакционната линия на новата поредица на „Oxford Slavonic Papers“, в общи линии, следва тази на първоначалната, чийто тринадесет тома излизат от 1950 до 1967 г. Новата поредица публикува изследвания и документи върху езичите, литературите, културата и историята на славянските народи и преди всичко върху Русия и Съветския съюз. Томовете излизат в края на всяка година и не се комплектуват тематично. Самите издания са прекрасно оформени и полиграфски много сложно изработени — всички цитати

се набират на съответните езици, както западни, така и славянски. Сред разнообразните материали върху различни проблеми на т. 17 има само една чисто литературна статия, върху която ще се спрем по-подробно. Това е статията на Мейкъл Кац „Любов и брак в Евгений Онегин“.

В началото на статията авторът припомня накратко спора, възникнал при тълкуването на думите на Татяна: „Я вас люблю (к чему лукавить). Но я другому отдана: (Я буду век ему верна“ (VIII, 47, 12—14), с които тя оповестява на Онегин да отблъсне любовта му въпреки своята любов към него и да остане вярна на брачната клетва. Спорът около тълкуването на заключителните думи е една страна, другата страна на който е какъв е текстовият им произход, каква литературна традиция е в основата им. М. Кац възнамерява да даде своя принос във втората страна на спора. С тази цел той се спира върху европейските литературни образци и по-обстойно — върху описаните в романа руски модели на поведение, които са на разположение на Татяна и които тя, също както и литературните образци, наподобява в своя живот. И двете без съмнение определят не само отношението, но и поведението на героинята към любовта и брака: това става чрез съдбата на любимите герои на Татяна от сантименталните романи, и, от друга страна — чрез съдбата на жените в семейството на Ларини. М. Кац приема, че в образите на нянята и на Прасковья Ларина са изобразени исторически достоверни типове поведение, като подкрепя тезата си и чрез коментарите на Лотман към „Евгений Онегин“.

Кои са любимите автори на Татяна? На първо място — Ричардсън и Русо. Отличителната, биеща на очи характеристика в творбите на двамата западноевропейски автори по интересувания ни проблем е крайно проблематичното и несигурно отношение между романтичната любов, женитбата и зрялата съпружеска любов. Авторът резюмира съдържанието на трите романа на Ричардсън — „Памела“, „Клариса“ и „Историята на сър Ч. Грандисън“ — в посоката на този проблем. Най-необикновено решение обаче на проблема за романтичната предбрачна любов дава Русо в „Юлия или Новата Елоиза“. Героинята не може да се ожени за човека, когото обича, не е способна да го забрави и да обикне мъжа, за когото се е оженила. Външно тя остава вярна на своя съпруг Волмар и води почтен и добродетелен семеен живот; въпреки всичко тя остава дълбоко влюбена в своя Сен-Прьо. М. Кац привежда като пример последното писмо на Юлия (XI, 12), в което се откриват почти буквални съвпадения с последните думи на Татяна и в което Юлия признава, че любовта ѝ към Сен-Прьо никога не е стихвала.

Без съмнение любовта на Татяна — очакването чувството ѝ да се извиси до щастлив брак, както и намерението ѝ след това да

остане вярна на своя съпруг, следват съдбата на любимите герои на Татяна. Приликата обаче не е пълна. Между Юлия и Татяна, между Татяна и героините на Ричардсън съществува значителна разлика, която се дължи на руските образци на поведение. Любовта и бракът на Татяна не са повторение на западноевропейските литературни образци. Пушкин ги използва, доработва ги, съчетава ги с руски образци, за да създаде един различен и от двата си източника план на отношението към любовта и брака в образа на Татяна.

В началото на трета глава късно през нощта разговорят вече влюбената в Онегин Татяна и нянята. Разговорът, в който Татяна настоява нейната няня да ѝ разкаже как се е оженила, ни въвежда в представата, която Татяна си е изградила за отношението между любовта и женитбата. Заедно с това разговорът показва разстоянието, разделящо селските и дворянските представи за любовта, така както те са изобразени в романа. Когато нянята отрича да е съществувала каквато и да е любов, изумлението на Татяна разкрива неспособността ѝ да си представи как е било възможно нянята да се ожени без любов. Представата на Татяна се основава на две наивни допускания: първо, че нейната няня е трябвало да бъде влюбена; второ, че романтичната любов трябва да послужи като основа на женитбата. Независимо дали темата е романтичната любов или страст, ясно е, че Татяна и нейната няня разбират по съвсем различен начин термините и тяхното място по отношение на институцията на брака. В коментарите на Лотман към „Евгений Онегин“ (с. 218) се посочва, че в края на XVIII и началото на XIX в. в руската селска култура с думата любов не се означават романтичните чувства на девойката, а забранените и следователно престъпващи определени забрани чувства на омъжената жена към друг мъж. Това обяснява защо нянята реагира така остро на думата „любов“ — „а то би согнала со света меня покойница свекровь“ (III, 17). Разказът на нянята за женитбата ѝ завършва с това, че тя приема своята съдба: „Так, видно, бог велел“ (III, 17).

Останалите женски характери са представителни на дворянството, за които любовта е романтично привличане и женитбата, която трябва да дойде като продължение на тази любов, е дълго очакваната кулминация на живота им. За разлика от селските момичета, на които се е позволявала известна свобода преди женитбата, за дворянството е било задължително пълното целомъдрие. От друга страна, докато селската култура вижда в прелюбодението тежко престъпление, съблъзгването на омъжената жена в дворянските кръгове е приета социална практика — то прославя името на галантния благородник, без да опозорява неговата пленителна жертва.

Прасковья Ларина е омъжена без нейно съгласие, влюбена в друг — в блестящия

„Грандисън“ и съвсем скоро след женитбата Дмитрий Ларин я отвежда в своето селско имение. След първоначалната безутешна мъка Прасковя се примирява, свиква и се превръща постепенно в строга господарка за крепостните, слугите и дома и дори за своя съпруг, забравяйки как някога се е подписвала с кръв в албумите на своите приятели. Анализирайки брака на Ларини, М. Кац заключава, че те представляват старомоден тип дворянски брак, нагласен без съгласието на девойката, който не е бил предхождан от романтична любов, но пък е последван от зряла, съпругеска любов. Странно е, че М. Кац приема насерiously иначе ясно доловимо иррационално отношение на разказвача към чувствата на Ларини и към т. нар. любов помежду им.

Авторът на статията сравнява ранните с окончателния вариант на романа, за да установи как се променя отношението на Прасковя към любовта и брака, както и по-късно — отношенията между самите Ларини. В окончателния вариант Пушкин заменя младия любов на Прасковя — безскрупулния „Лъвлейс“ — с добродетелния „Грандисън“, безумната ѝ любов става по-духовна — „който ръцете и умом“ е заменено с „който ръцете и умом си нравилася гораздо повече“ (II, 30), характерът на Дмитрий Ларин е предаден с повече топлина и привързаност, а техният старомоден брак е изобразен като щастлив или най-малкото като брак, в който навикът е заменил щастието. Този образец — безумна, романтична любов, женитба с нелюбим човек, първоначално страдание и последвало го примирение и свикване е основен за романа (изключение прави Олга). При срещата между двете братовчедки — Ларина и княжна Алина (VII, 41) се разбира, че някогашният ослепителен „Грандисън“ също се е оженил и неотдавна е сватосал си на си, с каквото намерение е пристигнала в Москва и Ларина.

Въпреки съсловните различия между няната и Ларина и двете жени от по-старото поколение са били омъжени против волята им за човек, когото не са обичали; и двете обаче се примиряват със съдбата си и изглеждат по-късно щастливо омъжени. Такъв е образецът на съпругеска любов и брачна вярност, с който изразват двете дъщери на Ларини. Майката и няната им служат като образец за подражание за това, какво се очаква от поведението на девойката и жената в живота.

Малката дъщеря на Ларини — Олга — е въведена в романа вече влюбена в романтичния поет и мечтател Ленски. Нейната „любов до гроб“, както и скръбта ѝ по убития бързо изчезват, пометени от близкавото настъпление на младия улан. Неуспяла да се омъжи за първия мъж, в когото се влюбва, Олга е напълно щастлива, когато се намира друг кандидат, който при това много повече ѝ подхожда физически и духовно. Женитбата на

Олга за разлика от тази на нейната майка и на нейната няна не е нагласена от родителите; след като си е избрала приемлив съпруг, тя отива доброволно под венчилото. Близостта между съпрузите на Татьяна и Олга е загатната с един показателен детайл — дрънченето на шпорите на дамата. Внезапният звън от шпорите на Татьяниния мъж сепва зашеметения от признанията на Татьяна Онегин в края на романа.

Последните думи на Татьяна са, както вече се каза, сложно съчетание на западноевропейски и руски (например „Алина и Алсим“ (1815) на Жуковски) литературни образци и заедно с това думите ѝ недвусмислено се отнасят към двете жени — няната и майката, чийто живот и поведение са въздействували толкова силно върху нея. И двете не само приемат съдбата си, но и започват по навик да обичат нелюбимия в началото съпруг. По сходен начин Татьяна заявява, че нейната съдба е решена, всеки жребий бил за нея еднакъв и тя се омъжва за нелюбим мъж, на когото също ще остане вярна. Но и подобно на Юлия от романа на Русо (който честно признава в своето вълнуващо посмъртно предадено послание любовта си на Сен-Прьо), Татьяна честно и спокойно признава на Онегин, преди да се сбогува с него, любовта си, която никога не я е напускала.

Авторът заключават, че младежката романтична любов, така както е изобразена в романа „Евгений Онегин“, не може да донесе щастие, щастието е постижимо само чрез зрялата любов, която се постига в обстановката на съпругеска вярност. Пушкиновата героиня опита и преживяванията на любимите ѝ героини от литературата с примера за поведение на своите най-близки и най-скъпи хора, за да направи вече сама „правилния“ избор, единствено възможния избор всъщност, който ѝ е останал.

Ангел Ангелов

ИТАЛИЯ

„LITTERATURE d'AMERICA“,
Roma, anno 4, numero 18, 1984

Латиноамериканската литература все повече става известна в редица страни. Това обстоятелство наложи необходимостта да се издават специализирани списания по историята и съвременното развитие на тази огромна вече литература. Така се стигна и до основаването преди четири години на тримесечното сп. „Литературата на Америка“ от изд. „Булзони“ от Рим, с тази разлика, че то е още повече разширено, като застъпва и североамериканската литература, за да се даде цялостен облик в тази насока. В списанието се посвещава и отделни книжки на

съответната литература, развиваща се в американския континент, както и на отделни видни писатели — класици и съвременни. Всички материали се отпечатват на езика на авторите, като за улеснение на читателите книжките се придружават и с резюмета на същите езици.

В това отношение хубав пример представлява кн. 18 на списанието, на която сега специално се спираме. Тя е изцяло посветена на различни моменти от творчеството на един от най-бележитите класически бразилски писатели — Мачаду де Асиз, като книжката е озаглавена „Мачадиана“.

Впрочем книжка 18 започва с едно кратко обяснение, което обаче добре въвежда към същността на отпечатаните изследвания. В него се подчертава, че да дешифрираме, макар и „накратко, колорита на бразилските писатели, особено градската им тематика, с тяхната хумористична насоченост, значи да свържем това с контрастиращото обхващане на тъй наречения бразилски тропикализъм, за да се види, че Мачаду де Асиз (1839—1908) остава и след един век най-добрият бразилски писател“, както се казва в това обяснение. Правейки сполучливо сравнение между неговото творчество и това на съвременните бразилски писатели, в обяснението се подчертава също така, че и досега той е най-добрият техен учител относно художествения стил, композицията и сюжетите, черпени от живота, които е изразил с голямо чувство за хумор, за сарказъм, за да обхване положителните или отрицателните черти на хората, които са привлекли неговото внимание. Неслучайно се заключава, че „в това отношение са поместени избрани изследвания за очертаването на тази „мачадиана“, на стимулите, извлечени от разкази и романи, като истински пример за литературно творчество“.

По този начин в кн. 18 на сп. „Литература на Америка“ са отпечатани осем изследвания, в които се разглеждат редица страни от творчеството на бразилския писател класик Мачаду де Асиз. Те са написани предимно от италиански специалисти, като Флавия Риваццоли, Алесандра Мауро, Рита Бисчети и др., от английски специалист проф. Джон Гледсън от университета в Ливърпул и др. Така например едно от най-хубавите изследвания на някои характерни разкази на Мачаду де Асиз, като „Гледна точка“ например, е от преподавателката по философия на лингвистиката в университета на град Павия — Флавия Риваццоли, авторка на книгата „Образи на времето в романа на XX в.“, в която разглежда стилистичните и езикови особености на такива големи италиански белетристи, като Итало Калвино, Карло Емилио Гада и др. Със същия замах тя анализира и споменатия разказ на Мачаду де Асиз, влизащ във втория том на „Събрани съчинения“, излязъл през 1962 г. в град Рио де Жанейро. Оттук езиковедката Риваццоли

изхожда, за да покаже истински пример на ярка разсъдъчност и колоритен португалски език — езика на Бразилия. Както тя подчертава: „Това се отнася за един епистоларен текст, който поставя на показ тримата герои Ракел, Луиза и Алберту.“ С тези размисли авторката обяснява своето изследване върху езика на Мачаду де Асиз. Тук се чувствава изразено и психологичното проникновение на автора както в души, така и в действията на героите. Макар че Мачаду де Асиз не е типичен реалист, той описва нещата естествено, не се увлича по илюзорното, като не забравя да преплита реалистичното с психологичното. И над всичко изпъква колоритният образ на Ракел, героинята, която доминира над другите.

Що се отнася до изследването „Хумористичните метафори на Мачаду де Асиз“ от Луиза Лобу, ще кажем, че в повечето случаи това се отнася до разказите „Кинкас Барба“ (1891), „Брас Кубас“ (1881) и др. Тези разкази спомогнаха на изследователката да направи редица сравнения с някои от произведенията на Достоевски, даже да се позовава на книгата „Поетиката на Достоевски“ от известния съветски литературовед и критик Михаил Бахтин, а така също и на изследването за видния френски писател Марсел Пруст на френския литературовед Жюл Делю; тя даже се позовава и на бележития френски класик Франсоа Волтер във връзка с неговия роман „Кандид“, за да открие нови извори на хумористични метафори и влияния в произведенията на Мачаду де Асиз.

Тънки анализи прави в своето изследване „Метафизика на стила“ бразилската изследователка Елизабет Ручти, която отдавна се е преселила в Италия и е станала преподавателка по португалски език в университета на италианския град Павия, и същевременно взема участие в дейността на Италиано бразилския културен център в Милано. В това изследване Ручти разглежда предимно формирането и художествените ценности в стила на Мачаду де Асиз, както и на други негови разкази, влизащи в сборника на автора „Разни истории“, публикуван през 1898 г. Авторката се спира с редица примери на виртуозния стил на Мачаду де Асиз, разнообразие на неговата езикова палитра, неговия психологичен усет, който още служи като ярък пример на редица бразилски писатели от миналото и сега.

Голям усет в анализирането и творческите похвати на Мачаду де Асиз се чувствава и в изследването на бразилския учен лингвист — Алесандре Еуалиу от щата Минаш Жерайс „По повод едно писмо на Мачаду де Асиз“, в което се характеризира и анализира дългото писмо до Жейтор де Басту Кордейру (1865—1908), също така бразилски писател. Авторът на изследването сочи това писмо като образец, как са се пишели по онова време литературни писма, в които се е отразявало времето, в което живее авторът и

някои характерни особености на протичащия живот, с критика на тогавашните политически разпри, критика на неподходящи политически ръководители и др.

Искам да кажа и няколко думи за отличаващото се от другите изследване на английския специалист по бразилска литература Джон Гледсън от университета в Ливърпул — „Мачаду де Асиз и премахването на робството в книгата „Хроника“. Това се отнася до една книга, малко известна даже в пределите на Бразилия, но която е напоена с полемичен тон, за да се разкрият някои от недостатъците на тогавашните бразилски политики, когато робството и расизмът са били удобно средство, за да държат те народните маси под своето подчинение. Така че хрониката на Мачаду де Асиз говори много за тогавашните бразилски политически, обществени и семейни нрави, които Джон Гледсън

подробно анализира, за да определи и тук голямото писателско майсторство на този най-виден бразилски писател от миналия век.

Безспорно за отпечатаните изследвания в тази кн. 18 на сп. „Литературата на Америка“ могат да се кажат и други интересни неща. Но и това е достатъчно, за да се покажат сериозността, колоритът, сюжетиката на една голяма част от творчеството на видния бразилски писател класик Мачаду де Асиз. Авторите на изследванията разкриват в много отношения неговия художествен и колоритен стил, езиковото му разнообразие, богатството на идеи и образи у него. Той е оставил завинаги трайни следи в бразилската художествена литература и е ценен във всички испаноезични и португалоезични страни.

Жак Битев