

КАРЕЛ ЧАПЕК В КОНТЕКСТА НА МЕЖДУВОЕННАТА ЧЕШКА ЛИТЕРАТУРА

ХРИСТИНА БАЛАБАНОВА

В многостранното творчество на Карел Чапек (1890—1938) се проявяват характерни тенденции и особености от развитието на модерната чешка литература. Чапек започва да твори още преди войната, но значителна част от неговите произведения са свързани с бурния разцвет на чешката литература в междувоенния период, когато се създават явления с европейско и световно значение. Още с драмата си „Р. У. Р.“ (1921) К. Чапек придобива световна известност и заедно с Я. Хашек се нарежда между първите чешки писатели, които осъществяват непосредната, жива връзка на националните литературни ценности с художествените и културни процеси в следвоенна Европа.

Светогледно и естетически К. Чапек е творец на ХХ век — художествените проблеми и идеи, които го занимават и тревожат, водят към драматичното битие на човека от епохата на модерната цивилизация, към противоречията, които създава преломното развитие на науката и техниката, поставяйки на изпитание общочовешките ценности на културата, духовното съдържание на човешкия живот.

Научнофантастичните прогнози на Чапек разкриват противоречивото му отношение към научно-техническия прогрес, в основата на което лежи неговата хуманистична програма за защита на човешките ценности, философското му недоверие към глобалните идеи и изобретения, както и към радикалните промени на обществото. Много се е писало за философския релативизъм на Чапек (почерпен до голяма степен от философията на прагматизма), който го отдалечава от обективния поглед към социалните противоречия, отнема му категоричната оценка, ясната перспектива в решението на проблемите, превръща отношението му към явленията на живота и към човека в съвкупност от антиномии. Идеино-философските противоречия в творчеството на Чапек, еволюционистичните му възгледи, илюзорното му доверие в буржоазната демокрация не намаляват хуманистичното съдържание на неговото творчество. Чапек не решава социалните конфликти на своето време, социалният критицизъм в неговите утопични драми и романи има хуманистична основа — защита на непреходните или по-точно интегралните човешки ценности. Той превръща в център на своето творчество човека — човекът като мярка за всичко — и гради неговата нова цялостност (интегралност) в света на капиталистическата цивилизация, която „редуцира“ ценностната представа за човека. Белег на тази нова интегралност на човека е тезата за обикновения човек (трилогията „Обикновен живот“), чийто образ в своето човешко съдържание диалектически обединява раздвоеното изображение и представа за елментарния и необикновен човек (фантастичните и утопични произведения). Темата за познанието на човека е свързана с темата за познанието на действителността в нейната тоталност (страст, която съпровожда всички занимания на човека Чапек). Смислът на познанието е в създаването на духовна мярка на предметния (емпиричния) свят, което е равностойно на това да се създаде неговата човешка мярка.

Изгубеното органическо единство на човека и света Чапек превръща в гносеологическа задача посредством своето творчество, около нея съсредоточава естетическите си търсения. Интегралността на човека и интегралността на света определя отношението на Чапек към философията на прагматизма, в която той вижда средство за приближаване на теорията и практиката, за преодоляване противоречието между идеал и действителност¹. Философските и естетическите задачи в неговото творчество се преплитат. Чапек твори с убеждението, че действителността и човекът са много сложни, отколкото ги виждаме, и от всяка теоретична истина за тях, и на тази основа изгражда своята концепция за художествено творчество. В своята поетика Чапек се ръководи от принципа, че действителността трябва да бъде преодоляна и пресътворена, тъй като светът на изкуството не е идентичен със самата реалност, а има свой ред и закони. С интелектуално-конструктивния подход към действителността, с идеята си за творбата като сътворена действителност К. Чапек заема централно място (редом с Вл. Ванчура) в жанровото и стиловото обновяване на чешката реалистична литература и специално на прозата.

Още в началото на своя творчески път Чапек търси нови хоризонти за чешката литература и изкуство — за това му помагат неговата интелектуална подготовка, интересът му към проблемите на творчеството, съпроводен с една учудваща ерудиция, философското му образование и не на последно място вътрешният импулс „да познае целия свят“ (в стила на Анатол Франс). Противопоставяйки модерното изкуство на натурализма и импресионизма, младият Чапек пише, че то се отличава с „повишен интерес към нещата от този свят, интерес много по-богат, проникателен и задълбочен от този на трогващия импресионизъм. Вече не анализира впечатленията, а самите неща; обръща ги, изучава техните обеми, обикаля около тях и ги опознава много по-цялостно от натурализма.“²

Своите първи стъпки в литературата К. Чапек прави съвместно със своя брат — художника Йозеф Чапек — и двамата, първата писателска двойка в чешката литература, са организатори и ревностни изразители на предвоенните модернистки тенденции, манифестирани в „Алманах за 1914 г.“ и насочени срещу символизма и индивидуалистичната естетика в изкуството. В историята на чешката литература артистичното поколение, свързано с предвоенния модернизъм, е известно като „поколение на братя Чапек“. И двамата братя Чапек стават изразители на модерните европейски тенденции в чешката литература (експресионизъм, футуризм и най-вече кубизъм), с които те имат възможност да се запознаят по време на съвместното си пребиваване в Париж през 1910—1911 г. Важен дял в утвърждаването на модерната естетика има изобразителното изкуство — и Йозеф Чапек става член на организираната през 1911 г. група на художниците (Skupina výtvarných umělců), естетически ориентирана към кубизма. Освен художници тя привлича архитекти, музиканти, писатели (К. Чапек, Ф. Лангер), художествени критици и нейното списание *Umělecký měsíčník* се превръща също така в литературна трибуна. Естетическото сътрудничество между живопис и литература (с акцент върху модерната поезия) продължава в „Алманах за 1914 г.“. Алманахът обединява твърде разнородни писателски индивидуалности (К. Чапек, Й. Чапек, О. Тер, Ст. К. Нойман, О. Фишер, А. Новак) и не предага ясно формулирана естетическа програма. Независимо от това краткотрайното сдружение на творческите сили манифестира раждането на нови насоки в поезията, които ревизират и отхвърлят традицията на символизма. Модерната чувствителност, обърната към конкретността и обективността на съществуващия свят, заредена с енергията на нов поетически израз, се проявява във витализма и цивилизма на Нойман, оказал влияние и на следвоенното поетическо поколение. Обновяване на поетическия език носят и преводите на К. Чапек от модерната френска поезия — антологията излиза през 1920 г., а преди това, през 1919 г., поемата „Зона“ на Аполинер е издадена самостоятелно.

¹ A. Matuška. Človek proti skaze. Pokus o Karla Čapka. Bratislava, 1963, s. 38.

² A. Matuška. . . , s. 266.

Естетическият идеал на Чапекото поколение се формира в опозиция спрямо чешкия модернизъм от 90-те години. Към неговите най-характерни черти принадлежат: отхвърляне естетизма и индивидуализма в изкуството, разширяване границите на поетическото чрез интереса към обикновените и всекидневни неща, активно отношение към динамиката и научно-техническите придобивки на модерния живот, нови форми на израза.³ Връзката между изобразително изкуство и литература в „Алманах за 1914“ засяга отношението към кубизма, чиито похвати Йозеф Чапек (1887—1945) се стреми да пренесе в прозата — трите кратки лирически прози, с които участва в Алманаха, са своеобразна словесна апликация на неговите живописни образи.⁴ През импулса на модерната живопис минава и интересът към различните форми на периферното и дилетантско изкуство (изкуство на народните занаяти), чиито примитивизъм и наивизъм стават елемент от естетиката на следвоенната авангардна поезия. Значението на приемственост в тази област има книгата на Й. Чапек „Най-скромното изкуство“ (Nejskromnější umění, 1920).

Съвместното литературно творчество на братя Чапек датира още от 1907 г., когато те започват да публикуват в пражкия и моравския периодичен печат своите кратки прози с богат жанров и стилев регистър — хуморески, анекдоти и афоризми, драматически миниатюри, разкази, фейлетони и „апокрифи“. Ражда се едно ново литературно явление не само с факта на съвместното писане, но и с дрзкия начин, по който се провокира и пародира съществуващата литературна конвенция, с интелектуалната острота и духовитост. Голяма част от тези прози влизат в сборника „Градината на Краконош“ (Krkonošová zahrada, 1918), който, макар че излиза по-късно от другия сборник разкази „Сияйни дълбини“ (Zařivé hlubiny, 1916), хронологически го предхожда. „Градината на Краконош“ е преоткриване и пронизателна характеристика на действителността, на модерната действителност с нейните социални и нравствени диспропорции, стилизацията подчертава двойствения образ на света, неговата гротескна деформация. Тук се съдържат и много от основните теми на К. Чапек, които преминават през цялото му творчество: техническият прогрес и механизираният човек, катастрофичният заник на света, причинен от научно-техническите изобретения, проблемът за истинското битие и нравствената и социална деформация на човешките взаимоотношения.

Разказите в „Сияйни дълбини“, означавани като неокласицистични, конкретизират естетическите стремежи на К. Чапек (и на двамата братя) за създаването на модерен тип художествена проза, която да отговаря (като проблематика и поетика) на световъзприемането и съзнанието на човека от техническия ХХ век. Връзката със съвременността е подчертана в уводния разказ „Сияйни дълбини“, художествена рефлексия на катастрофата на трансокеанския параход „Титаник“, която се превръща в трагична сензация. Отношението на автора към машинната цивилизация се проблематизира, на преден план изпъква съмнението в рационалното овладяване и познание на света, в прогреса (корабът, възпъщение на техническия гений, катастрофира, победен е от силите на природата). Събитието философски се осмисля като среща на конструктивното и рационално начало в живота с неговите безпричинно-разрушителни и ирационални сили. Лирическият план на разказа пренася събитието в света на интимните човешки преживявания, като по този начин му придава духовни измерения. Тази връзка между предметно-реалния образ на действителността и неговото духовно отражение е характерен за творчеството на К. Чапек похват. Противопоставяйки се на натурализъм и традиционния реализъм, Чапек се насочва към нов тип повествователна техника, ма и традиционния реализъм, Чапек се насочва към нов тип повествователна техника, при която смисловата страна на разказа е освободена от временната последователност на събитията и фактите, както вярно отбелязва Мукаржовски.⁵ Конструктивният подход към действителността, намерил израз преди всичко в релативизирането на реалното време и пространство, заедно с журналистическото „определяване и опростя-

³ E. Strohsová. Karel Čapek. — Česká literatura, 1968, ž. I, s. 19—24.

⁴ J. Opeřík. Josef Čapek. Praha, 1980, s. 89.

⁵ J. Muřařovský. Vývoj Čapkovy prózy. — V: Studie z poetiky. Praha, 1982, s. 698.



ване“ на стила определя особеното „лабораторно“ място на сборника „Сияйни дълбини“ в творчеството на К. Чапек. Книгата се създава в атмосферата на предвоенния модернизъм, когато братя Чапек формулират своето естетическо кредо в непосредствен контакт с модерните направления (експресионизъм, футуризм, кубизъм). Отношението им към модерните „изми“ е освободено от еднопосочна зависимост, отличава се с творческа свобода, при която изборът е подчинен на целта, която преследват — „емоционалния и духовен живот“ на съвременността.⁶ Затова в „Сияйни дълбини“ неокласицистичните черти (идеята за целостта и пълнотата на живота, за съдбовната среща на човека с обстоятелствата) съжителствуват с кубистичното претворяване на действителността в една нова реалност, и така тя да се приближи духовно до човека. В „Сияйни дълбини“ се включва и пиесата „Съдбовната игра на любовта“ (Lásky hra osudná), също общо дело, създадена през 1911 г. Това е едно иронично осъвременяване на италианската комедия дел'арте, при което чрез колебанието между игра и действителност, реално и нереално се пародират съвременните нрави, театралното изкуство се разкрепостява от наподобителния реализъм.

След сборниците „Градината на Краконош“ и „Сияйни дълбини“ творческите пътища на Карел и Йозеф Чапек се разделят — срещат се отново след войната в драматическите произведения „Из живота на насекомите“ (Ze života hmyzů, 1921) и „Адам създателят“ (Adam stvořitel, 1927), където Йозеф Чапек участва предимно като автор на идеята. Творчеството на Йозеф Чапек е непознато в България, въпреки че освен произведенията, които създава съвместно със своя брат, той има и самостоятелно развитие като писател. През 1917 г. Й. Чапек издава първата си самостоятелна книга „Лелю“, лирически разкази, чийто медитативен и визионерски характер отразява екзистенциалната несигурност на човека, изпитал войната, неговата тревога и резигнация над смисъла на живота и основните човешки ценности. Лирически характер има и символично-утопичната драма „Земя с много имена“ (Země mnoha jmen, 1923), проникната от цивилизационен песимизъм. Най-значителната белетристична творба на Й. Чапек е баладичната новела „Сянката на папратите“ (Stín kapradín, 1930), изградена върху наситен с много драматизъм сюжет за бягството и преследването на двама браконieri, убийци на горския, които се крият в горите. Тази новела го свързва с баладичните тенденции в прозата от 30-те години („Маркета Лазарова“ на Вл. Ванчур). В периода 1939—1945 г. Й. Чапек е затворен и преместван в различни концентрационни лагери, където създава своите „Стихове от концентрационния лагер“ (Básně z koncentračního tábora, 1946). Значителен дял в литературното му творчество заема неговата есеистика и публицистика.

Сборникът разкази „Разпятие“ (Voří muka, 1917) бележи самостоятелния творчески път на Карел Чапек. Това са разкази лирически и философски, чийто конфликт разкрива противоречието между механизма и утилитарността на модерния свят и вътрешната свобода и инициатива на човека. В своята „метафизичност“ те задълбочават дохватите, познати от „Сияйни дълбини“ — тайнствеността и загадъчността на живота се простират пред тревожното съзнание на човека като безкраен океан, придобиват космо-социални размери („Стъпката“). Загадката се превръща в психически и гносеологически проблем — събитието остава скрито, на преден план изпъква неговата интерпретация. В това напрежение между събитието и разказа за него, при което паралелно се развиват различни гледни точки, различни „истини“, се съдържа епическото ядро на разказите. Отразено в психическите преживявания на героите, събитието придобива символично значение, обективира се като нравствено-философска дилема. Разгръщането на този втори духовен план на разказа обикновено е свързано с мига на озарение, на спонтанно постигане на истината, в които кулминира стремежът за освобождение от външната механична власт на действителността. Разказите от „Разпятие“, писани по време на войната, са проникнати от чувството на обърканост, несигурност и мъчително

⁶ Fr. V u r i á n e k. Karel Čapek. Praha, 1978, s. 42—43. K. Č a p e k. Několik poznámek o moderní literatuře; Tradice a vývoj — пак там, с. 215—223.

очакване — както е известно, войната задълбочава двойственото отношение на Чапек към техническата цивилизация, отрезвява неговия виталистичен ентузиазъм и нейният катастрофичен образ впоследствие присъства в почти всичките му утопии.

Метафизическата проекция на действителността в разказите от сборника „Разпятие“ е подчертана чрез рефренното повторение на определен мотив, интонационно-мелодичното разгръщане на диалога и „озвучаването“ на разказа посредством туширане на материалната осезателност на предметния свят (непрогледната нощ, мъглата или отражението на образа в огледална повърхност — „Планината“, „Изкушение“, „Отражение“, „Изгубеният път“). Диалогизирането на повествованието е съпроводено с противоположаването на две гледни точки, най-често като два паралелно звучащи гласа. Диалогът в разказите на Чапек става елемент на повествованието, което е характерна черта на прозата на XX век.

Ирационално отчуждена от човека, действителността в разказите от „Разпятие“ придобива „призрачен“ и визионерски характер. За това допринася и релативизирането на времето и пространството, лишаването му от историческа конкретност — спрямо обкръжаващия го свят човекът е като „насекомо в прозрачен кехлибар“ (според изрече на Чапек). Поетиката на сборника подчертава възгледа на Чапек, че изкуството трябва да „претворява“ действителността, не да я наподобява, като тук осезателно се чувства контекстът на модерната поезия, импулсите на прагматизма и Бергсоновият интуитивизъм в проблема за познанието на действителността и човека. С абстрактно-психологическото изображение на вътрешната драма на героите, със спиритуализирането на реалното и с цивилизационния песимизъм сборникът „Разпятие“ показва връзка с експресионизма.

Сборникът „Разпятие“ разказва за това, как човек се чувства в света, без да описва социалното му битие. В следващия сборник — „Мъчителни разкази“ (Гарнѣ povídky, 1921) — психическият живот на героите е социално по-конкретизиран, въпреки че се запазва принципът на скрития неконвенционален смисъл на събитието. В разказите човешкото съществуване е представено в рамките на всекидневието — мъчителният живот, това е жестокият механизъм на дребното и баналното, от чийто железен обръч човек не може да се спаси. Прозата на живота, която съкрушава и подчинява човека, има социален произход, но и тук Чапек търси оценката на вътрешния глас като един вид качествен коректив на човешката слабост и безпомощност, той носи пречистващата и изкупващата сила на страданието и състраданието. В „Мъчителни разкази“ се появява темата за обикновения, „негероичния“ живот и обикновения човек, която и по-нататък ще остане в ползрението на писателя, но ще претърпи редица идейно-художествени модификации.

Ако „Мъчителни разкази“ са непосредствено свързани с творчеството на Чапек от 20-те години, то лирическата комедия „Разбойникът“ (Loupežník, 1920), която има за герой човек, бунтуващ се срещу пуританския морал, душевната инертност и съществуващите социални порядки, принадлежи повече към духовната атмосфера на „Градината на Краконош“ и „Сияйни дълбини“. Във втория вариант на пиесата, написан след войната, Чапек поставя под съмнение правото на „революционната младост“, за която любовта е висша проява на свобода. В спора между Професора и Разбойника, похитителя на неговата дъщеря, е потърсено равновесие. Зад отстъплението на Разбойника се скрива релативизмът на Чапек с допускането на повече истини, неговото засилено след войната недоверие към методите за революционно преобразуване на действителността. Войната, която изостря противоречията на капиталистическата цивилизация, подкопава вярата в техническия прогрес, в ръководната роля на рационалното начало, оказва въздействие върху гносеологическия скептицизъм в творчеството на Чапек, върху хуманистичната му програма, чийто център става човекът, като значение за самия себе си, „без да трябва да служи на някаква цел“⁷.

⁷ M. P o h o r s k ý. Prvních deset kritických let K. Čapka. — V: K. Č a p e k. Spisy I. O umění a kultuře. Praha, 1984, s. 649.

Както при всеки голям писател, така и при К. Чапек съществува идейно-художествена връзка между всичките му творби — свързващите нишки водят в една или друга посока, но в крайна сметка очертават кръга от проблеми, които са сърцевината на неговата духовна дейност. В нея се включва и Чапек журналистът, есеистът, художественият критик, режисьорът и сценаристът. Като модерен творец Чапек се интересува от творческия процес и художествената форма, смисъла и посланието на изкуството, теоретическите размисли в тази област са естествен съпровод на самото „правене“ на литература, той прави авторски коментар на почти всичките си творби.

20-те години са наситен творчески период, в който Чапек разгръща зрелостта на своя талант, получава световна известност, пътува в чужбина и има лични срещи и контакти с редица големи европейски писатели (Голсуърти, Честертон, Б. Шоу, Х. Уелс), участва в организирането на чехословакия „Пен клуб“ и става неговият пръв председател. През 20-те години К. Чапек създава своите драматически и романови утопии. По своята същност това са антиутопии, защото представят катастрофично резултатите от големите научно-технически изобретения. Това са размисли за съдбата на човечеството в техническия XX век, които не могат да оставят равнодушни и съвременните читатели. „Не ме интересуват роботите, интересуват ме хората“ — пише К. Чапек в своя авторски коментар към драмата „Р. У. Р.“ (Rossum's Universal Robots, 1920), който е фактически отговор на критическите оценки на пиесата.

Противоречието между техническия прогрес, впрегнат в механизма на капиталистическото производство и естественото, природно начало у човека, което го прави творец на духовни ценности, занимава Чапек още преди войната — тематично намира израз в сборника „Градината на Краконош“. В разказа „Система“ обезчовеченият човек, човекът-машина е представен като „идеалния работник“ за капиталистическото производство. Идеята за човека-механизъм се появява и в „Поучителен разказ“ от сборника „Сияний дълбини“. Историята на дворцовия механик Дроз, който произвежда своите механични кукли „андроиди“ за игра и забава, е своеобразен пролог към сюжета и идеята на „Р. У. Р.“ — изобретението, плод на творческия човешки гений, изплъзнало се от властта на своя създател и подчинено на утилитарни и комерчески цели.⁸ Чисто научният интерес на Росум-старши, който по изкуствен начин създава жива материя, е сменен от индустриалната програма на Росум-младши „да направи живи и интелигентни работни машини“. Историята на комбината за производство на работи „Р. У. Р.“, която неговият директор Домин разказва на Елена, е история на техническия XX век, „века на производството“. В драмата научното откритие е изтеглено в миналото, във „века на познанието“, а драматическото действие и конфликт са изградени върху хода на неговото приложение в живота и катастрофичните за човечеството последици от това. Духът е изпуснат от шишето, превръща се в неуправляема и разрушителна стихия, при което се стига до глобален конфликт, застрашаващ съдбата на човечеството. Този композиционен принцип е развит и в другите научно-фантастични произведения. Безспорно акцентът в „Р. У. Р.“ пада не върху мотивировката на научната проблематика, а върху защитата на основните човешки ценности срещу обезчовечения механичен човек, рожа на модерната техническа цивилизация. Макар и фантастичното действие да е проектирано в бъдещето, то се отнася към съвременни проблеми и явления, хиперболизацията на конфликта чрез въстанието на роботите е едновременно предупреждение и критика на съществуващата социална система, чийто продукт е човекът-машина, лишен от душа. „Р. У. Р.“ обединява жанра на science fiction с пригчатата и алегорията: морализаторът и просветителят Чапек унищожава човечеството, за да го възроди отново посредством онези качества, които то е пренебрегнало в технократските си илюзии. В последното действие, след като разбунтувалите се работи избиват представителите на комбината (остава само Алквист, който трябва да възстанови химическата формула за тяхното производство), между роботите Прим и Елена пламва искрата на любовта, за да възроди отново живота на

⁸ С. В. Николъски й. Карел Чапек — фантаст и сатирик. М., 1973, с. 52.

планетата. Чапек осъвременява познатата в европейската литература тема за изкуствения човек „хомункулус“ — самото название „робот“ се превръща в международен термин и влиза в художествения речник на научнофантастичната литература на ХХ век. В „Р. У. Р.“ се съдържат множество асоциации за съвременния живот. Чапек умело използва външната прилика между хора и роботи, за да разгърне множество аналогии, които водят към представата за стандартния човек, човекът-автомат в условията на технизираното буржоазно общество. Парадоксалната ситуация в пролога, когато Елена възприема роботката-секретарка за човек, а съдружниците на Домин — за роботи, е един от примерите за типичното за Чапек иронично обръщане на значението, в случая изградено върху колебанието между външна прилика (идентичност) и същност. Една от особеностите на драмата е, че в нарастващия конфликт между хора и роботи авторът вижда несъвършенството, човешката непълноценност или „редуцирания човек“ и у двете страни.⁹

Създадо роботите, човечеството се освобождава от труда и се отдава на празен и паразитен живот, въстава срещу собствената си природа, която го наказва с това, че то престава да се размножава. Вместо да ражда себеподобни, то произвежда роботи. Срещу угасването на божията искра у човека, творческото начало, чиято основа е трудът, се възправя духовно непросветленият бунт на роботите, представен като надмощие на разрушителното начало. Както роботите, така и хората не покриват Чапек-ковия идеал за човека, за човешкото у човека. И тази истина е парадоксално поднесена чрез думите на Елена, която признава, че е уговорила д-р Гал да усъвършенства роботите и ги приближи по чувствителност до човека, защото е смятала, че „ако са като нас, ще ни разбират, няма толкова да ни мразят. . . Ако поне малко бяха хора!“

В образа на Домин, в неговото сляго преклонение пред техниката, е заложена по-лемиката на Чапек с „ерата на производството“, с техницизма и утилитарното отношение към живота и човешките ценности. Благородното намерение на Домин да освободи човека от тежкия труд и по този начин да го усъвършенства и извиси в „свърх-човек“, се превръща в утопия. Социално-икономическите закони на капиталистическото производство, неподвластни на неговата воля, подчиняват и деформират „великата“ идея да промени света. Образът на Домин е сложен и противоречив, в него Чапек влага своите възгледи за човека и човешкия живот, пречупени през отношението му към съществуващия социален ред, чийто противоречия той обобщава като същност на модерната цивилизация изобщо. Образът на Домин има най-ярко изразен притчов, символичен характер, в негово лице авторът изправя човека, носител на големи идеи, пред живота и превратностите на съдбата, предупреждавайки го за отговорността, която носи пред човечеството (впоследствие това е основната тема на романа „Кракати“). Противопоставен му е строителят Алквист, с критичното си отношение към техническия прогрес и големите планове, със смиренното и делнично-съзидателното отношение към живота и с любовта си към неговите естествени радости. Неслучайно той става трагическият свидетел на катастрофата и изразител на оптимистичната поанта на пиесата: „Животът не ще загине!“

„Р. У. Р.“ е философска драма на идеите с научнофантастичен сюжет. Чапек не се задълбочава в психологичния на характерите, а по-скоро изгражда образите като персонафикация на определени тенденции и възгледи.¹⁰ Особено място в „Р. У. Р.“ заема диалогът, който внася силен лирически акцент и играе важна роля в цялостния строеж на творбата, емоционално подчертава идейния замисъл чрез нюансиране на настроението. Диалогът и вътрешният монолог (който приема формата на диалог) са широко използвани в разказите от сборника „Разиятие“ като елемент на композицията при разгръщането на втория, духовния план на събитието. Използуването на диалога тук показва отклонение от сюжетно-фабулната мотивировка на разказа, също така диалогът не е свързан с решаването на конкретна психологическа драма, а с по-

⁹ E. Strohsová, цит. съч., с. 25.

¹⁰ A. Matuška. Človek proti skaze. . . , s. 304.

ставянето на определени философски проблеми. Затова комуникативната връзка на диалога, реалното партньорство, престава да бъде от значение. По същия начин диалогът в „Р. У. Р.“ не участва в изграждането на характерите на героите, а е смислово-организиращ фактор на по-високо ниво, отнася се към символичната многозначност на драмата. Функцията на диалога в „Р. У. Р.“ показва промени в структурата на жанра, насочени срещу натурализма, психологизма и реалистичната правдоподобност, които са характерни не само за творчеството на Чапек, но определят следвоенната чешка драма и нейната връзка с поетиката на експресионизма. Новата функция на диалога се забелязва у един от най-типичните представители на чешката експресионистична драма Лев Блатни (1894—1930), от чието драматургично наследство заслужава да се отбележат гротескната комедия „Ко-ко-ко-дак!“ (1922), колективната драма „Изселници“ (Vystěhovalci, 1923) и едноактната пиеса с баладичен сюжет „Черна нощ“ („Černá noc, 1929). Подобно на К. Чапек (сатиричната комедия „Из живота на насекомите“ — Ze života hmyzů, 1921 — писана съвместно с Йозеф), Блатни използва животинската символика за социална критика на еснафския манталитет и нрави. Репетицията на експресионизма в следвоенната чешка драматургия се проявява в приоритета на идеята над психологическото изграждане на характерите и конфликта.¹¹ В идейната символика на конфликта се обобщават социалните катаклизми и процеси на времето, нравствените и психологически проблеми на личността визионерски се обективират в една нова действителност, която приема облика на механизирания и абсурден свят на капиталистическата цивилизация. Гротесково-сатиричният облик на изображения свят в много случаи съдържа песимистичната перспектива за невъзможността той да бъде променен (у Л. Блатни, Ч. Йержабек, Ян Бартош). Промяната в драматургичните похвати е в синхрон с новата проблематика, извикана на живот от следвоенната действителност, с новите социални и екзистенциално-философски мащаби, в които е видян човекът. Социалните прогнози за бъдещето, отношението на личността към революционните движения на масите, катастрофичното и гротесково хиперболизиране на социалните и нравствени противоречия намират израз в нови жанрови форми, каквито са колективната и утопичната драма. Като колективна драма е означена и „Р. У. Р.“, въпреки че тя синтезира елементи и от двата вида. Характер на колективна трагедия има пиесата на Ф. К. Шалда „Тълпите“ (Zástupové, 1921), към колективната драма принадлежи и „Изселници“ на Л. Блатни.

Жанровото и тематично многообразие в следвоенната чешка драма, към което се включва и драматическата продукция на чешкото авангардно изкуство, притежава някои общи похвати и черти в обрисовката на героите, в изграждането на сюжета и конфликта, които водят към символичното, алегоричното, притчевото поднасяне на драматургичната идея. Така в пиесите на Ванчура от 20-те години „Учител и ученик“ (1927) и „Болиото момиче“ (1928) героите олицетворяват различни житейски принципи и идейни възгледи, а самото действие се състои в тяхното полемично противопоставяне. Конфронтацията на различни възгледи се опира върху лирическото развитие на фабулата на принципа на образното стихотворение.

В следвоенната драматургия се извършват структурни промени в жанра, чрез които се отхвърлят традиционните реалистични принципи или функционално се преросмислят — философският подтекст на диалога.¹² По-тясна връзка с традицията на реалистичната драма съществува в творчеството на Франтишек Лангер (1888—1965), който редом с Чапек става световноизвестен автор с комедията „Камила през иглени уши“ (Velbloud uchem jehly, 1923) и социалната драма „Периферията“ (1925) с конфликт, построен върху темата за престъплението и наказанието. Пиесите на Лангер се отличават с психологическо изграждане на характерите, с умело съчетаване на социал-

¹¹ R. Grebeníčková, Český expresionismus a vedení dramatického dialogu. Orientace, 1968, ч. 1; V. Kudělka, Od skutečnosti k dramatu. (Problémy českého dramatu v letech 1918—1929). — Česká literatura, 1975, с. 3.

¹² V. Kudělka, Hledání ztraceného tvaru (K morfologii české dramatiky v letech 1918—1945). — Česká literatura, 1979, ч. 6.

ната проблематика с формите на забавния театър. Той е близък на Чапек с интереса си към обикновения човек, човека от градската периферия и неговия стремеж към справедливост, който го изправя срещу механизма на буржоазния правен и социален ред. Творческо постижение през 30-те години е драмата „Пътна охрана“ (Jízdní hlídka, 1935), посветена на сибирския анабазис на чешките леги в революционна Русия. За разлика от официалната легионерска драматургия (Р. Медек), „Пътна охрана“ представя трагично сблъсък между националната и социалната революция, когато един срещу друг трябва да воюват представители на руския и чешкия пролетариат. Драмата обаче поставя акцент върху човешката страна на конфликта и от тази гледна точка рисува героизма на обикновения чешки войник. Солидарността и героизмът на чешкия колектив е тема, която Чапек разработва в романа „Първа бригада“ (První parta, 1937).

През 20-те години Чапек създава още пиесите „Из живота на насекомите“ (1921), „Делото Макропулос“ (Věc Makropulos, 1923) и „Адам създателят“ (Adam Stvořitel, 1927). В тях от различни гледни точки разглежда проблемите, които го занимават и които са поставени или подсказани в „Р. У. Р.“. И трите пиеси са комедии или по-точно философски комедии; от тях „Из живота на насекомите“ се изключва от жанра на утопията, тя подава сатиричен образ на човека и обществото в символично-алегоричен план: темата за обезчовечения човек тук е поднесена чрез сравнението на човека с насекомо. Трите действия, образи от живота на различни видове насекоми (пеперуди, бръмбари, мравки, еднодневки), фактически са проекция на субективната визия на главния герой Скуитника, единственият човешки персонаж, едновременно наблюдател, коментатор и съдник на действието. Различните видове насекоми със своето поведение олицетворяват нравствените пороци на човека и обществото (егоистично отдаване на удоволствия, алчност и користолюбие, жажда за власт), в които подобно на „Лабиринта“ на Коменски сатирично се оглежда съвременната обществена действителност. Нравствената деградация на човешките ценности е видяна в отношението към любовта, труда, държавата и социалното устройство; в живота на мравуняка символично оживява абсурдния образ на поробвания и нивелиращ човека социален механизъм, който обслужва милитаристични цели — споменът за войната е едновременно и тревожно предчувствие. Сред този отчужден и абсурден свят истинският човешки живот е осъден на гибел — такава е и съдбата на Скуитника. Неговата визия се превръща в трагична реалност: в символична борба със смъртта той загива. В първия вариант на финала философският план на пиесата съдържа песимистична перспектива. Впоследствие Чапек се коригира и избира по-алтернативен изход: визията на Скуитника е само кошмарен сън, който води до извода, че на човека трябва да се помогне да обича и цени обикновения живот. В „Из живота на насекомите“ Чапек осъвременява средновековното моралитѐ, като същевременно използва и модерната форма на „ревюто“, замествайки последователността на драматическия сюжет с верига от образи.

В „Делото Макропулос“ смисълът и ценността на живота отново са поставени на изпитание от научното изобретение, чрез което човек се намесва в тайните на природата — в случая това е необикновен еликсир на живота, който предотвратява стареенето и осигурява дълголетие. Може ли перспективата на безсмъртието да направи човешкия живот по-пълн и човека по-свършен, да премахне войните, егоизма, духовно да извиси човека? Срещу ентузиазма на архиваря Витек, който настоява да се осигури равен достъп на всички до „рецептата Макропулос“, Чапек изправя доказателства в обратна посока, за да покаже, че при съществуващата социална система прилагането на изобретението би се превърнало в заплаха за човечеството. В разигралия се в последното действие спор около чудотворния еликсир, на благородната идея на Витек се противопоставя барон Прус, който мечтае за аристократически слит от свръхчовеци, с функцията на управляваща каста, счетоводителят Коленати, който чертае планове за баснословните печалби от серийното производство на еликсира, наследникът на рецептата Грегор, претендиращ за правото на семейна собственост върху нея. Но утопичните планове остават неразгърнати в конфликт с катастрофични последствия. В рамките на диспута възможните неблагоприятни прогнози представят в критична светлина

съществуващите отношения в капиталистическото общество. Скептичното отношение на автора към идеята за човешкото дълголетие и безсмъртие е психологически мотивирано в образа на 300-годишната певица Емилия Марти, вкусила тайната на дълголетието с помощта на еликсира, но изгубила своята човешка и артистична чувствителност, способността си да обича, да се радва и страда. С нейния образ е свързана сюжетната интрига на действието, която показва, че Чапек използва различни жанрови похвати, за да постигне по-непосредна и жива връзка със зрителя. Отхвърляйки безсмъртието като алтернатива за усъвършенствуване и осмисляне на човешкия живот, Чапек дава прагматичен отговор за пътя към истински пълноценния живот: вместо големи промени — полезен труд, който умножава „трохите на доброто“.

Комедията „Адам Създателят“ (написана съвместно с Й. Чапек) е един вид епиграм на утопическите произведения на Чапек през 20-те години, които включват романите „Фабрика за Абсолют“ (Továrna na absolutno, 1922) и „Кракатит“ (1924). „Адам Създателят“ е спор с идеите и перспективите за промяна на съществуващия свят, който в крайна сметка завършва с утвърждаване на status quod, с приемане на съществуващата действителност с всичките ѝ противоречия. Чапек тезисно оголва идеята на писателя, категоричен в отрицанието на всяка революционна промяна на действителността и в художествено отношение произведението е отстъпление от нивото на предхождащите го творби. И у двамата псевдосъздатели — Адам и неговия опонент Alter Ego, новоствореният свят придобива карикатурно-деформиран вид. Героите са нивелирани, а образът на Зметек, който трябва да представя народа, е опростен до нивото на биологичното съществуване. Чрез образа на диктатора Милес ницшеанската идея за свръхчовека (тя присъства и в „Р. У. Р.“, и в „Делото Макропулос“, и в „Кракатит“) е представена като обществена и национална програма с равноправни възможности за успех.¹³

Първата романова утопия на Чапек „Фабрика за Абсолют“ (1922) показва тясна връзка с журналистическата дейност на автора във в. „Лидове новини“, където книгата първоначално е публикувана във формата на глави-фейлетони. Колективната драма на човечеството, причинена от научно изобретение с превратно за неговия живот значение (в случая атомен карбуратор), намира ново осветление и нова жанрова форма. В „Р. У. Р.“ катастрофичните последици от световната „роботизация на производството и обществото са видени чрез отражението им в живота на хората от комбината, разположен на отдалечен и самотен остров. В романа-фейлетон „Фабрика за Абсолют“ Чапек използва репортажния стил, за да представи световната панорама на разигравашите се събития, авторът влиза в ролята на своеобразен хроникьор, който подобно на репортера държи връзка с целия свят и своевременно отразява конфликтите, породени от проникването на карбуратора в различните сфери на живота. Конкретната сюжетна линия, свързана с откритието на инженер Марек, е фрагментарно нахвърсана от вмъкването на епизоди, времепространствено несвързани с нея, но отразяващи „световния ред“.¹⁴ Техниката на двата плана подчертава стихийността, хаотичността и неуправляемостта на процесите в капиталистическото общество. На тази основа се разгръща сатиричната критика на социалните отношения и институции. В романа фантастично-утопичният сюжет конкретизира философската представа за абсолюта в два аспекта — материален, свързан със свръхпроизводството на карбуратора, който е „вечният работник“ и изцяло замества труда на човека, и нравствен, и етичен: резултат на страничния продукт — излъчването на абсолюта като химически синтез на абсолютната истина, абсолютната идея, синоним на бога. В съответствие със своя философски релативизъм и плурализъм Чапек представя абсолютната истина като фантастична абсолютизация на определени интереси, идеи и гледни точки, което неизбежно поражда противоречия и военни конфликти (избухналите религиозни войни и наполеоновските подвизи на френския поручик Бобине). Фанатизмът на отделните религии,

¹³ О. Малевич. Карел Чапек. М., 1968, с. 87.

¹⁴ J. Mukařovský. Výchov Čapkovy prózy. — V: Studie z poetiky. Praha, 1982, s. 701—702.

всяка от които иска да си присвои правото на абсолютна истина, представя в гротескно-пародийна светлина клерикализма на църковната организация и практика. Придожението на карбуратора в различните сфери на социалната и икономическата практика има парадоксален резултат — от една страна създава свръхпроизводство, което увеличава икономическия хаос и довежда до скъпоти и недоимък, от друга — развихря борбата между отделните социални групи и държави в името на абсолютната истина, за която всяка от страните претендира. По логиката на двойното отражение авторът осмива както вярата в техническата революция, така и вярата в абсолютните истини — и в двете посоки не вижда средство за хуманизирание на обществото и човека.

Във „Фабрика за Абсолют“, както и в другите романоу утопии, Чапек се стреми към обновяване на епическото начало и създаване на тотален образ на действителността. Насища разказа с факти и събития, които са лишени от епическа кохерентност — по този начин разгръща фантастичната фикция на различни нива — в мащабите на историята и в рамките на интимното, частно битие; използва различни жанрови и стилови похвати за извличане на ироничен и сатиричен ефект (особено на документалната и журналистическа проза). Фантастичната тема изостря и хиперболизира противоречията на системата до краен предел, но авторът не предлага като идейна перспектива нейната радикална промяна. Тъкмо обратното — фантастичната фикция е западнителната прогноза на опита за радикална промяна на обществото и живота на човека. Затова идва и символичното връщане към първоначалното състояние, преди катастрофата, в коловоза на частното битие и неговите дребни радости (финалната сцена в кръчмата). Чапек поставя вярата в човека над вярата в абсолютната правда и чудесата на техниката. Друг е въпросът, че много от неговите фантастични прогнози за съвременния читател са печални истини.

Ако „Фабрика за Абсолют“ е роман хумористичен и сатиричен, то романът „Кракатит“, в който Чапек подновява идеята за катастрофалните последици от разрушителното използване на научното изобретение, е роман психологически и драматичен. Централен герой тук е изобретателят и в неговата вътрешна драма се съдържа проблемът за отговорността на учения пред бъдещата съдба на неговото изобретение — какви цели и идеи ще обслужва то. С драмата на вътрешния избор и със своя психологизъм „Кракатит“ има значението на свързващо звено между разказите от „Разпятие“ и трилогията „Обикновен живот“. Романът е свидетелство за действителния интерес на Чапек към перспективите на научно-техническото развитие — откритото от инженер Прокоп взривно вещество кракатит причинява разпадането на атома. Това актуализира вложената в романа философска и нравствена тревога за съдбата на човечеството. Романът е сюжетна конкретизация на драмата на избора (и на героя, и за автора) — кой са истинските ценности на живота и човека? За разлика от „Р. У. Р.“ и „Фабрика за Абсолют“ тук героят-изобретател се съпротивлява срещу разрушителната употреба на кракатита. Преследвайки неговия похитител, героят попада в плен и е изнудван от конкуриращи се империалистически сдружения да открие тайната на изобретението. Чапек изгражда богата събитийна линия, която напомня приказническа сюжет, използва динамичната и интригуваща епичност на романтично-приключенския жанр. Срещу епохалните открития и човешкия титанизъм, свързани с обезчовечения свят на буржоазната цивилизация, той противопоставя човешките размери на обикновения живот, изразяващ се в съчувствие, помагане и разбиране на хората, живота на търпеливия полезен труд в хармония със законите на природата. „Кракатит“ е многопластова художествена структура, изобразените явления, образи, събития и преживявания имат и символичен смисъл. Бягството на героя от замъка в Балтия съдържа символичното значение на връщане към човешкия образ на обикновения живот. В богатата алегоричност и символика на романа е заложена идеята за трагизма на интелекта, който отчуждава познанието от безкрайното богатство на живота, поставяйки го над действителността и човека. В романа „Кракатит“ Чапек търси нова диалектическа връзка между цивилизация и природа, без да абсолютизира противоречието между буржоазната цивилизация и обикновения живот на дребните радости. Метафоричният

край на романа не отрича познанието и прогреса, а утвърждава тяхната алтруистична и етична същност.

В следвоенната чешка проза научнофантастичната тема се превръща в средство за социална сатира на съвременното буржоазно общество. Тя разкрива възможности за използване на различни стилови похвати, за трансформация на жанровите структури, тъй като целта е да се проникне във всички сфери на обществото, да се разкрие връзката между конкретните исторически събития и перспективите на социалното развитие, да се демаскира антихуманната същност на социалния механизъм. Тематично и проблемно близък на „Фабрика за Абсолют“ е сатиричният роман на Иржи Хаусман „Промислено производство на добродетел“ (*Velkovyrobna etnosti*, 1922). За разлика от Чапек обаче, Хаусман открива оптимистична перспектива в борбата за социалистическо преустройство на обществото. Характера на фантастична гротеска има романът на Ян Вайс (1892—1972) „Дом на хиляда етажа“ (*Dům o 1000 patrech*, 1929), писател с особено място в следвоенната проза, който променя представата за правдоподобно и фантастично в художественото отношение към действителността. От една страна, творчеството му (първите сборници разкази) е свързано с визионерския характер на военната проза — психологическия ужас от войната, изразен чрез фантастичните образи на съня и метафизическите трепети на душата, чрез задълбочаване в сферата на подсъзнателното и ирационалното — особености, които се проявяват в различна степен и форма в разказите на Рихард Вайнер, Ч. Йержабек, К. Чапек (сборника „Разпятие“). В тези военни разкази могат да се открият елементите на един нов тип психологизъм, визионерски откъснат от реалния живот на героя и от развитието на характерите, свързан с поетиката на експресионизма и сюрреализма. Но още в ранните разкази на Вайс се усеща, че неговите съновидения и фантазийни представи имат реални корени, насочени са към постигане смисъла и същността на социалните явления.¹⁵ Показателно в това отношение е сравнението с Рихард Вайнер (1884—1937) — разказите в „Безразличният зрител“, 1917; „Гримаса“, 1919, който анализира сферата на ирационалното и подсъзнателното, за да създаде една парадоксално фантастична „свърхреалност“.¹⁶ С екзистенциалната проблематика на своята проза Вайнер се доближава до творчеството на Фр. Кафка. Ян Вайс свързва психофизиологическата основа на фантастичното със социалния и нравствен хаос на буржоазното общество и неговия дехуманизиран облик. Той развива линията на сатиричната фантастика, жанрово близка на утопията на К. Чапек, като същевременно търси позитивно решение на социалните проблеми (романа „В сянката на зодиака“ — *Spáč ve zvěrokruhu*, 1937).

Художественото творчество на Карел Чапек е неотделимо от неговата публицистика. Журналистическата дейност става за него целоживотна професия — от 1911 до 1921 г. Чапек работи в редакцията на „Народни листи“, от 1921 г. до края на живота си — в „Лидове новини“, където редовно сътрудничи с така наречените „слоупки“ (вид антрефилета) — специфична, създадена от него журналистическа форма, обединяваща тематичното разнообразие със сбитостта и комуникативността на изложението. Чапек иска за заинтеригува читателя, да му поднесе темата забавно и същевременно да разшири представата му за многообразието на действителността, да го накара да осмисли по нов начин ежедневието и познатото. Той влага ново съдържание в редица жанрови форми — видоизменя ги в своите антрефилета, фейлетони, афористични басни и подразки, редица от които събира в книгите „За най-близките неща“ (*O nejbližších věcech*, 1925), „Годината на градинаря“ (*Zahradníkův rok*, 1929), „Дашенка или животът на едно кученце“ (*Dášenka čili život štěněte*, 1933), „Кое как се прави“ (*Jak se co dělá*, 1938) и др. Разбирането на Чапек за смисъла и посланието на журналистическото слово е отразено в „Критика на думите“ (*Kritika slov*, 1920) — книга от статии (sloupky), която по своята идея се родее с „Журналистически речник“ (1934) на К. Полачек.

¹⁵ J. Hájek. *Fantastický básník reality*. — V: *Osudy a cíle*. Praha, 1961.

¹⁶ K. Sežima. *Masky a modely*. Praha, 1930.

С критиката на журналистическия шаблон и фразеология Чапек набляга върху действеното, точно и отговорно използване на думите, което отговаря както на неговото творческо отношение към езика, така и на позитивната му социална програма, разчитаща на индивидуалната активност в усъвършенствването на обществото. Важно място в необикновения дар на Чапек да наблюдава заобикалящия го живот на ежедневните и обикновени неща, да вижда в тях човешкото присъствие, заемат неговите пътеписи: „Писма от Италия“ (Italské listy, 1923), „Писма от Англия“ (Anglické listy, 1924), „Излет до Испания“ (Výlet do Španěl, 1930), „Картини от Холандия“ (Obrázky z Holandska, 1932).

Съществува зависимост между стремежа на Чапек журналиста за жив контакт с читателя и интереса на художника Чапек към литературните жанрове, предназначени за масова консумация: народната проза (приказките), градския фолклор, съвременната масова литература или масово четиво (детективния роман, сензационния и приключенския роман, принадлежащи към периферната литература, или, според обобщеното определение на Чапек, „роман за слугини“). На този традиционен и модерен вид „народна проза“ е посветена книгата „Марсий или на ръба на литературата“ (Marsyas čili na okraj literatury, 1931). В нея писателят открива изворите на една неподправена епичност, свързана с изкуството да се разказва и с превеса на случката и събитие то над героите и характерите. Жанровият модел на приказката е активно използван в „Кракатит“, но Чапек създава и модерен вариант на традиционната приказка — „Девет приказки и още една в добавка до Йозеф Чапек“ (Devatero pohádek a ještě jedná od Jofefa Čapka jako přívazek, 1932). Интересът на Чапек към традиционния приказнически фолклор не е изолирано явление в междувоенната чешка проза — жанровото и стилово абсорбиране на приказката подхранва актуализирания стремеж към епичност (Вл. Ванчурa, Я. Хашек, Е. Бас). Също така осъвременяването на приказническите мотиви и приказническата повествователна структура отразява новата идейна проблематика на прозата и светоусещането на модерното художествено съзнание (И. Волкер, Вл. Ванчурa, К. Чапек). Развитието на епическото начало в чешката проза още от Божена Немцова е свързано с обработката на приказката и другите форми на фолклорното епическо творчество.¹⁷

В „Марсий“ (според гръцката митология сатирът Марсий се явява като съперник на Аполоновото изкуство) Чапек се задълбочава в периферните форми на словесното творчество и ги изследва от гледна точка на литературната естетика и социология. В отношението фолклор — литература, публицистика — литература той търси същността и посланието на литературното творчество, открива импулсе за собствената си програма за жанров синтез и осъвременяване на жанровата конвенция. Тенденцията на жанров синтез най-ярко се проявява в романовите утопии (с художествен връх „Война със саламандрите“ — Válka s mloky, 1936).

С журналистическата проза на Чапек са свързани двете книги с кратки разкази „Разкази от единия джоб“ (Povídky z jedné kapsy, 1929) и „Разкази от другия джоб“ (Povídky z druhé kapsy, 1929), които сюжетно могат да бъдат причислени към детективния жанр, а в езиково и стилово отношение показват майсторско използване на разговорната реч, не само като характерологичен елемент, но и като форма на повествование (особено във втората книга, където разказът се води от първо лице единствено число). За разлика от сборника „Разпятие“, където загадката е обвита в метафизически ореол, тук тя е оценена от позицията на установения и затвърдения ход на живота, нейното разгадаване се опира на опита и логическия разсъдък. Същевременно в редица разкази — случай от съдебната зала — Чапек поставя въпроса за границите на човешкото познание по отношение на другия човек и оттам за справедливостта и правото да се съди. Техниката на многоаспектното тълкуване на едно и също събитие, която прилага, показва връзка с композицията на трилогията „Обикновен живот“.

¹⁷ О. Малевич, Владислав Ванчурa. Л., 1973, с. 185—186.

Отношението на Чапек към традиционните форми почти винаги е съпроводено с тяхното преосмисляне, при което често се провокира идейно-естетическото възприятие. Неговите апокрифи (първото книжно издание е през 1932 г., посмъртно излиза допълнено под названието „Книга с апокрифи“) доближават по нов начин до читателя известни библейски и антични сюжети, литературни и исторически символи и легенди. Героичното, патетичното, възвишеното тук са сведени до обикновените човешки размери и качества, като по този начин те се „приземяват“ и съотнасят с явленията на съвременния живот.

Докато в сборника „Разпятие“ загадката съществува като необяснимо външно явление („Стъпката“), и в трите романа на трилогията „Обикновен живот“ — „Хордубал“ (1933), „Метеор“ (Povětrom, 1934) и „Обикновен живот“ (1934) — в гносеологическа загадка се превръщат човекът и човешкият живот. В трилогията Чапек придава художествена дълбочина и жанрова завършеност на проблема за границите и пътищата на познанието на човека, за това, което дава смисъл и ценност на човешкия живот. Обединяващо звено в трите романа не са героите и сюжетът, а общият проблем и прилагането на един и същ изобразителен похват — множествеността на гледните точки в пресъздаването на един и същ живот. Трилогията „Обикновен живот“ сумира и художествено синтезира същностни страни от писателския хуманизъм преди всичко със своя психологизъм — познанието на човека кулминира в себепознанието (романа „Обикновен живот“), субектът в своята множественост става синоним на интегрално-човешкото, „аз“-ът като множество от „аз“ прераства в „ние“, човешкия колектив. Психологизмът художествено обединява трилогията с разказите от „Разпятие“ и романа „Кракатиг“. В рамките на трилогията романът „Хордубал“ се откроява със своя драматизъм и трагизъм. Герой на романа е селянин от Закарпатска Украйна, който се завръща вкъщи след осемгодишен „гурбет“ в Америка. Чувствата към семейството и родното му село, които го крепят в дългото му отсъствие, се оказват празна илюзия. Хордубал е обречен на самота — жена му се е отчуждила и гледа на него като на на-трапник, който ще прогони ратая-любовник и ще разруши новия ред в стопанството. От страна на селяните си е посрещнат с недоверие и подигравки. Край на неговата драма слага внезапно му убийство — прободен е с кошничарска игла вероятно от помощника в стопанството Щепан Маня. Убийството се превръща в завръзка за следващите две части на романа, където чрез полицейското разследване на убийството и чрез съдебния процес се търси „истината“ за случая Хордубал. В първата част е поставен акцент върху вътрешния живот на героя, който мъчително преживява своята емоционална драма. Другите две версии нивелират преживяванията на Хордубал, всичко онова, което го прави страдащ самотник и неприспособленец. Те тълкуват социално-психологическия конфликт опростено — като семеен любовен триъгълник и убийство за пари. Отклонението от същността на случая, неговото схематизиране извежда на преден план въпроса за истинското познание на човека и действителността, която, заключава авторът в своя послеслов, е „по-пространна и по-сложна, отколкото обикновено я приемаме“.

В първата част на романа „Хордубал“ над външно събитийната линия Чапек изгражда втория план на разказа, съдържащ преживяванията на героя. В своя интензивен вътрешен живот той общува с миналото и природата (противопоставена на житейско-прагматичната действителност, към която принадлежат Щепан Маня и Поляна Хордубалева). В планината Хордубал се извисява над мъчителното битие в селото, изгубва себе си като страдащ субект, слива се с едно надсубективно битие на пълноценен живот. Съпротивата на Хордубал приема формата на себежертва. Да изгубиш себе си, за да намериш себе си — това е философската формула на Чапековия хуманизъм. Намирането на себе си е откриване на онези ценности, които приобщават човека към другия, към интегрално човешкото. Заключение за изгубеното сърце на Юрий Хордубал звучи като епитафия за изгубената (неразкритата) истина за неговия живот.

Познанието на другия е невъзможно поради факта, че „ценностите съществуват независимо от нашата воля, тъй като са ценности и за другите хора, които не зависят от нашата воля“.¹⁸

„Трябва да осъзнаем тази прикритост на истинския човек и на неговия вътрешен живот, за да се стремим да го познаем по-справедливо“ — отбелязва авторът в последова, коментирайки по този начин връзката със следващия роман — „Метеор“.

В „Метеор“ по оскъдни външни факти трябва да се възстанови историята на един живот, но действителният случай остава скрит: „случаят Хикс“ се превръща в действителност чрез трите разказа за него (на милосърдната сестра, на ясновидеца и на поета). Героят на романа, претърпял самолетна катастрофа, е човек без самоличност — той остава в безсъзнание и трите версии-предположения трябва да разбулят неговото „фатално инкогнито“. За разлика от „Хордубал“ тук трите гледни точки създават три близки един на друг (вариантни) образа на живота на героя. Субективните по своята същност разкази се приближават в тълкуването на възловите събития, които обясняват загадката на случая Хикс — причината за бягството в далечни екзотични страни (Куба и Антилските острови) и за катастрофалното завръщане. Очертават се вътрешните мотиви на неспокойния живот на героя — вътрешният стремеж към свобода и пълнота на живота, белязан от раздвоеност и противоречиви лугания. Всеки от разказвачите влага в съдбата на героя част от собствените си преживявания и опит. Себепознанието като мост към другия — тази идея е потвърдена в думите на ясновидеца: „Трябва да се вслушваме сами в себе си, трябва да изследваме собствената си вътрешност, за да можем да различим тихото многогласно предаване, което излъчва някой друг.“

Философската задача за познанието на човека се преплита с духовно-нравствения проблем за цялостния и пълноценен живот. В разказа на поета героят преминава през всички кръгове на нищетата и социалното унижение, за да се превърне в мистър Кетерлинг — човек без памет и без самоличност в антидуховния свят на сделките и парите. Връщането към истинското битие (както обикновено е у Чапек) става под влияние на любовта. Но същевременно намирането на себе си е несъвместимо със социалното преуспяване и сигурност. Защитата на истинския живот се съпровожда с критическа присъда над социалната действителност.

В „Метеор“ поетът е този, който създава най-изчерпателен и правдоподобен разказ за живота на случая Хикс. Признанията на поета под формата на критико-философски коментар разкриват възгледите на Чапек за художественото творчество като креативен акт, който се добивава до действителността посредством фантазията, „за да я проумее“. На действителността като събитие и „чувствена повърхност“ Чапек противопоставя действителността като значение и възможна достоверност. Поетът е представен едновременно като познаващ и страдащ субект и, преследвайки с фантазията си живота на случая Хикс, той става реален двойник на своя герой.

Както в „Метеор“, така и в следващия роман „Обикновен живот“ Чапек изгражда множество образи на един и същ живот. Индивидът тук не е обект на познание от страни, а сам, в момент на равностметка, открива нереализираните образи на своя живот. Героят на романа, железопътен чиновник в пенсия, който пише своята автобиография, стига до неочакваното заключение, че неговата личност е съвкупност от няколко личности — под обикновения началник-гара се крие едновременно и поет, и ипохондрик, и кариелист. Първата част на романа е биографичен разказ в първо лице, чиято правдоподобност е разколебана в диалогичната втора част на романа — в нея събитията и фактите са осветлени по нов начин. Повторението разрушава времепространственото единство на повествованието, неговите елементи придобиват амбивалентен характер. Повторението е свързано с противоречия в тълкуването на отделните факти: преживяното е едновременно непреживяно, защото в своята вариантност се превръща в отрицание на себе си.¹⁹ „Аз“ — става множество от „аз“ като съвкупност

¹⁸ K. Čapek. Kapitola o hodnotách. — V: Místo pro Jonathana! Praha, 1970, s. 154.

¹⁹ J. Opeřík. Obyčejný život čili Deukalion. — V: sb. Struktura a smysl literárního díla. Praha, 1966.

от реализирани и нереализирани възможности. Чапек постига синтез в многогласието, в диалога на гледните точки, който се води в границите на единичното човешко съзнание. Познавайки себе си, човек открива вселената на човешкото в себе си, която не се подбира в тесните рамки на биографично фиксираното битие. В романа „Обикновен живот“ става така, че образите на неосъществен живот са равноправни в своето битие с действително изживения живот. Това множество от потенциални, но нереализирани възможности приобщава героя към безкрайната вселена на човешкото: „Всеки от нас е ние, всеки е множество, чийто край не се вижда.“

Множествеността е Чапеквата прослава на съдържателността и богатството на обикновения живот и едновременно метафорична полемика с романтическата естетика на изключителното и необикновеното. В резултат на психологически и гносеологически по-сложното тълкуване на човешкото битие, в трилогията образът на обикновения човек духовно се разширява и обогатява, смислово се преобразява в образ на необикновения обикновен човек. С други думи, не е изграден само в опозиция на бунтаря и изобретателя. Чапековият обикновен човек се оказва необикнено богата, сложна и противоречива натура, иронично възгледение на антитезата между видимо (конвенционално) и скрито (същностно), т. е. на диалектиката на художественото познание на Чапек.

В сравнение с „Хордубал“ и „Метеор“ в „Обикновен живот“ животът на героя е най-малко трагичен и драматичен. Героите в първите два романа завършват живота си като неприспособени към социалния ред, те „изгарят“ в неутоления си стремеж към истински, хармоничен и цялостен живот. Героят от „Обикновен живот“ съзнателно се ограничава в избора си и предпочита рутината на социалната сигурност и преуспяване. Чапек не идеализира неговото незначително съществуване на социално примирен човек — тъкмо обратното, връща героя към пропуснатите възможности, за да го приобщи чрез тяхното осъзнаване към духовния колектив на човешкото. Активното отношение към другия човек поставя въпроса за отговорността на избора на истински и достоен живот.

И по проблематика, и по жанрови особености трилогията на Чапек е съзвучна на процесите в прозата от 30-те години. След утопите от 20-те години Чапек се задълбочава в психологията на личността, създава герои, които искат да живеят цялостно и да сътворят живота си възможно най-пълноценно. Познанието на човека в многогранността и сложността на неговата природа е една по същество реалистична задача, която си поставят най-значителните представители на художествената проза от 30-те години — Вл. Ванчура, Ив. Олбрахт, М. Майерова. В „Обикновен живот“ Чапек композиционно развива своята техника на многоаспектно отражение на дадено събитие, повествователната функция на вътрешния монолог и на диалога. Философският проблем за познанието на човека и действителността получава убедителна художествена мотивировка в многопластовата „полифонична“ структура на трилогията. Произведението дава представа за художника Чапек и чрез символичното преосмисляне на традиционни жанрови структури, сюжети и похвати. Особено място в това отношение заема романът „Хордубал“, свързан с актуализацията на баладичния жанр в междувоенната проза. В „Хордубал“ е използван баладичният сюжет за внезапно завръщане на дълго отсъстващия съпруг и невярната жена и последвалата драматична и съдбовна среща на героя с обстоятелствата. Чапек не развива сюжетно семейната драма, а поставя акцент върху вътрешната драма на героя.²⁰ Той тълкува трагичното завръщане в духа на философския и екзистенциален проблем за духовните пориви на личността и истинското битие. Мотивът за връщането е ключов мотив и на трите романа и символично обединява нравствения и философски план на разказаните житейски истории.

В романа „Обикновен живот“ кръгът се стеснява във връщане към себе си и осъзнаване на собственото „аз“ във връзка с човешкия колектив. Нереализираните въз-

²⁰ Цит. по: М. М r a v c o v á. Baladická proza, s. 29 — в ръкопис.

можности, които открива у себе си героят на „Обикновен живот“, са духовният контакт на личността с Чапековата република на човешкото братство.

Макар че романът „Първа бригада“ (První parta, 1937) се появява след романа „Война със саламандрите“ (1936), в него намира продължение темата за духовната активност на личността в отношението към себе си и към другите. Както „Война със саламандрите“, така и „Първа бригада“ има за адресат съвременността, в която назрява катастрофата на световната война. Рисувайки мъжеството и задружността на миноборците, чиято бригада извършва спасителни работи в затрупаната галерия, Чапек символично дава отговор за пътя на съпротивата срещу силите, заплъзващи демокрацията и националната сигурност. Героизъмът на обикновения живот и на обикновения човек, чийто път към личностно осъществяване е свързан с колектива и отговорността за съдбата на другите, е пренесен в работническа среда и психологически конкретизиран в живо обрисуваните герои. Духовното израстване на личността в колектива Чапек пресъздава с образа на младия Станда Пулпан, който мечтае да извърши нещо необикновено, да се издигне в обществото, но поради бедния си произход отива на работа в рудника. Работата сред миноборския колектив го освобождава от романтичните и еготистични младежки представи и го среща с онези ценности, които Чапек поставя на първо място — героизма и мъжеството на дълга, на другарската помощ и себежертва, на колективната солидарност. Писателят портретува с психологическа вещина представителите на миноборския колектив, въпреки че не засяга социалните проблеми на работническата класа. Търсейки опора в нравствените качества на обикновения човек, Чапек хармонизира социалните противоречия, разширява конкретно-историческото до машабите на общочовешкото.

Възхвалява на съзидателните човешки ценности, принадлежащи към нравствената, творяща дух на културата, е посланието не само на художника, но и на гражданина и журналиста Чапек. За това говори активната му публичистична и обществена дейност през 30-те години. Чапек се труди всеотдайно за създаване на широк антифашистки фронт в защита на културата и демократичните човешки свободи. Той се ангажира в създаването на антифашисткото „Общество на чехословашките писатели“ (1934), възглавява Чехословашката секция на Международната асоциация на писателите в защита на мира, на конгреса на ПЕН-клуба в Прага през 1938 г. апелира към обществената активност на писателите. Публичистичните статии от 30-те години („Зимата 1934“, „Глава за ценностите“, „Излъга ли ни разумът?“, „Интелект и демокрация“) разкриват неговата гражданска позиция в навечерието на най-голямата културна катастрофа, когато „една цяла нация, една цяла империя приема духовната вяра в животинското начало, в расата и тем подобни безсмислици“²¹.

С чувствителността си на писател-хуманист Чапек извежда на преден план онези ценности, на чиято основа човечеството може да се обедини и намери сигурна почва под краката си — общите ценности на културата като гаранция за духовната цялост на човека. Човекът — срещу духовната едностранчивост на илюзорните идеи и политическите лозунги, които си играят с националните чувства и манипулират масите. В конфликта между силите на капитализма и силите на социализма Чапек избира човека като гравивен елемент на културата, която е колективното поле за неговия творчески дух и вяра; културата, пише той, е „единственото нещо във всемира, което е общо за всички, дело колективно и универсално“²². Избрал пътя на духовното и морално обединение на човечеството под знака на разума, Чапек сочи решаващата роля на културния и интелектуалния елит. Той не вижда класовия характер на конфликта на века, но със своя избор все по-ясно се свързва с левите демократични сили, въпреки че политически се разминава с чешките комунисти. През 1932 г. Чапек подписва предложената му от дошлия нелегално в Прага Георги Димитров петиция за освобождаване от затвора на участниците в Септемврийското въстание.

²¹ K. Čapek. Zima 1934. — V: Místo pro Jonathana! Praha, 1970, s. 118.

²² Там там, с. 141.

В стремежа си да събуди духовната и обществена активност на културния фронт, Чапек се опира на доводите на разума и познанието — познанието, което претегля на весните на историческия опит избраната истина и чиято вечна задача е да бди над действителната, практическата реализация на идеята. Той поставя познанието над политическите програми и средствата на политическата борба. Изборът на определена политическа програма според него ограничава активността и свободата на познаващия субект. Затова обществено-политическата активност на Чапек през 30-те години не е избор на политическа програма, а на гражданско поведение, което разкрива неговата нарастваща тревога от културно-политическите събития в Европа. Известно е, че през втората половина на 20-те години Чапек се сближава с президента на първата република Масарик, чиято реформистка политика отговаря на неговата програма за усъвършенстване на буржоазната демокрация. Политическият „центризъм“ на „Пражкия Храд“ го привлича със стремежа си към обединяване на националните сили в противовес на политическите групировки на различните партии. Чапек представя политическите и философските възгледи на първия чешки президент в трите тома „Разговори с Т. Г. Масарик“ (Novorys T. G. Masarykem, 1928—1935). Той споделя неговия социален реформизъм, за което свидетелствува и книгата „За обикновените неща или Зоон политикон“ (O věcech obecných čili Zoon politikon, 1932), съдържаща политическата публицистика на писателя от 20-те години.

Гражданската и политическа лоялност на Чапек не изключва критичното отношение към буржоазното общество. През 30-те години критичното отношение на Чапек към буржоазната цивилизация получава особена сатирична острота в романа „Война със саламандрите“. Това е роман-утопия, жанрово близък на „Фабрика за Абсолют“, в който асоциациите със социалната и политическа атмосфера на 30-те години са недвусмислени — сам авторът признава, че когато е писал книгата, е мислил за съвременността. Подобно на работите в „Р. У. Р.“ саламандрите олицетворяват дехуманизацията, лишен от духовност стандартен човек, продукт на утилитарния век на капиталистическото производство. Откритието на саламандрите като биологически вид с човешки способности е фантастичната основа на сюжета, която служи като средство за гротескова характеристика на отношенията в съвременната цивилизация, водещи до историческа катастрофа. Възможността саламандрите да бъдат използвани като евтина работна ръка и включването им в производството задвижва механизма на стихийния процес на разрухата — защото чисто прагматичните цели се обръщат срещу човека. Това, че Чапек пише романа в период, когато човечеството е реално застрашено от морално и физическо унищожение, се проявява във формите и начина на сатирично изобличение на капиталистическата обществена система, в конкретната символика на конфликта между саламандри и хора. Образът на обезчовечената саламандрова цивилизация, за която военната агресия е форма на съществуване и развитие, съдържа ясни алюзии за фашистката идеология и политика. Но неговото съдържание е и многозначно. Саламандровото общество е логическо следствие от антидуховното, утилитарно развитие на модерното капиталистическо общество, което само разрушава историческите шансове на прогреса. Такова общество няма перспектива — това е „оптимистичното“ заключение на Чапек, направено във формата на предсказание за самоунищожението на саламандрите в главата „Авторът говори сам със себе си“. В този аспект спасението на хората символизира спасението на хуманното, духовното начало в човешката култура и цивилизация.

Памфлетната трета част на романа е гротескна метафора на отчуждения от човека, механизирани до краен предел научено-технически прогрес, който унищожава природата и културата. В първите две части на романа — предистория на катастрофата — Чапек критично илюстрира причините за конфликта в различните области на обществената система (икономически и производствени отношения, образование, изкуство, култура, вътрешна и външна социална политика, идеология и т. н.). Различните форми на жанрова стилизация, мозаечната отвореност на композицията създават панорамност на изображението, в което човешката съдба е само епизод от глобалните процеси. Обик-

новеният човек (пан Повондра) — също е показан в комична светлина: осмяно е неговото равнодушие, еснафска ограниченост и социална пасивност. Романът „Война със саламандрите“ синтезира много от проблемите, свързани с утопичните прогнози и критичизма на Чапековото творчество. Той е забележителна „енциклопедия“ на неговото познание за света на буржоазната цивилизация, познание, в което нравствената и човешка отговорност на писателя достига своя връх. Идеино и тематично синтезираща роля играе ироничното и пародийно използване на публицистичните и периферийни литературни жанрове.

През 30-те години Чапек отново се връща към драматургията — написва драмите „Бялата болест“ (Bílá nemoc, 1937) и „Майка“ (Matka, 1938), в които поставя въпроса за нравствената отговорност на личността пред настъпващата фашистка заплаха и за пътя на съпротивата срещу фашизма. В „Бялата болест“ писателят изправя срещу фашисткия диктатор, който се готви за война, лекаря-пацифист д-р Гален. В образа на д-р Гален, изобретил лекарство срещу превърналата се в епидемия смъртоносна болест, оживява индивидуалният бунт на инженер Прокоп от „Кракатит“. В случая обаче изобретателят е този, който поставя условия и иска да принуди властващите (Маршала и военния магнат барон Крюг) да се откажат от своите амбиции да завладеят света. Решил да действа в разрез с лекарския си дълг, но в името на една по-висша справедливост, д-р Гален отказва да лекува тези, от които зависи бъдещето на човечеството. По този начин той успява да принуди разболелия се Маршал да се откаже от експанзионистичната война. Но по силата на историческия (и художествения) парадокс е смачкан от войнствено екзалтираната тъпла пред дома на Маршала. В „Бялата болест“ смисловият акцент е поставен не върху конфликта между диктатурата и демокрацията, а върху проблема за ценностите и ценностния избор. С други думи, нравственият аспект е център на драматургичната идея. Служенето на фалшиви ценности, на фалшиви идеи е осъдено в лицето на фанатизираната тъпла, която се оказва по-страшна от самия диктатор. В трагическата участ на д-р Гален намира израз героизъм на обикновения човек, направил своя избор в решаващ исторически момент.

Другата (последна) драма на Чапек „Майка“ решава въпроса за съпротивата срещу войната и агресора по нов начин — чрез избора на въоръжената борба. Историческият фон на действието е „епохата, в която живеем“, както пише писателят в предговора към пиесата. Съществуват асоциации за Испанската гражданска война и политическата атмосфера в Чехословакия непосредствено преди Мюнхенското съглашение. „Майка“ е драма на идеите със символични герои и едновременно психологическа драма на вътрешния избор (решение), представен в трагическия образ на Майката. Загубила мъжа си и четиримата си сина (при обстоятелства, в които е трябвало да изпълнява своя обществен дълг), тя трябва да се реши да изпрати на война в защита на родината последния си син. Особеност на драмата е, че мъртвите присъствуват в света на живите с идеите, които са защитавали. Символично е противопоставянето на братята Карел и Петър, застъпници на различни житейски и политически принципи — защита на съществуващия ред на авторитета и властта, от една страна, и от друга — на революционната промяна на действителността. В „Майка“ Чапек отново поставя на обсъждане основните философски проблеми на своето творчество. Но ценностната градация на двата житейски принципа е „снета“ в психологическия конфликт.²³ Това е конфликтът между Майката, представителка на женското начало, което защитава живота като индивидуално и природно богатство, и мъжкия свят, светът на надличните ценности и идеи, в името на които животът се принася в жертва. Решението на Майката да изпрати своя син на бой срещу нахлулия агресор (в последната сцена тя сама му дава оръжие) приближава двете позиции, без да отрича правото на едната или другата. Ценността на живота се измерва с героизма и саможертвата в негово име.

В драмите „Бялата болест“ и „Майка“ диалогът между противоположните истини получава конкретно-исторически смисъл. Философският релативизъм отстъпва пред

²³ A. M a t u š k a. Človek proti skaze. . . , s. 245.

обективния ход на историята. Така ценностното съдържание на обикновения живот и обикновения човек получава ново интегрално единство.

В публицистиката си и в творчеството си през 30-те години Чапек все по-настойтелно поставя въпроса за нравствената отговорност на личността, за нейната духовна и гражданска активност. Всички тези качества, които влизат в концепцията за обикновения човек, Чапек отнася и към творческата личност, към човека на изкуството. Това е темата на последния, недовършен роман на Чапек „Животът и творчеството на композитора Фолтин“ (*Zivot a dilo skladatele Foltyna*, 1939), който излиза посмъртно. Значението, което авторът отдава на моралната отговорност на човека на изкуството, на единството на творчество и личност в негово лице, придобива особена актуалност в атмосферата на културната и политическа агресия на фашизма. Връзката на романа с програмата на Чапек за антифашистка съпротива на културния фронт е очевидна. Чрез образа на мнимия творец Беда Фолтин писателят по нов начин гълкува своето отрицателно отношение към индивидуалистичните и декадентски представи за изключителността на творческата личност. Вниманието му е съсредоточено върху етичската страна на един естетически модел, който се превръща в поведение, прикриващо вътрешната пустота на героя, самолюбивите му амбиции. В концепцията за обикновения човек се включва и човекът на изкуството. Нравственото съдържание на неговия живот става неотделима част от смисъла и посланието на творчеството. Чапек иска да каже, че всяка самоизмама и самозаблуда, която обслужва егоистичните цели на „аз“-а, е несъвместима с истинското познание на действителността, каквато задача изкуството безспорно има. Но с образа на Беда Фолтин той казва много повече. Присъдата над Фолтин е присъда над личния мит за изключителност и гениалност, който търси признание и си служи с нечестни средства, за да го получи, който подменя действителността с безсъдържателната поза и фалшивата реторика. В демоничната енергия на този вид личност Чапек е имал възможност да се убеди и да предусети пораженията върху културата, които тя ще донесе. И в последния си роман Чапек използва принципа на множеството гледни точки към живота на героя, но ги приближава в оценките и изводите, така че те от различни страни разкриват една и съща истина, която звучи като авторска присъда.

В последните произведения на Чапек проблемът за познанието на човека и действителността получава по-осезателни исторически и оттам и социални измерения. Това го свързва с онези художествени тенденции (особено в прозата), които се насочват към по-всестранно и панорамно изображение на социалното битие на човека. Но богатото и многостранно творчество на Чапек се среща широко и всеобхватно с литературния процес между двете войни, което само по себе си го превръща в явление, до голяма степен определящо този процес.

Творчеството на К. Чапек прониква в България още през 20-те години и до наши дни продължава активно да се превежда и интерпретира. Той е един от най-превежданите чешки автори в България, като много от произведенията му стават известни у нас (чрез превод или критическа оценка) много скоро след публикуването им. Драмата „Р. У. Р.“ е поставена на сцената на Русенския театър през 1924 г., драмата „Майка“ — на сцената на няколко театри през 1939 г.; части от романа „Кракатит“ са преведени във в. „Слово“ през 1927 г.²⁴ Интерпретацията и преводът на редица негови произведения се актуализират през годините, което показва, че Чапек е от авторите с постоянно присъствие в българския литературен и културен контекст.

²⁴ Н. Драганов, Карел Чапек в България. — Год. на СУ, 1963, т. LVIII.