

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 2, 1989

Статията на Андрей Синявски „Митовете на Михаил Зошченко“ (в рубриката „Дискуссионна трибуна“) спира вниманието на читателя върху митовете, намерили широко място в творчеството на М. Зошченко. Авторът възразява срещу съществуващото мнение у читатели и эле разбрали го критики, че Зошченко е „битов писател“. Дори „най-битовият“ Зошченко — изтъква А. Синявски — живее в света на митовете, които преследват човека. И това не е само вършина заплаха. Това са непонятни страхове, довеждащи го до състояние на черна меланхолия, в което той периодически е изпадал. Цял живот М. Зошченко се мъчи да избяга или да се защити от неведома опасност. Опасността се поражда от безсъзнателните „първообрази на страха“, които могат да се допълнят и усложнят от други фактори, идващи вече от неговото социално битие, но които в основата си представляват своего рода „митология“ на човешкото съществуване на равнището на детския или почти животинския живот.

Във връзка с поставената тема в статията са разглеждани няколко повести на М. Зошченко: „Козата“ (от сборника „Сантиментални повести“), очерците „Хляб“ и „Безумие“ (от сборника „Пред изгрев слънце“), „Аполон и Тамара“, „Страшната нощ“ и др.

Литературният сюжет на повестта „Козата“ и нейният главен герой Забежкин, дребен канцеларски служител от съветско време, води началото си от „Шинел“ на Гогол и отчасти от „Невски проспект“. Подобно на Гоголевия Башмачкин, за който всичко в живота се съсредоточава в един шинел, така и за Забежкин всичко се свежда до една коза. Във фамилиятото име на героя Забежкин, както се изяснява от развитието на сюжета, са отразени и характерът му, и неговата съдба: Забежкин изтичва в чуждия двор, където се намираща съдонесната коза. Словото у Зошченко — отбелязва авторът, — се движи преди сюжета и управлява сюжета. Подобен е случаят и с името на героинята Домна Павловна — и тук името и презимето на героинята предшествуват появата ѝ и я характеризират.

Забежкин завръща с козата близки, почти лични отношения. Козата сякаш влиза в таен разговор с него и става единственото му близко и любимо същество; той се съветва с нея, тя е неговото доверено лице, от нея Забежкин черпи сили в борбата си с препятствията, които му препречат пътя към същата тази коза.

В кулминационния момент, когато Забежкин мисли, че е постигнал зенита на славата си (т. е. завладял е козата), той държи пред Домна Павловна дълга патетична реч за козата. В самата дума „коза“ за него е скрита някаква магия. Забежкин не може да се откъсне от нея и неволно се изтъква, че му е нужна не Домна Павловна, а козата, която отгоре на всичко се оказва, че не принадлежи на Домна Павловна. В един миг всичко рухва: Забежкин е изгонен от къщата на Домна Павловна; победата му над щастливия съперник, военния телеграфист, истинския собственик на козата, се оказва мнима; той е уволнен от работа заради същата коза; отхвърлен е от живота. А най-важното — козата става за него недостъпна. . .

Във възторжения монолог за козата, станал причина за гибелта на Забежкин, образът на козата се разраства необикновено и се разкрива от няколко страни. Първо — казва Забежкин, — козата можеш да я биеш безнаказано като безропотно, слабо и жалко същество. Забежкин се самоотждествява с козата, което се подчертава от аналогични обрати на речта, когато за себе си и за козата той говори по един и същ начин. Не бих се побоял да твърдя — пише авторът, — че наред с другите значения козата — това е вътрешният мир, това е душата на малкия човек Забежкин.

Според Домна Павловна, която се включва в същата игра и също се самоотждествява с козата, козата може да се разбунтува и да не иска да дава мляко. И Забежкин подхваща тази идея и я развива във вид на фантастична картина, представяща революцията, която извършва козата. „Ами ако някога, Домна Павловна, животните обявят революция? Козите например или дойните крави? . . . Започнеш да ги доиш, а те изведнъж започнат да те бодат и да те ритат с копитата си в корема. И нашата Машка може с копитата. . .“ По-нататък Забежкин рисува във въображението си следната картина — Машка бодне най-напред счетоводителя, началника на Забежкин (който го заплашва с уволнение), а след това, настървена, бодне и комисаря Нюшкин (т. е. висшето правителствено началство).

Всъщност това е бунт на самия Забежкин, малкия човек, против началството, против силата на нещата. Вдигналата революция коза Машка — това е второто, протестиращото, романтично „аз“ на Забежкин. Но революцията на козата е насочена и срещу самия Забежкин, само че той засега не подозира това, защото е на върха на щастieto си в разсъжденията си за революцията. Козата шепне ритне и Забежкин в корема.

М. Зошченко изхожда от различните нюанси на значението, съдържащи се в думата „коза“.

С „коза“ е свързана думата „каприз“ (на латински „коза“ е „сарга“, откъдето произлиза и „каприз“). Фигуративно казано, това, което се случва със Забежкин, е „каприз на съдбата“.

В повестта е разкрит още един смислов обрат, съдържащ се в думата „коза“ — в значението на трагедия. В старогръцки архаичното значение на думата „трагедия“ означава „коза песен“ или „песен на козли“, което е съчетано с произхода на този жанр — трагедията — от дитирамбите, които са пели спътниците на Дионисий, сатирите, наричани козли. Повестта на Зошченко освен другото е трагедия за козата или трагедия за човека, загубил своето божество във вид на коза, божество — на плодородието.

Между впрочем — пише авторът, — в много древни религии, в митовете, във фолклора козелът или козата са олицетворение на плодородието на природата и с тях са били свързани различни ритуали и игри. Разбира се, ориентацията на повестта не пречи действието тук да се развива в битов план. Просто под един пласт на изображение се крие друг, по-дълбок. А и в съзнанието на Забежкин козата Машка не е само конкретно и неосценимо в условията на бедността животин. Това е висша метафизическа идея, която го вдъхновява. За козата е валидно написаното от Гогол за Башмачкин, готов заради шинела на всякакви жертви и ограничения. Нещо подобно се получава с козата у Зошченко. Това не е просто коза, а „вечната идея“ за козата, свързана с плодородието и прехраната, а същевременно и придобиваща лек еротичен нюанс като материнско начало, съчетано с женското начало. Козата отчасти е свързана с Домна Павловна и пътят към нея минава през сърцето на Домна Павловна. Забежкин не просто „лъже“, когато се обяснява в любов на Домна Павловна — той я обича дотолкова, доколкото за него тя се съчетава с козата и е кърмящото начало.

По-нататък А. Синявски се спира на очерка „Хляб“. Страшен глад върлува по време на Гражданската война. Зошченко се намирал в една военна болница и съсед по легло му е селски момък. Той е получил от селото си два самуна хляб. С Дъбоню ножче реже хляба на малки парченца, маже ги с масло и ги пъха в устата си. И пита: „А на тебе, интелгент, да ти дам ли? Аз му отговарям: само не го хвърляй, а го сложи на масичката ми. На селския момък му се иска да го хвърли, така му е по-интересно. Но става, къли се и остава парчето хляб на масичката ми. . . Интелгентът би искал да хвърли тази почерпка на пода. Но се въздържа, обръща се към стената. През нощта, лежейки на нара, той изядва парчето хляб. И го овладяват горчиви мисли.“

Издателствата на селския момък над интелгента Зошченко напомнят донякъде издателствата на телеграфиста над Забежкин в повестта „Козата“.

Най-ранните страхове, свързани с кърменето (а в по-късна възраст — храненето), според самия Зошченко се появили у него още в кърмаческия период, за който той нищо не помни, но знае от разказите на майка си. Силен гръм разтърсва къщата им, и то в момент, когато майка му започнала да го кърми. Гръмът бил толкова силен и

необчакван, че майка му, загубила за миг съзнание, го изпусна от ръцете си, той паднал на леглото и си ударил ръката. И така — пояснява Зошченко, — той всмуквал тревогата и страха буквално с майчиното си мляко.

Ние не знаем — пише Синявски, — доколко е прав Зошченко в определяне на истината за своите кошмари, които го съпътствуват цял живот. За нас е важно, че в повестта „Козата“ наред с битовата емпирика от следреволюционното време действуват още и „родови сили“, стигнали дълбоко в подсъзнанието и може би в далечното общочовешко минало, в митовете на древните и първобитните религии. От тази гледна точка цялото човешко битие е безлязано с някакви съдбовни конфликти, което намира израз и в съдбата на М. Зошченко — по-специално конфликтът между необходимостта да се храниш и невъзможността да правиш това в спокойна и достойна форма; между любовта към недостъпната „коза“ и страшното съзнание, че „козата“ ще ти измени.

Цял живот Зошченко се мъчи да се освободи от разяждащата душата му мъка. Подобно на Гогол Зошченко се опитвал да се лекува със смях. У Зошченко се откриват много допирни точки с Гогол — като се почне с езика, стила, сюжетите и се стигне до съходната у двамата писатели психофизическа организация.

На опитите „да се прероди“ са посветени книгите на Зошченко „Възврънатата младост“ и „Пред изгрев слънце“. Той предполагал, че чрез научно изследване на вътрешното си устройство ще може да се избави от болестта. Но не е успял. Той е преувеличавал възможностите на науката — неговите увлечения в науката наподобяват опитите на късия Гогол с помощта на религиозно-рационални инструкции да се спаси от „страховете и ужасите на Русия“.

В книгата си „Пред изгрев слънце“ Зошченко вижда своето главно призвание и цел. Чрез нея той е искал да се излекува, като си изясни първоизточниците на своите душевни страдания. Но книгата не му донася очакваното щастие. . . Напротив, с нея започва веригата от съдбовни нещастия, завършили с постановлението на ЦК и погубили Зошченко. Тази книга обаче съдържа много ключове към неговите сюжети и към тайните на литературното му творчество. Тя е построена като пътешествие в собственото му минало с цел да изясни своите невротни, повишената си чувствителност към негативните факти и събития в живота. Оказва се, че Зошченко е живял почти винаги в някакъв „страшен свят“. Обикновено стадо крави, които среща като дете, се превръща в стадо чудовища, готови всеки миг да го разкъсат. Обобщено-символичен характер по отношение на цялата съдба на Зошченко има очеркът „Безумие“. Разменяйки имената си с луд двойник, Зошченко поема върху себе си целия гнет на преследването, от каквато мания страда двойникът.

На мотивите на преследването е посветена и повестта „Аполон и Тамара“. Тази повест е построена като митологическа притча и литературна игра в тъжна пародия. Това важи и за други повести от същия цикъл. Манията за преследване, станала „родова психология“ и така остро и лично изобразена от Зошченко, достига кулминацията си

в повестта „Страшната нощ“. Тя има връзка с „Аполон и Тамара“ и е сякаш нейно продължение: отново се разгръща ужасът на битието, мъката от съществуването. Те са представени в широк, метафизически мащаб. Тук не се случва нищо ужасно. Но битието като такова ни показва скрития под повърхността предвечен ужас. . .

Стигналите до нас писма и изказвания на Зошченко, отправени към приятелите му, ни поразяват не с оплаквания (той не е обичал да се оплаква), а с измъчващата го надежда за по-скорошно изцеление. Той пише, че е боледувал тежко, но вече бързо оздравява и съвсем скоро ще се оправя. Но колкото повече четеш тези повтарящи се година след година уверения („скоро, много скоро“), толкова по-тревожно ти става за него. Това е била своето рода автохипноза, която малко помага.

Отлъчен от писателската си работа, той е бил принуден да припечелва хляба си с обущарски занаят. Пред него се изправя призракът на просяк — един от трайните „архитипове“, отдавна наваян на Зошченко суверен ужас. Почточно него го е преследвал образът на интелегента, станал просяк.

Приятелите на Зошченко и жена му свидетелствуват, че той до края на дните си не е успял да се излекува. Толкова повече, че събитията в неговия живот не подхранват оптимизма му, намерил израз в негови писма, а го тласкат в бездната на страданията.

Мария Блажева

Г Д Р

„ZEITSCHRIFT FÜR ANGLISTIK UND AMERIKANISTIK“, Leipzig, 1987, Н. 3

От по-особен интерес в рецензираната книжка е статията на д-р Карл-Хайнц Магистер „Бягство в настоящето: пътища към тривиалността при Стан Барстоу“.

Литературата, предназначена за развлечение, печели все повече научния интерес, отбелязва авторът. Традиционните развлекателни форми на английската детективски, военен и семеен роман или шпионските трилъри и произведения на научната фантастика от първата половина на XX век са допринесли значително за оформянето на буржоазната белетристика — например романите на Х. Дж. Уелс, Джон Голсуърти, Съмърсет Моъм или по-късно на Гръм Грийн.

Тривиалният роман в определена степен е представителен за действителността, в която възниква; разбира се, тук излиза на преден план стремежът към комуникативност и леко възприемане, към задоволяване на масовия вкус. Особено при литературното изобразяване на живота на работниците в английския роман от края на петдесетте години — например в произведенията на Стан Барстоу, — наред с правдивото разкриване на нормалното всекидневие се наблюдава интеграцията на героите с владеещия социален порядък. Процесите на тривиализация протичат успоредно с

тенденцията за обуржоазяване на произлезлите от работническата класа писатели като Стан Барстоу, посочва авторът на статията. Подобно е положението и с други творци, например Джон Брейн или Алън Силитоу, както и с някои от „сърдитите млади хора“ като Кингсли Еймис. Според Карл-Хайнц Магистер причината за това развитие е преди всичко ниското образователно равнище на широките работнически маси, към които е насочена литературната продукция на подобни писатели — тук играе роля специфичното изискване за лесна достъпност, за предоставяне на възможност за живяване и колективно идентифициране със съдбата на героите. Докато тривиалната литература в Англия между двете световни войни най-често има за тема бягството от мрачното настояще в едно славно минало, тривиалният роман след 1950 г. се обръща именно към днешния ден. Неговата тема е бягството в настоящето, отбелязва авторът.

Така младият герой от романа на Стан Барстоу „Начин да се обичаме“ заема типичната за онези години поза на „сърдит млад човек“, която обаче скоро преминава в нагаждане към владеещите норми — героят признава посредствеността на своя характер, но с цялата си енергия се устремя към дирене на щастие и хармония в интимния си живот. Разбира се, тук той се натъква на неочаквани пречки. Още след първата му среща с младата Ингрид настъпва разрыв, предизвикан от вътрешните му задръжки и егостични мотиви, характерни за средата, в която е израсъл. Виктор Браун — това е името му, — с неговите дребно-буржоазни нравствени и духовни представи се превръща в образец на „масов герой“, който се стреми да заеме социална роля, неотговаряща на реалните му възможности. Така той е склонен да обяснява неудачите в своя брак само с недостатъците на младата си съпруга и да схваща себе си като високо издигнат културен човек, изпълнен с благородни помисли.

Авторът на статията подчертава, че баналността на героя е засилена от баналните и трафаретни разсъждения на автора върху смисъла на брака и любовта, както и върху „изкуството на живота“. Все пак зад множеството „поучения“ и „послания“, които Стан Барстоу отправя към читателите си, проличава един искрен и ангажиран стремеж към истина и справедливост, към порядъчност в отношенията със себеподобните, към освобождаване от оковите на дребнобуржоазната ограниченост, към удовлетворяване на човешките копнежи за любов и щастие, заключава Карл-Хайнц Магистер.

Героят на Барстоу от романа „Начин да се обичаме“ (1960) продължава да премисля своя житейски опит съобразно с изискванията на тривиалната литература и в следващите две части от трилогията, озаглавени „Наблюдателите и наблюдаваните“ (1966) и „Най-истинския край“ (1976). В третата част той е вече „стабилен“ човек, който печели добри пари и има собствен автомобил. На тридесет и шест години Виктор Браун е преживял немалко любовни авантюри след окончателното разбиване на брака му. Бавно придобитата материална независимост му дава привидно чувство на свобода и го прави неспособен за хуманни постъпки, пречи му да изпитва истинско

уважение към окръжаващите го хора. Независимо от натрупаните познания в областта на музиката и литературата, въпреки многото книги и грамофонни плочи в дома му той си остава един „среден англичанин“ — а тъкмо тази социална прослойка Виктор Браун дълбоко ненавижда. Това засилва конфликта му не само с пролетарската среда на родителите му, но и със самия себе си, понеже той продължава да губи собствената си самоличност и да я помества с мечтани образци от телевизионните шоу-програми или филмовия екран. В последна сметка героят на Барстоу заживява някакъв несвой, недичен живот, в който основна роля играе модната сексуална разюзданост през седемдесетте години, т. нар. сексуална революция, при която се възвелява половата наслада, необвързана от нежност и човешко сближаване между партньорите. Така героят на Стан Барстоу осъществява своето „бъгство в настоящето“, предлагащо му заместители на житейския смисъл: изкуство, спорт, секс и телевизия. А самият писател с всеки свой нов роман извървява все по-целенасочено пътищата към тривиалността в литературата.

Вещеслав Константинов

Ф Р Г

„MERKUR“, Stuttgart, 1988, Н. 4

В разглежданата книжка твърде любопитна със своите общи наблюдения върху ситуацията на съвременната литература във ФРГ е статията на Ханелоре Шлафер от университета във Фрайбург „Една причина повече за грижа. Последните книги на Ханс Блуменберг“.

Ханс Блуменберг е професор по философия в Мюнстер и автор на многобройни книги, сред които личат произведения по история на философията, сборници с есеистика, а също така белетристични опуси. Блуменберг зае трайно място в панорамата на западногерманската литература още с книгата си „Житейско време и световно време“ (1986), в която се занимава с въпроса за смисъла или безсмислието на човешкия живот и изследва процесите в историята от времето на Коперник до епохата на космическите полети. Още тогава Ханс Блуменберг стана популярен с аргументираното си твърдение, че контактите с далечни звездни системи и прецизното опознаване на Космоса са припипно невъзможни от позицията на планетата Земя. Тези разсъждения дадоха повод на Блуменберг да говори за „изгубеността на човека във времето“, която представлява според него последна и окончателна обид за човешкото самолюбие.

Всъщност Ханс Блуменберг привлече вниманието върху себе си още преди десетилетие и половина с книгата си „Процесът на теоретическо-любопитство“ (1973), в която той за първи път свързва философските си прозрения с възможностите на белетристичния изказ. От същата мисловна слада са създадени и последните му книги „Смехът на тракийката“ и „Грижата преминава

през реката“, и двете излезли от печат през 1987 г. За тези книги критиката изказа най-ласкави съждения и ги причисля към върховите постижения на немскоезичната проза през годината.

Така например за „Грижата преминава през реката“ литературният критик Франк Ширмахер пише във в. „Франкфуртер алгемайне цайтунг“ следното: „Изведнъж се появява някой и разказва съвсем нови приключенски и поетични истории. Но той не е поет, а философ, учен с високи отличия: отдавна е получил наградата „Зигмунд Фройд“ за научна проза и е член на няколко академии на науките. Всеки читател на неговите обемисти и публикувани все по-често произведения е установил, че Ханс Блуменберг е голям писател. Сега обаче с появата на книгата му „Грижата преминава през реката“ литературният ранг на този мислител е вече неоспорим. За в бъдеще, когато говорим за водещите писатели на страната, ще трябва да споменаваме и името Блуменберг.“

А критикът Уве Волф отбелязва: „Историяте на Блуменберг изострят нашето съзнание за света и с това подбуждат нашите размисления и ни освобождават от грижата за нас самите. Те ни показват как можем да живеем и без отговор на големите въпроси, които поставя животът. Така те отвеждат своя читател назад към жизнените първоизточници на поезията. Като възбужда вниманието ни, тази поезия ни кара да забравим онова, което и без друго не можем да променим: страха в тъмната нощ, корабкрушението, тъгата поради собствената ни тленност.“

На фона на тези критични възхвали доцентката по нова немска литература Ханелоре Шлафер развива някои свои отрицателни схващания за последните книги на Ханс Блуменберг. Преди всичко тя го упреква, че заема позата на всезнаещ мислител, владеещ цялата философска мъдрост. При това Блуменберг предоставя на своите читатели възможността да се идентифицират с него и да продължат играта на самовъзвеличаване. Авторката на статията смята, че двете разглеждани книги — „Грижата преминава през реката“ и „Смехът на тракийката“, — са имали такъв голям успех сред интелектуалците и образованата читателска публика, понеже ги избавят от задължението да познават и промислят една философска традиция, за която всички си спомнят само смъртно. Защото Блуменберг, твърди тя, разпокува *историята на мисълта* до отделни *житейски ситуации на мислителите*: например разказва за Лайбниц, който отива на море, за Ницше, който се изкачва на връх Сакро Монте, за Витгенщайн, който най-неочаквано се сблъсква с математика и логика Фреге, за Ернст Юнгер, който се занимава с ботаника, и накрая за Хайдегер, който търси финалното изречение на книгата си „Битие и време“. Тези сцени правят историята на философията не само по-нагледна, но остроумието на интерпретациите, отвеждащо до неочаквана поанта, създава на читателя впечатлението за завършеност на познанието. Тази тактика, продължава Ханелоре Шлафер, внушава на читателя увереността, че е схванал същността на нещата по-верно от всеки друг, преди още да е изменил мълчаливия път към сърцевината на проблема.

Самият Ханс Блуменберг нарича своите кратки разкази за философи и идеи „имагинерни анекдоти“. Литературната критика вече сравни тези кратки текстове с парадоксалните есета на Хорхе Луис Борхес. Книгата на Блуменберг „Смехът на тракийката“ с подзаглавие „История на теорията“ напомня творбата на Борхес „История на вечността“. И двете книги се занимават с проблеми от историята на философията, които хилядолетията не са успели да решат. И двамата писатели противопоставят своя действителен опит на теоретическите си познания. Ханс Блуменберг върши това, като използва примера от една басня: в нея философът Талес наблюдава звездното небе и пада в един кладенец, спроводен от смеха на една тракийска прислужница, която става свидетел на неговата неспособност. Блуменберг сам посочва, че философите винаги цитират баснята за Талес и тракийската прислужница, когато искат да онагледят проблема за оправданятия на теорията и желаят да направят малка почивка в хода на своите абстрактни умопостроения. По вариациите на баснята може да се разбере историята на един философски проблем, смята Блуменберг. Но онагледяването означава винаги загуба на аналитичната острота, му отваряща в статията си Ханелор Шафер. Според нея методът на Блуменберг води до създаването на една история от философски орнаменти.

Авторката на статията посочва, че като историк на философията Ханс Блуменберг е бил „служител на идеите“, а сега иска да бъде техен създател. Но от неговия демократичен хедонизъм не може да се изгради система — нито метафизическа, нито естетическа. Книгите на Блуменберг, написани съобразно с възгледите на Франкфуртската школа, отхвърлят една теория за обществото, която се отказва от тотални обобщения, за да се обърне към събитията от всекидневие. Така философски образец за „Грижата преминава през реката“ става книгата на Теодор Адорно „Минимал моралия“, заключва Ханелор Шафер. Нейната критика завършва с определението, че в контекста на литературната ситуация във ФРГ творчеството на Ханс Блуменберг е лишено от значимост и е истинско недоразумение обстоятелството, че авторитетната критика го определя като литературно послание на голям съвременен мислител и моралист.

Венцеслав Константинов

ХОЛАНДИЯ

„NEOPHILOLOGUS“, Amsterdam, 1987. No 3

В рецензираната книжка на „Неофилологус“ привлича вниманието статията на Андреас Золбах от Харвардския университет „Пикарески елементи в романа на Кафка „Америка“.

Авторът отбелязва, че романът „Америка“ все така крие загадки за интерпретаторите. Някои схващат произведението на Кафка като социална критика, а други — като метафизическа конструкция. Интерпретациите са толкова различни, колкото различни са и интерпретаторите. Андреас

Золбах си поставя за задача да проучи текста на Кафка с оглед на неговите най-екзотични елементи; пикареските мотиви.

Редица изследователи са засягали този въпрос: Например К. Гилен отбелязва в книгата си „Литературата като система“ (1971), че един от основните белези на пикареския герой е неговата изолация от света, това, че той обикновено е сирак, който без подготовка се сблъсква с жестокостта на живота, а точно такъв е случаят с героя на Кафка от романа „Америка“: той е отхвърлен от своите родители, „както се хвърля котка през вратата, когато ни ядосва“. Въпреки че Карл Росман не е сирак, той винаги е бил чужд на своето семейство и се разделя с него окончателно, отбелязва авторът на статията. Тази необвързаност на героя има пряко отношение към неговото лутане по света и към обогатяването на житейския му опит. Андреас Золбах посочва, че все пак съществува принципна разлика между романа на Кафка „Америка“ и пикареския роман, от една страна, и романа на възпитанието — от друга. Протагонистът на Кафка не претърпява никакво възпитание в класическия смисъл, както това става в романа на възпитанието, където героят се образова и се превръща в зряла личност. Романът на възпитанието се докосва в някои точки до пикареския модел, подчертава авторът. Също като героя от романа на възпитанието пикарото опознава разликата между етическите изисквания и практическия морал и противопоставя на света своята нравствена и практическа наивност. И в двете романи форми героят бързо губи първоначалните си илюзии, но това довежда до принципино различни реакции. Социалният и психологически „учебен процес“ при пикарото довежда до усвояването на техники за оцеляване, свързани с неговите епизодични преживявания. Познанието за греховността на света остава единственият качествен скок в развитието на пикарото. Неговото шастие и причините за успехите му са заложили в съгласуваността с лъжите на света; той постепенно се превръща в типичен представител на социалния поряък.

Схващането, че романът на възпитанието описва развитието на вътрешните качества на героя, не може да се приложи към романа на Кафка, защото, макар и да навлиза в Новия свят като тобула разза, тук протагонистът не научава нищо от своите преживявания. Ритуалът на инициацията, както съществува парадигматично в „Ласари люо“, за да „отвори очите“ на героя и да задейства обществения „учебен процес“, не се извършва в романа на Кафка „Америка“. В края на произведението Карл Росман не е претърпял никакво развитие на своите вътрешни качества; но той не е станал и житейски опитен като пикарото.

Вторият комплекс от белези, които авторът разглежда, се отнася до типа повествование и произлизащите оттук последиствия. Андреас Золбах установява, че макар героят на Кафка да доминира като повествовател и по този начин да се доближава до псевдоавтобиографичността на пикарото, двата типа повествование са коренно различни. Пикарото-разказвач излага истината за своите преживявания, той е благонадежден повествовател, на когото читателят се доверява. А макар безличният повествовател на Кафка да филтрира

преживяната действителност през гледната точка на своя герой, все пак определяща за романята структура остава дистанцията между читател, повествовател и протагонист, посочва авторът на статията.

Значителна част от романите на Кафка — подобно на пикареските романи, — представят „силата на обстоятелствата“, като гледат, жаждат, бедност и т. н. Все пак предметите в реалността на Кафка притежават по-различна значимост от тази в пикареския роман; светът на Кафка е безлязък в най-висока степен от властта на вещите. И най-простият предмет е нещо непознаваемо, той не е възможен обект на притежание, а е нещо мимолетно. Предметите се излизват от ръцете на Карл Росман, той ги губи, крадат му ги или ги скриват от него; често те стават причина за значителни неблагоприятности. За Кафка материалният свят притежава значение, излизащо над рационалното и правдоподобното, смята Андреас Золбах.

К. Гилен установява за пикареския роман, че „в своята одисея пикарот се движи хоризонтално в пространството и вертикално в обществото, като при това наблюдава различни форми на общуване, социални класи, професии, човешки типове, градове и народи“. Тази особеност важи и за протагониста на романа „Америка“, който пътува от Европа за Новия свят, а там се придвижва от изток на запад, като при това опознава социалната йерархия.

Друг комплекс от белези се отнася до структурата на пикареския роман, който е подчертано епизодичен. За някои изследователи епизодичната структура притежава положителни, отпращащи към бъдещето аспекти; други обаче смятат епизодите за разширения и повторения на едни и същи мотиви и говорят за „циркулиращи образци“. От особено значение тук е използването на вмъкнати разкази, на т. нар. разказ в разказа.

Авторът на статията посочва, че романът на Кафка „Америка“ не е епизодичен в строгия смисъл на думата, защото във всички моменти на действието се откриват каузални връзки, които обаче следват една „циркулираща схема“. Тази схема, смята авторът, изразява характеристиката за Кафка отношение „господар—слуга“. Това произтича от неговия „фатеркомплекс“, от специфичното му отношение към баща му. Според някои учени всеки пикаро натрупува своя житейски опит като „слуга на много господари“. Но за разлика от героите на Кафка, пикарот свързва само частични преживявания с етапите на своето служуване, което остава формално и дава само рамката на отделните епизоди. „Учебният процес“ при героя на Кафка представлява постоянно стълкновение с господстващите образи в повествованието; в последна сметка всички „пикарески“ елементи на действието отпращат към единственото значително преживяване на героя — негативното познание за безсилието при приемането на служуването.

В този смисъл действието в романа на Кафка „Америка“ е предопределено от първоначалното поражение на протагониста. Пътят на Карл Росман през Америка от пристигането му в Ню Йорк до дома на Брунелда може да се опише като поредица от ситуации, в които се проявява отношението „господар—слуга“, отбелязва Андреас Зол-

бах. Така например при пристигането си в Ню Йоркското пристанище младият Карл Росман се запознава с огняря на кораба, който му разказва, че е несправедливо тормозен от своя началник. Карл присъства при оплакването на огняря пред капитана и офицерите и се опитва да го подкрепи. Но в мига, когато пожелава да сложи ред в обръканата му реч, Карл също се поддава на всеобщата разсеяност, предизвикана от хаотичното изложение на огняря. Така той отново изпада в подчинено положение. Преди още да е започнал борбата, Карл преживява поражението, заключава авторът на статията.

Характерно за пикареския роман е схващането на света като необозрим и хаотичен, посочва Андреас Золбах. Подобна атмосфера владее и в романа на Кафка „Америка“. Докато Карл се държи със своите господари като слуга, той следва пикареската схема на един „Ласарильо“, но неговото служуване не е преходен етап и възможност за нови преживявания, а *крайно познание*. Отрицателното философско съдържание на романа „Америка“ се различава ясно от скептичното поведение на пикарот, който като житейски опитен човек се приспособява към порочната действителност.

Но най-важният белег, който отделя романа „Америка“ от пикареската форма, е липсата на автобиографичност: тук няма разказ от позицията на едно по-късно придобито познание и спечелен житейски опит, а протагонистът е играчка на повествователя. Така се осъществява пълното унищожение на героя, намиращ се изцяло във властта на разказвача, понеже светът на романа — това е светът на повествователя, а не светът на героя.

Венцеслав Константинов

ИСПАНИЯ

„REVISTA DE LITERATURA“, t, L, n. 100, julio-diciembre de 1988

Испанското научно списание „Ревиста де литература“ („Литературен преглед“) излиза два пъти годишно като издание на Института по филология в Мадрид. То поддържа няколко постоянни раздела: „Изследвания“, „Научни съобщения“, „Документация“, „Рецензии за книги“ и „Библиографска информация“. Всяка книжка на списанието е придружена от кратки резюмета на английски език на съдържащите се в нея статии и научни съобщения.

В разглежданата кн. 100 от юли—декември 1988 г. привлича вниманието статията на Хавиер Велнос Ланос „Теория и практика на бароковата комедия. Бележки за едно несъответствие“, в която се анализират някои интересни въпроси от развитието на испанския бароков театър от XVII в. Авторът обосновава, че терминът „комедия“ през XVII в. не съответства на днешното значение на това понятие и всъщност се използва за означаване на твърде хетерогенни драматически произведения. Изменената семантика на жанра довежда до своеобразна хибридность на драматическите видове в Испания, до смесването на елементи от различни типове пьеси, до преливането им едни в

друг. Х. В. Ланос отбелязва, че изследователите на испанската барокова комедия обикновено говорят за няколко типа произведения в нея: т. нар. комедия на плаща и шпагата, комедия на нравите, комедия с исторически сюжет, комедия на интригата и т. н. — едно деление, което според него до голяма степен е условно и създава редица затруднения и неудобства за проучването на съответните драматически творби.

Според Х. В. Ланос в испанските комедии от периода на барока съществува несъответствие между неокласическия теоретичен модел за създаване на драматически произведения и реалната театрална практика в испанското общество, между стремежа към „идеален жанр“ и действителното състояние на нещата. Невъзможно е да се установи един универсален критерий за испанските драми на барока през XVII в., подчертава изследователят. Картината се усложнява и от наличието на значителен брой автори на драматически произведения, които на практика са епигони на големите майстори на испанската барокова комедия, преди всичко на ненадминатия класик на барока Педро Калдерон де ла Барка (1600—1681). Драматурзите-епигони се стараят да подражават на безспорните първомайстори на жанра, като надобавят тематичните и стилните особености на техните произведения. Опитвайки се да бъде оригинален, авторът-епигон според Х. В. Ланос смесва драматическите жанрове, променя епизоди в съдържанието, но каквото и да прави, той неизбежно кръжи около жанровата схема, установена от големите испански драматурзи, „пърха“ около нея като перепрода около пламък, по образното сравнение на изследователя. Ако първомайсторът на испанската барокова комедия и драма Калдерон де ла Барка разглежда вечните въпроси на битието: свободата, любовта, сълбата, смъртта, то при повечето от следовниците му тази тематика не само е редуширана и забележимо снижена по тон, но и се задълбочава своеобразната хибридность на испанската драма през XVII в. Последователите на Калдерон де ла Барка въвеждат в творбите си редица елементи, заети от неговата драматическа традиция. Извадени от своя първоначален контекст, тези елементи придобиват нова семантична характеристика, която им придава нова стойност. Това обстоятелство налага според Х. В. Ланос ново методологическо фокусиране при разглеждането на еволюцията на испанската барокова комедия и на испанския бароков театър като цяло.

Според изследователя в драмите и комедиите на Калдерон де ла Барка, които са образец за най-високо постижение на испанския бароков театър, се забелязва движение към нов тип жанр, еволюция от изцяло придворна комедия към „totalна творба“, към нов тип театър, „представляващ синтез на всички изкуства“, както се изразява Х. В. Ланос, макар че в тези творби винаги единият тип елементи преобладава над другите. Комедията на испанския барок се опира преди всичко на комедията с исторически сюжет, както и на т. нар. комедия на нравите, на съществуващата в тях йерархия на елементите, което от своя страна обуславя своеобразната ѝ поетика. Изследователят подчертава, че това обстоятелство води до из-

вестна двойственост, неяснота и дори двусмисленост в семантиката и стилистиката на драматическите творби, отбелязвани неоднократно и от други учени. Така например в лирическата комедия на испанския барок са налице и лирически, и трагични, и героични епизоди. В т. нар. трагична комедия, която не се вмести в рамките на обикновено комедийн жанр, водещо е мрачното, меланхолично начало, наблюдава се върху предизвиквания у зрителите ужас и съществува смесица от героични и лирически епизоди. По този начин теорията на драмата и практиката на испанския бароков театър от XVII в. до голяма степен си противостоят и всъщност между тях е налице явно несъответствие, пише Х. В. Ланос. Той привежда и мнението на изтъкнатия испански литературовед А. Балбуена Праг, който смята, че със съчетаването на поетичното, изобразителното и музикалното начало синтетичният театър на Калдерон де ла Барка пряко предхожда оперните творби на Вагнер. Сливането на поезия, пластика и музика в испанската барокова комедия показва една характерна тенденция, която за онова време може би е изглеждала твърде необичайна, но не ни се струва странна в края на XX в., когато размиването на резките граници между литературните жанрове е обикновено явление, и се осъществява синтез между различните видове изкуства. В този смисъл Х. В. Ланос подчертава, че търсенето на някои симптоми на съвременната литература и изкуство в литературата и изкуството на отминалите векове е желателно и твърде показателно.

Ралица Маркова

САЩ

„ENGLISH LITERARY HISTORY“ (E L H)
Baltimore, 1989, v. 56, № 1

Особен интерес в рецензираната книжка представлява статията на Джулит Франк, озаглавена „Който се смее, не е опасен никога“: персонаж и класова принадлежност в „Сантиментално пътешествие през Франция и Италия“ от Лорънс Сърн“. След като изтъква, че романът на Сърн е замислен да покаже изтънчеността, добрите обноски и космополитичната толерантност като културни, благородяващи човека добродетели, присъщи на доброамерното разположение към ближния, авторката подчертава, че в качеството си на литературна пародия „Сантименталното пътешествие“ изиграва и определена реформаторска роля по отношение на писаните дотогава разкази за пътешествия, каквито са, да кажем, тези на Тобаяс Смолет.

Непосредствената задача на своята статия Джулит Франк формулира така: да докаже, че от особена важност за литературата на английския сантиментализъм е класовата обусловеност на персонажа, както и че тази обусловеност е в пряка връзка със способността му да преодолява класовите различия. За да пристъпи към така набелязаната задача, авторката прави кратка, но компетентна

характеристика на английския сантиментализъм от втората половина на XVIII век, позовавайки се на веши литературоведи като Тери Игълтън, според когото сантименталистката доктрина за заложената в човека спонтанна доброжелателност представлява идеологически център за формирането на буржоата. Като идеология, продължава Джудит Франк, сантиментализъм създава буржоата с неговата „феминизирана“ същност, която го отличава от аристократа и морално го издига над него. В същия смисъл разсъждават и други критици, чиито мнения авторката на статията приважда, а именно: че постановката за вътрешната благоприятност на буржоата към ближния е изиграла на времето ролята на морално оправдание за изземването на позициите на аристокрацията от буржоазията, която тъкмо е поемала към своя възход.

Важно е да се отбележи, изтъква Джудит Франк, че така наречената шедрот на чувствата е заложена според тогавашното схващане не в душата, а в *плътото* на буржоата, още по-точно в кръвта му, така че всички възможни белези, които са били присъщи на аристокрацията, са претърпели ново тълкуване, представящо ги като заложена в човека отзивчивост към чуждите страдания с чисто физиологически проявления. Нещо повече: ако сантиментализмът в Англия е служел като идеология, посредством която буржоата е можел да си съперничи с аристократа за културен и морален авторитет, той също така е и проява на историческата криза, свързана със силно нарасналата численост на бедняците още от първата половина на века. По тази причина, заключава авторката на статията, в своята идеологическа траектория сантиментализмът още веднъж се съотнася с човешкото тяло — този път с тялото на бедняка. Така сантименталният роман се превръща в арена на стремежа към повествование, което да оправдае високата обществена цена, заплатена за аграрната революция и индустриализацията. Неизчерпаемата способност за доброволно проявявано съчувствие е била представяна като средство за възмездяване на всички злони, предизвикани от „хomo икономикус“, отбелязва Джудит Франк.

След тази кратка характеристика на английския сантиментализъм авторката пристъпва към своята непосредствена задача. Всеки читател на сантиментални романи, изтъква тя, е забелязал, че чувствителността на човека в тях се проявява посредством тялото — изчервявания, ръкостискания, ускорен пулс, бурни жестикулации. На тялото в сантименталните романи се гледа не като на прикриваща обвивка, а като на своеобразна физиологическа гаранция за чувствителната душа на героя, която разкрива пред околните намеренията и истинската му същност. Така например героят на Лорънс Стърн от „Сантиментално пътешествие през Франция и Италия“, Йорик, бива привлечен от мадам дьо Л. благодарение на нейната беззащитност, която му се разкрива не по друго, а по „отпускането на лицевите мускули“. С редица примери като

този Джудит Франк утвърждава, че романът на Стърн неотклонно извежда идеята за „четливостта“ на човека посредством телесните му реакции.

Оттук авторката на статията стига до интересно наблюдение за един нередко срещан у сантименталните романи образ: тялото на кола за мъчение. Този образ според нея сигнализира за криза в постановката за „четливостта“ на човека — криза, която може да бъде преодоляна само чрез спомагателния възглед за телесната самодисциплина, която да оголи пред ближните „защрашително невидимото — душата“. Подходящ тук се оказва един цитат от „Теория на моралното чувство“ от Адам Смит: „След като нямаме непосредствени усещания за това, което другите изпитват, ние не можем да си създадем никаква друга представа за начина, по който те се чувсват, освен като си мислим как самите ние бихме се чувствували в същото положение. Дори и ближният да се мъчи, докато на нас ни е добре, нашите сетива не ще ни осведомяват за мъките му. Те никога не са могли, а няма и да могат, да ни пренасят отвъд собствената ни личност, така че единственото благодарение на въображението си добиваме известна представа за това, какво изпитват другите.“

Тялото на кола за мъчения, изтъква Джудит Франк, е образ, който очертава невъзможността да се съществува поради абсолютната субективност на усещанията ни и извежда необходимостта от преодоляването на тази невъзможност посредством въображението. Това, което у Адам Смит е представено като съчувствие към ближния, продължава авторката, у Лорънс Стърн е представено като въпрос на съвест, но и при двамата писатели-сантименталисти образът на мъченика е въведен, за да разреши един и същ епистемологичен проблем — невъзможността да се надърже в сърцата на другите. Разрешението се съдържа в самодисциплината. Така например, опитвайки се да проникне чрез въображението си в душата на пленника, когото е видял, героят на Стърн от „Сантиментално пътешествие“ споделя: „Видях как желзото се връза в душата му.“ След като Йорк е дисциплинирал въображението си, тялото на мъченика е станало прозрачно за него и така той е успял да погледне в душата му, заключава Джудит Франк.

Обвързвайки постановките за вглеждане в другите и за дисциплиниране на собственото въображение с характеристиката на персонажа, „Сантиментално пътешествие през Франция и Италия“ утвърждава сантименталисткия роман като форма на социален контрол, в което няма нищо чудно поради общия дидактичен дух на Английското Просвещение. Интересно то у Лорънс Стърн според Джудит Франк се състои в начина, по който романът му посвеща тази тристранна обвързаност в услуга на схващането за моралната необходимост хората да бъдат „прозрачни“ — един за друг — необходимост, за която трябва съзнателно да се полагат усилия.

Албена Бакрачева