

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 6, 1988

В рубриката „История на литературата“ е поместена статията на С. Поварцов „Хора с различни мечти“ (Чехов и Мережковски).

Поставената тема — посочва още в първите редове авторът — има принципно значение, доколкото Д. Мережковски е не просто литератор на тази епоха, критик на Чехов и негов кореспондент, но и крупен идеолог на зараждащия се декаданс в Русия. В творчеството на Мережковски са концентрирани най-характерните черти на „новото изкуство“. Декадентската школа, без ни най-малко да крие антипатините и непомерните си претенции, се формира в пряка идейно-естетическа конфронтация с руския реализъм, един от великите представители на който е А. П. Чехов.

И като личност, и в литературно отношение Чехов е бил за мнозина голяма загадка. Борбата за Чехов, разгърнала се в руската критика, е ярко свидетелство за това, колко упорито са се сремели да разгадаят тази загадка, а след като я разгадаят да направят писателя съзнателен участник в груповите разногласия, подрежчик на едно или друго „направление“ на „тенденциозното“ изкуство, и т. н. В този план взаимоотношенията между Чехов и Мережковски са много показателни за епохата от края на XIX — началото на XX век. Материалът, с който разполагаме — пише С. Поварцов, — дава възможност по-точно да се обгледа не само литературният процес в неговите най-съществени промени, но да се изясни и контрапунктът на художествените типове в динамично развиващата се руска култура в този преходен период.

В края на 80-те години за Чехов се утвърждава репутацията на голям, но социално индиферентен талант. Сам Чехов упорито отстоява своята естетическа програма на „свободен художник“ — независим, честен, верен на жизнената правда. В тази връзка авторът се позовава на писма на Чехов, но същевременно изтъква, че поставеният проблем не може да се анализира обективно в пределите на епистолярния материал, въпреки че тъкмо от писмата на Чехов ясно се разбира, че към мирогледните въпроси писателят не е бил равнодушен и често се е замислял над това, което днес наричаме художествен метод.

Двадесет и три годишният студент в Историко-филологическия факултет на Петербургския университет Д. С. Мережковски дебютира като литературен критик в народническото списание „Северен вестник“ със статия за Чехов „Стар въпрос

по повод на нов талант“, посветена на двата сборника на писателя „В здрача“ и „Разкази“.

Разборът на Чеховата проза, изобилстващ с ласкателни епитети по адрес на автора, свидетелства за развит естетически вкус у начинаещия критик и безспорно умение да вижда художествените детайли на цялото. Паралелно с коментарите на способността на Чехов да описва природата, с вниманието към чеховските епитети, лирически места, се посочва и умението му да изобразява човешкия характер. В заключение младият критик стига до извода: „Тенденция в същинския смисъл в очерците на г. Чехов липсва.“ Такава присъда на страниците на списание, в което са сътрудничели видни представители на литературното народничество, горещо защитаващи идеологията на творчеството, е звучала направо укоризнено.

Втората част на статията показва обаче, че критикът гледа на литературата някак по-различно от своите учители. Въпросът за тенденциозността на изкуството е именно този „стар“ въпрос в естетиката, който Мережковски изнася в заглавието на статията си. Тенденцията според Мережковски има „огромно не само жизнено, но и художествено значение, тъй като тя е един от най-богатите и неизчерпаеми източници на поетическо вдъхновение“. Възраженията на критика са насочени обаче към тези, които заявяват, че „извън тенденцията за художника няма спасение“ и че „тя е необходимо условие sine qua non“, за да бъде признато едно произведение за ценно и значително“. Истинските творения на изкуството, счита Мережковски, приличат на живи, органически тъкани. Следователно проблемът не може да бъде решен формално. Щом като тенденцията е „органичен продукт на художествения темперамент“, тя е законна. Но като също толкова законна трябва да се признае у писателя и органичната липса на тенденция. Такъв писател е Чехов — пише С. Поварцов.

Статията на Мережковски не е отминала незабелязано и е предизвикала противоречиви отзиви. В лагера на народниците имало недоволство. А и в редакцията на „Северен вестник“ не е имало единно мнение по статията и в редакционна бележка се посочва, че тя противоречи на мнението на „някои наши сътрудници“.

Реакцията на Чехов на посветената му статия е доста сложна. Цитира се негово писмо до А. Суворин: „Мережковски пише гладко и свежо, но на всяка страница той се бои, прави уговорки и от-

стъпки — това е признак, че самият той не си е изяснил въпроса.“

Обективно статията на Мережковски се възприема в литературния контекст на епохата като защита на Чехов срещу нападките на суровите поддръжници на „тенденциозността“. Чехов не е могъл да не оцени това. Той предположил, че статията е написана от студент по естествените науки поради наукообразната лексика на автора.

Личното познание между Чехов и Мережковски датира от 1891 година във Венеция. По този повод Мережковски пише: „... Възторжено разговарях с Чехов за Италия. Той вървеше до мен — висок, леко приведен и както винаги тихичко се усмихваше. Той също за първи път е в Италия. . . , но у него не личеше никаква възторженост. Това дори малко ме обиди. Той обръщаше внимание на дребулии, неочаквани и, както тогава ми се стори, съвсем нелюбопитни.“

Чеховата сдържаност е пряк контраст на бурния темперамент на Мережковски.

Чехов пише от Италия на брат си Иван: „Мережковски, когото срещнах тук, е луд от възторг. . .“

След завръщането си от Италия Мережковски кореспондира с Чехов — в тона на писмата му се усеща едновременно и почитателят на неговия талант, и професионалният критик, литератор.

На Чехов безусловно е импонирало това, което пише за него младият критик, въпреки че с някои негови наблюдения и изводи той едва ли е могъл да се съгласи. Но на фона на грубоватоправолнейната народническа критика и на ругателните публикации в „Ново време“ аналитическият маниер на Мережковски изглеждал привлекателен. С. Поварцов привежда цитат от знаменития очерк на Мережковски „Относно причините за упадък и за новите течения в съвременната руска литература“, в който на Чехов са отделени три странички в съставка с Гаршин. Авторът нарича Чехов импресионист, последовател на Тургенев, възхищава се от „благородния лаконизъм, пленителната простота и краткост“ на Чеховата проза, „сбита като стих“. Но тук за пръв път у критика започват да се промъкват нотки на недоволство от Чехов, изразени твърде предпазливо. Писателят според Мережковски е „малко възприемчив към много въпроси и течения в съвременния живот, без да посочва конкретно към какво е равнодушен Чехов, но явно се подразбират преди всичко религиозните въпроси. Като привърженик на „художествения идеализъм“ срещу „задушавашия мъртъв позитивизъм“ Мережковски изисква от съвременното изкуство вяра, екстаз, „свещено безумие на героите и на мъчениците“. Разбира се, нищо подобно, особено екстаз, Чехов не може да обещае в своята художествена практика. „Умът му е трезв и спокоен, може би дори прекалено (к. а.—С. П.) трезв и спокоен“ — пише Мережковски, който все повече клони към религиозното изкуство. „В поезията, в религията, в любовта — пише Мережковски, — в отношението към смъртта и към живота прониква особено трезвото настроение на лабораториите, на научните кабинети, на медицинските клиники. Това е, ако можем така да се изразим, дъхът и колоритът на XIX век.“

За Чехов, както се знае, дъхът на медицинската клиника е добре познат и не е предизвиквал у него толкова архаична тревога, в която се усеща и привкус на естетизъм. Лекар по образование, поклонник на Дарвин и на естествени, те науки, Чехов е тип на човека на бъдещето на XX столетие. За разлика от Мережковски, който жали за това, че човечеството прекалено се увлича от „материалната страна на културата, от могъществото на техниката, твърде подозрителни дарове на цивилизацията“, Чехов неведнъж е изразявал симпатиите си към техническия прогрес. На Чехов е чужд старческият скептицизъм на Мережковски и „даровите на цивилизацията“, като парата и електричеството, означава за него неизмеримо повече от „художествения мистицизъм“, идеализма и метафизиката, взети заедно.

Интересуващата ни ситуация — се казва в статията — се характеризира с безусловен примат на „духа на науката“ въпреки уверенията на някои изследователи за творческата сила на „активния мистицизъм“.

В първата половина на 90-те години Мережковски интуитивно, съвсем плахо се опитва да определи за себе си философското кредо на Чехов, което не предизвиква у него съчувствие. Все още не се проявява откритото неприемане на Чехов. На Д. Мережковски принадлежи палмата на първенството като проповедник на т. нар. ново религиозно съзнание и противник на историческото християнство. Концепцията на Мережковски се формира под непосредственото въздействие на Нише — и оттук влечението към езичество, като апология на индивидуализма.

Идеите на Мережковски срещат отпор както отляво, така и отдясно. Чадата на църквата ги оценяват като религиозен анархизъм, социалдемократията в лицето на Плеханов също отрича това „евангелие от декаданса“.

В условията на нарастващото революционно движение религиозният реформизъм на Мережковски е обречен на поражение. Поборникът за неохристиянство е възприеман от съвременниците си като романтик от религиозен тип.

Чехов не е могъл да приветствува такова религиозно съзнание. У Чехов още от младици се вкореняват здраво материалистически убеждения. Възпитан в положителните науки, лекар и естествовик, Чехов, един от най-великите аналитици в световната литература, не е признавал никакви метафизически априорности. Когато се е сблъсквал с тях в реалния живот или в художествена творба, той не е умел да се отнася към тях иначе, освен като към нервно заболяване, на което е нужна точна диагноза и лечение. Позицията на Чехов най-точно може да се определи като религиозен индиферентизъм, безучастие. На Чехов му е близко онтологическото оправдание на вярата като психологически феномен.

Мережковски, напротив, отдава на религията решаваща роля в културната дейност на човечеството. Докато преди Мережковски е готов да прости на любимия писател липсата на тенденции в творчеството му, в началото на века, когато неговият идеалистически мироглед е вече сформирани, той вече направо ги изисква — почти като народ-

ник, с тази само разлика, че тези тенденции трябва да имат ярък изразен религиозен характер.

Максимализмът на Мережковски се разкрива най-пълно в статията му „За Чехов“, отпечатана във „Веси“ след смъртта на писателя (1905 г.). В нея авторът не скрива разочарованието си от Чехов, тъй като той не внася свой принос в главната тема. Мережковски представя Чехов едностранично като битов писател, който освен бита „нищо не знае и не иска да знае“. Стремещт на автора е да натрапи на читателя своята концепция за Чехов, без да се бои от пресилванията, без да се съобразява с фактите.

Мережковски взема за съюзници срещу Чехов не някой друг, а . . . герои от негови произведения: професора от „Скучна история“, доктор Рагин от „Палата № 6“, Маша от пиесата „Три сестри“.

Нама съмнение — пише С. Поварцов, — че у всеки герой има частичка от автора, известно е обаче също така, че авторското съзнание не може да бъде отъждествявано със съзнанието на неговия персонаж. За Мережковски тази азбучна истина не е валидна, неговата основна задача се състои в това — да докаже безпомощността на „религията на прогреса пред страшния лик на смъртта“. Ревнителят на „новото религиозно съзнание“ вижда спасението на човека във вярата.

Религиозно-философската конфронтация на Мережковски с Чехов трябва да се разгледа като дълбоко симптоматично явление. По същество въпросът е по-широк, а именно: защо руските декаденти отхвърлят Чехов? С какво е поучителна тази страница в съдбата на руската култура в началото на XX век?

Естетите и „боготърсачите“ отреждат на Чехов в своята „радикална“ публицистика ролята на изкупителна жертва, смятат писателя отговорен едва ли не за всички грехове на руската интелигенция. Оттук концепцията за „чеховщината“ като израз на пасивно, бездейно начало в съвременната действителност. Това се пише след поражението на революцията от 1905 г., тоналността на тези размисли се намира в пряка зависимост от политическия климат на епохата.

Г Д Р

„ZEITSCHRIFT FÜR ANGLISTIK UND AMERIKANISTIK“, Leipzig, 1987, Н. 1

Разглежданата книжка на списанието предлага интересната статия на Томас Мечер „Идеологията на автора и поетическото обхващане на света. Бележки към литературния и идеологическия статус в поезията на Т. С. Елиът“.

Томас Мечер смята, че марксистическият анализ на литературния и идеологическия статус в поезията на Елиът все още е незавършена глава в литературознанието. Социалната, политическата и идеологическата позиция на поета трябва да се определи с оглед на една основна методологическа предпоставка. Изразеният в поетическите текстове, естетически оформен смисъл се различава като метод от мирогледа на автора — така наречената авторова идеология. Що се отнася до Елиът, самите сведения за социалната му био-

В юбилейните дни, когато Русия отбелязва 50-годишнината на Чехов, гласът на Мережковски прозвучава особено неприятно. На страниците на „Руско слово“ през януари 1910 г. се появява статията му „Брат челоуеческий“, отчасти с мемоарен характер: в концептуалния текст са вместени няколко лични спомена. Авторът си поставя задача още веднъж да предпази обществото от опасността от „чеховщината“ и писателят е представен като „романтик на сладкото умиление, тихата тъга и неподвижност“, изразител на ненавистното мрачно настроение на либералната интелигенция. . . Чехов отново става съвременен. И това е страшно.“

В писмо до В. Брюсов, който кани Мережковски да участва в московските тържества във връзка с 50-годишнината на Чехов, той отговаря с отказ и в писмото си формулира ясно своето отношение не само към Чехов, но и към руския реализъм, като гръб го отъждествява с второстепенна натуралистическа белетристика.

Четири години след юбилея на Чехов, в 1914 г. в „Руско слово“ се появява статията на Мережковски „Суворин и Чехов“, която предизвиква литературен скандал. Тук присъдата над Чехов звучи безжалостно и по същество се покрива с пессимистичните характеристики, давани на младия писател от либерално-народническата критика в средата на 80-те години. В статията на Мережковски — пише С. Поварцов — проличава неспособността на „субективистичната критика“ да даде поне отчасти точна социално-политическа интерпретация на Чеховото наследство.

Мирогледните разногласия довеждат закономерно и до различни литературно-естетически ориентации. „През последните години от живота на Чехов не съм го виждал — пише Мережковски. — Не само човешкото различие ни разделяше. С течение на годините все повече го обичах, защото все повече го разбирах. Но колкото и да разбирах неговите (к. а. — С. П.) мечти, аз имах други. А хората с различни мечти в живота винаги се разделят.“

Мария Блажева

кавалер на английски и френски Орден за заслуги и почетен доктор на двадесет и три университетата.

Томас Мечер смята, че е несъстоятелен възгледът, който определя поезията на Елиът като „връхна точка на консерватизма, превърнат в изкуство, което изразява реакционен възглед за живота“. Този възглед застъпва Дейвид Крейг по повод на стихосбирката на Елиът „Пуста земя“. На това становище Томас Мечер противопоставя тезата, че в поезията на Елиът авторската идеология и поетическият замисъл се намират в *несъответствие*. Тук става дума за един от нередките случаи в литературната история, когато обособеният в художествения текст светоглед е в състояние да трансформира авторската идеология, дори да я надхвърли по съдържание. Както в редица други примери на истинско изкуство, така и поезията на Елиът притежава способността за трансформация и трансценденция на идеологията, от чисто силово поле е произлязла. Тя притежава тази способност поради естетическата си форма, която служи като средство за усвояване на света и е свързана със субективния момент на „писателската честност“ — според определението на Дьорд Лукач. Това е особена психично-етична диспозиция на автора към самия себе си, към собствените си предразсъдъци, схващания, оценки и житейски опит, както и към отразената в поетическата творба действителност; тази диспозиция не е обвързана с определена идеология, отбелязва авторът на статията. Творбата на Елиът „Любовната песен на Дж. Алфред Пруфрок“ (1915) поставя началото на модерната поезия в Англия с една лирическа „инвентаризация“ на къснобуржоазното общество. Тук се установява всеобщата загуба на житейски смисъл, преразглежда се тради-

ционната ценностна система и недвусмислено преобладават обществено-критични акценти. Картината на действителността, която рисува поезията на Елиът, представя буржоазно-капиталистическото общество в състояние на доизживяване, на загниване и разпадане, в състояние на *апикалипис*, посочва авторът на статията. В този апикалипис е възвълчена цялата западноевропейска култура, съвкупността на антично-християнската традиция, дори целият процес на цивилизацията. И тази криза се схваща не само като разруха на ценностите, като фундаментална криза на житейския смисъл, но и като заплаха за физическото съществуване на човечеството. В такъв аспект поезията на Елиът може да се сравни с най-добрите творби на къснобуржоазната литература — например „Доктор Фаустус“ на Томас Ман, произведенията на Кафка или „Краят на играта“ на Бекет.

Поезията на Елиът установява наличието на субективно и обективно отчуждение. Обективното отчуждение се свързва с идеята за края на световната цивилизация, за всеобщата разруха и упадък; а субективното отчуждение произтича от психологическата загуба на самоличността, деградацията на историческото и културното съзнание, възникването на духовна нагласа, при която е задушена всяка съпротивителна сила, която субективно се стреми към упадъка и по този начин го прави реално възможен — това е връзката между страха от живота и нагона към смъртта. Именно тук се изразява критическата сила на тази поезия, тук се проявява нейната връзка с действителността, заключава Томас Мечер.

Венцеслав Константинов

## Ф Р Г

„NEUE RUNDSCHAU“, Frankfurt am Main, 1987, Н. 1

Централен материал в рецензираната книжка с студията на Петер-Андре Алт „Фланьори, войайори и подслушвачи. По въпроса за литературната феноменология на ходенето, гледането и слушането при Кафка“.

Разказите на Кафка, неговите писма и дневници са изпълнени с мотиви на разхождането, гледането и слушането. Те са населени със samotни праноскитаци, любопитни наблюдатели и недоверчиви подслушвачи, посочва авторът. Тези образи — а това ги свързва със самия Кафка — търсят визуално или акустично участие в живота на другите, но не поради похотливо желание или недостиг на срамежливост и такт. По-скоро те се стремят да разберат другия, за да преодолеет границите на собственото си стеснено до задушаване съществуване. За да оцелят, те се нуждаят от сетивното възприятие като опора и ориентация сред силите и законите, които самият субект никога не може да проследи. Още двадесетгодишният Кафка пише на своя, напуснал Прага приятел Оскар Полак: „Наред с много други неща ти бе за мене и нещо като прозорец, през който можеш да гледам към улиците. Сам не бях в състоя-

ние да направя това, защото въпреки моята височина аз все още не стигах до първата на прозореца.“ В ранната прозаична творба на Кафка „Прозорецът към улицата“, включена в първия му сборник с разкази „Съзърцание“ (1912), се казва: „Който живее уединено, но все пак от време на време иска да се присъедини към другите, който следи изтичането на часовете, промените на времето, и на условията за професионалната си дейност, непременно някога ще пожелае да зърне една ръка, за която да се залови — такъв човек няма да изкара дълго без прозорец към улицата.“

Героите на Кафка, които толкова се нуждаят да видят отстраня сета, обикновено са неженени. Те водят уединен, беден на събития живот, от цялото монотонност може да ги освободи само наблюдаването на чуждото съществуване. Максимумът на тези герои може да се открие в разказа на Кафка „Описание на една битка“: „Целия ден в службата, вечерта в компания, ноцем из улиците и нищо, което да надхвърли мярката.“ Около това скучно разпределение на всекидневното кръжат повечето от прозаичните откъси в книгата „Съзърцание“. Неслучайно те разглеждат най-вече поло-

жението на героя вечерта след уморителния трудов ден. Неженените герои на Кафка се движат между волунтаристичния порив към дейност („Внезапни решения“) и мрачни размишления („Нешастици“). Ако прекратват свободните си часове в тъмната стая, заплашва ги унищиято на бездействието — в един от тези прозаични откъси героят започва да вижда призори в коридора пореди своята самота. Но ако се решат да направят разходка, обзема ги чувството, че са понесени от потока на проhodящите. Така че ергените на Кафка не откриват смисъл нито в едното, нито в другото — тяхната активност е напразна, понеже е лишена от цел и понякога се изразява в абсурдни телесни упражнения („Откъсам се от стола, обикалям около масата, раздвижвам главата и шията си, напругам мускулите си.“) Размишленията в уединение остават също така неплодоносни, защото се движат в омагьосан кръг, посочва авторът на статията.

Самотният герой на Кафка намира привиден изход в празникитането и воайорството. Ако не желае да изпадне в униние сред своите четири стени, не му остава нищо друго освен да седне до прозореца и да наблюдава „Проходящите“, както гласи един от разказите, или в продължителна разходка да се предостави на опиянението от досега с тълпата. Жителското чувство на фланьора и воайора се определя от „приятната безотговорност на чистото наблюдение“, то е насочено към белгото, временното и неуловимото в живота, отбелязва авторът. Но героят на Кафка няма друг избор освен да се слобие със „съществуване от втора ръка“. Остане ли в тясната си стая, той е увлечен от потока на мълчателни самонаблюдения и безплодни, движещи с в кръг размишления, докато разхождането и разглеждането на хората сякаш го приобщават към тълпата и го зареждат с неподозирана енергия. Показателен пример за това е прозаичната скица „Завръщане въкъщи“. В началото разказвачът е в добро настроение, чувства се очарован от собствения си успех, защото по време на разходката си се е усещал свързан с другите хора и е почерпил сили от тях. Той казва: „Аз крача и моето темпо е темпото на този тротоар, на тази улица, на този квартал.“ Неговите представи го довеждат дотам, че той започва да се смята отговорен за всичко, което става на улицата. Но чувството за всемогъщество се изпарява в мига, който той влиза в жилището си. Сред четирите стени на дома си той отново изпитва тъжното еднообразие на съществуването си. В познатата стая му липсва животът, който е наблюдавал по улиците.

Така разхождането и наблюдаването са двата полюса, сред които се мятат героите на Кафка от ранната му проза. Тези две възможности обаче не представляват „истински живот“, а само негов сурогат. Погледите на хората и белгите срещи са заместители на отдавна изгубената цялост. Анонимността на героя, която по време на разходките му го възбужда приятно, се обръща против него. Той се стреми да потисне всички изяви на своята личност и да си наложи маската на недосегаемост, но по този начин се превръща в нещо като стока, която вместо от купувач на купувач преминава от едно място на друго, подчертава авторът на статията.

Това „удобно“ самообезличаване и безотговорността на чистото наблюдение довеждат някои герои на Кафка до морално равнодушие, каквото е описано в разказа „Братоубийство“ от сборника „Селски лекар“ (1919). Убиецът очаква на един уличен ъгъл своята жертва, която късно вечерта се завръща от кантората си въкъщи. Той държи оръжието си в ръка и не остава незабелязан. От един прозорец наблизо го наблюдава човек, но не предприема нищо. Той гледа на случката като на театър и само се стреми да не пропусне нещо. Едва когато жертвата е пронизана, човекът извиква, че е видял всичко, за да спали убицеа. Воайорът няма желание да се намеси в реалната действителност. За него е по-важна възможността да наблюдава и да си отбелязва всяка подробност от събитията.

В по-късните произведения на Кафка се променя наред с всичко друго и феноменологията на възприятията. Ако в книгата „Съзерцание“ гледането е основното средство за приобщаване към действителността, сега на преден план излиза слушането, посочва авторът. Образът на наблюдаващия от прозореца ерген се заменя от образа на самотния подслушвач, допирал ухо до стената. Според Нише ухото е орган на страха, защото е пригодно да ни ориентира в мрака на горите и пещерите още от праисторически времена. Самият Кафка е бил извънредно чувствителен към всякакви звуци и шумове и е можел да работи само нощем при пълна тишина. Една автобиографична скица носи заглавието „Големият шум“ и в нея разказвачът, затворен в жилището си, страда от дочуваните „вишове“, „скърцане“, „тропане“, „песене“ и други шумове. Героите на Кафка от късната му проза са извънредно податливи на шумовете и се мятат между страха и самоуспокоението. Разказвачът от „Завръщане“ усеща тишината в двора на бащиния си дом като нещо зловещо и дразнешо, понеже очаква появата на някакъв застрашителен шум. Това вслушване отдалеч в звуците на всекидневното означава според автора отказ от действие, също както наблюденията на фланьора. На мястото на истинското сетивно възприятие идват разсъжденията, а с тях възниква и възможността за самозаблуда. Когато някой герой на Кафка се вслушва, това означава, че нещо не е както трябва. От една страна, това означава отказ от стълкновение с действителността, а така се появяват причини за някаква катастрофа. Защото реалността не може да остане винаги на дистанция от героя. Все някой ден тя нахлува в илюзорния свят на наблюдателя или подслушвача и го разтърсва с още по-голяма сила. От друга страна, вслушването може да означава, че индивидът се чувства виновен заради някакъв пропуск или допусната небрежност, заключава авторът. А така се пуска в ход и безжалостната машина на наказанието, появяват се възбращаеми врагове, изникват странини съдици, огромни по своите размери бащи, оформя се „релицията от убийци“, от която героят се стреми да избяга. Но бягството е вече невъзможно; пример за това дава прятчата „Малка басня“, където бягашата мишка по препоръка на котката променя посоката си и в последна сметка бива изядена от нея.

*Венцеслав Константинов*

Разглежданата книжка привлича интереса преди всичко със статията на Ангелика Аренд „Поетът не се нуждае от наркотик. Бележки към поетическата теория на Готфрид Бен“.

Авторката посочва, че в отношението си към своите читатели Готфрид Бен често се е представял като провокатор, който се осмелява не само да докосва, но и да разбулва шекотливи теми. Неговата цел е била, както узнаваме от едно писмо, да разпръсва илюзиите у хората. Но провокационните му изявления в повечето случаи са предизвиквали не разсейване на илюзиите, а недоразумения, отбелязва Ангелика Аренд. Целта на статията ѝ е да изясни едно такова недоразумение.

В литературните изследвания върху Готфрид Бен се е наложило становището, че продуктивността на поета и способността му за трансценденция на емпиричната действителност се дължат на употребата на наркотици. А всъщност „изкуството на опиянението“ или по-точно „творческото опиянение“ при Бен е явление, което не убягва на никой от неговите читатели. Но въпросът е доколко това опиянение е идентично с екзалтацията, предизвикана от медикаменти. Стихотворения като „Кокаин“, „О нош!“ и „Упоение“, есето „Провокан живот“ и сценичните диалози „Трима старци“ имат за тема връзката между психоактивните въздействия върху съзнанието и поетическата продукция. Тези произведения представляват върхът на онзи айсберг в цялостното творчество на Бен, чиято маса представлява сложен комплекс от значения, съставен от понятията „опиянение“, „мечта“, „видение“ и т. н.

В споменатото есе от 1943 година Бен говори за възможността „чрез постигането на визионерни състояния, например с помощта на мескалин или хашиш, да се обогати човешката раса с познания и духовност, които биха могли да станат основа на нов творчески период“. С тази идея за подбудено от наркотици творчество Бен сякаш се връща към ранната си „опиатна лирика“ и скоро след това формулирана „хиперемична теория за поетическото изкуство“. Оттук може да се направи вероятно изводът, че Бен препоръчва на художника взимането на наркотици, отбелязва авторката. Но именно такова едно заключение поражда заблудата, която в една или друга форма е залегнала във всички известни становища към концепцията на Бен за опиянението. Авторката подлага на съмнение възгледа, че когато Бен говори за опиянение и разширяване на съзнанието, то има предвид именно употребата на наркотици и я свързва пряко с художника и творческия процес. Самият Бен има опит с наркотиците, но той е твърде скромен, така че неговите творчески импулси едва ли могат да бъдат обяснени с такива външни въздействия.

По-нататък Ангелика Аренд анализира отделни стихотворения на Готфрид Бен, за да докаже, че „творческото опиянение“ при него не може да да се идентифицира с опиянението, предизвикано от наркотици. Нещо повече: авторката смята, че Бен последователно създава образа на поет, който благодарение на специфичните си особености и способности не се нуждае от наркотик, за да постигне творческо въздъновение.

*Венцеслав Константинов*