

СССР

„ВПРОСИ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 9, 1988

В рубриката Дискусивна трибуна с подзаглавие „Обсъждаме романа на Борис Пастернак „Доктор Живаго“ са поместени три статии: на П. Гарелов — „Размисли върху романа“, на В. Воздвиженски — „Проза на духовния опит“ и на американския литературовед Джордж Гибиан — „Леонид Пастернак и Борис Пастернак: полемика между баща и син“ (в превод).

В значителна част от статията си П. Гарелов изказва свои възражения и несъгласие с виждането на Д. Лихачов за романа на Пастернак. Той дори пише, че за него статията на Д. Лихачов се е срасла с романа и когато го четял, той непрекъснато се връщал мислено към нея и правел сравнения.

Д. Лихачов предлага да се гледа на романа „Доктор Живаго“ не като на роман, а като на „роман — лирическо стихотворение“; не прозаическо, а „поетическо отношение към действителността“, „род автобиография“, „романът е лирическа изповед на самия Пастернак“ и трябва да се възприема не традиционно, а по-особено. П. Гарелов смята такова изкуствено, особено възприемане на романа за невъзможно и чертите, отбелязани от Д. Лихачов като доказателство за *оригиналните* (тук и навсякъде к. а. — П. Г.) особености на романа, са присъщи на *всяко* удачно художествено произведение, независимо дали е прозаическо или поетическо. За Д. Лихачов — пише авторът — „прозаическо“ и „поетическо“ са ефемизми за „удачно“ и „неудачно“ в романа на Пастернак и по-добре би било честно да признае: да, в романа има достойнства, но има уви и недостатъци. Д. Лихачов прави една веждава защита на романа, която според П. Гарелов е и неловка. Д. Лихачов е искал да изведе романа изпод обстрела, но няма защо да си кривим душата: романът като роман не се е удал на Пастернак във всяко отношение. Удал му се е само отчасти, и то като „роман-автобиография“.

Ако повярваме на Д. Лихачов и видим в Живаго „съкровения Пастернак“, то това ще се дължи не на художествените достойнства на романа, а на неговите недостатъци поради неумението на романиста да изобрази пълноценно своя герой като жив и самостоятелен човек — пише П. Гарелов.

По-натък се изтъква, че романът е *интересен* и значително в него е не цялото, а отделни места, не романът като живо и неделимо *явление* на художествената правда, а само фрагментарно, като *материал* за размисли, като отделни свидетелства за авторова искреност.

Първото и основното, на което се набляга в статията, е *честността* — честен роман, честен, мъжествен автор и това задължава романът да получи пределно честна оценка, която да не го унижава със заобикалки или намеци, с тактически съображения, със стилстически фигури и философия, която получава собствено, автономно развитие, а не изхожда от романа.

Пастернак е способен много да почувствува, да разбере, интуитивно да преживее, но върде малко и способен — в романа — да *покаже* този вътрешен свой опит и знания така, че това да почувствуват и разберат и читателите.

Главната неудака на Б. Пастернак според П. Гарелов е в това, което Д. Лихачов смята решително за негово достойнство. По същество дневникът на доктор Живаго е принципно еднакъв, неразличаващ се от целия останал текст в романа, целият текст е дневник.

Ще ми се да мисля — пише П. Гарелов, — че за Б. Пастернак това е било все пак „незапланиран ефект“.

П. Гарелов възразява на Д. Лихачов, който вижда в Живаго „личност, създадена сякаш да възприема епохата, без ни най-малко да се намесва в нея“, тъй като „според международните конвенции“ той е „официално неутрално лице“ — военен лекар. Според автора такова възприемане е принципно невъзможно — оценката, тълкуването са толкова естествени и органични за човека, че именно тяхната липса са крещяща изкуственост, безжизненост. Д. Лихачов вижда „Живаго безволев, но не във всякаква смисъл, а само в един — в усещането си за огромността на извършващите се мимо неговата воля събития, в които той е „носен и мятан по цялата земя“, изпълнен с „очистителното съзнание за неизбежността на извършването се.“ Но той е „носен“ и „мятан“ именно защото му липсва воля, а не мимо волята му — пише П. Гарелов.

По-натък се изтъква, че романът е разчетен почти математически — героите му не могат да направят нито крачка свободно, навсякъде те се натъкват на авторския замисъл. Тази алгебричност изключва непосредствената, живата цялост на романа и я подменя с изкуствена, опосредована функционалност.

П. Гарелов акцентира на някои изразени от персонажите идеи, които според него прозират мирогледа на целия роман. Посочва се главното във възгледите на героя Веденягин: историята е преодоляване на смъртта, за което „се изисква духовно оборудване“; идеята за свободната личност и идеята за живота като жертва.

Свободната личност за художествения мироглед на романа е последна и единствено надеждна опора. А личността, твърди Гарелов, според Б. Пастернак се ражда в резултат на откъсване от народа.

Чрез персонажа се открива почвата, раждаща подобни възгледи: тайният страх от загуба, *безвъзвратната* загуба на своята националност (окончателно отказване от нея), отдаване на целите и задачите на друга националност. И същевременно *невъзможност* да приеме своята изначална идея, на своята собствена националност. Остава личността като последна спасителна опора, но по рецептата — чрез самотната личност.

За разлика от П. Гарелов В. Воздвиженски разглежда романа на Пастернак като „художествено цяло, като живо и неделимо явление“, което заслужава цялостно осмисляне, а не свободно реене на мисълта над неговите страници по собствен избор и произвол.

Романът „Доктор Живаго“ е създаван в следвоенните години. Б. Пастернак го е писал на гребена на надеждите. Както много други и той се е надявал, че роленият от битката за отечеството народен, обществен подем ще намери продължение и промени в държавната политика, в преустановяване на масовите репресии, ограничения на свободата и потискане на личността. Това до голяма степен разкрива свободното дишане, вътрешната разокованост, с които е написан романът. Но очакваните промени след войната не се осъществяват. До тях не се стига и когато романът е завършен (1956 г.)

Става така, че книгата на руския писател вижда бял свят не в родината, а в чужбина — в Италия през 1957 г.

След публикуването му на италиански „Доктор Живаго“ бързо и широко се разпространява в целия свят. През октомври 1958 г. на Б. Пастернак се присъжда Нобелова премия: „За големи постижения в съвременната лирическа поезия и на традиционното поприще на великата руска проза“ — се казва в решението на нобеловския комитет. Но тук се разгрива история, не донесла на нашата страна и на нашата литература нищо, освен излишен срам — пише В. Воздвиженски. Б. Пастернак е изключен от Съюза на съветските писатели и се предлага да бъде лишен от съветско гражданство. Това е една от най-по-

зорните страници в историята на писателската организация.

За да кажем цялата истина, нужно е да добавим, че след три десетилетия, на 19 февруари 1987 г., секретариатът на Съюза на съветските писатели отмени решението за изключването на Б. Пастернак. Това е една от победите на гласността, макар и не без тъжен привкус.

Романът „Доктор Живаго“ не е обикновена проза. За мнозина той няма да е леко и обикновено четиво. Преди всичко поради това, че Пастернак възстановява схващането за ценността на човешкото съществуване само по себе си.

Външно погледнато, Б. Пастернак следва добре познатата структура на традиционния роман. Външно всичко наподобява примерно „Война и мир“ или „Тихият Дон“. Този външен облик обаче е измамен. Зад него се крие модернистично (не в негативен смисъл), остросубективно произведение, прецупващо живота по художествената, по-точно по поетическата воля на автора. Романът пресъздава сложно действителността. Съдържанието му е всъщност духовната история на самия Пастернак, представена обаче като история на живота на друго лице — доктор Юрий Андреевич Живаго.

В няколко години, изживяни от доктор Живаго в разгара на революцията, Б. Пастернак вмества своя житейски и духовен опит за много по-дълъг срок, едва ли не за целия следоктомврийски период.

Б. Пастернак не обръща внимание на временните координати от биографията на своя герой, не подробностите от биографията и тяхното време и място, а придобитият от героя опит, неговото отношение към революцията, опита на самия Пастернак, неговите отношения към създадената от Октомври действителност. Тук именно е епичният ърт на романа. В него се разкрива не само необикновената личност на автора Б. Пастернак, в него изпъква независимата човешка личност изобщо в нейното отношение с революцията; не загубила нито „нравственото чувство“, нито „вярата в ценността на собственото мнение“, способна да изстрада, но да изрази „собствено мнение“ за събитията, които потискат, хипнотизират почти всички със своето величие и безпоощадност. Личност, на която е дадено да противостои вътрешно и на техния натиск, и на тяхната хипнотичност.

В това безусловно се крие художественият нерв на романа, неговата естетическа природа. Структурата на книгата се определя от личното, субективното начало, от силната лирическа доминанта. Главната нагрукка носят не картините, а монолозите. Предмет на изображение са не постъпките на действащите лица, а продължителните, постоянните, почти нескончаеми разговори на героите помежду им и на всеки герой със самия себе си. Тези разговори са предадени не като жив диалог, а като монолози, с които персонажите се об-

ръшат един към друг. Геронте говорят на еднакъв език, без индивидуална окраска.

Не по-малко роля играе в текста и вътрешният монолог. Той също е изграден не като жив поток на съзнанието, а като завършена вътрешно и външно организирана реч, често с риторически въпроси и фигури.

Няма смисъл геронте от „Доктор Живаго“ да се сравняват с известни образи. Пиер Безухов или Наташа Ростова, Аксииний или Григорий Мелехов се възприема в техния физически, зрим облик. Другоаче стоят нещата при геронте на Б. Пастернак. Те нямат зрим облик; изградени са от друг материал. Геронте на Пастернак са преди всичко носители на духовен опит и се разкриват именно в духовната сфера. Оттук идва и по-високото, отколкото обикновено в прозата равнище на условност — в романа то е по-скоро такова, каквото е в лиричeskата поезия. Текстът е пропит от чисто поетическа символика.

Главният въпрос, около който се движат „външният“ и вътрешният живот на главните герои, е отношението им към революцията, отношението им с революцията. Най-малко и Юрий Живаго, и самият Б. Пастернак са били нейни противници, най-малко те са спорили с хода на събитията, най-малко те са се съпротивлявали на революцията. Тяхното отношение към историческата действителност се състои в това — да се възприема историята такава, каквато е, без ни най-малко намесване в нея, да не се опитваме да ѝ на-трапваме своята воля, да я променяме. Такава позиция позволява и на героя, и на автора да вижда събитията в революцията така, както те рядко са били показвани в съветската литература. Писателят и неговият герой виждат в революцията абсолютна даденост, която не подлежи на обсъждане и оценки, не се нуждае от оправдание. Тя трябва да се приеме като реалност.

Важно е да се изтъкне обаче, че и авторът, и Живаго възприемат революцията не просто като осъществен факт, но виждат величното на извършващото се, съзнават неговата справедливост. Доктор Живаго разсъждава: „Каква великолепна хирургия! Да вземеш и с един замах да изрежеш старите вонящи язици!...“

Премайки с възторг „чудото на историята“, Б. Пастернак и неговите герои го осъзнават като вмешателство в естествения, „делничия“ ход на живота, макар и оправдано. Може би главното е именно в това, че Пастернак ни дава да разберем на каква цена става революцията, с какви загуби трябва да се заплаща тази „великолепна хирургия“. Писателят заедно със своя герой вижда загиналите в борбата и загиващите без вина, разпилените семейства, разбитите съдби, тежките материални лишения и разрухата на нравствените норми на човешкото общество, всеобщата „загуба на вярата в цената на собственото мнение“ — в цената на всяка отделна личност.

Историята на доктор Живаго и на неговите близки е история на хората, чийто живот

е изваден от релсите и след това е разрушен от стихията на революцията. Паралелно с напускането на жизнените сили у Живаго, обеднява и животът около него. Разпадат се, огрубяват човешките връзки, изчезва общуването. Безвъзвратно си отиват окръжаващите доктора хора — кой в небитието, кой зад граница, кой в кръговте на новия живот. Остава само Марина, третата му жена, Гордон и Дудоров. Тяхната ограниченост е сякаш знамение на времето, белег на всеобщо опростяване.

И накрая следва сцената със смъртта на Живаго, която е кулминационна в романа. Външно нищо не се откроява — Пастернак тук нищо не подчертава нито с интонация, нито с лексика, нито с ефекти от метафори. Но тази сцена съдържа огромен смисъл.

В случая е важен самият трамвай, в който докторът получава сърдечен пристъп. „На Юрий Живаго не му провадна в неизправен вагон, върху който през цялото време се сипеха нещастия...“ Този вагон е „символ на задъхващия се живот — задъхващ се от неизправността на вагона, върху който се сипят нещастия...“

Тази кулминация е подготвена от целия развой на романа. И героят, и авторът възприемат събитията като насилие над живота, те все повече се убеждават, че животът не търпи вмешателство, не се нуждае от него. Невъзможно е животът да се преобрази, да се промени чрез насилие отвън. Да се преобрази и промени може само той самият в своето органическо протичане.

Означаваше ли това, че отношението на Пастернак и на доктор Живаго към революцията се променя, че увлечени отначало от нейното величие, впоследствие те започват да я виждат от обратната ѝ страна — поставя въпрос В. Воздвиженски. Едва ли това е така. Революцията още от самото начало е за Живаго стихия, съединяваща несъединимото: правотата на възмезието, чистотата на вековната мечта за справедливост, размаха на народната енергия и разрушителните способности, неутолимата необходимост от жертви. Но революцията до края остава и за Живаго, и за автора чудо на историята. До края тя запазва своята привлекателност, магията на гениално откровение.

Дори когато смущава и отблъсква със своята безплощадност, революцията запазва замислената и честна руска интелигенция велика привлекателна сила. В нея се осъществява вековната мечта, надеждите, стремежите на поколения прогресивни руски хора.

На последните страници на романа приятелите на Живаго откриват неговата дъщеря Тапка. Тя е унаследила чертите на баща си, но нищо не знае за него, загубила е всякаква връзка със света на баща си, със света на хуманистичната култура: „Е, аз не съм учено момиче, без баща, без майка съм расла, си-раче.“ Станало с нея, а и с цялата страна прекъсва връзката с предишното човешко битие. Сякаш се сбъдва предсказаното от Юрий

на анализа Фр. Валoux изтъква, че в проблематиката им всичко е съсредоточено върху смисъла на собствения живот и доказва, че най-силно влияние Шалда е изпитвал от символистичната поетика.

В заключение Фр. Валoux пише, че Шалда като поет не е оставил такава ярка следа като О. Бржезина, Дик, Св. Махар или А. Сова, но въпреки това поезията му разкрива много

същностно присъствие на лирическият субект. Затова е и интересно да се разгледа цялостното му литературно творчество задълбочено — лиричният синтез на Ф. К. Шалда е не по-малко забележителен от неговия критически синтез.

Емилия Стаматова

Ч С С Р

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, кн. 3, 1988

В списанието на Литературния институт към Словашката академия на науките „Словашка литература“ е поместена статията на Тибор Жилка „Хуморът и сатирата в съвременната проза“. Проникването на хумора и сатирата в структурата на художествените произведения на словашките белетристи в началото на 80-те години е непосредствено свързано с обществената реалност. Смехът като съставна част на висшата литература е много ефективно средство за разкриване на определени деформации и слаби места в обществения живот. Именно това определя целта на автора на статията с изследването на хумора и сатирата в словашката проза. Комичното се реализира чрез хумора, сатирата или гротеската. В своето изследване Т. Жилка показва разликата между средновековната смехова култура и съвременната. Днес в пародията, в гротеската липсва снизхождението, в резултат на което днешният смях наранява повече, има унищожително действие, не е нито милосъщен, нито добронамерен.

Модернистичната гротеска е свързана с традициите на романтичната гротеска и днес се развива под влияние на експресионизма и сюрреализма. Друг тип е реалистичната гротеска, изхождаща от гротеския реализъм и народната култура, под влияние на карнавалния смях. В съвременната словашка проза се преплитат двата вида гротеска, трудно могат да се различат и да се разграничат тяхното влияние. Известно е, че първият тип се основава повече на грозното, на ужаса, на деформацията. В него важна роля играе всичко, което на пръв поглед е неприятно — деформиран човек, безчувствено създание, фантастична чудовищност или обезобразеност. В произведенията на словашките писатели тези елементи остават на заден план и не предизвикват ужас, дори са редки. Произведенията на

П. Щрелнигер, М. Зимкова, П. Слобода, Л. Ферко, А. Беднар дават примери от които става ясно, че в съвременната литература в сравнение с ренесансовата и народната почти не се осмиват тялото и физиката на индивида, а неговите цели, напразни усилия, псевдологичност и абсурдност на постъпките, определени от трупавето на пари, власт, кариера. Литературата убеждава, пише Т. Жилка, че на съвременния еснаф, новобогаташ липсва много от мащабитата, характера на някогашните аристократи.

Ясно е, че днес в сатиричната проза, отбелязва авторът, се забелязва отстъпление от критика на характерите, по-скоро се осъждат постъпките и действията на персонажите, тяхното отношение и разбиране на действителността. Този тип сатира изисква краткост, лаконичност на разказа, изненада, но и висша степен абстракция. Съвременната сатира е безпощадна, студена, в по-голяма част от нея липсва снизхождението или съчувствие към героите. Към разкриването на проблема за хумора и сатирата в развитието на словашката проза от 80-те години е насочено вниманието на автора. В своето изследване той не претендира за пълнота и комплексен поглед върху съвременната словашка хумористична и сатирична проза, а по-скоро върху тенденциите в развитието ѝ.

В заключение Т. Жилка отбелязва, че склонността към сатира е характерен белег и на съвременната словашка литература като цяло. Подобна тенденция се среща и в поезията (в стиховете на Т. Янович, Щ. Моравчик, Я. Майерник и др.), и в театралната проза (в пиесите на М. Ласниця, Я. Сатински или С. Щепка).

Емилия Стаматова

Г Д Р

„SINN UND FORM“, Berlin 1986, Н. 6

В разглежданата книжка привлича вниманието изследването на проф. Рудолф Шотлендер „Старостта — тема на Симон дьо Бовоар“.

На пръв поглед изглежда странно, че Симон дьо Бовоар е дала наименованието „есе“ на книгите си „Другият пол“ (1949) и „Старостта“ (1970), отбелязва авторът. Но с това френската пи-

сателка изразява намерението си да обхване предмета на своите наблюдения многостранно, без да се стреми към систематична пълнота и окончателност на размишленията си. Така в книгата си „Старостта“ Симон дьо Бовоар си поставя задачата да разгледа своята тема с помощта на различни методи. В първата част на произведението старостта се наблюдава „отвън“, а във втората се анализира битието на остаряващия. От първата гледна точка се прочуват биологическите, етнологическите и историческите аспекти на явленияето, а от втората се разглеждат проблемите, които възникват от личните изживявания на остаряващия човек, от преодоляването на миналото в индивидуалния, както и в социалния контекст, и от сблъскването на остаряващия с всекидневното. Изразът „битието на остаряващия“ издава общия със Сартр екзистенциалистичен изходен пункт, който в последна сметка ни отправя към основното съчинение на Хайдегер „Битие и време“ (1927), отбелязва авторът.

В книгата си Симон дьо Бовоар прави следната констатация: „Заедно с митовете и клишетата на буржоазното мислене е разпространено схващането, че „старият човек“ е различен от другите.“ Но „другият“ — по думите на Сартр — е онзи, за когото не искаме да знаем нищо, той е отхвърленият, потенциалният враг. Несправедливостта, която сполита стария човек поради това схващане, често се прикрива, макар да е очевидна. Най-меката й форма е неправдоподобното идеализиране, при което от старите хора се очаква някаква „вътрешна озареност“, за която самите ние сме още твърде млади и силни. Ако старите хора разочароват това очакване — а така става почти винаги, — тогана загубата на външна красота и младежка свежест, настъпваща неминуемо с възрастта, започва да се възприема от по-младите като нещо противно. За старите хора това отчуждение е източник на нещастие. Забравя се, че и в напреднала възраст хората заслужават в пълния смисъл на думата хуманно, а не само безлично мило-сърдно отношение, внашава Симон дьо Бовоар.

Първата глава на книгата, „Старост и биология“, се занимава и с въпроса за нарастването на процента възрастни хора в съвременния свят, което произтича от напредъка на медицината. Опирайки се на резултатите от изследванията в специалните дисциплини геронтология и гериатрия, Симон дьо Бовоар обглежда физиологическите и патологическите аспекти на старостта. Втората глава, „Фактите на етнологията“, разглежда отношението на различните общества към старостта. Френската писателка посочва, че едно общество може да се характеризира като истинско „човешко“, когато „животинското“ отпадне в старческата възраст се компенсира от уравновесяващото въздействие на цивилизацията. Така се стига до положението старият човек да бъде възприеман като непълноценен, но и като висше същество; той може да бъде без-

полезен, но също така и жрец или старейшина.

Обширната глава „Старостта в историческите общества“ е посветена главно на важните за Европа култури — с изключение на Китай, където до първата половина на нашето столетие се гледа на старостта с почит. Също и юдейската традиция повелява особено уважение към възрастните родители и старостта изобщо. Но това се променя в по-късните книги на Библията — например в известния разказ за Сузана и двамата старици от книгата на пророк Данаил, където старите мъже са представени като похотливи „воайори“ и отмъстителни клеветници.

В книгата си Симон дьо Бовоар черпи охотно факти, а за да проникне в мисловността на създаващия и вярващия в тези митове народ. Особено богати в това отношение са древногръцките митове, отбелязва авторът.

Древните гръци се отнасят крайно отзивчиво към младостта. Младият бог, младият герой, младостта като връме на любовните наслади се възхваляват в Омировата „Илиада“ и особено в античната лирика. В някои елински легенди за богове направо се проявява враждебност към старостта. Наред с това обаче в митологията се прославя мъдростта на един Нестор, а в историята — тази на стария атинянин Солон. Но както посочва Симон дьо Бовоар, преобладават страхът от остаряването и неприязънта към сенилната слабост и грозота. Само в консервативната Спарта възниква олигархичното „старческо господство“, което подсказва на Платон идеята за мъдра „геронтокрация“ в неговия проект за идеална държава. Но Аристотел не е негов последовател в това отношение, понеже отдава предпочитание ако не на младостта, то на зрялата мъжка възраст.

Що се отнася до античния Рим, пред Симон дьо Бовоар възниква проблемът как авторитетът на Сената (дословно: съвет на старците) вместо да доведе до умъртвяване на традицията, по-скоро възновява римския народ да завладее Средиземноморския регион и да създаде Римската империя. Отношението на римляните към старостта се развива най-добре в съчиненията на Цицерон, където старият Катон се въздига до идеален образ в римската история.

Воинствените племена от епохата на преселението на народите са гледали на своите старици като на ненужен баласт. Изискването е било младежът да намери геронична смърт. Едва християнството се противопоставя на тази традиция. Особено значение в епохата на процъфтяващата рицарска култура добива легендата за Сид, понеже в нея синът откъщава за стария си баща. Но в литературата на средновековието напрасно ще се търси образът на уважаваната и почитана стара жена, подчертава авторът.

Отношението на Ренесанса към старците се разкрива от забавните истории на Бокачо, където старите мъже често са обект на присмех,

а старичите по правило играят ролята на сводници.

След като разглежда отношението към старостта в по-ново време, Симон дьо Бовоар посвещава много страници на старческата сексуалност. Френската авторка посочва, че импотентността не довежда автоматически до изчезване на желанията. Често старецът копнее за „еротическата вселена“ на младежките си години и се опитва, най-често напразно, да я възобнови. Симон дьо Бовоар се позовава на задълбочени психиатрични изследвания върху „нарцисизма“ на зетата прекалено много със своята външност старца. В книгата ще намерим проникновени размишления за отношението на стария човек към собствената му младост. Повечето старци са солидарни със своята личност от цветущите си години. Но френската писателка отбелязва, че паметта на тези хора не е много надеждна и често е склонна към разкрсяване на миналото. Контрастът между някогашната свежест на възприятията и сегашната монотонност на живота и разсъжденията може да се приема трагично. Тук спада и субективното различие в изживяването на времето. Всеки четвърт час има обективно петнадесет минути, но това

време изглежда безкрайно дълго на щастливото дете в училищното междучасие. А за стария човек една изминала година е съвсем кратка, но най-често свързана с усещането за скука. Така старостта не е „сума“ на живота.

Симон Бовоар проследява в книгата си влиянието на старостта върху различните професионални групи — от селския стопанин до писателя. Резултатите не са еднозначни, но все пак сякаш интелектуалците са най-малко засегнати в своята работа от напредването на физическата старческа слабост. В главата „Време, активност, история“ френската писателка разглежда проблема, как старият човек възприема близостта на житейския си край. Андре Жид например се приближава към смъртта си не със страх, а с дълбока резигнация. Страх от смъртта изпитват по правило само старци, които прекомерно са се боели от смъртта и в най-добрите си години. Самоубийството при старите хора се извършва нерядко от убеждението, че смъртта вече не е най-голямото зло при преживяването на всички обстоятелства. И тук Симон дьо Бовоар засвидетелствува разбиране.

Венцеслав Константинов

Литературwissenschaft,

Ф Р Г

„ARCADIA Zeitschrift für vergleichende Berlin/New York, 1987, Н. 1

В рецензираната книжка особено място заема статията на д-р Ханс-Вернер а Цеенхоф „Уолт Уйтман и Курт Тухолски“.

На пръв поглед изглежда странно да се прави сравнение между Курт Тухолски и Уолт Уйтман, понеже двамата поети представляват твърде различни литературни сфери, отбелязва авторът. Но тази съпоставка става възможна, когато се разглежда Тухолски като пародист. В много от своите рецензии например той пародира рецензираните автори твърде дискретно, така че само те биха забелязали пародията. Но в случая става дума за пародирани от особен вид. Тук пародията не е насочена критично срещу литературния образец или неговия създател, а използва оригинала като „художествена среда“.

Въпреки това всякаква връзка между берлинския сатирик Тухолски и американския поет Уолт Уйтман изглежда невъзможна, подчертава авторът. И все пак Тухолски е създал няколко стихотворения като явна пародия на Уйтманови творби.

Това пародийно отношение е свързано не толкова с Уйтман, колкото с реценцията на неговото творчество в Германия. Химните на Уйтман, неговият патос, преклонението му пред новия живот, пред природата и демокрацията, пред човешката личност и техниката упражняват след 1910 г. силно влияние върху първите прояви на немския експресионизъм. Така и пародията на Тухолски съв-

падат с периода на най-активното възприемане на американския поет в Германия, а именно годините след Първата световна война.

Докато Уйтман възпява всички народи, раси и култури, Тухолски използва неговия химнически похват спрямо всекидневния живот на един театър. Така патетичните химни на Уйтман прозвучават като пародия, понеже са отнесени към един микрокосмос — светът е заменен от сцена, и то сцена зад кулисите, отбелязва авторът. Това редуциране на оригинала създава особено пародийно напрежение: малкото се представя като голямо, всекидневното се схваща като нещо значимо. И както едно малко момче, облечено като възрастен, предизвиква смех, така и химните на Тухолски в маниера на Уйтман пораждат ироничната усмивка на читателя. В текстовете на Тухолски липсва идеализъм на Уйтман, но той се имитира, за да предизвика обратен ефект — да внуши представата за смешна баналност. На безграничния оптимизъм, вложен в стиховете на американския поет, Тухолски противопоставя своето познание за социалната несправедливост и сегашните страни на съвременния му живот. Така пародията на Тухолски представляват социално-политическа корекция на оригинала с подчертан комичен ефект.

Венцеслав Константинов

През 1987 г. се навърши едно столетие от рождението на австрийския поет Георг Тракл. По този повод в сп. „Литератур унд критик“ е публикувана статията на Игнац Цангерле „Георг Тракл“, която разглежда някои важни аспекти от живота и творчеството на твореца.

Авторът отбелязва, че през последните няколко десетилетия произведенията на този австрийски лирик се превеждат на все повече езици и упражняват все по-голямо въздействие.

Тракл е роден на 3. II. 1887 г. в Залцбург. Първите му стихотворения са публикувани в сп. „Дер Бренер“ през 1912 г., а на следващата година излиза в Лайпциг и книгата му „Стихотворения“. През август 1914 г. двадесет и седем годишният поет е изпратен на Източния фронт, където умира в един военен лазарет.

След смъртта му излиза още една негова книга, озаглавена „Себастиан насън“. През 1920 г. излиза експресионистичната антология на Курт Пинтус „Залезът на човечеството“ и там е представено творчеството на Тракл, макар то да не е изцяло експресионистично.

В статията на Игнац Цангерле се разглежда въпросът за ролята на религиозните импулси в творчеството на Тракл. Според поетеса Мари Луизе Кашниц тези импулси се проявяват преди всичко в колнежа по душевно пречистяване, спасение и вътрешен покой. А литературоведът Алфред Доплер прочува в студията си „Елементи на библейския език в лириката на Георг Тракл“ отношението на поета към религията и религиозното мислене. От особено значение тук е двузначността в образа на „ангела“, който се появява в стихотворенията на Тракл. Авторът посочва, че при Тракл ангелите олицетворяват на космическо равнище свободата на живото същество, а заедно с това и застрашеността на човешкото съществуване; като паднали ангели те внушават, че атмосферата на този свят е проникната от демонични сили. Авторът изразява схващането, че религиозните елементи в творчеството на Тракл произтичат от преживяванията му в детството, преминало в училище със силна католическа насоченост.

Авторът смята за важно да отбележи, че

отношението на Тракл към християнската религия следва формално линията на модернизма и е повлияно особено от Бодлер и Рембо. И все пак то се различава от „сатанизма“ на Бодлер в неговите „Цветя на злато“, както и от схващането на Рембо за предимствата на езичеството.

Георг Тракл се отнася със страхопочитание към идеята за телността на всичко земно, отбелязва авторът. Той постоянно съзерцава смъртта, но не я превръща в поезия, както Рилке. За него животът е само подготовка за смъртта и начинът на нейното настъпване му изглежда без значение. Според Тракл човешкото съществуване е насочено към смъртта, но то не преминава в Нищото и затова собственият живот не заслужава да се превърне в поетически мит. Тракл смята смъртта за следствие от човешкото участие в някаква първична вина. Затова и творчеството му не съдържа прослава или оплакване, а е изпълнено със съдържа меланхолия. Неговата основна форма не е елегията, а обикновеният изказ на наблюдателя, прикрил се зад сетивните проявления на съществуването. Макар поезията на Тракл да съдържа религиозни импулси, нейната християнска същност се разкрива пред читателя само индиректно, посочва авторът. При това тя се различава от поезията на Рилке. Този отликa проличава най-ясно, когато се сравни отношението на двамата поети към смъртта. До самия си край Рилке съхранява поетическата утопия за „вътрешното пространство на света“ като единство, в което се преливат животът и смъртта, докато Тракл умира във военния лазарет, лишен от всякакви светогледни илюзии. Рилке схваща смъртта си като саможертва за осъществяване на създадения от самия него мит, а Тракл изстрада смъртта на едно бедно, изоставено от бога същество. Рилке се стреми да превъзмогне реалността на смъртта, докато Тракл приема тази реалност като поражение. В неговата свърт се разкрива символичният характер на живота му — поетът Георг Тракл схваща себе си като изкупителна жертва, заключава авторът.

Венцеслав Константинов