

РАННИ СТАТИИ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕНИ ПИСМА ОТ ГЕРМАНИЯ

I. ХАУПТМАНОВОТО „ТЪРЖЕСТВЕНО ПРЕДСТАВЛЕНИЕ“ И НЕГОВИЯТ БОЙКОТ

Градът Бреслау, отгето в 1813 пруският крал прати първия позив „на народа си“ за обща отбрана на отечеството от нашествието на чужденците французи — градът Бреслау беше през месец май т.г. център на ред бляскави, тъй наречени „народни“ тържества, каквито стават и по нас твърде често — юбилейни тържества по случай стогодишнината от освобождението на немците от Наполеоновото иго. Дълги още години и векове не ще престане Наполеон да бъде чудо — па и чудовище — за старите немци; дълго още даскалите ще разправят на дечурлигата как някога „гъртата лисица“ (Le vieux renard, както наричаше Наполеон недостижимия пруски генералисимус Блюхера) удуши и съкруши „корсиканския орел“; дълго още ще се пеят патриотичните песни на Арида и Кьорнера — че едно подобно юбилейно тържество трябва да бъде нещо извънредно от своя род. И за да бъде по-голям блясъкът на това тържество, да се тури в негова услуга както науката, така и изкуството: по този случай в Бреслау се откри голямо исторично изложение, а най-големият съвременен немски драматург Герхарт Хауптман — нашият, всеизвестният Хауптман — написа едно *Тържествено представление* в немски рими („Festspiel in deutschen Reimen“). „Тържественото представление“ беше поставено на юбилейната бреславска сцена; но още при първите представления против него и автора ревна ураган от негодувания и протести. Публиката се оказа недоволна от

Хауптмановия „фестшил“. Нещо повече: тя искаше да покаже на автора свещената неприкосновеност на своята естетика и реши да свали от сцената недостойната му пиеса. И защо? – Само за това, че тя не била „достатъчно патриотична“. Патриотизмът на немците, който „не е дин цвете за мирисане“, и не е цвете дори, а „кисело зеле – шовинизъм“, – е добре познат и у нас като първокачествен по бруталността си. Но скандалът с Хауптмановото „Тържествено представление“ беше най-гръзката негова манифестация и въобще върхът на профанската перфидност. И интересно е, че недоволстваше и протестираше без изключение всичко немско, що носеше с гордост името си. Дори социалдемократите се поставиха начело на тази неумоверно нагла кампания против Хауптмана и наред с националната немска преса обявиха бойкот на „Тържественото представление“.

Рег от големи митинги и протестационни събрания бе едно натъртване на този бойкот. На един от последните митинги в Бреслау, на който присъстваха няколко хиляди протестатори, изпълващи един салон, една градина и една улица дори – говореха едновременно няколко оратори, единът от които – Лихтенберг, водител на социалистите в Бреслау – беше най-яръстен от всички и словата му бяха тъй знаменателни, че заслужават да бъдат преведени даже и на български. „Ако Хауптман, господа – казваше ораторът, – беше ни представил Наполеон като циганин (а той го представи като Herrschergerie), а неговата жена и децата му в групи и пр., – тогава той щеше да ни даде нещо истинско немско и народът щеше да осигури на пиесата му не 30, а 300 и 3000 представления!“ Ето каква *пиеса* трябвало да напише Хауптман: pulchre, bene, recte! На същото мнение беше и благочестивият бреславски професор по немска литература – уж нещо си знаменит представител на

немската наука – Макс Кох. В „Силезкото списание“ той казваше: „Публиката очакваше да види в Хауптмановия „фестивал“ едно отражение на немската патриотична и в частност на пруската патриотична съвест: уви! Хауптман не ѝ дава това; и с право тя възнегодува и бойкотира пиесата му. И напразно приятелите на Хауптмана около „Берлинер Тагеблат“ се опълчиха против това „опрофанияване на изкуството“ (Verpöbelung der Kunst), което сам Хауптман в една телеграма до своите бреславски почитатели нарече „смертелно ужилване (mörderischer Stich) на швабския шовинизъм“. Глас сред пустинята! Тълпата негодуваше, тълпата протестираше и Хауптмановото „Тържествено представление“ беше съборено безславно от сцената на 20-ия път.

Всъщност юбилейната пиеса на Хауптмана е едно смело и оригинално дело (като изкуство, не като грама).

Това е една „игра на кукли“ (Puppenpiel), както с велико злорадство нарекоха вестникарите и бойкотажните Хауптмановата пиеса. Кукли, чрез които символично ни представя Хауптман философията на историята. „Ний – казва директорът в пролога на представлението – представяме ей така, без кулиси и без книга; и разиграваме тук кукли, най-важната от които е ей тази, която съм издялал някога от корсиканско дърво, и я наричаме „малкия капорал“... И следват символични сцени от Френската революция до въздигането на Атина – Германия. В своя „фестивал“ Хауптман не употребява никакви декорации, а единственият му театрален механизъм е една черна завеса, извезана със златни звезди, която се отваря и затваря от време на време. Но можеше ли немската публика да разбере символичната мистика на Хауптмана? Можеше ли тя да разбере какви са тези орли, птичи маски, птичи хорове (тъй да се каже, „въздушни

романтици“), разните „всемирни граждани“. Питии, момчета с въртележки, директори с магични жезли и пр. И най-сетне, можеше ли немската тълпа да търпи една такава гавра със своите кумири като Турн-фатер Ян, „Маршал Форверц“ и т.н., над чиито сенки Хауптман издига фигурата на Бонапарт? „С какво право? На какво основание?“ – питаше „пруската патриотична съвест“. Прусашките литературни вкусове искаха да видят на сцената победоносно развезаната пелерина на Блюхера („големия хвалпръцко“, както му казва Хауптман) начело на своите полкове; искаше немската публика да види кайзери и генерали, саби и пушки, може би да ѝ замирише даже и на барут... И тя видя това, което искаше, в друго едно „тържествено представление“, писано – конкуренция с Хауптмана – от някакъв си бездарбеник – автор на фарсове – и представено стотици пъти в разни църкове и театри, като „Нова Америка“. Да, това беше действително „нещо истински немско“. И публиката, която бойкотира Хауптмана – уверявам ви, същата публика! – гледаше с голямо задоволство този фарс „фестивал“ и други разни блудкави и полублудкави фарсове, като напр. „Испанската муха“, която се даваше ежедневно 7–8 недели наред в един от лайпцигските театри, винаги при препълнен салон.

Докато сериозната театрална публика у нас се срами от съществуването на барутни граматиици от типа на Войникова и Станчева и от популярността на пиеси като „Борислав“ – в Немско публиката е жадна да види негли тъкмо такива пиеси и нещо повече дори – бойкотира писателите като Хауптмана. Да, най-гнилото не е само в „царство Дания“...

Но още нещо. Една „група студенти“ от Лайпцигския университет – сигурно по инициативата на самите двамата професори по немска литература, добри приятели на Хауптмана, доколкото зная – канеше по

това време своите академични другари да протестира-
рат гружно против бойкотирането на Хауптмановия
„фестивал“. И какво мислите? Златната немска ака-
демична младеж протестира с най-енергично възмуще-
ние против профанските протести на шовинистична-
та тълпа, нали? Да — и в края на краищата в списъка
на протестиращите се четяха 20–30 имена! И то е
много! Един портрет на немската академическа младеж.

Прочее, гнили работи има не само в „дарство Да-
ния“.

Берлин, ноември 1913 г.

II. ОПЕРЕТИ И ФАРСОВЕ

В първото от своите „Литературно-художествени писма из Германия“ върху „бойкота на Хауптмановото „Тържествено представление“ аз преминах неволно край един доста „нелитературно-художествен въпрос“, и при това въпрос от доста голяма важност: профанизирането – не демократизирането! – на изкуството – в случая – в Немско. И ако поискам да се върна още веднъж на този въпрос, ще се попитате негли: „Че защо? Нима само от Германия ще ни пишат постоянно за опрофаняването на изкуството? Германия, която носи в днешно време пряпореца на нашата култура? Земята, в която и днес живеят такива поети като Густав Фалке или Рихард Демел?“ И ще се удиви всеки може би, който си мисли, че това нещо – големи мъже, поети, философи и пр. – се раждат току-тъй, из пръстта, или пък, най-сетне, може би са рожби на целия свой народ, а не на едно само отделно общество – понякога твърде малко, – което живее на особена земя и под друго слънце. Впрочем упадък на художествения вкус у широките общества – най-вече в наши дни – може да съществува въпреки присъствието на големи художници или поети. И може би тъкмо затуй най-поучително е опрофаняването на изкуството в Немско.

Понижаването на естетическия вкус по тези места намира израз в един тъй голям дял от гражданството, който дял – ако щете: класа – освен това, поради преобладаващото си значение, едва ли не би взел връх себе си образа на целокупния немски народ. Това е една „широка коалиция“ на няколко разновидни класи, които се свързват в едно тъкмо чрез своя естетичен

вкус (те имат все пак някакъв вкус); класи, които у нас биха съставили негли знаменитата „средна ръка“. И „средната ръка“ в Германия поради значителното си социално положение е завладяла може и един твърде голям мездан от изкуството, литературата и театъра.

Немската „средна ръка“ като социоложки и естетичен terminus technicus събира в себе си не само гребната и едрата буржоазия, но и част от работничеството. Едно след друго се редуват тук разни малки и гребни фабриканти, гребни и едри търговци, разни посредници и комисионери без капитал, които говорят обаче постоянно за хиляди и милиони; подсигурени вдовици, наследници и охолни рентиери, които винаги щом ви срещнат, ще ви се похвалят, че днес са спали до 10 часа, или пък ще ви разправят какво са яли преди час и какво ще ядат след час; благочестиви пастори и разнокалиброви учители, банкери, офицери и т.н.; разните нисши и висши пощенски, финансови и пр. чиновници; деловодители, книжководители, счетоводители, архивар-регистратори и т.н. — все отделни малки „класички“ със собствена психика и собствена легитимация, които взети обаче in corpore, съставят великата и единосушна „средна ръка“. Това са все честни и трудолюбиви хора, добри граждани, добри патриоти, добри съпрузи и добри бащи, които отдавна са си устроили „семејното щастие“, прехранват си челядта, получават си всяка сутрин най-популярния областен вестник, който обаче четат едва на обед, дават една-две стаи под наем и си имат добри, пързави и весели домакини, които обичат най-вече бирата и музиката и затова техните руси, румени дъщери раздрънкват постоянно от първия до третия етаж своите „клавири“ и къришат от сутрин до вечер своите гласенца по мелодиите на любимите им „оперетки“. Това са хора на гражданската „средна ръка“ — всички прекарващи весело и доволно

живота си, поне толкова доволно, че не им идва наум да пожелаят нещо повече. Учените пък синковци на „средната ръка“ вейат собствен байрак и се зоват филистертум.

Животът и психиката на отделните епохи, на отделните класи, на отделните общества изтъкват понякога из своя специфичен, класов език една-единствена дума или израз като най-смислени, най-дълбокоизразни, в които тъкмо се отразява най-ярко тяхната психика. Времето на Калдерона се възпалти в „La vida е sueno“ (животът е сън); духовното поколение на Пол Верлен намери в най-дълбоките дълбини на човешката душа само „La douleur“ и „La mélancolie“; Ницше създаде образа на свръхчовека; а целият вътрешен живот на немската средна класа се отразява в две слова: „Spass“ и „Vergnügen“ – шега и удоволствие. Това са най-популярните абстрактни понятия въобще из малкото абстрактни понятия, с които си служи „средната ръка“. Вместо да ви кажат, че сте скромни или умени, казват ви: „Виш не си позволявате никакви удоволствия...“ „Ами какви удоволствия?“ „Е, че – изобщо, Spass...“ Може би ще побързате да си представите хората на немската „средна ръка“ като бонвивани и в такъв случай ще повярвате, че те трябва да говорят твърде често и за „любов“, не – любовта се нарича може Spass. Всичко е Spass и Vergnügen.

Обаче важното в случая е, че удоволствията и забавленията се дият в изкуството, в литературата и театъра – най-вече в театъра. Голямата популярност на кинематографите или на романисти като Зола, Прево, Самаров и пр. още не значи господство на „плебейските вкусове“; но когато тези вкусове завладяват сцените не само на частните театрални заведения, но се налагат дори на държавните театри, чиято културна задача се съществува божем и от културна отговорност; когато актьорът и

оперният певец се обръщат на палячо и на лала — опасността за опрофаняване на изкуството е твърде голяма и вису като черен облак през летни дни. А днес за днес естетическите вкусове на „средната ръка“ владеят почти всевластно, владеят навред, особено в търговско-индустриални центрове, дето средната гражданска маса гържи в ръце първенството и нагмощието. Театрите в Немско нямат сметка да представят друго освен любимите сценични блудкавости, наречени „оперети“ — глупави музикални произведения, с глупав текст и още по-глупава музика, — разните „фарсове“ или пък комедии „с музика и танц“. Разните и безбройни „Испански мухи“, „Пупшен“, „Милият Августин“, „Катер Лампе“, „Верният Екарт“ (фарс от един актьор комик) и пр., и пр. — не ми идат всички наум, — всичко това е художествена пара и пяна, която е забавление, но не и изкуство. Това са все чудновати, една от друга по-пикантни сценични уйгурми, обикновено фабрикация на двама-трима ортаци писатели, чиято цел е само безцелното забавление. И толкова популярни са тези „оперетки“ и фарсове „с балет и музика“, че гори и врабчетата по покривите подсвиркват техните мелодии, тръгнете насам, завийте натам, сутрин и вечер — навсякъде и всякога ще чуйте да подсвирква някой хлапак весело:

Всички „куклчка“ ми казват
и това ми прави шпас!...

Сензацията, забавленията, пикантерията — всичко това е стока с голям пазар в Немско. И ненапрочно може би казваше някога Лилиценкрон по случай поставянето на Клайстовата „Пентезилея“ на мюнхенската сцена, че сигурно ще бъде отлично рекламирана с големи шарени афиши: „Пентезилея, или амазонската сватба на великия гръцки герой Ахила. Гранди-

озна декоративна грама с танц и пеене. Ново! Ново! Чудесно!!! Триста млади момичета, облечени като амазонки, 300 млади гръцки танцьорки. Ще се изкарат опитомени слонове. Ново! Ново! Чудесно!...“ А консумират еснафските вкусове и консумират в голямо количество, консумират всичко, което се произвежда от безбройните популярни производители. Преди една седмица почина един от тях, Юлиус Фройнд – твърде популярен и твърде обичан, чиято слава обаче едва ли ще преживее земното му битие. Делата му обаче ще живеят още дълго, още дълго ще забавляват и наслаждават, „доде настане друг век...“

Никъде другде – нито и във Франция – обществото не се разцепва тъй рязко на два различни противоположни дяла – на „плебс“ и на „художествен свят“, – както в Немско. Догето във Франция между един Мишел Зевако и един Зола съвсем не съществува някаква дълбока пропаст, щом като от единия до другия се слиза с трето стъпало – Марсел Прево, – в Германия пропастта между „Пупшен“ и интимната поезия на един Демел е толкова дълбока, колкото и гъното на Великия океан. Два съвсем различни свята – свят на праха и свят на културата – живеят в Немско отделно един от друг, единът ненависен на другия, както Ариман на Ормузда. И когато тия два свята неволно се доближат един към друг – както беше напр. случаят с Хауптмановото „Тържествено представление“, – конфликтът е неизбежен: таква е психо-социологичното обяснение на този фамозен в литературата скандал.

Може би културосоциологът да обясни издребняването на естетичния вкус и профанизирането на изкуството като логичен продукт на съвременното социално сложение, на съвременния живот на „бързия труд“, който изтъква на първо място и съществуването на една грамадна класа с „малко време, малко

пари и малко образование“. Но на мене пò ми би прилегнало да кажа: поради безправилното културно концепиране на съвременните общества, вследствие дислокационното действие на бързите икономични успехи и откъсването на широкото общество от живота на „културния и художествен свят“. И пак ще повтора: може би тъкмо затова най-поучително е опрофняването на изкуството в Германия.

Липска, януари 1914 г.

III. САТИРИТЕ ОКОЛО СТАРИЯ ПАН

... младата гора немски поети,
пълната с живот, шум, движение
и колорит...

Пенчо Славейков

Преди няколко гена получих едно твърде интересно писмо от моя стар и любезен приятел Джо; и намерил какво да ми пише: за моите писма от Германия. „Като че ли, гразий – казва моят любезен Джо, – целта ти е само да „наплескаш“ немците, като се гушиш зад някаква си учена обективност. Но не спееш ли пред светлината – както казва поетът, – пред всеизвестната истина, че днес за днес Германия е първенец едва ли не по всички полета на живота? Защо това? Не е ли по-добре него да обясниш? Сигурно трябва да има нещо в Германия, което ти не си можал да видиш досега. Постарай се прочее да издиреш това „нещо“, което трябва да е същественото в немския живот...“ – Да, любезний ми Джо, трябва да има „нещо“ в Германия. Без съмнение. И дори има твърде много „нещо“, толкова много, че то избива, току-речи, винаги пред очи въпреки огромното гъмжило от плиткост и блудкавост. – Но целта на моите писма съвсем не е да измъквам плиткото и пошлото в немския културен живот (пък и затова именно съм ги озаглавил „литературно-художествени“); – но целта ми е да изтъкна онези значителни ценности, които правят от културата на немската земя една култура от първостепенно значение. Ако обаче вместо още отначало да тръгна по правия широк друм, аз тръгнах по една стръмна, забутана пътека, пълна с калта на времето и грипелите на нищетата – то не беше за друго, а само за това, че тъй малко се познава у нас немската култура – разбирам: новата немска култура – и немския живот. Аз трябваше

преди всичко да освободя от една крива мисъл — както дам възможност да се надникне и „отвъд“, там долу — при другата Германия, голямата Германия, Германията, която е непозната у нас, Германията, която не твори култура, нито пък има въобще земене-даване с културата; *защото* — за да обикнеш хубавото, трябва преди всичко да се отвратиш от лошото.

Да, любезний Джо, има „нещо“ в Германия — както казваш, — но то не е „отвъд“, по калната пътека на катадневния живот, то е отсам, „под другото небе“.

* * *

Модерната, сегашната литературно-художествена култура в Немско се е родила и израсла всецяло през 80-те и 90-те години на миналия век. Краят на 80-те и първата половина на 90-те години е времето на нейните зрели и мощни младини. Това е едно време, пълно с шума и живота на едно вдъхновено поколение: една голяма дружина млади и жизнерадостни момчета, тръгнали рано на път през буйнокласи зелени ниви — млади, весели юначини, които оглушават с шум и песни простора на свежите, нацъфтели поля. И вика тази дружина с все сила, вика всичко, каквото ѝ дойде наум и сърце. А начело върви охолният и вечно радостният — и гладният — „Барон на Лилийната корона“ — боднал заг ухо бял крин, а вместо корона кривнал по младежки едновременна извехтяла офицерска шапка; тъй по прилича на цар. Редом с него върви един не по-малко радостен старец, пълен с живота и жизнерадостта на бьоклиновското — т.е. пърчовското — си име, вдигнал високо пълната чаша на живота, тъй както се е изписал някога сам на платното. Те двамата дават знак и почин и цялата дружина от млади жизнерадостни момчета запява своята песен и вика, та кънтят зелените пространни полета, техните родни полета.

Тъй обичам да си представям аз онази голяма група от поети и художници, която с една удивителна енергия и охота за работа е създала онова, което се зове модерно немско изкуство — изкуство, което невинаги носи на челото си печата на някакво класично величие, но което шъпне винаги тъй много на сърцето, шъпне слова на живот.

Да познаеш идеите и чувствата, които вълнуват това време — идеи не на някакви беловласи мъдреци, а на волни и безгрижни хъшлаци, — да почувстваш трепета на тези идеи и чувства, значи да почувстваш радостта от живота. Бъдещият литерар-историк, който би се заловил да изследва немското влияние върху художническото концепиране на Пенча Славейков, ще трябва да обърне внимание не толкова върху влиянието на Гьоте и Хайне, колкото на цялата тази „млада Германия“, пълна с живот и любов към живота; Гьоте и Хайне добиват дотолкова значение като учители на Пенча, доколкото са били учители и на младото художническо поколение в Немско от 80-те и 90-те години.

Идеите на това бурно и пълно с живот време са съхранени в многобройни повременни издания — най-много в „Гезелшафт“, — а една художествена дестилация на тези идеи — тези многобройни и разнообразни идеи — е ядката на списанието „Пан“. „Компанията Пан“, съставена в Берлин (1895), си поставяше за цел да сближи чрез своето списание всички ония, които милеят и живеят за живота и изкуството, да отхлуни изворите на нови сили и да съгъсти още повече напрежението на съревнованията. При „Пан“ се събра всичко онова, което бе родено сред слънчевия ден на новото възраждане, всичко, което твореше една изключително артистична култура. Тук бяха художници като Бьоклин, Ханс, Тома, Либерман, Лейстиков, Хофман, Клиндер, Франц, Щук и др., поети като Фал-

ке, Лиуенкрон, Демел, Бирбаум, Хартлебен, Флайшлен, Пишибишевски, Якубовски, Хуго фон Хофманстал и пр.; а между всички се издигаше като „почетен председател“ Фридрих Ницше. Пан е мъртъв – казва английската поетеса Elizabeth Barrett-Browning – мъртъв отдавна; и трудно би възкръснал. Но всичките ония, наредени един до друг горе палави сатири заедно с великия поклонник на Dionysos – Ницше, – възкресяваха името му като символ на живота, името на онзи радостен, добродушен и смел бог, чиято овчарска цафара се е чувала някога след пладнешкия покой на полята, някогашните, потънали вече поля на античния свят. Да живее Пан – богът на живота и на радостта! – Това е девизът на компанията Пан. Това е душата на цялото онова време. Радостта и жизнерадостта – те остават винаги неизменни в своя безгрижен блясък. Животът блика неспирно като буен пролетен извор не само във възторжените псалми на Лиуенкрона, не само в пъстрия и жив идеализъм на Бьоклина: рожба на живота и пълен с живот е самотният мъдрец Заратустра; под слънцето на жизнерадостта живя и дълбоко замисленият Хуго фон Хофманстал; влюбена в радостта е и захласнатата в себе си душа на Рихард Демеля. И наистина, ако не бяха при стария Пан и тези трима философи-сатири, всичката жизнерадост на останалата дружина щеше да изглежда твърде плитка, щеше да бъде само един топъл пролетен вятър, който духа, накъдето му скимне, духа и разпилява навред миризливия белоцвет на нацъфтялата ябълкова гора.

Ницше, Демел и Хофманстал заедно с Бьоклин, Клинггер и Щук възплащават смисъла на тази жизнерадост. Те бяха и връзките, които свързваха „Пан“ с неговите чуждестранни сътрудници: Верлен, Маларме и Метерлинк. Особено важен е тук Рихард Демел, оня гениален мъж, който свързва със сянката си двайсет

минали и двайсет бъдещи века. Вий недейте слуша Пенча Славейков, че Демел бил „изразител на модерната гуша, на оная гушевна каша у разните болни, полуболни и луди, за които синьото е зелено, жълтото – котка, жената – карфица, а септемврий – пръч!“. Действително „Демел беше оракул за мнозина, за които в безсмислиците се крие нещо тайнствено“: но какво общо има Демел с тези мнозина? Мнозина „рошаби и разгащени гении“ тичат и подир сянката на Ницше: но какво общо има Ницше с тези мнозина? Еднакво голяма е може би пропастта между Ницше и Рашо, както и между Демеля и Йоханес Шлаф, един от сътрудниците на „Пан“, който е писал цели книги върху Метерлинк и великия Верхарн, но не е разумял ни на косъм: какво ще каже асжеба туй нещо модерно изкуство, той си мисли сигурно, че символизъм ще каже алегоризъм, т.е. да пишеш гатанки като тази напр., която, кой знай защо, е превел Николай Лицев и на български (Сп. „Борба“, год. I, кн. 3): Сив човек върви из гората, като върви, като върви, сива песен пей: какво ѝ то? – ъвжчцц – Впрочем около „Пан“ се въртяха сума още шлафовци, макейовци, холцовци и пр. сомнамбулни полударования, за които жълтото е котка, но и без тях не може: те трябват, за да викат „ура“ пред Пана; те са необходими: трябват стъпала, по които да се изкачат до висини ония, които могат да се изкачат.

В 1899 г. „Пан“ завърши последната си, V годишнина. Тогава палавите сатири се прибраха в „Инзел“ (Остров), „Острова на блажените“ (Insel der Seligen) трябваше да бъде този остров за синовете на Пана: да, там изтляха блажено повечето от тях. „Insel“ беше вече първият граничен камък, на който се четеше: тук свършва животът. Краят на века и краят на „Пан“ ознаменуваха и края на новото немско възраждане – психо-исторична рожба на великия по-

дем от 1870—71 год. По това време починаха мнозина от първенците: Ницше и Бьоклин; Хофманстал и Демел казаха всичко, каквото имаха да кажат: секна свежият извор на Лиуенкроновата поезия, а не след много секна и животът му: едно по друго си заминаха радостните момчета, чийто глас кънтеше някога до небеса. —

И онези, които останаха, вече остаряха: бели власи висят върху челото на Густав Фалке, Хауптман и Демеля, Хуго Салус и Хуго фон Хофманстал отиват към заник —

и настава времето на епигоните —

на епигоните и на „отвъдната“ Германия, която ще опародизира всичко онова, което бликаше в песните на жизнерадостните сатири около стария Пан.

Липиска, февруари 1914

IV. НЕМСКИТЕ ПОЕТКИ

Един външен случай ми послужи като предизвикателство за настоящите няколко мисли върху женската поезия в Немско: една безидейна и безстилна статия от един мой приятел филолог, озаглавена „Модерна немска женска поезия“ („Българска сбирка“, год. XIX, посл. кн.). Приятелят Николаус е по занятие филолог и може да ви разправи отлично отде произхожда гумата „руна“ или пък какво е съотношението на консонантите в готския и старонемския език. Но пощяло му се да се позабавлява сред филоложките си размисления малко нещо и с „модерна“ немска — че отгоре и „женска поезия“. В Немско — казва авторът на горната статия — се говори и за жени поетки. Прочее, за да си съставим едно по-ясно понятие върху тяхната поезия (като че ли разправя урок на гечурлига!) — ще дадем поотделно кратки сведения за всяка една от поетките. И почва: оттук отреже, оттам откъсне кончѐ — и кърпи ли, кърпи: еди-коя си се родила еди-кога си, живее еди-къде си, написала „Стихотворения“ (Gedichte), „Нови стихотворения“ (Neue Gedichte) — и др.; това стихотворение критиката не го харесва, за онова — още не си е казала мнението... И все по този път продължава и разпространява многоученият филолог... И в края на краищата „читателят“ си „съставя понятието“, че е останал действително без понятие и че в „Немско се говори“, а в България се гърдори за „модерна немска женска поезия“. Многоучените филолози! Те всички — нашенските филолози — се занимават тоже и с „литература“ — разбира се, като добри и верни немски възпитаници, т.е. хора, които по внушение на някакви чужди духове се стараят отк-

рай време и до днес да изгребат с две ръце и безогледно цялата подантерийна култура на немските университети, според които филология и литература било все едно (етимологично, разбира се) – мухъл и плесен, които се въдят само в главите на немски професори. Едно време дори един от най-древните наши филолози – настоящ професор в Софийския университет „по бащин и майчин език“ – пишеше не само критични и литературни статии¹, но и раздрънкваше на общо основание „нямата си лира“, като увековечи името си с един класически букварен (на професорски език – буквален) превод на Гьотевия „Горски цар“. Вярвам, и вий сте го чели някога в училището като „образец по словосъчинение“. Литература и поезия – това не е чорба за филолози; това го знаят всички, само не нашите филолози, добрите и верни немски възпитаници. Литературната история е негли най-важният дял на историята, както литературата – в своята най-пространна цялост – е най-значителната концепция на човешкия дух и култура; а то съвсем не значи да чепкаш букви и да разправяш как Константин Костенечки употребил пет вида „о“...

Работата на филолозите, наречени отдавна „гробари на езика“, е да пеят своите безконечни тропари и упокои. Но изглежда, че това омръзва и на самите тях понякога, та за освежение им се прищява да гъхнат малко „поезия“ – напр. „модерна немска женска поезия“... Хей, филолог! Дръж си тревничето и не прескачай в чуждата градина, макар да си много сърчен, все може да те уплаши нещо. А не дай, боже, да те зачуе стопанинът! Ти ще удариш да бягаш, ще се прехвърлиш през плета, па ще ти се закачат гащите, ще увис-

¹ Па и до днес дори не престава да се занимава „с поезия“: рекъл да ни запознае напоследък с поезията на полския модернист Тадеуш Мицински! „Слав. глас“, год. IX, 1912, кн. 12).

неш във въздуха и после — ще се дигне олелия до небето, когато започне да играе дряновката — да не казвам къде: казал го е вече поетът в „Моята съседка Гмитра“... Филологът може да се занимава най-много с метрика и стихосложение, т.е. да се чеше по плета на литературната градина, но да прескача плета — това не става! Впрочем нека не само малсайбиите, но може и обикновените аргати-работници в градината да си носят заедно с мотиката и една дряновка и да си изострят добре ушите; и зашумоли ли нещо край плета — гръж и удряй!... Филологът да си държи требничето, че...

Но по дяволите, че работата ми съвсем не беше да се разправам с филолозите!

* * *

Едно време — преди сто и повече години — жените в Немско са били само прилежни домакини или изящни придворни дами, но от поезия и изкуство са се интересуваели твърде малко. И дори малкото имена на жени, които са ни останали от онова време (като Фридерика Брион, Шарота фон Щайн, Урика фон Клайст и др.), са ни останали случайно или — по-добре — по необходимост. Историята не помни немкини от онова време, които да са били горе-доле цел сами за себе си; те всички са били само необходими стъпала към целта на други — и то стъпала каменни, които не роптаят. Аз дори се съмнявам дали и фрау фон Щайн е разбирала ажеба нещо, когато Гьоте ѝ е чел своите поеии; струва ми се, че тя — като моята братовчедка Татяна се е повече надувала и преструвала, че разбира нещо, отколкото всъщност е разбирала. Такова е било социалното и културното положение на немската жена в оная епоха (епохата на Канта и Гьоте при това), когато заниманието с изкуство и мисъл се е смятало като чисто мъжки занаят, в който жената няма право и ум да се меси. В това отноше-

ние Германия стои и днес хиляди километри назад не само от съседните ѝ народи, но дори и от вчерашни гечурлига, като нашата България напр.¹ Разбира се, това са въпроси от огромна социална важност, които обаче могат да ни интересуват тук само чрез своето отношение спрямо литературно-художествените въпроси. Наистина в културно отношение немската жена стои и днес много назад, но важно е все пак, че някои от каменните стъпала започват да роптаят.

Онова, което се нарича еманципация на жената (в най-благородния, най-възвишения, най-културния смисъл на думата) – то започва да прониква в Германия едва във времето на тъй наречената „Млада Германия“, времето на Хайне: още едно тъй важно отличие, заслуга и достойнство на този препълнен с неизчерпаема влиятелна енергия еврейски син; факт, на който досега не се е обръщало почти никакво внимание. А именно онези бурни и революционни години, 30-те години на миналия век – из тях веят благодатните ония ветрове, които носят семената на бъдни треви и цветове; семената, които ще паднат във влажната и здрава целина, ще израснат и ще цъфнат буйно и шумно, когато ги стопли слънцето на могъщия подем от 70-те години. За това вече беше дума в по-първото ми – трето – писмо. Онова, което повдига смисъла и цената на новейшото немско възраждане – възраждане чрез силата и свежестта на живота, то е това, че то беше същевременно и възраждане – или, по-право, ражда-

¹ Достатъчно е да посоча само броя на средните девически училища – в неговата абсолютност дори – и на ученичките в тези училища. За броя на студентките – и дума да не става. Когато дойдох за пръв път в Липуска, попитах един мой познайник студент колко студентки има в тукашния университет (най-големия немски университет). „У! ... много! много!...“ – отговори ми той. И действително: от 5500 студенти има мездан до 5600 за студентките. Но по-добре жените да вървят в стопанските училища!

не – на жената в Немско. Онова, което се започна и зачна във времето на Хайне – то най-после се манифестира смело и открито в края на века. И манифестира се по един силен и изящен начин, както не е ставало почти в никоя друга земя: манифестираха го немските поетки чрез своите песни.

Тук аз нямам пред очи поезията на онези погранични току след Хайне немски поетки начело с баронесата *Анета фон Дросте-Хюлсхоф*, отвержен враг на всяка женска еманципация, или же тъй наречената „най-велика немска поетка“, на която действително не липсва „сила на чувството и образност на израза“; но онова, за което пее тази жена, няма нищо общо с женското сърце и по тази причина то остава без интерес и голямо значение, тъй като песни като нейните и много по-хубави са ни пели безбройни други мъже. Същото се отнася и за всичките ония „писателки“, които вървят след нея, не само Мария фон Ебнер-Ешенбах или Кармен-Силва, но може и ония, които пеят дори и за любов, но пеят тъй, както би пял Гьоте или Хайне напр. – да не казвам името и на целомъдрия Шилер, което впрочем би най-много подхождало на това място. То не са поетки, а *dichtende Frauen* (стихотворстващи жени), както неволно и тъй уместно знае да ги нарече немският език.

Новите немски поетки, които собствено ни интересуват тук, не приличат в нищо на своите по-стари и по-млади предшественици, „стихотворстващите жени“. Тяхната поезия не прилича и на поезията на нашите поетеси: нито на стиховете на Екатерина Ненчева; нито на „Теменузи“ на Дора Габе; нито на ония тъй художествено концепирани 16 поеми на Мара Белчева, печатани във II сборник „Мисъл“ (1910), в които прозира ако не ръката, то поне влиянието на Пенча Славейков; нито пък приличат поезиите на немските поетки в нещо на майчините поезии на ненадейно из-

расналата и тъй многообещаваща Надежда Милчева, нашия бъдещ женски Пенчо, поетката, която пише глубочайши стихове, като тези например:

Аз чакам те да гойдеш, рожбо мила,
по стръмний път на моята пъга...

Или пък:

Когато аз най-последно ще заляза,
кал уморено слънце, гряло дни,
наг теб — избягай! И тръгни да търсиш...
Тръгни да търсиш слънце и жени!

Не, поезията на новите немски поетки е нещо ново, нещо отделно, само за себе си; и на нея не приличат поезиите и на най-знаменитите европейски поетки: само песните на *Сафо* — великата лесбоска поетка — биха се негли сравнили донейде с песните на новите немски поетки: отнася се, разбира се, за едно чисто външно сходство, тъй като помежду лежи различието на две различни ери, на две различни свята.

И за поезията на жените в Немско има важност всичко онова, което казах по-рано за поезията на мъжете — сатурите и сатурчетата около стария Пан, великите жизнерадостници от 80-те и 90-те години. Рожба на живота и извор на живот са може и песните на немските поетки. То са песни, в които *животът* блика като буен пролетен извор; песни, в които всичко е *чувството*; могъщото, пламенното, необузданото чувство; независимото, собственото, еманципираното чувство; женското чувство; или може би трябва да кажа „чувства“, защото то не е едно и еднообразно чувство, а са хиляди чувства, безбройни, неизчерпаеми, клокачещи — цял водовъртеж от чувства. И тези именно чувства, наловени едно за друго,

създават веригата, която свързва в едно всички немски поетки. На тази верига обаче не биха могли по никакъв начин да се вържат „списателки“ като Анета фон Дросте-Хюлсхоф или Ебнер-Ешенбах: те са твърде тежки аристократки и биха я скъсали. Пък не само те – но и всички ония млади и хубави момичета, помлади от Анна Ритер или Мария делле Грация, които по „мужеским же образом“ продължават да пишат „баллади“, „поеми“ и „романи“... Всички те нямат работа с женската, истинската женска поезия.

Манифестът на новите немски поетки, които разбиват и ще разбиват истински собствени пътища за *женската поезия*, е онова фамозно писмо, което Пенчо Слабейков напечата някога „за ужас на благочестивия български читателски свят и нашенската критика“ вместо характеристика на събраните в един цикъл „три немски поетки“: Анна Ритер, Текла Линген и Мария делле Грация. Ако не е мистификация, него би написала сама Анна Ритер. Аз наричам това писмо *манифест на новите немски поетки*; и то е интересно не само за „благочестивия български читателски свят“, но тоже и за външния читателски свят. В Немско сега е наш ред – казва анонимната поетка, Пенчова „добра познайница“, – редът на жените. И смисъл, и интерес се съдържа не вече в скърпените от мъже песни, а в изпените от жени – „скандираните по трепета на пълните со свежа кръв сърца“. „Бездната от чувства, които клокочат в нас и които за пръв път пред очите на света е разтворила божествената Сафо, тая бездна гнес я оттуляме ний пак. Насила мъжете са я държали досега затулена с похлупака на разни норми на филистерско благонравие... Вашите абстрактни измислици имат смисъл само за вас. Изкуството, както и животът, ги игнорира. Всичко, в което се откроява животът, е хубаво, е естетично...; е, ами das Geschlechtliche, това плашило за тар-

млюфовците на изкуството не се ли откроява в него и чрез него най-жизненото в живота?“

И то са, разбира се, все теории и планове, които въпреки огромната амазонска смелост на сегашните немски поетки си остават почти винаги само планове, които още има да реализирват бъдещите немски поетки чрез средствата на художественото слово. Онова, което са направили досегашните немски поетки, е само начало и манифест.

Помъчих се веднъж да си представя: чрез какъв ли символичен образ и краски би представил един художник женската поезия в Немско, поезията на една Хермине фон Хрюшен, една Долороза или Анна Ритер – най-типичната от типичните, – или Клара Мюлер, или Фрида Юнг, или Текла Линген и пр., и пр.? В какъв ли пластичен образ биха се влели и без това тъй пластичните песни на новите немски поетки? И префантазията ми се представи едно понесено по вихъра свежо, здраво, бяло женско тяло, със страстно преплетени бедра; едната ръка вдигната вдъхновено и жадно нагоре, а другата вплетена в разбърканите и развеените по вятъра червени и зелени коси; погледът огнен и несвестен; задният фон в горницата си е тъмносиньо бурно небе, а надолу – ярка слънчева заря. Във всичко да се чувства вихър и страст. Цялата тази картина да бъде препълнена с ярки, живи, свежи, пъстри цветове – и всичко конкретно и ясно, живо и импресионистично. Образът трябва да бъде символичен, но не и символистичен; никакво второ настроение, никакви нюанси, никаква загадъчност; ни следа от изкуството на Йожен Карьер: всичко ясно и ярко. Такава е поезията на днешните немски поетки: ясна и проста, здрава и свежа като поезията на Лиуенкрона например. И това може би е най-големият недостатък на сегашната поезия на немските жени: липсва ѝ още дълбочина и задълбочаване в чувствата

— задълбочаването на един Гьоте или Демел, или Хофманстал. Всичко върви а ла Лилюенкрон (това име ми се вижда най-подходящо за случая) — на едро и ясно, понякога дори плоско. Не е съумяла да се вдълбочи в жизнерадостните чувства не само бързата и бурната Анна Ритер, но дори и меланхолната понякога гелле Грация. Казвам „меланхолната“ и трябва да забележа, че опитите на досегашните немски поетки за вдълбочаване в чувствата избиват най-често в меланхолия и скръб дори, което показва недорасналост и незакрепналост на художествените идеи. И действително създаването на едно *ново*, чисто женско изкуство не е лека работа. Тук ще трябва да се разчупят дори стари форми и да се създадат нови. Ще трябва да се пожертват хиляди усилия, за да се приготви времето на бъдещата голяма поетка. Днешното време е време, в което се започва; а има още време, докато дойде времето на довършването. Днес само се създават и манифестират идеите. Днес се разбиват и пробиват новите пътища. И Анна Ритер може да бъде каквото ще, може да бъде най-популярната, може да се наслаждава на безбройни хвалби, може да се радва на 27 издания на своите песни, може да бъде дори и Ада Негри — но тя винаги ще си остане една от онези, които манифестират. Има още време, докато жените в Немско бойкотират, тъй да се каже, стопанските училища и започнат да дирят нещо повече от грамотност, мъж и оперетки.

Но тукатси трябва да предотвратя едно възможно недоразумение и следователно — едно заблуждение. Немските поетки не са суфражетки. Тяхната работа дори не би трябвало да се характеризира като еманципация. То е наистина покрай другото и една общокултурна и хуманитарна работа; обаче художествената цел си остава винаги на първото място. Аз събирам тия две работи — женска поезия и женско възраж-

гане — доколко наедно, доколкото едното стои в зависимост от другото. Естествено — докато жената стои на онова място, на което е била преди 100–150 години, женска поезия не може да съществува. То е неотменен социално-литературен закон. Трябва жената да не бъде просто каменно стъпало към целта на други; трябва да се извади из трънаците на традицията; трябва да се приближи по-близо до онова, което е интересувало досега само мъжа, онова, за което само мъжки глави са се потили и трошили; трябва да се роди женски интерес към култура — за да може да се роди на света и едно женско изкуство. Трябва да се отхлуни оная „бездна на чувства“, които клокочат в женските гърди — за да израснат и поетки, които да създават песни от тези чувства. Създаването на ново, собствено художество и собствени художествени идеи при старото (еснафско или „салонно“) положение на жената сред обществото е невъзможно и немислимо.

В това отношение работата на немските поетки има значение *не само* за немската поезия, но *въобще за женската поезия в света*: защото те са първите; защото досега още не са били раждани поетки жени; защото досегашните женски песни са били все — малко или много — скърпени по мъжки образец; защото не само старите немски „списателки“, „стихотворстващите жени“, не само нашите, не само руските поетки като Жидовска, Галина, Чумина и пр.; не само Конопницка или Лагерльоф; не само Елизабета Браунинг или Кристина Росети; не само М-м де Стал или Луиза Акерман — голямата френска философка, — но тоже и поетка като Ада Негри или дори нежната Марселена Деборг-Валмор — най-женствената от всички по-стари поетки, — защото всички те са поетки мъже; искам да кажа — поетки, които пеят с мъжки глас за женски чувства: някоя по-малко, друга повече — но всички не съв-

сем женски. Новите немски поетки изкарват първи пред очите женските чувства: те разбиват и разломяват пътища за *нова, чиста, женска* поезия.

И това именно е интересно: че „бездната от чувства“ се отхлупва в Немско, дето жената и днес предпочита да кавърдисва лук или да рови разните „гамски журнали“; че въвеждането на жената в културата става от страна на *немските* поетки и става тъй, както не е ставало никъде другаде, дори и там, дето жената е започнала да се събужда още преди един-два века; става тъй смело, тъй бурно, тъй самоуверено... И става освен това въпреки присъствието и волята на *Ницше*, великата бариера за женските културни пътища; само тук мнението му не е хванало мястото. Да, женската поезия се роди в Немско – този зан-дан за жената. А то сочи за голямата още родителна енергия на немския народ, стига да има семе и слънце.

Липиска, февруари 1914



Автопортрет.
Иллюстрация в сборник
`Искусство`. 1910.



Автопортрет.
Иллюстрация
в сборник `Звезды`. 1910.



Автопортрет. 1913.



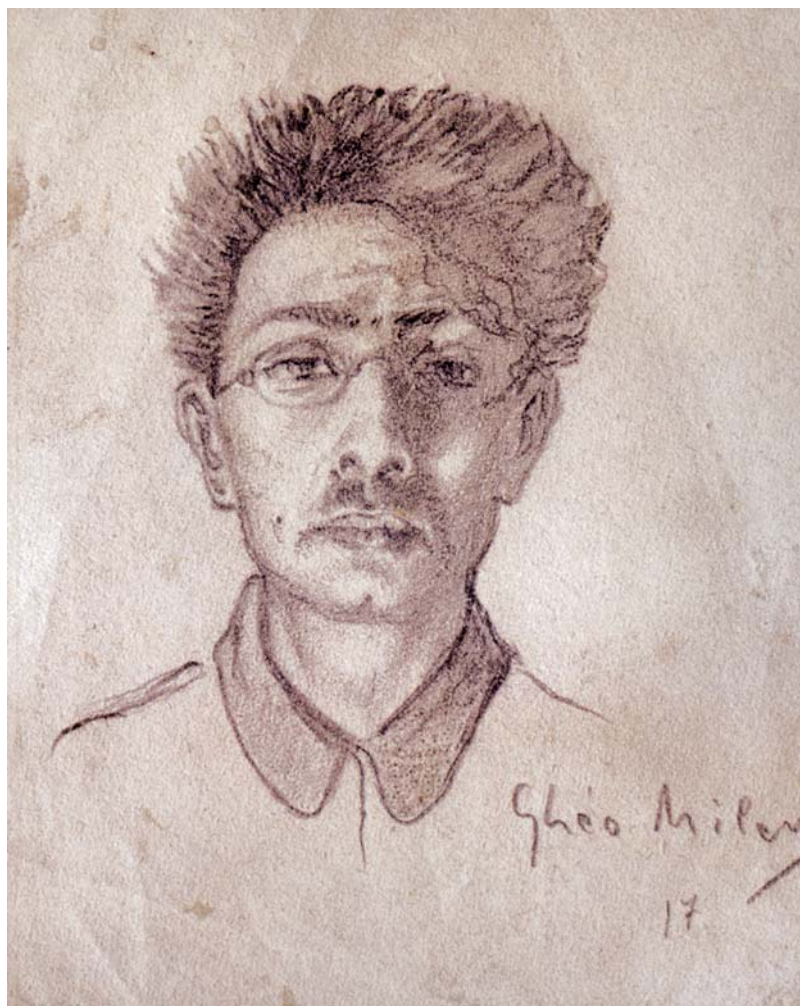
Автопортрет в медальон. Иллюстрация в сборник
`Изкуство`. Книга III. 1912.



Автопортрет. Иллюстрация
в четвърти сборник `Изкуство`. 1913.



Автопортрет. 16.I.1913.



Автопортрет. 1917.

V. „ЛЪКЪТ НА ОДИСЕЯ“, НОВАТА ПИЕСА НА ХАУПТМАНА

Аз го слушах още по-миналата година, по време на неговия 50-годишен юбилей, да четем един откъслек от новата си, недовършена още драма в стихове: „Лъкът на Одисея“, която се яви тази година, в януарската книга на сп. „Neue Rundschau“. Споменът ми за Хауптмана е още жив: и досега виждам пред себе си развезаната бухкава коса на поета, неговото високо открито чело, светлия поглед и замахнатата вдъхновено десница; а гласът звучи ясен и чист като стомана. Той четем с вдъхновение, той четем с патос, той се унася, той се забравя цял: свива се и скача, стене и вика, смее се и плаче, повелява и умира. — Има действително нещо одисеевско в образа на 50-годишния Хауптман; този ясен, откровен немски поглед, високото, вирнато назад чело, зад което е метната дългата посивяла вече коса — всичко това ви напомня един Одисей, един мъж, който действително много се е скитал, много е видял, много е патил, примамвали са го чужди земи, чужди острови — па и днес надали към Итака не надуват попътен вятър платната на неговия кораб.

Литературният път, по който е минал Герхард Хауптман, е бил наистина труден и странен, като пътя на странстващия Одисей. Той почва отначало със стихове, залавя се с науката, става скулптор в Рим, захвърля художеството и се залавя пак за поезия и най-сетне се настанява като свободен драматик в Берлин. Тогава той изкарва на свят първата си пиеса „Пред изгрев савъце“, фурорната онази *натуралистична драма*, в която героите са наистина малко нещо глупавички — влюбват се с научна цел и разлюбват въз основа на научните си убеждения, — но все пак са „на-

туралистични“ герои, и при това герои, които се ползват със симпатиите на своя автор. „Пред изгрев слънце“ направи Хауптмана изведнъж душата на немския натурализъм и ядката на тъй наречения „Свободен театър“ (Freie Bühne: в Париж Théâtre Libre) – там бяха събрани и се събраха всичките ратници на натурализма в Германия: Зудерман, Херман Бар, Ото Брам, Вилденбрух и пр.

Но оттук се почват и странстванията на Одисей; корабът му се впуска през играта на сините вълни; морският въздух надува платната; вятърът зафучава през изпънатите въжа; емват го покритите с бяла пяна талази: той лети напред, а отдалеч долитат примамливите песни на сирените; мамят го те към чужди брегове; неверници вълни го носят и отнасят край много чужди земи – той минава край „острова на блажените“, минава най-сетне край острова, на който е забягнал някога Габриел Шилинг – и ето един ден ветровете изхвърлят кораба на брега на родната Итака. Измореният скиталец, „неузнаваем от старост, бедност и грипи“ в своите натуралистични грипи, стъпва най-после на желания бряг, но все още не може да познае Итака и пита Ловкане:

Кажу ми как се казва таз земя,
коя пред себе гледам аз?

– Итака!

Аз питам как се казва тук земята,
върху която стъпвам.

– Таз земя е

Итака!

Да, Одисей е вече върху Итака, желаната Итака: ала никой не го познава – него, стария просяк, грипавия скиталец. Но снощи старият и верен Евмайос е сънувал, че той наистина ще си дойде вече; и ето из-

важда из скривалището върно пазения до днес лък на
Одисея и въздъхва:

О, ще ли дойде пак ръката мощна,
коя наново този лък ще опне!

Левконе:

Това ли е лъкът на Одисея?

Евмайос:

Да, мой е, съще, мой и никои друг.
Видяла ли си друг такъв ти нявга?
Аз — никога и никои път. Този лък
е опнал нявга Аполон, преди
Силен да го откара, мъдрий оня
кентавър и учител Дионисов.
И в тъмна древност мой в Лакедемон
гошъл е; там намерил го един
ловец; един Агидец; най-подир
го взел Ифит и нявга подарил го
на нашия повелител. Ти ме гледаш
учудено, че никога това
оръжие в ръката ми не си
съглеждала. Но знай, че от години
и дни аз крил съм го. И днес, ако
не бяха при стагата във слугите,
ако не бе чифликът празен и
ако не бях най-сетне тази нощ
такъв чуден съм сънувал — нивга
не щях с този лък в ръка тук да стоя.

Най-после мощната ръка на Одисея опва свеще-
ния лък, разправя се жестоко с наглите пришелци в
земята и дома му, блудните женихи около неговата
вярна жена Пенелопа. И той, скиталецът, ще се при-
бере най-сетне в покоите си, ще може да погладу ру-

сата глава на своя син и да му разправя за чуждите ония страни, по които се е той скитал... Но кой знай! Може би всичко това да е насън; може да е сън! Кой знай: може би утре вълните ще го емнат наново и той ще тръгне да се скита пак по чужди земи и чужди краища. Но не, той познава вече своя роден край; га, тук е Итака; най-после – Итака!

* * *

Хауптман събира в себе си натурализма в Немско. Неговата литературна съжба е съжбата на немския натурализъм. И каква странна съжба? Какъв път? От царството на вагабонтите, ботушарите, бълващите пияници, буйстващите тъкачи и пр. през приказничната гора на самогивата Раутенделейна и замъка на граф Старшецки – до царството на Огусея, в древната Итака.

Немският натурализъм *не е бил никога* натурализъм *par excellence*. Той е бил *par excellence само на теория*, само в теориите на свирепия золаист Михаел Георг Конрад, който имаше някога една подобна поезия:

Наший свят не е класичен,
нито пък е романтичен:
наший свят е сал модерен!

Той искаше да каже може би „моден“ – защото в Немско натурализмът се яви не толкова като литературна вражда спрямо класичния и романтичния свят, а просто като „мода“, т.е. – индукция от Париж. Можеше ли Зола – *la bête humaine* – да бъде „модерен“, той, който нямаше в гърдите си ни прашина от модерната душа на един Самен напр. – и не само модерна душа, но и каквато и да е душа дори? Но Конрад го провъзгласяваше безстрашно за „модерен“ (= моден) и четвърт век размахваше пред него забра-

нително натуралистичната си сабя. Но защо? Натурализмът навлезе в Немско като победоносно заблуждение, без да срещне врагове, и дори един поет като Лиценкрона обичаше да се кичи с натуралистичното прозвище: „Ний натуралисти!“ – казваше той. Но то беше отначало. Модата скоро остаря и оная голяма бликнала изпървен без насока енергия, която създаде новейшето немско възраждане, намери към края на 80-те години своите собствени, верни пътища. И Лиценкрон писа вече „елегия за смъртта на своя приятел Натурализъм“. По това време – в началото на 90-те години – израснаха Демел, Хофманстал, Фалке и др. и от старата „Компания“ (сп. „Gesellschaft“) изникнаха две противоположни течения: „модните“ човечи на „Свободния театър“ (театър и списание) и ония, които по-после се събраха около великия Пан – хората на прякото изкуство. За едните аз говоря; днес ми е гумата за вторите. Две отделни писателски дружини, които обаче никога не са враждували помежду си тъй, както що са враждували символисти и натуралисти във Франция. Ако имаше кой да бъде тук нападан, то беше без съмнение натурализмът, този грях и престъпление литературно, което води тъй бързо към профаниране на литературата. Но натуралистите в Немско (напр. Конраг) се показваха винаги много по-войнствени от сатириците около войнствения Пан¹. И все пак в края на краищата крепостта им, натуралистичната крепост, падна – падна, без да беше щурмувана. Защо? Много просто: тя бе изградена от купени тухли – и то фалшиви марсилски тухли, фабрикувани във Франция тогава, когато натуралистичните машини се бяха изпочупили и не работеше

¹„О, чуйте тоз далечен ек в горите:

На войнствения Пан това е рогът!“ – казва Хауптман в „Лъкът на Одисея“.

ха вече или пък изкарваха никаква стока. То бяха мар-да сурови тухли, които освен това се бяха изтрошили по пътя в колата, а пък купувачите нямаха възможност да ги допечат. Защото нито Хауптман, нито Зудерман, нито Ведекинг, нито който щете от немските натуралисти не е бил роден за натуралист, а най-малко е бил такъв нашият Герхарт.

Самият натурализъм — бил той золаизъм или мопасанизъм, или буржетизъм, или дявол го знай вече какъв е бил — във всичките си преobraжения той е бил повече доктрина, отколкото изкуство. Собствено за *изкуство* тук и дума не може да става; защото, ако изкуството е наблюдение и стремление на природата и живота — то съвсем не значи безидейно наблюдение на живота по протоарите. И в моите очи поне натурализмът, натурализмът на един Зола или Мопасан, не е нищо друго освен най-дълбокият декаданс на литературата. Зола казва, че изкуството е „la réalité, vue à travers un tempérament“, т.е.: отражение на действителността чрез душата на художника. Е добре; в такъв случай — според Емил Феге — Мопасан е най-натуралният натуралист на 19 век; защото той не измисля нищо, защото неговият темперамент е едно гладко и безцветно стъкло, през което действителността минава във всичката си делнична безцветност. Авторът не прибавя нито един отънък, нито една чертица от себе си. *Самата* природа се слага върху книгата. Онова, което четем — то е действителността, *самата* действителност, а не описание на действителността. Но защо ни е тогава този посредник между нас и действителността, когато всеки, който има очи, може да я вижда и вижда всеки ден по улиците, и няма защо да си хаби времето да чете романите на Мопасана? Та това изкуство ли е? — Без съмнение — не: то не е изкуство. Това няма да откажат дори и онези естети, които неволно са станали

унициатори и идеолози на натурализма: Тен напр. уни-
щожително отрича като изкуство едно подобно
творчество: то е фотография, но не изкуство
(*Philosophie de l'art*, р. 22). — Същата стока е и изкус-
ството на *Емиа Зола* с неговия „експериментален ро-
ман“. Този пък приятел не пише с перо, а с ножици:
той изрязва просто журналните антрефилета от от-
дела „произшествия“, лепи ги едно о друго — и създа-
ва романи. — В кн. 5 на „Листопад“ е преведен от То-
гор Христов (предполагам: само за любопитство)
еден разказ на Шарл Луи Филип „*Четири-те аиаости-
ни*“. Прочетете го и се попитайте дали е изкуство и
дали аджеба писателят е имал някаква идея в главата
си, когато е писал този разказ? Някой си (да речем:
Драган) срещнал на улицата една гладующа слугиня; нах-
ранил я в една проста гостилница, забел я в своята
мръсна стаичка, притиснал се до гърдите ѝ и после
— изпратил я в болницата с насярчения, успехи и „своя
беден сифилис“. Боже мой! И това изкуство ли е? Та
него могат да разберат и най-глупавите перачки, и най-
простите файтонджии... Съвсем не се касае за някак-
во литературно приличие и неприличие; че както се
знае, изкуството стои много по-високо от догмите
и нормите на етиката: това са доказали вече поети
като Пушкина, Бодлера, Свинбърна, Демеля и много
други. Въпросът е просто за *опрофаняване на изкуст-
вото*. Защото — ще повторя пак — натурализмът е
най-големият *декаданс*, най-голямата *корупция* на лите-
ратурата и *литературните вкусове* в наше време — или
малко преди нас. — И другояче не биха се обяснили ония
опулени очи, с които се посрещат и до днес дори по-
езиите на модерните поети, тъй наречените симво-
листи — като че ли то са поети, дошли хе, от пла-
нетата Нептун чак! Да, образи, символи, музика, тропи,
фигури: какво чудно? Ами че поетите от памти-
века са говорили все в тропи и фигури. Работата е

толкова проста. Но за това аз ще говоря по-подробно в една особена студия върху „основите на модерната поезия“. Само когато на натурализма се погледне като на най-низката корупция на художествения вкус – само тогава ще може да се разбере и обясни оная непримирима вражда на модерните поети към всичките ония натуралистични пишещи *ташини*, от каквато и фирма да са те: Зола & С-ие или Мопасан & Прево: то е враждата на художниците към жонгльорите, които забавляват тълпата на булевардните файтонджии и перачки:

Бурже, Мопасан и Лоти
 по всички намират се гару;
 с кебана купуваш ги ти:
 Бурже, Мопасан и Лоти –
 джобовете с тия софти
 напълвай ти, както с цигари;
 Бурже, Мопасан и Лоти
 по всички намират се гару!

(Dom Junipérien)

* * *

Аз се впуснах тъй надалеч към френския натурализъм, за да покажа колко пари струваха и каква фалшива стока бяха дървените крака, които си бяха купили немските „натуралисти“. Пък защо ли им бяха и тези дървени крака? Те всички бяха здрави, пъргави момчета, с два здрави и яки крака: то било „модно“. И вървяха с тях до крива пътя, годето Хауптман се спъна един ден в заспалия сред една нива Пан, та щеше да си счупи и здравите крака заради дървените; думата ми е за „Флориан Тайер“. Тогава старият Пан му залепи един плесник, задето го разбуди и го прати да търси „потъналата камбана“ в гората на самовилата Раутенделейна. Но види се, че тя беше твърде

тежка за Хауптмана и по навик от натуралистично време той започна пак да куца — сега с един само гървен крак, додето най-сетне захвърли и него.

Искам да подчертая с това кривия път, по който щеше да се изхаби (и се изхаби немалка част) от бликналата сред 70-те години енергия, енергията, която създаде новейшото немско възраждане. Защото — както го казах толкова пъти вече — то беше свежа, жизнена енергия, предназначена да създаде не развличително четиво à la Мопасан или Прево, а да създаде здрава и ценна художествена култура; и тя се създаде. Немалко художници и поети доказаха, че човек може да бъде великолепен модерен художник, без да навлича „онзи исторически халат на поетите от „едно време“, в чиито джобове се вдъхна мишки“, и при това, *без* да отива до изродените крайности на натурализма. Останалото беше блуждение: свидетелство за натуралистичните скитания на Огисей Хауптманов.

Впрочем Хауптман не е бил никога цял натуралист. Току отначало още неговите натуралистични ужаси започват да се размесват с блянове и вълшебства („Ханеле“), с индивидуалистични и благородни герои. Макар на пръв поглед писателското дело на Хауптмана да е едно почти без вътрешна връзка размесване на натуралистични пиеси (Тъкачите, Хеншел, Михаел Крамер, Роза Бернд и пр.) с легендарно приказнични феерии („Потъналата камбана“, „Елга“, „Пупа“ и пр.) — все пак литературният път на Хауптмана от „Самотни хора“ насам е едно постепенно изтръгване из натуралистичната пепел и приближаване към здравия художествен реализъм, в който чрез идеите се създават характерите. При тази работа главната роля са изиграли Ибсен и Хайнрих фон Клайст, чиито пиеси неотдавна се поставяха под Хауптманово режисьорство на берлинската сцена. Все пак Хауптман имаше доста много собствена сила, за да не остане

там, дето останаха натуралистите от типа на Конрада; той можа да премине до Итака, като постепенно смесваше купения натурализъм с все повече и повече собствено изкуство, додето най-сетне от натурализма не остана нищо. Не безидейно отражаване на живота през гладкия, безпристрастния художествен темперамент на един Мопасан, а отражение на реалността през художествената идея. „Лъкът на Одисея“ (Der Bogen des Odysseus), който ни пренася далече от натурализма на улиците, не е вече натурализъм и Конрад не би казал повече, че Хауптман „е наш“. Впрочем — ще повторя — той не е бил никога цял натуралист — золаист като Конрада.

Goblis, 28 февр. 1914

VI. РИХАРД ДЕМЕЛ

Първа степен от най-новата немска поезия е не Детлеф фон Лиленкрон, а Рихард Демел. Впрочем това самият Лиленкрон не отрича – твърди го дори „с каменна твърдост“: че Демел е, а не той. Демел е сам за себе си Демел, майстор, който не върти край себе си чираци – както що е обикновено навик у големите майстори на изкуството. Той може да бъде само сам и един; той трябва да бъде сам и един; защото е един, или – както казва Щирнер – единственият.

Демел не говори с безпомощната обикновена човешка реч, а навързва понякога гумите тъй, че те казват много повече от това, което могат да кажат, много повече, отколкото ако бяха в ръката на някой груг поет. Това говори за майстора; него не отрича и Пенчо Славейков, като казва, че Демел е почти непреводим, „защото в превод – не само на български – всичко това се губи“. Но това е външното в изкуството.

Вътрешното в изкуството е онова, което е вътре в самия Демел: неговата душа: една птица – светла, звучаща птица между сумрака на тленните досегашни вери и светлината на бъдещето. Като у най-големите модерни поети Демеловата душа е зачатата още при сътворение мира, роден е сред средните векове, ония векове, които продължават и до днес, и ще живее във вековете, които угат, до скончание века. Като всеки голям поет, като всеки пратеник божий, но пратеник божий, какъвто може да се роди само в нашето гранично време – Демел е граница. Като бога Янус той има две лица: едното – обърнато към нощта на миналото, нощ, която мята сянка дори и върху настоящето, другото – обърнато към

слънцето на бъдещето, онова бъдеще, към което е мост Заратустра.

Демел е един поет мъдрец; но мъдрец, чиито мисли се раждат не в мозъка, а в дълбините на душата — а пращинки от тази душа образуват крилата, с които възлитват тези мисли.

Демел не е поет *като всеки поет*; той не е поет, който плете възшебни песни из чувствата на преживелиците на *своето* собствено сърце; той не е Орфей, който смирява с чаровния си глас и дивите зверове; той не е поет, той не е писател: той е пророк. — Той самият е песен; песен, която не заглъхва; песен, която звучи и блуждае непрестанно през вековете и простора; песен, чута случайно и веднъж само на земята.

Душата на Демеля — това са хиляди струни, изпънати между света и безкрайността. Демел е една арфа, издигната сред вселената. Арфа: и неизброимите екове, които блуждаят през вечността, душите, които са умрели, и душите, които ще се родят, душите, които никога простосмъртничката суета не е подозирала — те се удрят в тези жици, те ги докосват — и из тях прозвняват пророчески звуци, слова на откровение.

Ако е право да се смята поетът за човек от друг свят, нещо като полубог, човек, неподобен на другите човечеци — то може да бъде право само за един поет като Демеля. Една Касандра, изправена пред звездите и заслушана в онова, за което другите нямат слух, слуша и го предава на света: защото Демел обича света и само от любов към света стои усамотен пред звездите. Не „свръхчовек“, а „съчовек“ (Mitmensch) е словото, което символизира Демеловите сношения и отношения към света: тази душа, разпъната сред вселената, за да бъде ехо на ехото на вечността.

Но за да може да се издигне този велик поет до такава висина, трябвало е да легнат върху челото му бръчките, които свидетелстват за борбата на мъдреца.

– Sursum corda!

Защото малцина от гениалните поети, живели досега на земята, са успявали да прострат себе си до една такава обширна вселенност, както Демел; даже малцина и от модерните поети, които чрез *душата* са можали да изтръгнат поезията из оградите на обикновеността и суетата. Пред Демеля изчезват всякакви расови, всякакви земни граници, за да остане само Човекът и заедно с него Съчовекът: двама човеци: „Zwei Menschen“ – така е озаглавено Демеловото може би най-дълбоко произведение, един тайнствен „роман в романци“. И онова, което прави Човека тоже Съчовек, онова, което свързва „двамата човеци“ – то е любовта: всевечната любов: Eros. Чрез любовта изчезват двамата човеци, за да се слоят в едно:

Мила сутринна звезда,
мила вечерна звезда: –
едно да бъдем в ден през ден,
доде съедини ни сетня ноц. –

за да се слоят в едно: Вселена. – „*Ний Свет!*“ – тъй започва оня вълшебен „роман в романци“: Zwei Menschen.

* * *

На пръв поглед Демел като че ли представя твърде много сходности с нашия *Яворов*, най-великата рожба на меланхолната – бих казал – отчаяната Тракия, поета, чрез когото може би най-много е говорил, най-много се е откроявал нашият народ: поета, в чиито песни ридае страданието и болката на петстотин поколения: последния от тези 500 поколения. Общото у Демеля и Яворов не е само във външното художество, в образите и пр., гето биха се изброили твърде много удивителни еднаквости, не само в дълбочината на поетично-философския поглед, но и: онази еднородност, с ко-

ято се отразява вселената в техния поетски поглед. Но – докато у Яворова вселената се отразява като всевечно страдание и отчаяние, нещо повече дори – като всевечна смърт – „може би“ край на безкрайността:

Пустиня без ехо и зима всевечна,
и нощ без начало – и нощ безконечна –

у Демеля, напротив – вселената се отразява през неговия художнически темперамент като всевечен живот, ден безконечен.

* * *

Демел е – ако не най-големият, то поне – един от най-големите модерни поети. У нас, разбира се, той е непознат. От Западна Европа достига у нас (и добива дори престъпна популярност) само онова, което ни препоръчва руската естетика. А тази естетика е понякога – и твърде често – твърде глупава: за нея имат цена само „по-крупните“ литературни дела – напр. романи, драми, – а лириката въобще „не стои нищо“; какво е то – стихотворение?... Руската глупава читателска естетика не обръща внимание дори и на своите собствени лирици; тя ще предпочете и предпочита Максим Горки и Куприн, а може би и Арцибашев и много други белетристи и романисти пред поети като Балмонт, Брюсов или Сологуб и др. От западните модерни поети – поетите на душата – у нас са познати само онези, които се славят в Русия: Пушкински и Метерлинк – или само Метерлинк, като по-чистокръвен модернист. Нито един обаче от възхитителните и гениални дори лирици, като Демеля или Хофмансталя, като белгиеца Верхарн или французите Мореас, Джемс, Анри де Ренје и пр. Наистина и оня фламандец – Метерлинк – има немалко мъдрост в душата си; той знае да ви затвори чрез вълшебство очите, да ви възкачи по ста-

рише мраморни стълби на своя замък, в който не живеят вече никакви вълшебни принцеси, а широките зали са пълни с мълчание и спомен за миналото; той ще преведе душата ви през мълчанието на стария романтичен замък и ще я остави най-сетне самотна сред това мълчание — *le trésor des humbles*. Но ако си гадате ръката Демелю: той ще ви накара преди всичко да си съблечете душата и ще ви възведе тогава по стъпалата на своя стъклен дворец, ще ви повее през блестящите зали, в които звучи непрестанно една тъй нежна и вълшебна музика от цигулка, каквато виш не сте чували почти никога; душата ви ще стъпва по душа и поетът ще ви доведе най-сетне пред един широк прозорец: той ще замахне с ръка, и прозорецът ще се отвори — и пред вас ще се открие един невиждан досега простор от полета, ниви, планини, небеса... Поетът ще замахне с ръка, и пред вас ще се открие нова картина; пак — и втора — и трета — и четвърта... Това са пейзажи на душата, казва ви той. И пак ще замахне поетът с ръка: и ще се яви Олимп със своите богове; ето пристъпва тогава Исус с кръста, а след него Мария и другата Мария; боговете изтръпват; Зевс отпуща глава и издъхва;

потъва слънцето в морето и
мълчат боговете —

мълчат уплашени и само Психея се пуца радостна в прегръдките на Спасителя... — И пак ще замахне поетът: и ще видите Ева пред смъртта; и ще видите една голяма тъмна порта и пред нея седем мъже в черно... И пак ще замахне поетът: и ще видите слънцето на Гения... И пак ще замахне — и пак — и пак... и душата ви ще заспи под крилото на вълшебни бянове. — И чак когато зазори зора, той ще разбуди душата, която сънува, ще я изведе назад през залите, в които свирят непрестанно вълшебни невидими цигул-

ки, и ще ви каже: Вървете и любете живота! И ако не разберете съвета му – не сте разбрали Демеля.

* * *

Онзи, който като мене би искал да ви прати из океана на Демеловата поезия – трябва да ви даде само един компас: *Sursum corda!* Издигнете сърцата – защото Демел не е забавление за файтонджии и перачки; той не отразява „живота“ тъй, както проповядва натуралистичната доктрина; той отразява всевечния живот тъй, както само той знае да го отрази... – Когато човек съпостави всичките натуралисти заедно, всички, които „рисуват живота“, с един художник като Демеля – само тогава разбира, най-добре разбира – каква пепелна суета е писането и четенето на романи и новели като „Мон ами Жорж“ или „Четирите милостини“, или „Женски писма“ и пр., и пр. ...

Но не си мислете, че Демел е човек, паднал от небето, и че му липсват два крака, с които да стъпва на земята. Не; този гениален поет е може доктор на финансите и специалист по осигурителното дело. И той е роден из пръстта на немската земя: но и това тъкмо е удивителното... Поетът и мъдрецът Демел извира из същия оня извор, из който са бликали всичките други нови поети в Немско – може Шлоф, Конрад, Бенцман и пр.: политико-икономичният подем на Германия от 70-те години е този извор. И удивително е наистина как грубата сила, суровата енергия, се преобразява във вечност; как тесният патриотичен екстаз се преобръща на вселена; как из обикновеност израстват хора, които създават необикновени идеи: в туй отношение новото немско възраждане открива широко поле за работа на оня психолог, който има да изследва връзките между гениалния индивид и обществото.

Демел – Ницше – Хофманстал: единът германец, другият славянин, третият романец: аз ще сложа пак

тези три имена едно до друго като последния, най-великия резултат на новейшото немско възраждане от края на миналия век. И от тях тримата – Демел и Ницше преди всичко; в тях е отразен смисълът, най-дълбокият смисъл на това възраждане на живота чрез волята за живот. Само те са съумели да превърнат себе си във вечност, само те са можали да приведат погледите на земята отвъд земята, „зад доброто и злото“. Всичко друго в новата немска поезия, колкото велико и гениално да бъде то – е поезия земна, тленна и невечна. Това е онова, което поставя Рихард Демеля пред Лиуенкрона.

В своята тъй наречена „автобиографична скица“ (преведена на български, струва ми се, от П. Славейков в „Мисъл“, XIV или XV год.) Лиуенкрон казва: „От нас живите, познатите и признатите поети ще остане да живее само един: Рихард Демел. А славата на всички нас останалите не ще продължи повече от 40–50, да кажем 60 – най-много 70 години: един само ще остане и в бъдещето: Рихард Демел, поетът, който единствен е схванал трепетите на гушата на времето ни...“ – Нещо повече дори: на времената; аз нямам възможност да се впускам в широко изследване на Демеловата мисъл и поезия и затова само загатнах на няколко места по-горе за всеобемността на Демеля. Би ме забело много далеч, ако седна да обяснявам как Демел слива в една плът и кръв здравия дух на античността и чувствителната християнска гуша; аз само загатнах за това на две-три места по-горе и загатвам още веднъж.

Аз няма да се простирам и върху удивителната, могъщата художествена техника на Демеля; нека приведените по-горе стихотворения продължат за това: вярвам, все ще може да се схване от тях напрегнатият лиричен драматизъм, стегнатостта на мисълта и силата на разума, където Демел няма равен на себе си почти в цялата немска поезия.

* * *

Доскоро аз бях наклонен да мисля, че Демел почти е казал всичко вече, каквото е умал да каже; тъй като последната му сбирка, „Дивен гив свят“ (Schöne wilde Welt. 1913), не представяше нещо твърде ново: защото поети като Демеля се раждат обикновено, за да кажат нещо, и свършват. Но недавно напечатаната в „Neue Rundschau“ ода: „Домът на поета“, ме убеди в тъкмо обратното: че Демел има още много да казва; може би той е сега на само половин пътя. Сега той е 50-годишен. В „Домът на поета“ – поетът се обръща към Феникса:

Феникс

.....
 О само роден към, семен роден към –
 тогаз прозвъннаха звездите горе.
 Да, целий свят преброждаш ти,
 насам-натам, където щеш,
 в безумно-волний си летеж,
 летиш с кометите в предвечните простори,
 гръм, бури, облаци – играчка са за тебе –
 но, ах, ти нямаш толкоз сила
 върху твърдата земя дом да сградиш,
 за тебе и за твоите верен подслон,
 едно легло,
 една греда не знаеш да издялаш,
 ни маса, ни дъска,
 стоиш като безпомощно животно
 под чуждите борики тук –
 тъй звъннаха звездите – и проклетх те.
 Доде зора зори, доде дойдоха хора,
 един след други на помощ надойдоха
 и нежно ме хванаха за ръце,
 и мили се усмихнаха жени:
 виж, нà: там домът е изкаран вече...

Leipzig, 1 март 1914

VII. ФРАНЦ ФОН ШУК

Като казвам Франц Шук, аз не мога да не спомена пак и името на Рихард Демеля: Франц Шук е Демелят на немската живопис. Поетът Шук и художникът Демел: не току-тъй само вътрешените очи на тези двама съзидатели на вечността ги правят подобни един на друг; но може и нещо по-важно, нещо, което лежи в основите. Пък може би тъкмо самите им разтворени и вътрешени очи да ги правят съзидатели на вечността; или пък – обратно... Но във всеки случай: съзидатели на вечността – Вечността, която събира в себе си вечно гъмжащия живот и вечно глухата смърт.

„Пейте ми виш песента за живота и смъртта!“ – казва Демел; и една песен, една симфония на живота и смъртта е цялото художническо дело на Франц Шука. Защото не по-малко от Рихард Демеля е съзидател на вечността и живописецът Шук, великият майстор – не на четката, а на онова, което оживява и живее в четката. Онова, което музикантът лирик Демел слага в образи, художникът Шук го слага в звуци; не прости мелодии обаче, а една могъществена бетховеновска хармония. То не е празен парадокс това, което казвам: защото онзи, който знае да съзидаваше Шуковите картини тъй, както художникът е съзерцавал вечността – за него те ще бъдат не пластика, а – музика. И това именно прави художника един всецяло модерен художник... Модерен художник, т.е. творец-съзидател, а не рисувател.

Днес ний стоим пред слънцето на една *нова естетика*. Нова естетика – като следствие на художествената революция от края на миналия век; революция

обаче, преживяна почти изключително от поезията, която се издигна в образа на символизъм или *модерна поезия* до висшата висота на едно *ново изкуство*: изкуство на душата, т.е. на всичко онова, което не се пише, не се чува, не се вижда – всичко въобще, което стои вън от бедните пет човешки чувства. Това „всичко“ е светът на модерния художник; изключително на модерния художник, защото „старите“ нито са подозирали дори, че някога ще се роди изкуство, което ще твори не из действителността на нашите пет чувства, а из една *друга* действителност – действителността на блянове и видения, съзерцания и откровения, – действителността на *модерната душа*.

Тази революция в изкуството обхвана и преобрази – както казах – само поезията. Пластичните изкуства – живопис и скулптура – най-консервативните от всички стари изкуства – останаха незасегнати; останаха пак на стария утъпкан път. – Само няколко художници (во главе – Йожен Карьер, Роген, Сегантини, Щук и – teilweise – испанецът Игнацио Зюлоага) са съумели да издигнат и живописата до висотата на едно *ново изкуство* – или поне да разбият път за новата естетика.

Между тях Франц фон Щук гържи първенство; защото той е всецяло модерен – не само във външната техника, но и в съдържанието. Докато Игнацио Зюлоага е модерен художник, тъй да се каже, само с „втория план“ на своите картини – онези тайнствени кули, градища, крепости и облаци, – а на първия план той си остава реалист, т.е. право по пътя на старото изкуство; годемо Джиовани Сегантини е човек на новото изкуство само с няколко картини: Аве Мария, Ангелът на живота, Изворът на злато, Любов, При извора на Живота и други някои, а всичките останали, алпийски пейзажи, стага, кошари, вечери и т.н., са старо изкуство, т.е. копиране на действител-

ността, на природата и пр. – у Франц Шук няма – почти няма изключения – с изключение на няколко портрета, колкото и изящни да са в техниката си. У него прочее цялото творчество е *ново изкуство*, модерно изкуство. А и самите идеи и настроения в неговите картини са много по-дълбоки, много по-вселени от идеите и настроенията у Сегантини напр. или дори у Родена.

Тук ми липсва време и възможност за един погробен синтез на идеите и настроенията в Щуковото изкуство. Но тези идеи и настроения (според терминологията на старата естетика: „мисли“ и „чувства“) ни показват, че и Шук е преживял същата онази вътрешна борба, която и Демел, борбата, из която са излезли демоничните призраци, слънца, звезди и непонятни аромати, които пълнят делата на тия двама великани на днешното време. Важно е да се разбере обаче, че сатурите, кентаврите, вакханките, агамовците и евите¹, които пълнят платната на Щука, не са просто рисуване на голи тела, както – ако не ме лъже паметта – искаше да каже преди години един от талантиливите наши художници – но: – образи и души от един друг свят, плод на едно сублимно съзерцание, до каквото може да се издигне – както казах – *само* един модерен художник. Това са образи, които носят огромните идеи на своя творец. Това е светът на една велика и избрана душа, разпъната между две безкрайности, за да слуша тяхната тайнствена мъгла и техните откровения.

Франц фон Шук е Демелят на немската живопис. И като Демеля той е „единствен“. Единственият от безбройните – талантиливи и гениални – художници на днешна Германия, ония, които дават на днешната немска култура един предимно пластичен характер –

¹ Вж. репродукции от Щука в сп. „Художник“, год. I (1905–1906).

единственият от тях, който ще премине от днес във вечността.

Защото той единствен е дал на *днес* „идеята на *Вечността*“.

Единствен Шук от художниците, единствен Демел от поетите: бъдещето ще свърже в едно тези двама творци на нашето време, макар че днес те творят отделно един от друг, единият в единия, другият в другия край на Германия – Мюнхен и Хамбург.

Липиска, април 1914

VIII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Всяко изкуство, което не стане народно изкуство,
е неизкуство, прах и плява по вятъра.
Изкуството върви по своя собствен път,
блазе му, ако народът може да го последва.

Рих. Демел

71

Ранни статии

Аз завършвам вече своите писма върху литературно-художествената култура на нова Германия или както казват немците, die Moderne. Аз говорих наистина за много и разнообразни работи и все пак още много работи остават — най-вече по временни причини — недоречени и само загатнати с общи думи в досегашните разправи — първо, върху новата немска музика, второ, върху немския натурализъм, трето, поезията на новите немски поетки и пр.

При това трябва да забележа, че всичко в тези писма — с изключение на последните две — върху Демеля и Франц Шука — е анонимно — не от мое име; т.е. всички мисли и мнения — тъй субективни наглед — разпръснати и изказани в тези писма — с изключение на онези, които изключих по-горе — са не мои собствени, а въобще редовни общоприети мисли и мнения, освободени от екзалтацията на собствения мой бяс — както би казал Емил Верхарн. Искам да кажа, че всички укори и похвали — и особено похвали — в тези писма имат не абсолютна, а релативна — тясно релативна цена.

Целта на моите писма е една пропаганда сред нашения читателски свят в полза на новата немска литературно-художествена култура. Защото изкуството има нужда от народ; без народа всяко изкуство е неизкуство (Unkunst). Ръководен от тази мисъл, аз предпоставих пред литературно-художествените писма две нелитературно-художествени, и то: като предпозване от зараза.

Но и второ едно обстоятелство — много по-силно — ми налагаше едно такова чудовищно свързване на литература и нелитература под общото име — литературно-художествени писма. Именно: че и културата, и некултурата, т.е. Германия отсам и Германия отвъд, извират все из един и същ извор — 70-те години, обединението и превъзможването на Германия.

Политико-икономическото възраждане на Германия имаше като психохисторична последица и едно друго културно възраждане — с пълно право: едно новейшо литературно-художествено възраждане, както казах и по-рано. Не изключително под влажната и благодатна сянка на Гьоте е достигнала разцвет новата немска поезия, а „изключително“ под сянката на ज्या Бисмарк. Лиуенкрон и Ницше са неговите най-преки преображения; а тоже и Демел дори бил негов роднина, макар че твърде далечен роднина — може би десето коляно.

Но ето същият този подем на 70-те години се ражда и в „отвъдната Германия“. И тя е жизнерадостна; само че, струва ми се, такава жизнерадост се нарича на прав човешки език „веселие“ или же — кеф и рахатлък. Коренът на този кеф и рахатлък е в политико-икономическото преуспяване на Германия. Днес немецът владее, богатее, господарува — изобщо рахатува и няма какво друго да прави, освен да си дири кефа — и го намира в Spass'a и Fergnügen'a¹. И той — немецът — яде, пие, спи и се забавлява чрез смеха, който му доставят оперетките и фарсовете. Бих казал по подражение на Виктор Юго, че това е l'homme qui rit, l'homme qui s'amuse и бих додал l'homme qui mange: народът, който се смее, който се забавлява и — яде. Вие ще се излъжете, ако помислите, че аз нарочно и злоумишлено се старая да дам един по-груз

¹ Бел. авт. — майтан и кеф.

смисъл на едно обикновено явление от живота на тълпата, едно „зло“, което е съществувало винаги и навсякъде. Но забележете, че аз не говоря за тълпа, а за народ. И забележете при това, че този народ, със своето гастрономство и безгрижие, се явява на света за пръв път в 80-те години заедно с поезията на Лилиенкрона и пр. Това е факт, съвсем не случаен, факт, който иска своето обяснение. За мене той е една непреотвратена аномалия. И това е причината за тъй бързото прецъфтяване на буйно цъфналата новонемска култура.

И като заключение из могъщия подем на 70-те години изникнаха две Германия — Германия на културата и Германия на краха. Апостол Павел казва: всичко изпитвайте и само доброто възприемайте. И то е един не твърде лош морал.

Това е моята проповед пред българския читател в полза на новейшата немска литературно-художествена култура. А на онези любезни приятели у нас, които милеят за едно истинско изкуство, ще пошушна един добър съвет: приятели, не оставяйте този девствен читател да се опорочи сред корумпираните вкусове на оперетките и комичните фарсове от калъпа на „Мъжемразката“.

Leipzig, май 1914



ИВАН ФРАНКО (1856)

(По случай 40-годишния му писателски юбилей)

„Какой светлый, какой хороший день в Малоруссии!“ — Тъй започва Гогол своите дивни картини из малорусийския живот и малорусийската земя: широките ония приморски степи, като морето безбрежни, като морето шумящи, прострени от край до край между Волга и Карпатите; това е меланхолната и поетичната, пълна с легенди и песни земя на кобзарите; това е земята на волните „донски казаци“, потомци на някогашните независими украински хетмани, последният от които се зовеше Мазепа; това е царството на идиличните Репинови запорожци; това е най-сетне родината на двама прославени Тарасовци: Тарас Булба и Тарас Шевченко. Украйна се зове тази земя, тъй я зове и народът, който я населява: и кой знае защо, у нас и по други земи ѝ казват „Малка Русия“. Като малоруски поет се слави и самият Шевченко, макар че сам той никога не се е чувствал, нито се е звал някакъв си руснак, както не са били руснаци и ония, на които е той пъл. Нещо повече: Шевченко е първият будител на украинско съзнание у украинците — дело, което след него са погели ред смели мъже, между които се издига и будният образ на Иван Франко. Днес Франко е един от вождите на украинския народ — свободен и независим някога, искащ своите права и автономност днес, нещо, което се сматря в Русия — с изключение на редки мъже като Милюкова, епископ Никон и др. — като бунтовничество и „мазепинство“. Именно като будител на украинската земя и като херолд на нейното възраждане се слави най-вече Франко в своята родина.

Но Франко не е само будител на народно съзна-

ние: той е будител тоже и преди всичко на културно съзнание: и като такъв той още не е добил признание и заслужена почит в своята родина. И сега дори, когато той празнува 40-годишнината на писателската си дейност — не цяла Украйна я празнува с възторга, с който празнува юбилея на Шевченко например. Съвсем самотно изправен стои преди 20–30 години Франко пред народа си със своите смели, радикални идеи — млатът в ръката на каменолома — разбиващ камъка на консервативната традиция, проломяващ нови, културни пътища за украинския живот.

Голямо е името на Иван Франко, голямо е и делото му, което се шири от най-интимната лирика до най-разпалената полемична публицистика. Но винаги Франко си е оставал Франко: в своите журнални и критични статии, както и в научните си съчинения (за апокрифите и пр.), тъй бележити в славянската наука* в своята натуралистична новелистика („Захар. Паркуни“, „Перекресний стежки“, „Великий шум“, „Бориславский повидания“ и др.) или в своята борческа, смела епика („Мойсей“ и пр.); в своите драми („Украдене щасте“, „Сон Князя Светослава“, „Камяна гуша“, „Майстер Чирняк“ и др.) или в своята лирика, повече социална и борческа, пропита с една бляскава рефлексивност („Звершин и низин“, „Semper tūo“, „Давне й нове“, „Мий измараг“, „Пюремни сонети“ и пр.), а често и твърде задушевна и интимна („Зивяле листе“ — лирична грама) — навсякъде.

* Една пространна студия върху старобългарската богомилска по-вест за Варлаама и Йосафа е печатана преди 10–15 години в нашия министерски сборник.

МОДЕРНАТА ПОЕЗИЯ (Бележки и идеи)

Когато в 1857 година се появили на свят Бодлеровите „Цветя на Злото“ — старият Виктор Юго не можал да се въздържа да не каже: „Тези поеми внасят един „нов трепет“ (un frisson nouveau) във френската поезия“ — „Цветята на Злото“ наистина вливаха в поезията (не само във френската) един трепет, много по-могътен и много по-пространен от „трепета на демоничната фантазия“, както беше се изразил един български критик: „новият трепет“ на една нова душа — „модерната душа“; — оная душа, която щеше да създаде по-късно цялата нова, съвременната наша поезия; — оная поезия, която и до днес — по навик от натуралистично време — наричат ту „символизъм“, ту „модернизъм“, ту пък дори „декадентство“. — Този „нов трепет“, трепетът на модерната душа, се обърна скоро в изтръпване, треска и вулканически трус, който изкърти най-сетне поезията из каменния занган, в който я бяха вградили класичните традиции, забещани още от времето на Омира и Аристотеля. То са същите ония традиции, против които се обяви открай време разпаденият романтизъм на Виктор Юго, но едва ли можа да ги победи; а още по-малко стори това — пък трябва ли и да се казва? — реализмът на Флобера и натурализмът на Зола. Аз казвам Омир и Аристотел и нямам пред очи само псевдокласичните традиции на XVIII в., въплътени в поезията на един Жан Батист Русо, един Волтер, един Парни — учителя на Пушкина, и пр.: — модерната поезия, новата поезия, новото изкуство трябваше да се еманципира всецяло от вековните традиции на старото изкуство, ако искаше да бъде ново изкуство. И то стори това, като взе за

негова основа не вече старата природа, не вече реалния свят, а един нов иреален свят – света на душата, – почувстван пръв път в изкуството чрез Шарл Бодлера. Или по-право речено: почувстван пръв път с нужната мяра и повелителност. Защото Бодлер не е първият, а само – последният от първите. Има и други, които го предшестват: Едгар По – неговият учител и вдъхновител – и Жерар де Нервал – предтечата на Верленовия символизъм. Нещо повече: модерната душа се е манифестирала още пет века по-рано чрез поезията на гениалния нехранимайко François Villon. Неговата поезия обаче е останала просто задушена между голямото гъмжило ренесансови песнопения и класицизми à la Хораций.

* * *

Душата изобщо е наистина едно метафизично понятие, без което обаче не е възможно никакво разглеждане и разбиране на модерната поезия. То е душата на нашата епоха – затворена в своя пространен мир и унесена по неземни блянове и преди всичко нервна и чувствителна като мимоза, каквато са я създали цели двайсет века. То е душата, която е съдържала винаги нещо „патологично“ у себе си, според Ламбродо и Нордау. Тя е частицата, която живее в гърдите на всеки един от нас – като завещание и наследство от прадедите ни. Това е изворът, из който извира нашата нова поезия и цялото изкуство изобщо.

То е наистина едно „метафизично“ понятие, несъществуващо в гнешната рационално-биологична философия, без което обаче модерната поезия е положително немислима и необяснима. Защото – както казах – тази метафизична душа е извор на една нова творческа сила в изкуството, нова творческа сила, която го поставя под законите на една всецяло нова естетика, с нейните нови метафизични елементи и

понятия, и тъкмо затова – всецяло различни и противоположни на тези в старата естетика. Новата естетика – такава, каквата я създава новото изкуство – не е повече логика и познание, а: – макар че звучи доста парадоксално – *интуиция*. Естетиката на модерното изкуство е – както и самото изкуство – метафизика. Без съмнение това са пространни въпроси из областта на новата естетика, които ни интересуват тук дотолкова само, доколкото имат свързка с въпроса за методите при разглеждането на модерната поезия. – А приложени към новата поезия, старите естетични или литературни методи водят към абсурд и едностранчивост. Една едностранчивост спрямо модерната поезия е разглеждането, което правят някои от старите филолози, като не намират нищо по-важно и по-интересно в новата поезия от метриката и ритъма. Друга едностранчивост е критиката на естетични критици, като Емил Фаге напр., които разпалено ни обясняват какво било символизъм; – а то било: „алегория“ (*une allegorie qui est bonne*). А трета – може би още по-несъстоятелна – едностранчивост е разглеждането на „модерната поезия“ като следствие на някаква си „агония на буржоазния свят“.

Но тук аз чувствам, че трябва да поясня малко по-добре заглавието на тази бележка. Именно: гумата ми е за „модерната“, а не изобщо за съвременната наша поезия, цялата поезия на нашето време – една тъй безразборна смесица от поезия и натурализъм. „Модерна поезия“ или „нова поезия“ – това е литературен термин, който си има едно собствено монополизирано значение и не може да се лепи току-така, където дойде на ръка. То ще каже, че „модерната поезия“ е *само една особена* част от съвременната литература и не трябва да се вместват в нея напр. Мирбо, Шницлер, Хауптман и др. Модерната поезия, за която го-

воя аз, поезията на модерната гуша, се корени много по-дълбоко от „агонията на буржоазния свят“ и анализът на една социологична критика е безполезен в дадения случай. Защото модерната поезия *не е рожба на една* тясна съвременност, а рожба на една пространна исторична универсалност, която изисква своя психоисторичен, а не социоложки анализ. Този именно анализ ще ни открие като първа и съществена основа на модерната поезия (не литература!) – душата; неговата работа е да проследи раждането и израстването на тази гуша – модерната гуша. Разбира се, този психоисторичен анализ – анализ на културната история от двайсетина столетия насам – съставя от своя страна едно обширно научно изследване, което може да се яви на това място само в своя схематичен образ – като едно уяснение на *основите на модерната поезия*.

* * *

Първата и съществена основа на модерната поезия е душата, модерната гуша. Разбира се, подобна една мисъл не ни пада пред очи току-така от небето, а е резултат на една обстойна критика на идеите в самата модерна поезия. Пък освен това подбуди и напътствия към нея ни дава и едно странично, но твърде важно обстоятелство. Именно, че *родното място* на модерната поезия е *Фландрия*. Двама от най-големите и най-типични модерни поети са коренни фламандци: Метерлинк и Верхарн.

Твърде често съм имал случай да стоя в съзерцания пред една широка картина на неотдавна починалия берлински художник Скарбина, представляща черква във Фландрия, една стара черква във Фландрия: нощ, широк площад, озарен от тайнствена, здрачно зеленкава месечина и прерязан от широки полунощни сенки. През него прекосва някакъв закъснял момък,

сгушен и с вдигната яка. Отсреща над тъмните остри покриви се издига тайнствената черковна камбанария, подобна на някаква старинна рицарска кула. Нищо друго освен нощ, звезди, месечина и мълчание: Фландрия. Цялата Фландрия! – както казва Верхарн.

Тази тъмна стара черква, тази готическа средновековна черква, тъмна и мълчалива, е наистина един страшен затвор, за който историчната легенда говори много. В него е била затворена някога душата, старата езическа и сурова човешка душа. Там душата е била разпъната сред една гмеж от сенки и привидения, разпъната между Грях и Блаженство, между Добро и Зло; там, в тази тъмна средновековна черква, тя е била сътрисана от страх и музика. То е студеният и влажен затвор, в който е измръзнала огнената кръв на езическите времена. Там вътре, в тази черква, в манастиря, „dans le cloître“, е създадена нашата модерна душа, из която изникна модерната символична поезия.

* * *

Едва ли е съществувала някога друга някоя морално-религиозна философия, която да е упражнила таква голямо влияние върху психичното сложение на света, както християнството на Христос – философията на търпение и смирение, на страх и безволие. Чрез черквата християнството не само е изработило духовния свят на една пространна епоха, но е изработило тоже основите за духовния свят на още един цял низ от следващи епохи, изработило е психологията на тези епохи. Неговото влияние ще се чувства довеки в живота на човешката мисъл. Защото то е изградило един зиг зад нас, който не ще прескочим, за да се върнем назад, при стария свят. Потънал е вече старият свят, и неговите полета, и неговите морета, потънала е безвъзвратно и Атика, и Аркадия с нейните сатири и гриади; и Пан е мъртъв отдавна... Pan is dead.

— Онова, което се е създало, то ще остане; и ако даже се разруши, пак ще останат неговите развалини, ще остане неговата сянка, неговото име поне. А създаде се е Психея: родила се е чрез смъртта на Пана. Създаде се е модерната гуша чрез едно продължително изтезание на старата езическа гуша, създаде се е като хуманизирано преобразуване на тази сурова езическа гуша „L'âme antique, qui était runique et vaine“.

А това е дело и подвиг на средните векове. Едно голямо дело във всеки случай, ако не голям подвиг. При такъв един поглед върху работата на средните векове те се явяват не като „векове на тъмнина, застои и невежество“ — както обикновено се прекоросват в училищата, — а векове с огромно психокултурно значение, векове, в които се е изработила психичната основа — най-малко — на нашата художествена съвременност.

* * *

Когато Бонифаций заби своята секира в корена на гревния свещен езически дъб, той сякаш пресече и живота на езическата гуша. Езическият свят започна да крее и да гине. — Светът трябваше да умре. — И целият вековен подвиг на средновековната черква не е нищо друго освен една непрестанна и упорита борба със света. Да се задуши и убие светът, светът и природата, това е целта на тази борба. — Едно силно оръжие, обещаващо победа, е имала черквата в ръка: моралния, *душевния терор*.

Човекът трябваше да бъде прогонен въвн от света — нейде из тъмните горски пуциначи или глухи манастири, за да може да се унесе в мисли и блян за небесния свят. А човекът-езичник, който не избягва от света, беше затворен в каменната фламандска черква и там, пред раздирателната картина на разпятието, пред картината на страшния съд и вечната мъ-

ка в пъкъла – но тоже и под звуците на черковния орган, – се започва пресъздаването на старата душа, на езичника-човек: от жесток в кротък и милостив, от горд в търпелив и смирен, от собствен в безличен, като му казваха: Дај сърцето си на Исуса, защото слаби са ръцете ти да могат да го задържат! (О, отрова за волята!) А виж, заг тебе е Светът, Плътта, Злото, Дяволът: той дебне живота ти и те застрашава с вечна погибел... Дај сърцето си на Исуса – пазител на Доброто! – О, това жестоко разпятие между Добро и Зло! И заедно с него възвишените звуци на черковната музика: под тяхната сила, под тяхната тежест се е преродила и преобразила старата душа.

Но каква мъка е било то за старата езическа душа, сурова и жестока по рождение, и тъкмо за това тъй чужда на проповедта за смирение, търпение и любов към врага. Онези *en gros* покръствани варвари – били те германци или славяни – са разбирали само ага и неговите мъки и са бивали погълнати от един *страх*, страх на привидения и предчувствия (*Alnipigen*), изгивали са своите треперещи ръце, забравяли са грубата си природа и са оставали унесени и погълнати от религиозното съзерцание, което разтваря зениците и обтяга нервите – и захласнати в черковната музика, в която заглъхва жестокият вик за кървави победи. Но Христа тези варвари не са разумели. И искрен е езичникът Балкан, като казва с величайшо неведение:

... някакъв си бог на гърбен кръст разпънат.

Цялата средновековна литература е едно доказателство за това; оная именно литература, която е писана на езици, отгавна вече мъртви, и тъкмо за това тъй многозначителна и интересна за филолозите; но тоже не по-малко ценен документ и за културисторика. Една бъркотия от езичество и християнски добродетели представлява тази литература и нищо

повече. Немските „Holjand“ напр. или „Отфриговото стихотворно евангелие“, или безбройните черковни легенди, истории и житиета, и най-вече – нашите старобългарски апокрифи и богомилски сказания – всичко това не е нищо друго освен мъката на езическата гуша да се приспособи и пригоди към философията на християнството.

Това е една от важните черти на модерната гуша; но не най-важната. Тук се корени и основата на първите Метерлинкови драми, а може и неговите „Serres Chaudes“, в които се чува риданието на някакви средновековни привидения, а душата мълчи в един мистичен ужас. Тук е и тайнствената съзерцателност в поезията на *Верхарна* и *Детелая*, глухата меланхолия на *Верлена*, гадаещата нежност на *Мааларте*, плахата свенливост на *Сатена* и самотната мечтателност на *Якобсена*, този дивен датчанец, който носи в очите си своята нежна гуша от коприна и въздух...

Такъв е историчният факт: вековете потъват в душата на племена и народи, потъват в гори, потъват в морета, потъват във въздуха, потъват в пръстта на родната земя, потъват в пръстта на Фландрия – а от тази пръст ще се роди след столетия един *Ausnahmensch*, който ще ги събере в душата си. Тъй гласът на някоя средновековна цигулка, която е изплакала някоя вечер „Ave Maria“, блуждае след това през хиляди още вечери, за да се чуе наново в някоя божествена песен на Верлена. Това, разбира се, не всички ще разберат. Защото, когато един млад *Метерлинк* напр., несреќнал още никаква беда по жизнения свой път, излиза изведнъж и неочигадано с тайнствени пиеси, като *L'intruse*, *Les Aveugles*, *L'interieur* etc., в които, както казва той – всичко е изпълнено с мълчанието на безкрайността и смъртта; защото, когато един 17-годишен Хофманстал изправя пред вас „*Der Tod und der Tod*“; когато един скромен чиновник ка-

то Самена прощъпва: „Вечерний Серафим минава край цветята...“; когато един бохема като Жерар де Нервал заплаква: „... Принц аквитански в замък запустял...“ — тогава вий напразно ще се мъчите да намерите място за идеите на тези хора между идеите на съвременността им; не — тяхното място е само сред модерната гуша, която не принадлежи त्याм, а на вековете, вековете, които те са всмукали още с майчиното мляко. Тъй прочие вековете създават ценности, които се слагат неусетно в душите на простомъртните праотци и прадеди, загубени сред суетата на деня — и се отразяват след столетия в душите и песните на техните стотини потомци. — Защо обаче едва в наши дни — за това ще бъде гума по-после.

* * *

Но това е само сянка от периферията. Визионерството (което гури образи и символи), меланхолията, нежността, чувствителността, загадъчността на модерната гуша — според мене — не съставят нейното съществуване. Дотук впрочем се свършва и работата на християнската *църква*.

Много по-важно и съществено обаче е онова в душата (нека не се забравя, че това е конвенционален термин), което е създала християнската *философия*. Него аз ще назова: *Вечност*. Думата ми е за онзи могъществен *бял към Вечност*, който пълни модерната гуша, който ѝ дава нейната сила и живот. Или както казва Струндберг: копнеж към безсмъртие (не към „рай“ обаче!). То е все същото, което Бодлер нарича *Vertige de l'infini*. Него именно аз смятам като най-прякото и най-великото дело на християнството като създател на нова ера: и то е тъкмо онова, което отделя рязко, като ден и нощ, новата гуша от душата на езическия свят.

В своята борба с езическото християнството

не победи. То само преобрази. Преобрази света, като изтръгна безсмъртната душа из веригите на онова, което мре. Но душата не стана християнска; напротив — тя се доближи до едно, тъй да се рече, християнско езичество: тя не капитулира, нито пък презря своята собствена воля, за да се отдаде безропотно в служене богу: тя не напусна света — въпреки мъченията на черквата и инквизицията, за да се пресели в друг някакъв свят. Напротив — тя остава здраво заловена за родната земя. И все пак, напротив — тя беше откъсната от смъртната земя, за да остане обезсмъртена във вечността. Тъй средновековният дуализъм на добро и зло се трансформира в един философски дуализъм на смъртност и безсмъртие. Един безвъзвратен дуализъм, из който извира могъщият *Drang nach Ewigkeit* като живот и смисъл за новата душа.

Блян към вечност. Струва ми се, че в тази тъкмо психейна формула се събра най-същественото на модерната християнска душа, онова, което живее живо в нейната Света светих. Само под прожекторната критична светлина на тази формула може да се обеме в един ясен поглед смисълът на Бодлеровата сатанинска страст, фигуралността и сублимният трагизъм на Верхарна и универсалният патос на Рихард Демеля. И не само това, но — този „блян към вечност“ ни открива тоже смисъла и на Верленовия католицизъм, на Метерлинковата мистична философия, на Якобсеновата съзерцателност — и въобще той е жицата, която свързва в едно неразделно всичките, впрочем тъй ярко отделни един от друг модерни поети. *Блян и вечност* — това е според мене животът на модерната душа. Това са двете мраморни колони прочее, върху които е изграден палатът на модерната поезия. Сама вечност, рожба на вечността, живееща в блян за вечност — модерната душа — само

тя една – събира в своето Настояще цялото Минало и цялото Бъдеще: Настоящото като символ на Минало и Бъдеще. Или както казва Кан в своята книга „Symbolistes et decadents“ – „Философският синтез в противоположност на старата аналитична лирика на простото чувство – ето какво съставя идейната основа на символичната поезия.“

* * *

Ето как *християнството* с помощта на черквата през средните векове (а тоже и нейната по-последна *реставрация*) създаде от суровата и празна антична гуша една нова гуша. Обаче, отделена от света и живота, затворена в тясната готическа черква, езическата гуша чувстваше все повече и повече как се задушава, задушава и бледнее – додето най-сетне, изнемогнала, отпаднала и треперяща, дошла пред синора между живота и смъртта, тя викна: Въздух! – и блъсна тесния шарен прозорец на черквата... Отвън нахлу слънце и въздух, нахлу живот и свежест и тя проби каменния зид на черквата и изскочи навън. Новата гуша, която се създаде, трябваше да живее: то е началото на тъй наречения Ренесанс. Християнството си изпълни ролята, но ревността негова черква не победи, тя не успя да убие света и човека. Тя само *бетолира* неговата гуша, както беше вече гума по-рано.

* * *

Ренесансът – великият оня екстаз и екзалтация от живота – беше колкото раждане, толкова и погребване на новата гуша. Защото, както ще видим по-после, скоро ренесансът стана на хуманизъм и псевдокласицизъм, а животът и жизнерадостта – обикновена езическа суета, сред която потъна и се загуби новата гуша. От това именно гледище времето на Възраждането беше и възраждане, но тоже и регрес на

заг към езическия свят, както гласеше и девизът на „хуманистите“.

Като оставим настрана средновековния модернизист *Данте*, излязлата в живота нова душа свари да се отрази само в поезията на един поет, във всеки случай поне един гениален поет: *Франсоа Вийон* (рог. 1431 г. в Париж, умрял неизвестно кога, вероятно около 1484 г.). Вийон е един всецяло модерен поет, един съвремен нам поет, една родна нам душа — и затова вдъхновител на много от сегашните поети, между тях и на Рихард Демеля. Вийон започва да живее от днес. Защото сред екзалтирания вакханален крясък на Ренесанса той е останал като една самотна душа, чужда сред чужди и лутаща се безцелно като отронен пожълтял лист — съгба, от която поетът е създад една тъй художествена элегия, неговата „Ballade Villon“:

Пред извор свеж — умирам аз от жаг,
от студ премръзнал-пламнал като жар;
чужд в своя роден кът и непознат;
гол като черв — облечен като цар.
През плач се смей, чакам — без надежда;
за мене радост ми скръбта изглежда;
всемощен съм — и клетник окаян,
честит съм аз — а вред ме горест среща:
Аз, най-любим — от всекиго презрян.

Едничък глупец сред мъдреците и мъдрец сред глупците — Вийон е бил един живот без път и кормило, носен по волята на вятъра, днес тук, утре там — волен и безгрижен нехранимайко. И макар често да се разкайва и да „оплаква младините си, в които е повече от всеки друг лудувал“ — той все не може да се налудува и лудува „чак до старини“, та за това на няколко пъти са му готвили и вѐжето; веднѐж дори той си написал и епитафията — неговата дивна „*Балада на*

обесените“. — Но можел ли е Виюн да живее другояче, когато едничък той е бил роден да живее не в ренесансовата действителност, а в една друга действителност, действителността на блянове към безкрайното? Можел ли е Виюн да бъде мъж на Ренесанса, когато едничък той е бил избран и *прокълнат да бъде верен на себе си*, на своята нова душа, презряна и забравена от хуманистите? Подобен на Виюновия живот е и животът на *Жерар де Нервалаа*, друг един несклопен палвник, един бохема, един „самотен, мрачен, безутешен“, който се е лутал дълго като сънен по света, ту в Англия, ту в Германия или в Италия, или в Гърция, или в Египет (дето се оженва за една абисинка), спи по кръчмите и фурните, полудява на няколко пъти, разхожда се една вечер гол по месечина и най-сетне се обесва под една стълба... Ами Бодлер? Ами Верлен? Ами Якобсен? — То не са обикновени „идеалисти“ или „фантазори“, които губят света под краката си, а „извънредни хора“, избрани, прокълнати и пратени по пътя, който се зове: да бъдеш верен на себе си като поет и да живееш в живота на своята модерна душа, а не в живота на суетата.

* * *

Преминем ли тъй бърже от Виюна към съвременната символична поезия — ний сме вече *in media res*. А то не е никак трудно, нито пък чудно, тъй като нямаме пред нас бог знай какви планини и морета за прескачане. Няколко само случайни поточета шумолят през тези три безумни лъжекласични века, поточета, които ни напомнят за нявгашното пространно езеро на Виюна и ни подсецат за бъдните морета на модерната поезия. Например: „*La belle Vicille*“ от *Франсоа Майнар* (1582–1646) — „един истински шедьовър, достоен за Ламартина“, както казва един френски критик; то е право наистина, ако романтизмът изоб-

що може да бъде сам по себе си връх и край; – а в този случай по-добре би се казало за Майнаровата поема: „Digne de Verlaine“.

Всичката друга поезия обаче, която създава Ренесансът, е едно лутане назад към езичеството, едно гъмжило от оди, елгии, епиграми и т.н., под които остава заровена новата поезия на Виѝона, догето „най-сетне Малерб гоѝде“ – и затисна новата душа под камък. И цялата онази „поезия“, която се роди след това, командвана от Боало, е една безлична лъжа и за излъганите дори, които са я кръстили „лъжекласицизъм“ или изобщо „лъжа“. Днес то е една мъртва работа, която докарва в екстаз само филолозите; то е нещо като Омира: „Всички го хвалят и никой го не чете.“

Аз говоря преди всичко за *френския* лъжекласицизъм. Има ли смисъл да говоря и за немците или англичаните? Когато е работа за работи, без ум и смисъл, евангелската максима, която казва „ученикът не може да бъде по-голям от учителя си“, пропада. Защо да ви говоря за Опица или Хофмансвалдоу, или за поета на „Месиадата“, или за Лесинг, който „пие виното и е поет“, или за благонравния атинянин Шилер? Защо да ви говоря за Александър Поп или Томсон, или Дженсон и прочее мъртъвци? Достатъчни са *имената* на Корней, Расин, Волтер, Жан Батист Русо (пък нека се сърдят елинофилите французи), но тоже и „романтика“ Андре Шение. Всичките тези велики поети – и покрай тях още хиляди мравки – са хората на лъжекласицизма – безсмислената рожба на Ренесанса и хуманизма, който затупи в сянката си новата душа за едно време от 3–4 века. – Аз се прострях предварително доста надълго върху средните векове и отношението на езичеството към християнството: между друго целта ми беше да обясня смисъла на онази маскирана епоха, която трябваше – безвъзвратно

– да легне между Вийона и Верлена, между досъздаването на новата гуша и нейното раждане. Обяснението изхожда из онова средновековно страдание, което нарекох „душевен терор“. Непоносимостта на този душевен терор за езическия свят предизвика Ренесанса; Ренесансът създаде лъжекласичната поезия.

Че новата гуша е била създадена вече отдавна, че е живеела въпреки учения разум на хуманистите – ни показва народната поезия от онова време (15, 16 и 17 в.). Преди още да се появи романтика или символизъм – вий ще намерите в немската или датчанската, или шотландската народна лирика такива дивни балади, тъй непосредствени и тъй интуитивни, а понякога със силна философска мисъл – каквито прочути баладописци, като Уланга напр., нито са могли да наподобяят дори. Ако погледнем на тези народни песни като на популяризирани дела на отделни поети – ний бездруго ще трябва да признаем на тези поети ако не гениалност, то поне вярност на себе си. Наивният народен поет е бил чужд на безличие, защото е творил живот, а не литература.

Но Ренесанс и лъжекласицизъм са косвените и преходните създания на християнството през средните векове. Прякото и вечното създание е гушата (*l'âme chrétienne*). Макар и силом задушавана през време на лъжекласицизма, тя продължаваше да живее зад неговата маска – неведома в мълчание – и трябваше само да падне маската, за да се чуе нейният шепот за безсмъртие и нейният гръмовен глас като откровение за ново, вечно изкуство. И това време гоиде. Дойде на два пъти. Пръв път след революционния крах на най-глупавия, най-безличния и най-лъжливия от трите лъжекласични века – XVIII век, „века на просвещението“; – тогава се роди романтиката. Втори път: след банкрутството на реставрирания хуманизъм, банкрутството на материалистичната философия

от миналия век; — тогава се роди символизмът. Тогава душата излезе повелително на бял свят, като творец на ново изкуство, вечно изкуство, изкуство, което не ще си „губи значението“ тъй скоро, не ще обехтява и умира като Омира, Хорация, Расина, Юго — рожби и глашатаи на своята по-обширна или по-тясна съвременност.

* * *

Днес ний имаме вече пред себе си една доволно мощна и всевечна модерна поезия, всецяло *нова поезия*, за която „*класичните* филолози“ не ще могат да кажат, че тя се е наместила и събрала „в черупката на античния свят“. Земята е родила и изпратила вече три генерации модерни поети, а в наши дни в пълен размах на силата стои пред нас четвърта и пета генерация: Верхарн, Демел, Балмонт; Метерлинк, Хофманстал — и дори Яворов. — Ний имаме, от друга страна, хиляди колосални купища — цели планини от класични оди, трагедии, комедии, мадригали, романи, лирики и епоси — с една дума: „*literature*“; — цели пълчища от поети — наистина гениални поети — са наблюдавали човека и живота, изучавали са го, възсъздавали са го, отразявали са го в стихове и проза и са го предавали на потомството; живота на тяхното време или — *вечното в този живот*. И каква е тяхната съдба? Твърде жалка. От такава поезия (каквамо без съмнение са *били* някога) днес те са станали плячка на коравосърдечните филолози...

Ако може да се говори за *безсмъртие чрез деата* — това са постигнали само модерните поети. Защото не е безсмъртие да ти стои името записано в литературните истории или пък да го споменават езуитите-филолози при всяка вечерня или литургия в университетските аудитории заедно с едно „на многая лета...“. Живото безсмъртие, до което се издига мо-

дерната душа чрез своето сливане и единение с безсмъртния космос — то именно създава и една нова естетика, новите закони на която гласят: не отразявай живота на своята съвременност, живота около себе си, не отразявай „живота“, защото ти ще умреш заедно с него; но отразявай в поезията си живота, чувството и мисълта на вечността — за да бъдеш *вечен*. Бъди вечност, всемир и безсмъртие. — И за такава една поезия могат винаги да се кажат думите на Рихард Демеля: „Изкуството не се създава за народа, а за бога и за Света, за Душата на човечеството или за душата на Цветята по нивите, за всички и никой, за вечен живот или въобще за едно безгранично величие.“

Напоследък у нас отново се повдигна, тук и там, от случайни хора на перото, един стар и неуравнен още литературен въпрос: въпросът за пътя и смисъла на българската литература. От начало и до днес този въпрос е поставен кратко и рязко: за или против реализма; впрочем — един основен естетически въпрос за *всяка* литература и въобще за изкуството. Волен и неволен пленник на една гневна безпътица, българската литература е заставена да погледне мъдро на този въпрос — и чрез неговото мъдро разрешение да изтръгне себе си из безпътицата. А всички случайни и преднамерени одумки около този средоточен въпрос вършат само едно: увеличават безпътицата. Безконечно закъснели — по много важни причини, — ний сме длъжни да координираме своето разрешение с разрешението на други, които са ни изпреварили, преди въобще да разрешим въпроса *реализъм или антиреализъм?*

Реализмът у нас — и другаде, на Запад, както беше преди десетилетия — е плод на едно естетическо неравновесие (по-добре: неуравновесеност) — неуравновесеност спрямо целите на изкуството. Онези, които искат да оборват отстъпленията от свещения реализъм в изкуството, нямат никакъв друг довод, който да подкрепи тяхното намерение, освен първобитния предразсъдък: целта на изкуството е да възсъздава живота. Животът — това основно и единствено понятие в естетиката на реализма — е понятие напълно еднакво с понятията природа, действителност. Защото — рожба на един абсолютно материалистичен мироглед (фаталния мироглед на XIX век) — реализмът не предпоставя на своето понятие за „жи-

вот“ едно „съзнавам, следователно живея, съществувам“, но едно „гушам, вегетирам – следователно съществувам“. И плод на тази фалшива предпоставка е онова фалшиво (вече отдавна превъзможнато) течение в литературата и изкуството, забещано нам – чрез хуманизма – още от класическия свят и познато гнес под имената „реализъм“, „натурализъм“, „импресионизъм“ (в живописата) и пр. – с една дума: реализъм, т.е. изкуство на външната, материалната реалност. Целта на реализма е да „възсъздаде“ (по-право, да копира) реалността, действителността, с всичките фотографически подробности на повърхността; и той прави това. Средството е: гледай! Нищо повече!

За нас обаче е неизбежен въпросът: какъв смисъл може да има за нас едно такова изкуство? Омир, Венера от Милос, Расин, Рубенс, Ван Остаде, Веласкес, Лесинг, Шилер, Хауптман, Зудерман, Толстой, Чехов, Мопасан, Зола и пр. – Е, добре, пред мене – както казва същият този Зола – се разтваря „един къс от природата, от действителността“: Какво от туй? Дори ако в този „къс от природата“ е вложено голямо „настроение“: нищо – аз мога да видя, или съм видял вече, самия този „къс от природата“, самата действителност, и ще намеря – или съм намерил вече – в него много повече „настроение“, отколкото в копие то на този „къс от природата“. Един пейзаж, бил той от Сорот или от Щъркелов, бил той от околностите на Париж или от Борисовата градина – може да има в него голямо настроение, – но аз ще уда всред самия моя пейзаж от Борисовата градина, ако не мога да уда в Париж, и ще почувствам настроението на пейзажа, на този „къс от природата“, с много по-голяма широчина и сила, ще почувствам много повече наслада, отколкото пред картината на този или онзи... Мопасан разнизва пред погледа ми някаква случка с хора по булевардите на Париж, Дим. Шишманов

или някой друг – някаква случка по улиците на София: що от туй? – Аз съм видял и виждам всичко това не в страниците на Мопасан или Дим. Шишманов, а в действителност – и за мене то, действителността, е била с много повече правда, ако правдата е най-важното в изкуството... Прег мене застава някаква фигура, „герой“ на някаква поема, повест или пиеса, фигура, копирана най-точно и подробно от действителността, някакъв „къс от действителността“; предназначението на тази фигура от действителността е: да произведе върху мене известно впечатление, такова впечатление, каквото тя е произвела и върху самия автор на тази поема, повест или пиеса – впечатление отвън: *impression*; това е реализъм; но аз отговарям: за мене това няма цена, за мене това впечатление няма цена, за мене това впечатление няма художествена цена, тъй както не могат да имат художествена цена никакви албуми с изгледи от едуюка си местност и т.н. Защото всичко това е: впечатление отвън, *impression*. И както казва Хуго фон Хофманстал: „*Was frommt dergleichen viel gesehen haben!*“ – що полза да си видял всичко това, цялата тази действителност; да си я видял в романите или поемите на този или онзи, на Омир или Мопасан, или Зола, или Дим. Шишманов, или... и т.н. – цялата българска „белетристика“ напр.? Защото всичко това е: впечатление отвън, *impression*. То няма и не може да има за мене художествена цена.

– Художествена цена може да има за мене само едно впечатление отвътре, *expression*. Онова, което е противоположно на реализма: антиреализмът. Защото цел на изкуството не е целта на историята или обикновената всекидневна хроника: да възпроизвежда действителността за пример, назидание и поука. Изкуството не е събиране и подреждане на всевъзможни битови, етически, психологически и пр. факти, еле-

менти на действителността, на живота; изкуството не е близост до живота. Нещо повече: изкуството е „бягане от живота“, бягане от тъй наречената „жива действителност“ – била тя минала или съвременна. Изкуството не е никакво психологическо и пр. анализиране, никакъв анализ, а тъкмо обратното: синтез, кондензиране. Това, което казвам и което би ужасило цялата българска литература, предимно българската „белетристика“, е изходно начало на всяка истинска естетика.

Обаче тази естетика, естетиката на всяко истинско изкуство, естетиката на антиреализма, е нещо непопулярно, дори неизвестно у нас. Една част от принципите на тази естетика стоят в следните думи на Станислав Пшибишевски, един естет от първа величина, по повод изкуството на неизвестния у нас норвежки художник Edvard Munch, в книгата му за Munch'a (Berlin, 1894): „Всички досегашни художници бяха художници на външния свят; ако искаха да представят някакво чувство, те го обличаха в едно външно явление – представяха го посредствено. Да изразяваш душевни феномени чрез външни явления, états d'âme чрез états des choses – това беше досегашната неразрушима традиция в изкуството. С нея Munch скъсва решително. Той се помъчи да изрази по непосредствен начин нереални, душевни, космически явления. Той рисува тъй, както само един гол индивидуалитет може да вижда, индивидуалитет, чиито очи са отвърнати от света на външните явления и обърнати навътре... Неговите ландшафти са гледани не вън, в действителността, а вътре, в душата, като образи може би на една платоновска анамнеза; неговите фигури са чувствани музикално, ритмично; неговите скали са изправени като дяволски привидения в някаква визионерска треска; неговите облаци изглеждат като спектроскопни смещения на бои; граница-

та на хоризонта не съществува и корабите като че плуват в небето: неговите образи са тъкмо абсолютни корелати на известна абстрактна емоционална група. В това отношение, в живописца, Munch няма предшественици, няма традиция. — — —

Munch иска, с една дума, да представи една психична гола емоция, известен феномен от Платоновия свят на идеите, но да го представи не митологично, чрез осезаеми метафори, а непосредствено в неговия цветен еквивалент, със средството на боите; и затова той се явява като „натуралист“ на психични феномени *par excellence*, тъй както Либерман напр. е безогледният натуралист на външната действителност. Munch рисува призраци, рисува страха на живота, рисува хаоса на трескава агония и стегнатата в предчувствия боязън на бездната: той рисува една теория, една абстракция, една иреалност, която не може да се развива логично, но само се чувства глухо и неясно, тъй напр. както се чувства смъртта, която никой не може да си представи. — — — Munch има една само традиция, без съмнение една, за която обаче той едва ли знае нещо; именно: една литературна традиция. — Защото: в Брюксел и Париж има известно число — разбира се (!) — „съвсем побъркани“ хора, които са попаднали на една — разбира се (!) — „съвсем изветряла“ мисъл — именно: да предават в слово най-тънките, най-недоловимите душевни асоциации, най-тихите и най-съкровениите усещания, които шумят и чезнат като сенки през душата. Тяхната душа, светът вътре в тях, е единствена реалност за тях; един безкраен космос, част от космоса и тайнствените процеси на този свят; мигновените разтръгвания и прояснения на дълбоките пропасти на този свят; всичките явления и впечатления на този свят, които недоловимо, през сумрак и мъгла, се изработват в дълбините на съзнанието, за да изчезнат пак

мигновено; просъницата на зачването и тихата тревога на раждането в този вътрешен свят или вихърът, който с бурна ярост избухва към висини – да се изрази всичко това, да се сложи в думи, да се предаде чрез музикалния звук на словото – това са си поставили за цел тези хора. (Читатели, които се интересуват повече, пращам при М. Метерлинк „*Serres Chaudes*“ – бележи Пишибишевски.) В това изкуство не съществуват вече никакви външни преживелици; впечатленията се явяват отвътре, в тяхното вечно *va-et-vient*, без причина, без логични връзки; логиката не съществува; контролното съзнание се презира, защото то изкривява душевния образ, защото то създава логични редици, които по-рано не са съществували. – Това изкуство действа само чрез словесен звук (*Wortklang*) или чрез редица образи, които ни сгъжестувам, внушавам, чрез загадки, емоцията на поета. „*Nommez un objet – казва Стеф. Маларме – c'est supprimer les trois quart de la jouissance du poème qui est fait du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer – voilà le rêve.*“ (Да назовеш една вещь – то значи да убиеш $\frac{3}{4}$ от насладата на поемата, която е основана върху участнето; да догатваш малко по малко; да сгъжестуваш това, което искаш – ето нашия блян.)

Тук, при Маларме, аз прекъсвам цитата от Пишибишевски. Защото сам Маларме е най-могъщият естет на антиреализма; неговите мисли върху изкуството са първите откровения и първите закони на антиреалистичната естетика. Величавата заслуга на този колос в модерната и във всяка антиреалистична поезия е тази, че против техниката на реализма: наблюдавай – описвай – копирай, той постави една нова техника, един нов метод: метода на сгъжестуването: казвам едно, а то значи друго; нанизвам думи без видима логична връзка помежду им, думи, които чрез своя елементарен смисъл и своята музика изоб-

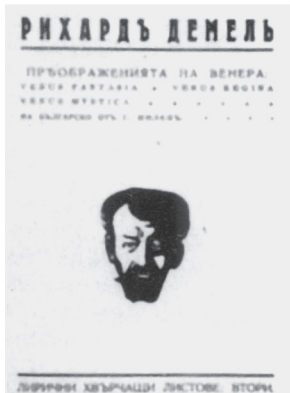
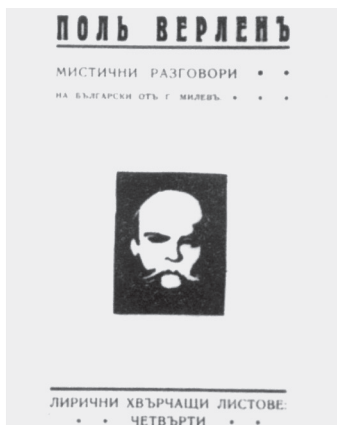
разяват една космическа идея или емоция, едно *état d'âme*, един елемент от отвличения „свят на идеите“. Оттук произхожда прословутата „неясност“ на тази слождествивна поезия, каквато е и поезията на самия Маларме. „Маларме – казва знаменитият английски поет Arthur Symonds в своята книга „The Symboliste movement in literature“ – беше тъмен не за това, че той пишеше другояче, но за това, че той мислеше другояче – не по шаблонен, вулгарен маниер. Неговият дух беше елиптичен и доверен на интелекта на своите читатели, Маларме пренебрегваше логичните връзки между своите идеи.“ Тъкмо в тъмнотата на слождествивната поезия се крие нейната художествена прелест – прелест, чужда на всяко реалистично изкуство. И както казва Маларме в една анкета: „той гледа на едно поетично произведение като на мистерия, ключа на която трябва да даде сам читателят“ (Journal des Goncourts, 1893, т. IX, стр. 111). По този начин създадената в последно време (главно от Маларме) естетика на едно ново изкуство не само че скъсва със старото класично-реалистично изкуство, но му отнема и правото да съществува като изкуство; реализмът в изкуството не е нищо друго освен едно невъзможно в худож. отношение заблуждение. „Поезията на Маларме – казва Albert Thibaudet в своята книга „La poésie de Stéphane Mallarmé“ (Paris, 1912), – създадена от лъчезарна слождествивност, има, както би казал Ницше, две „невъзможности“, невъзможности от реалистично естество: едната – парнасистка, която е описание, другата – романтична, която е ораторско красноречие“ (стр. 89). Тези гуми, които определят вярно становището на един поет като Маларме, застанал върху абсолютната естетика на антиреализма, върху естетиката на абсолютното изкуство, определят и кръга на това абсолютно изкуство: то изключва цялото старо изкуство, което за-

почва с Омира и носи титлата „реализъм“. Това изкуство – Изкуството – представя една противоположност на досегашното кривоположено и кривообразно изкуство, една противоположност, за която умира и ще умре окончателно всичко минало, за да остане абсолютното изкуство – изкуство, което няма нищо общо с повърхностната действителност, което не действа с безбройните дребни подробности на повърхностната действителност, а отправя своя полет към вечния извор на космическите елементи, към платоновския свят на вечните космически идеи. Нашето време е предел между тези две изкуства – изкуството и неизкуството на реализма. Изкуството като антиреализъм ще продължава да се развива; и ако първият поет на света, Омир, е „най-великият реалист“ – *последният* поет на света ще бъде най-великият *антиреалист* – Анти-Омир.

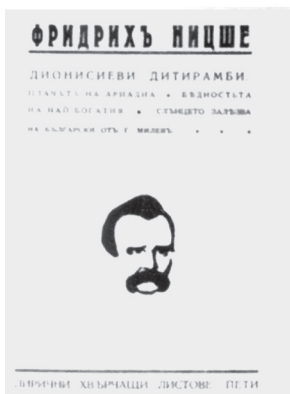
* * *

Да се крепи и налага в българската литература реализмът, погинало първобитно заблуждение в изкуството, което не би могло и не може да намери място в кръга на една *абсолютна естетика*, е безсмислица, която няма да намери историческо оправдание. Каква полза, ако се рисува животът, „съвременността, която вълнува народа“? Това, което вълнува народа днес, няма да вълнува народа утре. Това, което е живот днес, няма да бъде живот утре. А литературата, а изкуството въобще не е хроника, не е история на разни животи и съвременности. А това е днешната българска „белетристика“ – като се почне с Елин Пелин и А. Страшимиров и се свърши с Й. Йовков и „Депутатът Стоянов“ от Д. Шишманов; всичко – само хроника, само великолепа история на днешния български живот. А заблудителният софизъм: че чрез описването на днешния живот, на лица от

днешната съвременност се разкривали у тези лица общочовешки, вечни елементи, не е нищо друго освен – кух софизъм; защото – тъкмо тези „общочовешки елементи“, които са най-величавият аргумент на реализма, са – известно е това! – и основата на реализма: реалността, действителността, наречена човек, земно кълбо. Затова аз не изключвам от горепоменатия цикъл на българската белетристика, на българския реализъм, и последните исторически повести на Николай Райнов („Видения из Древна България“ и пр.), които се смятат от българските ултрареалисти дори за „бягане от живота“. Бягане от съвременността, но не и от живота, който за реализма е история. А истинският живот, животът, който живее, не е история. Този истински, вечно жив живот е тема за истинското, абсолютното изкуство: животът, съчетан от космическите елементи на вечността. Към това абсолютно изкуство, за което е безразлична всяка съвременност, трябва да се насочат и пътищата на българската литература, на българската поезия, на българското изкуство.



Корици на „Лирични хвърчащи листове“ с портретните образи на Емил Верхарн, Рихард Демел, Фридрих Ницше, Поа Вераен. 1915.



Стефан Малаарт. 1915.