

## ПОЕТИТЕ ОТ „ПАРНАС“. ЕСТЕТИЧЕСКИ ВЪЗГЛЕДИ

Людмила Григорова

Френският изследовател Пиер Мартино поставя романтизма, парнасизма и символизма в една обща традиция. Онова, което свързва тези три близки и същевременно така различни школи, е несъмнено общата естетическа платформа, залегнала в поетиката им: платформата на лар пур лартизма.

Доктрината „изкуството за самото изкуство“, която стои в основата на всички изяви на модернизма в художественото творчество, от една страна, засили някои тенденции, залегнали в теорията на консервативния романтизъм, а, от друга страна, школите, които тя оплоди, бяха по своята форма (не толкова по съдържание) антиромантични. Парнасизмът например бе не само рожба на краха на буржоазните революции от 1830 и 1848 г., който доведе на власт Луи Бонапарт и заедно с него вълчия апетит, арогантността и безскрупулността на финансовата олигархия. Парнасизмът има и своите естетически предпоставки. Той бе и закономерна реакция на романтизма — на неговата словесна пищност и емоционална разточителност. Произведенията на парнасците са безстрастни и изящни — едно „пасивно отрицание на буржоазната пошлост“. Повечето от тях „забравят“ бунтарството на романтиците и се затварят „в кръга на тънкото естетство“ (Голдман).

Пластичността на формата, изтънеността на езика стават определящи качества на парнаската поезия, в чийто кръг влизат освен Готие, Лъоконт дьо Лил още Теодор дьо Банвил, Буе, Глатини, Казалис, Диеркс, Катул Мендес, Рикар, Сюли Прюдом, Ередиа и редица други.<sup>1</sup>

И така, въпреки че парнасизмът се роди в пелените на романтизма, в много отношения той пародира Юго, Ламартин и Мюсе, защото пледира за по-умерено, „обективно“ и същевременно изящно изкуство, за една по-голяма естетическа „чистота“ — поезията трябва да „рисува“, да живописва, а не да критикува. Оттам и култът към пластическата красота на художествената форма. В желанието да се описват събитията безстрастно, студено, без да се оценяват, прозира стремежът жизнената и творческата позиция на писателя да остане скрита за око на читателя, защото според парнасците тя би му пречила да възприеме „чистата красота“. Започва една безсмислена в същност конкуренция с живописата. И ако художниците на класицизма се мъчеха да разказват в своите

<sup>1</sup> Поетите от тази школа се утвърждават слез излизането от печат на сб. „Съвременен Парнас“ през 1866 г. Преди това техен орган е сп. „Фантазен преглед“, издавано от поета К. Мендес, но ръководено от Л. дьо Лил и Т. дьо Банвил. За известно време взема участие и Бодлер. През 1865 г. Рикар започва да издава сп. „Изкуство“, където сътрудничат и съвсем младите тогава Верлен и Маларме — духовните кръстници и най-талантливите представители на символизма, избуял върху почвата на Парнас и в същото време превърнал се в негово отрицание.

платна, ако те се съревноваваха с литературата и се стремяха да доближат живописца до словесното изкуство, като подражаваха на неговите средства и изразни възможности, то сега става тъкмо обратното. И Готие, и Флобер (който в много отношения е близък до естетиката на парнасизма) се мъчат да бъдат колкото се може повече художници (и в тесния смисъл на думата),<sup>1</sup> като най-старателно се пазят от каквито и да било морални или политически пристрастия. (Защото, както пише Флобер, авторът няма право да дава мнението си за света.) Не е малък рискът, който поема върху себе си Флобер, по две причини: първо, защото Франция има силни литературни традиции, в които социалното заема съществено място, особено след епичните платна на Балзак, и, второ, романната форма по своята сърцевина е най-малко пригодна да бъде изпразнена от обществено значима проблематика. Това е далеч по-лесно за всички други изкуства и техните жанрове.

Впрочем тези идеи се превръщат в творческа и дори житейска амбиция на Теофил Готие — първия завършен теоретик на парнасизма. (Макар че като творец той не е типичен парнасец — много литературоведи го квалифицират като предтеча — теоритите му не намират пълно покритие в собствените му произведения, пък и като творческа индивидуалност той е твърде богат, за да се вмести в руслото на едно течение.) В предговора към романа „Мадмоазел дьо Мопен“ Готие изповядва естетическото си кредо: езичеството пред християнството, Венера пред Богородица поради земната, телесна красота на Венера — красота, достъпна и сама даряваща наслада.<sup>2</sup> В цитирания роман героят е поет, но той съжалява, че не е живописец или скулптор, защото предпочита „линиите и формите на видимия свят“. Той вижда смисъла на живота на художника във възпяването на красотата „като видима божественост“. И макар че за Готие изкуството е цел, а не средство, че всеки, който си представя нещо друго освен красивото, не е художник, от друга страна, и той като Флобер твърди: „Ние никога не сме възприемали отделянето на съдържанието от формата.“

Впрочем страстното желание на Готие да „рисува“, да „изобразява“ със средствата на словото не е само естетическа позиция; това схващане има и своите предпоставки в личната биография на писателя. Когато идва в Париж като младеж, той се посвещава за известно време на живописца. През 1830 г. принадлежи към „бесните романтици“; той е един от възторжените поклонници на „Ернани“ и се сражава за нея. Известна е неговата еволюция. През 1857 г. по повод една ода на Т. дьо Банвил написва програмното стихотворение на парнасите „Изкуство“ — публикувано за пръв път в сп. „Художник“.

<sup>1</sup> През 1856 г. в сп. „Художник“ Готие писа: „Собствено казано, ние не сме хора на перото. . . Влюбени като деца в скулптурата, живописца и пластиката, ние сме доведени почти до лудост от любовта си към изкуството — достигнали до зряла възраст, ние съвсем не се разкайваме заради това красиво безумие. . . никой не обича повече живописца от нас — ние бихме изоставили с удоволствие литературата заради живописца.“

<sup>2</sup> Готие и парнасите не се интересуват от екзотиката на Ориента; те се обръщат към древна Гърция и Индия и тъй като религията на християнството е аскетична и античовешка, в творчеството им тя е заменена с политеизма на древните елини и индуси, който е плод на тяхното общество и обяснява до голяма степен пластичната, човешка хармония и уравниовесеност на изкуството им. Започват да се издават „Индуски стихотворения“ по подобие на „Антични стихотворения“ на Л. дьо Лил, в поезията стават особено модни будистките и браманските символи (оттам и заимствуваният от Шопенхауер идеал на будизма-нирвана — „абсолютната безметежност, убиваща волята за живот“, защото погрешно е да се вярва в съществуването на действителния свят — всичко е илюзия, небитие — дело на богиня Мая“); вж. кн. на П. Мартино. Парнас и символизъм — края на гл. II — Позитивизмът и поезията (P. Martino, Parnasse et symbolisme. Paris, 1935).



Готие и парнасците гледаха на творчеството като на дейност, която трябва да създава съвършени произведения, „шедьоври“, които нямат нищо общо със сивите декори на буржоазната действителност. То самото е красота и трябва да търси и изобразява само онова, което е красиво и приятно за зрението и слуха. (Такава е теорията, а художествената практика е доста по-различна.) Защото немалко привърженици на теорията за безпристрастността на изкуството към актуалните политически събития, към морала и към истината в художествените си произведения се опровергаха по най-категоричен начин. Флобер е определено по-демократичен в своите възгледи за красотата от един Готие например. Но и Готие е крайно противоречив. Защото, въпреки че е заклет привърженик на „чистата“ форма, и той стига до прозрения, които го сближават с Флобер. Впрочем можем да сравняваме:

Флобер до Л. Коле: „Там, където няма форма, няма и идеи. . . Те са така неотделими. . . една от друга, както веществото е неотделимо от цвета. . .“

Готие: „Една красива форма е една красива идея, защото каква ще е тази форма, която не изразява нищо?“ (статия в сп. Художник от 14 дек. 1856).

Според Готие изкуството е вечно — неговата цел е преодоляване „съпротивата на материала“ (разбиран не само в неговия конкретен смисъл, но и в един по-широк аспект — нали и писателите така често обичат да говорят за „мъките на словото“, за „преодоляването“ на белия лист). Изкуството трябва да бъде естествено, то е „израз на абсолютно прекрасното“, не задоволява утилитарни потребности и самото то не принадлежи към утилитарните потребности на човека.<sup>1</sup> Поради това, че е една „самозадоволяваща се монада“, то стои над всичко, над всякакви морални норми (изказване, чиито корени трябва да търсим още у Кант).

Както Флобер лансираше идеята за едно имперсонално изкуство, така и Готие смята, че афиширането на каквито и да било чувства в поезията е нещо чуждо на нейната природа или, както би казал Уайлд, това би било „непростима маниерност на стила“. Така Готие и парнасците лишават поезията от нейния живец — от нейната емоционалност, защото са убедени, че „поезията на сърцето“ — такава, каквато е у романтиците, е фалшива и неискрена. И най-вече старомодна. Пък и техният естетически идеал е живописиста — те се стремят да изобразяват, не да внушават. Но, както при всички големи творци, и при тях теоретическите постулати не се покриват с най-добрите им творчески постижения. А ето и една мисъл на Готие, която е в пълно противоречие с тези постулати: „Само човекът, който се стреми да изрази своя богат вътрешен мир, може действително да стане художник.“

Поради идеалистическия си мироглед Готие смята, че красотата съществува само в съзнанието на художника, а от природата той взема онези елементи, които са му нужни, за да изрази идеала си: изкуството не е „подражание на природата. . . художникът създава картината със своето собствено виждане и неговото платно винаги е посредник между душата му и природата“. „Художникът няма за цел да копира това или онова дърво; него го подтиква преди

<sup>1</sup> Очевидно архитектурата остава извън тяхното внимание.

всичко желанието да изобрази истинската красота чрез собственото си настроение“, защото „подражаването на природата е средство, а не цел“. (Тук отново се сблъскваме с познатото ни неразбиране и механично противопоставяне творческото въображение на фотографското копиране, което парнасците, както и романтиците смесваха с индивидуалното, творческо отражение на обективната действителност.)

Естетическият идеал на Готие е античната красота, нейният антропоморфизъм. Според него, а и според много други автори една от причините за упадък на изкуството през ранното Средновековие е несъмянено заменянето на естественото — като мироглед и естетическа позиция на художника — от нравствения ригоризъм на християнството. И ако в Гърция човешкото тяло се е смятало за висше достижение на природата, ако „Пропилеите са озарени от нещо прекрасно, напомнящо човешка усмивка“, ако „Партенонът гали околото със своите вълнообразни линии като тялото на младо момиче“, християнската религия принижавя човешкото тяло, защото го смята за греховно. Затова то не е обект на художествено пресъздаване. Ако за древните гърци „тялото е дворец на душата“, сега то е неин затвор. Та нали затова гръцките съдилища са гледали процесите на тъмно, за да не би красивите жестове на защитниците да повлияят на присъдата! Пък и Темида — богинята на справедливостта — с вързани очи!<sup>1</sup>

Готие е убеден, че духът на Реформацията дава отражение и върху съвременното му изкуство. В „Пластика и цивилизация“, в „Спомени за театър-изкуството и критиката“ той споделя тези свои възгледи, като се аргументира, че това е така, защото на съвременното му художествено творчество му липсва своя форма и чувство за красивото.

За Готие красотата е „видимата божественост“. Нищо не му доставя по-голяма болка от един недовършен шедьовър, от красотата, на която „не й достига нещо“.

Но ако той и парнасците виждат в прекрасното черта на изкуството — то тогава какво е отношението им към грозното? Те смятат, че и то може да въздейства естетически, стига да е разкрито майсторски. При това красотата не е „абсолютна идея“ и не може да се оцени другояче освен чрез контраста. Впрочем такова отношение към грозното в изкуството имаше и Юго. Нещо повече. Той го смяташе за неотменим атрибут на красивото, за задължителен ландшафт. Нали именно Юго обяви гротеската за висша форма на красотата, примесена с елементи на уродство!

\*

Елинизъмът е определяща доминанта и в схващанията за изкуството и творчеството на „истинските“ парнасци — Л. дьо Лил и Т. дьо Банвил, — поети, които според определението на Пиер Мартино принадлежат към второто поколение парнасци.<sup>2</sup> (Той е един от определящите доминанти и в естетическия идеал на следващата генерация, която за съжаление не е представена от големи имена: Сюли Приюдом, Катул Мендес, Франсоа Копе, Х. М. Ередиа.)

За Лил изкуството трябва да бъде класически просто и ясно, а художествените образи трябва да наподобяват мраморни статуи. Неговата обществена па-

<sup>1</sup> Потискането на телесното доведе до смъртта на пластическите изкуства, но по-късно те бяха възродени от духа на Ренесанса, а католическата църква се оказа най-крупният меценат — та храмовете и дворците на владетелите бяха украсени с разкош, с гениални произведения — художниците използваха евангелските легенди и митове само като повод за едно светско и жизнерадостно в същността си изкуство. Реформацията обаче бе отново едно връщане назад, макар и за кратко.

<sup>2</sup> Към първото той причислява Теофил Готие.



сивност след 1848 г. намира израз в поезията му: в култа към „вечната красота“, надживяла царства и народи. Тя премахва страха на поета пред света, който е враждебен нему и с който той не е в състояние да се бори.

В предговора си към „Антични стихотворения“ Л. дьо Лил пише, че вероятно потомците ще го обвиняват в архаичност, в старомодност и разсъдъчност. Но той е убеден, че тези обвинения ще бъдат несъстоятелни, тъй като в епохи на „литературен упадък“ езикът на поезията може да назовава само „дребни неща“, защото ако прибегне до полемиката, това би означавало край на поезията. . .<sup>1</sup> „След Омир, Есхил, Софокъл, които представят поезията в пълната ѝ сила, човешкият дух е обладан от упадък и варварство. Християнската ера е варварска. Данте, Шекспир, Милтон доказват само „силата и висотата на собствените си гений“, но езикът и идеите им са варварски.“<sup>2</sup>

Тук коментарът е излишен. Елинизъмът както у Готие, тъй и у останалите представители на парнасското течение представя основна и характерна черта на техните възгледи. Но в някои свои съждения Лил се доближава до схващанията на писателите-реалисти. Не може да не ни респектира неговата критичност и трезвост по отношение на традициите. „Да се възкреси онова, което вече го няма, не значи безплодно да се опитваме от него. . . няма нищо по-глупаво и по-печално от тщеславната склонност към оригиналничене, свойствена за епохи, в които изкуството е в упадък. Ние живеем точно в такава епоха. . .“<sup>3</sup>

Елинизъмът на Лил стига до крайност тогава, когато отрича цялата съвременна нему поезия, защото е родена от „преждевременно състаряла се естетика“ и призовава поетите да се обърнат към вечно чистите източници и в тях да намерят сила и свежест за изразяване на своите чувства.<sup>4</sup>

Позитивистката философия оказва своето въздействие върху Лил. Той е убеден, че в бъдеще науката и изкуството ще се слепят. Според него изкуството е възникнало като първооткриване на идеала във външния свят, науката — като рационално изучаване на природата и ясно излагане на знанията. Поетът е на мнение, че съвременното му изкуство е загубило своята непосредност и затова на науката ѝ предстои да напомни на изкуството смисъла на забравените традиции, за да „оживеят в свойствени за него форми. . .“.

„Аристократизъмът“ на Л. дьо Лил се проявява в следната декларация: „Изкуството, чийто блестящ израз е поезията, е интелектуален лукс, достъпен за малцина.“ Той се възмущава от онези, които търгуват с художествени произведения и ги превръщат в разменна монета — с тях задоволяват най-груби материални интереси. Отвратен от меркантилността на управниците, той ще изпада винаги в ярост, когато му заговорят за „съюз между поезията и управляващата върхушка“. Лил е убеден, че такъв съюз е невъзможен, тъй като изкуството не може и не трябва да служи на низки цели.

Като привърженик и страстен поклонник на гръцката древност и той, както и своите съмишленици, стига до извода, че всичко, което съставляват изкуството, науката и моралът, умира заедно с политеизма. И не е чудно, че под влияние на античната красота, възродена в художественото творчество на Ренесанса, чувството за човешко достойнство — истинската основа на човешкия морал, влиза в конфликт с жреческия и феодален принцип. . .<sup>5</sup> За Лил гръцкото изкуство е едно постоянно откровение; то съдържа трите „несравними качества“ на елинския гений: ред, яснота и хармония.

<sup>1</sup> Вж. Oeuvres de L. de Lisle. T. I. Poèmes antiques, Paris, 1881, p. 218.

<sup>2</sup> Ibid. T. IV, pp. 218—219.

<sup>3</sup> Ibid., p. 220.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid., p. 228.



Естетизмът на Лъоконт дьо Лил намира своя „най-чист“ вид в следната декларация: „Светът на красотата — единственото владение на изкуството — е сам по себе си безкрайност, която няма нищо общо с която и да е по-низша концепция от нея.“ Ето как се получава затвореният кръг: обект на изкуството е само красотата, а най-висша нейна форма е изкуството. Затова истински художници са онези, които създават „изкуство за изкуството“.

Елинизмът на Лил намира най-ярката си изява в произведенията на сборника „Антични стихотворения“ — вдъхновени химни на пластическата хармония и съразмерността на класическото изкуство. „Венера Милоска“ е вдъхновена ода на прочутата статуя. В „Хипатия“ той призовава красивата езичница — тълкувателката на Платон и Аристотел — да изпее химни на „свещената красота“. Светът се върти в краката ѝ, защото чрез нея — Хипатия — управлява в същност красотата. В „Елена“ красотата е наречена „свещена“. В „Розата“ той възпява образа на прекрасното цвете, което Земята е създала, за да съперничи на Афродита — родената от вълните на морската пяна.

Подобни мотиви и образи ще намерим и у Т. дьо Банвил. Стихотворението „Богинята“ е апотеоз на Киприда, която е всемогъща. Та нали и заради красивата Елена нищо, никакви съблазни не са в състояние да склонят младия Парис — дори властта на цял един континент — да даде ябълката на друга богиня и по този начин публично да я обяви за най-красивата! Банвил прославя статуята на Венера. „Уви! Кой ще ми върне тези дни, изпълнени с яснота, където никой няма да ме нарича другояче освен Венера Астарта, където сама моята мисъл живееше под камъка, а моето тяло живееше в цялата природа. Където за художника всяка възраст си има име, всяка хармония — храм...“

В стихотворението „Скулптор, търси внимателно...“ Банвил призовава твореца да търси грижливо мрамор без дефекти, за да извае красива ваза: трябва да търси формата и като Херакъл — победителя на Нимейското чудовище, защото нито родената от морската пяна Киприда, нито играещата с лебдите Леда не ни впечатляват толкова, колкото „чистата“ красота на вазата.

И майсторът на сонетната форма Хосе Мария де Ередиа изповядва религията на античната красота. И той се възторгва от нейната спокойна уравновесеност и непреходност, макар че в тълкуването на древните митове не е оригинален, не внася нищо свое, просто преразказва легендата („Раждането на Афродита“ например). А стихотворенията „Емайл“, „Античен идеал“ са отзвук от известното стихотворение на Готие „Изкуство“.

И все пак що е красотата? Успяха ли парнаските поети да ѝ дадат някакво определение? И да, и не. Ако за Л. дьо Лил тя е неподвижна и вечна, ако за Готие тя се олицетворява в „Одалиската“ на Енгър, то за Флобер тя се състои в огромното, което трябва да бъде пропорционално и хармонично.

Съвсем правилно много историци на литературата считат, че парнаските поети се мъчат да задоволят нравствено политическите нужди на своята съвременна Франция, като използват за това идеалите и особено костюмния реквизит на гръцката античност. За двамата поети Лил и Менар гръцките митове са „републикански символи“. Но след разгрома на революцията от 1848 г., когато толкова светли надежди са покосени, Лил също се променя. Заявените пристрастия престават да бъдат характерен белег на поезията му. И напълно в духа на парнаската естетика — на нейния аристократизъм и индиферентност към нравствената проблематика — Л. дьо Лил заявява, че „тайнствените съкровища на поезията не са награда за морални добродетели“. А в същност той уважава и цени тези поети, които възкресяват онези моменти от развитието на нацията или на цялото човечество, които възпитават в героизъм и духовна извисеност.



Третото поколение парнаски поети — Катул Мендес, Франсоа Копе, Сюли Приюдом, Хосе Мария де Ередиа, — макар и много различни като творчески индивидуалности, носят и онова общо, което кара специалистите да ги причисляват към едно и също поколение.

Първата книга на Мендес „Ковчегът“, посветена на Л. дьо Лил, е апология на философския размисъл. Докато Приюдом е убеден, че страданието е единственият източник на творчество, затова той не желае да променя злото в света (стихотворението „Изворът на стихове“), у него има една естетизация на страданието, каквато преди това срещаме у Бодлер в „Цвета на злото“. Приюдом показва изключителната си чувствителност — човек, който умее да се наблюдава и да анализира настроенията си, човек, който се мъчи сам да разгадае тайните на вселената. Неговият идеал е да възплъти в стихове възгледите си за науката и философията — макар че по-късно, в собственото му творчество, лирическото вдъхновение отстъпва място на версификационната техника.

Ако стихът на Л. дьо Лил се отличава със своята отмереност, пластична яснота и простота, то у Банвил той е по-песенен; като поет, а дори и като теоретик („Малък трактат върху френската поезия“, 1872) Т. дьо Банвил обръща изключително внимание на звучната, музикална рима. Фриволната, бляскава игра със стихотворната форма е характерна не само за стихотворенията от сборника „Акробатически оди“. Естетическите схващания на поета са намерили израз в предговора към второто издание на сборника. В него Банвил пише, че не се е старал да демонстрира своите „мисли“, че единственото, което е търсил, е „новата форма“. Той ратува за „нов език“ — образец на нравите и на съвременната му поезия.

В книгата си „Естетика на модерното изкуство“ Д. Аврамов пише, че парнасците се стремят към звучни, пълни рими, към съразмерност на частите. И наистина още през 1852 г., когато се появяват „Емайли и камеи“ на Готие, в „Антични стихотворения“ Л. дьо Лил пише, че художникът като „добър работник“ трябва да познава всички възможности на стиха, трябва да подбира трудните форми, за да покаже на какво е способен, защото „формата живее повече от времето и от смъртта“ (П. Мартино). Образите в тази книга са „живописни“, усещанията — „пластични“. Такава е и стихосбирката на Готие „Емайли и камеи“ — една „симфония в бели цветове“, поезия, която според думите на Л. дьо Лил е пълно транспониране на едно изкуство в друго. (Тук намира приложение теорията на „съответствията“, така блестящо реализирана от Бодлер в „Цвета на злото“.)

Банвил квалифицира стиховете си като „лека фантазия“, която с нищо не променя обществените порядки. Защото той вижда смисъла на поезията единствено в цветистата и звучна рима — „само нейното богатство може да направи така, че да бледнее дори богатството на един Ротшилд“.

В началото на своето творческо развитие Банвил е под силното влияние на романтизма, което е особено осезаемо в книгата му „Кариатида“, 1842 г. Стиховете му, дори и онези, които квалифицираме като „парнаски“, се отличават с по-голяма топлота, емоционалност и човешка съпричастност. В труда си „Малък трактат върху френската поезия“ той дава теоретичен израз на възгледите си за ролята на римата за музикалността на стиха. С този труд, пък и с цялата си поезия Банвил се явява като един от предшествениците на символизма във Франция. В по-късните му стихотворения („Акробатически оди“ например) заву-

чават социално-критични мотиви, а по време на Френско-пруската война — даже политически. („Пруски идили“, „Парижки камеи“ — литературни портрети, сред които изпъкват образите на борци-комунари.)

И Банвил — страстният последовател на Готие и Юго — също споделя „пристрастията и омразите“, религията към изкуството, култа към красотата. За Банвил книгите на Юго се нареждат веднага след Библията и Евангелието. Макар и започнал да пише под влияние на романтиците, на Юго и Мюсе, той знае, че музата му е по-различна от тяхната, че тя е едно *enfant bohème*. Както за Готие, за Лил и за Банвил древна Гърция олицетворява всичко най-хубаво: Красотата, Силата, Любовта. Ако грозотата шестува в съвременното им общество, това означава, че са забравени традициите на античността! Банвил възпява бялата гръд, тялото с цвета на лилия и роза, чудната музика на лирата, красивото опиянение на вакханките. Един водопад от антични имена, от антични герои — те се появяват във великолепен „кортеж“, начело на който стои Киприда — първата между безсмъртните. По-късно Банвил изоставя античността — престава да изповядва „религията на пластиката“, защото е намерил нов бог, комуто се кланя — бога на ритъма. Негов девиз става стихът: „Да пеем, да пеем като Шехерезада!“

Банвил пише: „Изкуството принадлежи на ритъма — „златния гвоздей“ (*le clou d'or*), то принадлежи изцяло на хармонията.“ В неговия „Малък трактат...“ има един култ към сложната и рядка строфика. Любима негова форма става баладата поради трудните обрати на римата. Той иска да възстанови старите поетични форми: рондото, сонета, рондела, триолета,<sup>1</sup> секстината.<sup>2</sup> (Така са озаглавени отделни цикли в „Акробатически оди“: „Ронда“, „Триолети“.) В „Акробатически оди“ поетът си позволява един опасен експеримент — мъчи се да създаде „буфонадна“ форма, „малка сестра на мрачната ода“, търсейки в самата рима „принципите на нейните средства“ чрез различни комбинации на алитерации. Пример за звукопис е стихотворението „Реализъм“, където съзнателно е търсено струпането на съгласните „н“ и „р“, за да се получи по-голяма музикалност. Или стихотворението „Размисъл“, което започва така:

On écrivait encore, en ces temps romantiques,  
Où les chants de Ducis étaient des émétiques,  
Où, sans pourpoint cinabre, on se voyait banni,  
Où Prudhomme, ravi de tomber avec grâce,  
Était jeté vivant une contre-basse  
Pour avoir contesté vers de Hernani.<sup>3</sup>

Като основна естетическа категория Красотата е вълнувала всички творци. Всички те са ѝ посвещавали стихове, есета, а онези, които са били и теоретици — и цели трактати.

Като представители на естетиката на „изкуство за изкуството“ парнасците стесниха до голяма степен функциите на красотата в творчеството, а ролята и задачите на художествено-творческата дейност сведоха до чисто естетическите. Затова не бива да се учудваме, че, както в произведенията на романтиците, Красотата тук се пише с главна буква и в творбите им в същност тя е „главното действащо лице“, тя е техният бог, пред който те благоговейт и

<sup>1</sup> Стихотворение от осем стиха, при което първият стих се повтаря като четвърти и седми, а вторият се повтаря като осми. Цялото стихотворение се състои от две рими — едната за 1-, 3-, 4-, 5-, 7-и стих, и другата за 2-, 6-, 8-и стих. По-известни триолети на Банвил са: „Смъртта на Шекспир“, „Урок по пеене“ и др.

<sup>2</sup> Шест стиха с кръстосана двойка рими.

<sup>3</sup> Oeuvres de Th. de Banville. T. III. Odes funambulésques. Méditation, p. 274.



смирено падат на колене. В култа към това божество те виждат единствения път към славата.

Известната мисъл на Готие от предговора му към „Стихотворения“ от 1832 г.: „щом едно нещо стане полезно, то престава да бъде красиво“, в действителност е естествено и закономерно следствие от развитието на самото буржоазно общество, където трудът като бреме противостои на изкуството — като игра, като продукт на „чистата форма“. За съжаление обаче нито романтиците, нито парнасците правят разлика между полезно и утилитарно. И ако ние разбираме нежеланието им да принесат своето изкуство в жертва на „средния буржоазен вкус“, да ласкаят буржоазията в класицистични образци, не можем да приемем абсолютното противопоставяне красотата на ползата, не можем да се съгласим с твърдението, че красивото, именно защото е красиво, не може и не бива да служи на нищо.

Впрочем концепцията за пълното разминаване на красивото с полезното идва може би и от схващането, че изкуството е лукс (Л. дьо Лил) и като всеки предмет на лукса определящата му характеристика е не полезността, а красотата.<sup>1</sup>

За Готие и неговите следовници изкуството се отъждествява с красотата — то е нейната най-висша и съвършена форма за изява. В това отношение красотата на изкуството е противопоставена на природната красота като „по-низша“ и „естетически непълноценна“. Оная, висшата, истинската, съществува само в съзнанието на художниците. В техните произведения няма да видим просветителското възхищение на Русо от природата. Всичко това е резултат от дискредитирането на природната красота в естетиката на модернизма и има дълбоките си корени в субективно-идеалистическите възгледи на своите теоретици.

От най-древни времена художниците и философите са се мъчили да разгадаят нейната природа. Но тя лесно не се дава. Тя е гъвкава, многолика и тъкмо когато смяташ, че си я притиснал и я държиш здраво в ръцете си, ти се изплъзва. И все пак в предговора към романа „Мадмоазел дьо Мопен“ Готие се мъчи да ѝ даде свое определение. Според него красотата е изящество на формите, хармония на цветовете, светлина, която сияе от Ориента и Гърция. Известен е неговият естетизъм, възгледът, че целта и смисълът на изкуството е прекрасното — „произведението на изкуството не трябва да бъде хартиена обвивка на горчивичък морално-философски хап: да се търси в изкуството друга полза освен израз на прекрасното показва ограниченост на ума, неспособност да се постигне диханието на възвишеното и да се стигне до големи обобщения. . .“ Но, от друга страна: „Може ли да се утвърждава, че изкуството трябва да бъде проникнато от безразличие и студено отричане на всичко живо и съвременно и че подобно на Нарцис се възхищава само от своето отражение във водата, че обича само себе си? Не, художникът е преди всичко човек и при условие, че свещеното изкуство винаги ще бъде за него цел, а не средство, той може да отрази в своето произведение — положително или отрицателно — увлечениата, страстите, убежденията, предразсъдъците, ненавистта на своето време. . .“

<sup>1</sup> В духа на парнаската естетика и като реакция на отвличената духовност на романтизма Готие и неговите съмишленици противопоставят чувствената на интелектуалната красота. И така, както в романа на Уайлд, лорд Хепри авторитетно заявява: „Истинската красота свършва там, където започва интелектуалният израз“, много преди него „поетът“ д'Албер от романа на Готие „Мадмоазел дьо Мопен“ споделя, че се възхищава много повече от една красива уста, отколкото от една красива дума, от едно красиво сложено рамо, отколкото от една добродетел. Той не вярва в нравствената красота, защото е нравствено осакатен човек, щом като оправдава съществуването на проституцията от морална гледна точка. „Моята съвест е глуха и няма“ — изповядва той.

За Готие като идеалист-метафизик красотата принадлежи единствено на духовния свят на човека и е неизменна, защото е абсолютна, а според него се променят само относителните понятия — красотата се променя, но не като същност, а само като форма. (Той я пренася от Платоновите селения в конкретно-чувствения свят.) Готие приема определението на Платон, че Красивото е великолепие на Истинното. (Той остава верен на утвърдилата се от хилядолетия традиция от Платон до просветителския век, която свързва гносеологията с естетиката (без да изпада в гносеологизъм): „Красотата не е слугиня на Истината, защото тя сама олицетворява божествената и човешка правда. . .“)

\*

Темата за твореца и неговото изкуство включва в себе си проблема за творчеството — за интимния акт на сътворението. Той заема доста обширно място в произведенията на романтиците и това е лесно обяснимо, като се има пред вид, че субективизмът на романтизма, психологическата вългъбеност на неговите представители, изострената им чувствителност предполагат сами по себе си една засилена самонаблюдателност и склонност към самоанализ.

Поетите от школата „Парнас“ сравнително малко се интересуват от психологията на творчеството. И това е следствие от цялостната им естетическа система: те са по-съзерцателни, по-пластични и изобразителни и по-малко изразителни. Тук не можем да не направим уговорката, че един поет като Т. дьо Банвил например — най-емоционалният от парнаските поети — излиза определено извън рамките на школата и със своята емоционалност, с музикалността на стиха си. В неговото литературно наследство можем да намерим отговор на въпроси, които са го вълнували като обществено значима личност и като творец. В произведенията му проблемът за съдбата на твореца, за неговата участ като създател на художествени ценности в едно общество, което по своята дълбока същност е враждебно на всяка духовна изява, намира своето, макар и скромно място.

И все пак като всички представители на доктрината „Изкуство за изкуството“ парнаските са имали съзнание за своята „изключителност“ и са обичали да се „вслушват“ в себе си. Тези самонаблюдения и самоанализи са намерили художествен израз в отделни произведения. Класически пример в това отношение е станало стихотворението „Изкуство“ на Теофил Готие. То е вдъхновен химн на твореца, на неговия благороден труд, на онзи, който познава и редките мигове на вдъхновение, и дългите часове на безсънните нощи, когато трябва да се бори и със себе си, и със съпротивлението на материала (дори в буквалния смисъл на думата — особено ако е скулптор), за да създаде „нова, революционна форма“. Готие съветва скулптора от своето стихотворение да изостави глината, да се пребори с твърдия карарски и пароски мрамор, да „проследи“ с ахатова жичка профила на Аполон, и то така, че да спазва чистия контур и цвят, защото като древните римляни и той знае, че всичко отминава, остава само правдивото талантливо изкуство. Един чудесно изработен медал може да възкреси и император; дори и боговете умират, а истинските стихове остават да живеят по-дълго от бронза. Той призовава ваятеля:

Dans la matière dure  
scelle ton rêve, afin  
qu'il dure  
Tant que le monde ait fin.

В твърдия материал  
издълбай своята мечта,  
за да живее,  
докато е жив светът.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Там, където името на преводача не е отбелязано изрично, преводът е мой.



Стихотворението е написано като потвърждение на идеите, изказани от Банвил в оделетата „На Теофил Готие“.

Докато за Банвил творческият акт е в сферата на неосъзнатото, за Хосе Мария де Ередиа приема съвсем реален израз. В сонета „Емайл“ е дадено подробно описание на конкретните процеси при приготвянето на емайла, от който ще бъде сътворено произведението. Тези процеси тук имат символно-поетичен смисъл. Емайлът прави от медта нещо по-богато от златото. Под пръстите на майстора се раждат, живеят и тичат героите от митологията: свинкове, кентаври, химери, Ахил, Орфей и Херкулес.

По дух, а и по някои чисто професионални похвати — метафоричност на пример — това стихотворение напомня „Изкуство“ на Готие.

Пещта червене. Плаката е готова,  
вземи лампата, моделирай тъкия меден лист  
и фиксирай с огън тъжния цвят, свещения прах, където  
твоето длето се калява.

Независимо от това, дали отдават повече или по-малко значение на безсъзнателното в творческия акт, всички писатели са еднородни — творецът на непреходни естетически ценности е преди всичко „безупречен работник“, както пише Льоконт дьо Лил в очерка си „Огюст Барбие“.

За Лил творецът трябва да „осъществява Красивото“ с помощта на своето сложно, „вътрешно зрение“ чрез комбиниране на линии, цветове и звуци... Въпреки че отдава голямо значение на осъзнатата, упорита и целенасочена творческа дейност, и той, както и Т. дьо Банвил, изтъква ролята на безсъзнателното в творческия процес: „Ако интуитивните качества преобладават у поета, той възприема, сравнява и съди с по-голяма сила и бързина.“ А неговият съвременник — английският теоретик на изкуството Джон Ръскин — пише по този повод: „Геният твори така лесно, както птицата строи гнездото си: той нито съзнава онова, което прави, нито се хвали с него...“

За Банвил трудът на поета е свещен, а дарбата му е непобедима. За своя учител Юго например той пише, че може да бъде сравняван само с Есхил — един „абсолютен монарх в своето царство“. Той сравнява труда на поета с изкуството на ювелира, който в „красивия ритъм на бронза затваря чистия си каприз“. Но за да постигне съвършенство, художникът трябва много да се труди.

Като много художници и героят на Банвил си задава често въпроса, кому дължи своите способности. На някаква свръхестествена сила ли? Но той е поземан и търси извора на своето озарение у майка си, т. е. в реалния материален свят. И в Музата, чийто образ е персонифициран като любимата жена, която обвинява с ръце шията му, или като птица, която пее в тръстиката. Музата го вдъхновява да напише най-хубавата си поема, макар че и той като толкова други поети е убеден, че най-хубавата книга на поетите е тази, която те изобщо не са написали. (Един малко банализиран парадокс, който идва от схващането на романтиците за превъзходството на твореца над творбата.)

И все пак какъв трябва да бъде човекът, призван да създава непреходни художествени произведения? Един автор като Флобер е убеден, че той трябва всичко да знае, да работи неуморно, дълго, търпеливо. Негова е мисълта, че писателският труд е едно дълго търпение. Същото споделя и в писмата си до Жорж Санд — какъв непосилен труд, какви нечовешки усилия му струва раждането на произведението, понякога се мъчи над една отделна дума с дни, чете цели пасажии от написаното на глас и се стреми да постигне такава ритмичност на фразата, която да съвпада с дишането. За него ритъмът на изрече-



вието е всичко. Той завижда на Жорж Санд за нейния начин и стил на работа, за това, че творчеството за нея е и удоволствие, тъй като мисълта ѝ тече плавно. . . Флобер твори изключително мъчително може би поради това, че отделя голямо внимание на отделния детайл. Винаги когато работи, се старее, без дапуска от очи „широките хоризонти“, да гледа и „пред нозете си“. При това така се вживява в душевността и битието на въображаемите си герои, че когато писал романа „Мадам Бовари“, усещал в устата си истински вкус на арсеник. . . Самият той сравнява поетичното видение с нещо, което ражда радост, като че ли в тебе нещо расте. . . „Нещо преминава пред очите ти и трябва жадно да се нахвърлиш на това. . .“<sup>1</sup>

Но робуването на стила, на отделната дума, на отделния звук дори може да доведе художниците — особено онези, които не са дарени с много голям талант, до фатални резултати. За това предупреждава Едмон Гонкур в „Дневник“: „Този лов на бълхи оглушава и най-надарените, като шлифова фразата през лупа и я лишава от всичко силно, голямо, горещо, което дава живот на книгата.“ И как няма да бъде така, след като девизът на Готие, че е видял само онова, което се вижда от прозореца, е девиз на парнаизма въобще!

Обикновено се пише (съвсем справедливо впрочем), че поетите обръщат поглед „навътре“ — към тайните на собственото битие — като личности и като творци — в епохи субективни. Като всички обобщения и това крие своите „подводни камъни“. Защото, въпреки че в гръцката античност, през Ренесанса, изкуството е пресъздавало Красотата и самд я е създавало под напора на могъщи вътрешни сили — „спонтанно“, това съвсем не значи, че тези художници са творили напълно безсъзнателно и не са си давали сметка за основните принципи на своето изкуство. Напротив, много от тях са ги осмислили теоретически в своите философски трактати (Леонардо, Вазари). Но разликата е в това, че цялото им внимание е било обърнато към „външния свят“, те не са правили център на своето творчество нито „загадките“ на собствената личност, нито „тайните на сътворението“. В творчеството на парнасците проблемът за твореца — за неговата участ, за ролята му в обществото като съзидателна градивна фигура — почти не се появява и в това те се различават от романтиците. И как не, щом като у парнасците се засилиха и в крайна сметка се изкористиха толкова тенденции, които в творчеството и естетиката на романтиците се явиха само като наченки (кулът към красотата, субективизмът, хипертрофията на творческото „аз“ на художника). Така че отчуждаването от „гълпата“, но и от масовия читател и зрител, за когото в същност е предназначено изкуството, откъсването от пълноценния живот на обществото в края на краищата превърна тази литература в изящно, точно, но и хладно словесно изкуство, в което проблемите на ритъма, на красивата и точна метафора изместиха от съзнанието на автора социално-значимия сюжет. Но и тук, както винаги, когато нещата се обобщават, се огрубават, може да се стигне до пресилени и неверни констатации. Поети като Л. дьо Лил и Т. дьо Банвил не могат да бъдат обвинявани в политическо късогледство и човешко бездушие. Известно е, че и двамата са се отнасяли съчувствено към революцията от 1848 г. и към Парижката комуна и макар да не са разбирали огромното им историческо значение, интуитивно са чувствували, че те са грандиозен поврат не само в развитието на Франция, но и на човечеството, и са им посветили стихове. Не може да се поставя и знак за равенство между автори като Готие, Л. дьо Лил и Т. дьо Банвил, от една страна, и треторазредни поети, като К. Мендес и Л. Менар, не само що се отнася до естетическите критерии, но и до чувството им за социална отговорност, до човешката им и творческа отзивчивост. Проблемът за съдбата на артиста в буржоазното общество, за ролята и

<sup>1</sup> Писмо до И. Тен от 1868 г.



мястото му в едно почти „вражеско“ обкръжение намира своята творческа реализация и в поезията на парнасците. Макар че тоновете тук са по-приглушени, краските — по-умерени в сравнение със страстната поезия на романтиците.

Ако поетът се чувства зле в този „неутоен“ свят, ако е неразбран от невежата публика, той е единствено свободен в селенията на духа, на фантазията и за него — влюбения в единството на древна Гърция, Свободата облича хитон и му се представя като древногръцка богиня.

Както в някои произведения на романтиците, и тук художникът — създателят на естетически ценности — започна да става все по-често герой на литературните произведения и особено в поезията авторът се слива с лирическия герой. Той гледа на творбата си като на средство за разкриване на своята „уникална личност“. И ако по-рано „етическата“ свобода бе в известен смисъл пречка за постигане на „естетическа“ свобода, то сега, при новото поколение творци, тази пречка бе „преодоляна“ напълно и естетизмът стана принцип на новото изкуство.

Много художници обаче са разпънати на кръста на собствените си противоречия. Един ярък пример: Флобер. Той цял живот се раздвоява между добросъвестността на реалиста и вкусовете на „чистия“ художник. Готие приветства решението на Флобер да се откаже от удоволствията на светския живот в името на изкуството. И братя Гонкур са на същото мнение. В романите им „Шарл Дьомаи“ и „Манет Саломон“ женитбата е щастие, което се отказва на художниците.

И все пак какъв е идеалът за твореца у Готие — този всепризнат старейшина на естетизма в изкуството? Той го нарича „чуруликащ славеи“, който води хората към доброто и справедливото (ето че напуска позициите на парнаската невъзможност и сам става изразител на концепция, която противоречи по своята същност на теорията „изкуство за изкуството“).

В предговора към „Мадмоазел дьо Мопен“ Готие поставя въпрос, който е вълнувал всички художници: въпроса за политическата и творческата свобода на артиста. Той става особено актуален в един период, когато върху нея, посяга с мръсните си ръце цялата буржоазна машина — пресата, критиката, полицията, Академията, Салонът, борсата. И Флобер изразява негодуванието си от това, че предстои закон, който унищожава свободата на печата, закон, който ще облагодетелствува продажниците. Флобер е убеден, че писателят трябва да постъпва така, както го учи собствената му съвест. Съвременната му критика е подкупна. Подкупна е и пресата — цялата тая армия от журналисти, които като хрътки дебнат скандала и сами правят немало, за да го предизвикат. „Вестникът хърже — пише с възмущение Готие: — със своите готови решения ви лишава от удоволствието да мислите. . .“

Те — духовно свободните поети и художници — създадоха обществото на Бохемата — Т. Готие, Ж. дьо Нервал, Роже дьо Бувоар — едни като че ли закъснели романтици, които не можеха да се приспособят към новите условия и се затвориха в света на изкуството, разбирано само като наслада, като „красота на чистата форма“. Но онези, които не са в състояние да предложат радикални обществени промени, съвсем естествено изпадат в песимизъм, от който има само един изход: да превърнат изкуството в единствена красота, да издигнат собствените му принципи в етичен еталон. Те презират буржоазията, която е икономически силна, те презират и онези свои колеги, които са склонни към компромиси. Но това презрение приемаше не толкова социална, колкото естетическа форма. В този смисъл парнасците са много по-асоциални от романтиците и това довежда тяхната поезия до една все по-засилваща се формализация.

В стихотворенията „Сбогом на поезията“ и „Поетът и тълпата“ на Готие от сборника „Испания“, писан през 1845 г., се появява мотив, особено характерен за романтизма (показателно е заглавието на второто стихотворение). Изкуството



е недостъпно за тълпата. Тя не го разбира, защото не разбира и твореца избраник. Нейното ухо е нечувствително към „божествения глас на поезията“. Но и художникът гледа на нея с не по-малко презрение и пренебрежение. В „Мадмоазел дьо Мопен“ той изразява озлоблението си към света — нищо не го трогва, нищо не го бунтува. Д'Албер изповядва, че не може да намери общ език с който и да е човек. „Чудесно разбирам една статуя, но не разбирам човека.“ „Поетът“ д'Албер живее един нереален живот (така, както нереално живеят героите на Оскар Уайлд) — няма представа за онова, което прави, реагира само на спомени; възприема заобикалящия го свят като илюзия. Д'Албер е особняк, бяга от обществото. Той не иска да бъде един от многото — той е „капка олио в чаша вода“, — колкото и да обръщате чашата, те никога няма да се смесят. Той — крайният индивидуалист — не допуска идея или чувство, което идва от друг — дори физическото удоволствие, което изпитва от Розета, си го обяснява само със собствените си усещания!

У Готие и парнасците (за разлика от романтиците например) проблемът за художника, за неговата съдба и роля в обществото е изместен почти напълно от друг, който разглежда художника в един много стеснен диапазон. Като „герой“ на литературните произведения неговата функция е сведена само и единствено до чисто професионалните му проблеми. От „аристократичното“ отношение на парнасците към света се роди и тяхната емоционална „неутралност“, която в същност е следствие от това отчуждение. Парнасците имаха сякаш някаква „алергия“ към острите обществени проблеми — те с удоволствие се оттегляха във въздушните кули на своето въображение. Затова в техните произведения е неуместно да се говори дори за литературни герои. Неправилно би било да се говори дори и за характери (термин, с който си служи предимно западната литературоведческа и литературно-критическа мисъл), защото характерът предполага сложност, „борба на мотиви“, сила и монолитност дори когато е най-противоречив). Затова тук според мен най-добре е да се употребява думата „образ“. Образите на творци, доколкото ги има, са едностранчиво представени и като душевност, и като интелект. Те много малко разсъждават и върху собственото си творчество; те са само маркирани като характери. Затова проблемите са поставени „камерно“. Произведенията на тази тема — и сюжето — са удивително еднообразни. Дори заглавията им се „въртят“ в един кръг: изкуството, красотата, различните видове скъпоценни камъни: сапфири, опали, аметисти, оникси, изумруди. . .

Още у парнасците се забелязват не само наченки, но се оформят и някои особености, характерни за литературния процес у представителите на „чистата“ литература. Тези особености са диалектически свързани с отчуждението и слагат основите на една тенденция, която и сега е отличителен белег на декадентското изкуство на съвременния Запад; дехуманизацията — не само в широк смисъл — като откъсване от човешките проблеми, но и като постепенно изчезване на човека като герой на литературното произведение. Стигна се и до по-голяма крайност, когато вече започва да се говори за деперсонализацията на литературното произведение. Този процес се наблюдава още у Готие и неговия „роман“ „Мадмоазел дьо Мопен“, <sup>1</sup> който стои в началото на една традиция в изчезването на сюжетността в някои произведения на модерната литература. (Та нали в сюжета най-ярко се изявява мирогледът на художника — неговите социални и нравствени симпатии и антипатии, а „чистите“ художници най-много се дразнят от социално адресираните произведения.) Като пример за разпадаването на сюжетността и изчезването или по-вярно трансформацията на героите като личности (дори по отношение на пола!) е особено показателен романът „Мадмоазел дьо

<sup>1</sup> Жанровото определение е съвсем условно.



Мопен“. При това още през 1835 г. той предусети явления, които станаха актуални за модернизма: безсюжетният роман на А. Жид „Блата“, публикуван през 1895 г., някои произведения на „новия“ роман през XX в. („Златни плодове“) на Натали Сарот, където сюжетните връзки са разхлабени до краен предел, сюжетното действие е сведено до нула, характеристиките изчезват, а авторката се мъчи да изтъкне „чисто психологическия елемент“ така, както живописният елемент се отделя при нефигуративната живопис. Впрочем до съвременните „безсюжетни“ романи се стигна по един дълъг път — нека не забравяме и приноса на Олдъс Хъксли и Андре Жид, които „музикализираха“ епическата му структура („Контрапункт“ на Хъксли и „Фалшификатори на монети“ на Жид).

Но нека се върнем отново при романа на Готие, за да осветлим по-подробно източниците и първоизвора на едно явление, което е така типично за съвременната модерна западна литература. Да се върнем към „корените“. Романът представя един доста дълъг (375 страници!) диалог в епистоларна форма между „актрисата“ Мадмоазел дьо Мопен и „артиста“ д'Албер (употребявам кавичките, защото това са хора, които не действуват, а само разговарят или се изповядват в писма). У тях всичко е нестабилно и несигурно, дори онова, с което човек се ражда — пола. Актрисата и д'Албер се чувствуват по-близо ту до единия, ту до другия пол, затова не могат да отговорят на любовта на онези, които са влюбени в тях, а и отношенията помежду им са неопределени. Д'Албер е с неопределено занятие — Мопен<sup>1</sup> ни го представя като „артист“ (а и сам той се смята за такъв) — не в смисъл, че създава художествени ценности, а по-скоро, че живее артистично, както героят на Оскар Уайлд — Дориан Грей, който сам е превърнал живота си в изкуство. Д'Албер нищо не е сътворил, но жената, която го обича — Розет — го нарича поет; той е написал един том, за който никой не знае, но който тя се е опитала да прочете, т. е. той е един неиздаден и затова никому неизвестен, а в същност неосъществен поет. Него нищо друго не го вълнува освен Красотата: . . . „ние сме те създали само за да те обичаме и да те обожаваме на колена. . . любовници, поети, художници и скулптори, ние те търсим, за да ти издигнем олтар: любовникът — в своята любовница, поетът — в своята песен, художникът — в своето платно, скулпторът — в мрамора, но вечното разочарование идва от това, че красотата не е осезаема, за да бъде обгърната от едно тяло, което не разбира никак идеята на тялото, която вие разбирате, че е ваша“. В този роман нищо не се случва, нищо не „става“ и, както казах вече, жанровото определение на произведението е съвсем конвенционално — и при най-добро желание човек трудно би разказал съдържанието на творбата — тя се състои от няколко писма, които представят отделните глави.<sup>2</sup> В тях много се психологизира, но това психологизиране не допринася съществено за изграждането на образите, тъй като е крайно едностранчиво и субективно.

\*

Готие се вълнува от Красотата, но не толкова от красотата въобще, колкото от красотата на изкуството и по-специално от красотата на художествената форма. Той е може би най-последователен в своя панестетизъм, в служенето само и единствено на музата. Льоконт дьо Лил — утопичният социалист, участникът в революцията от 1848 г., чието поражение приема като лична катастрофа, схваща варварството на съвременното му общество като жестока фаталност. Отвратен от порядките на заобикалящата го среда, той ѝ противопоставя своя идеал за

<sup>1</sup> Впрочем нейното име почти никъде не се споменава и това също е израз на една тотална деперсонализация в съвременен смисъл — та нали човек почти от самото си раждане е свързан с определено име, което е само негово и го отличава като индивидуалност.

<sup>2</sup> Но в никакъв случай не и сюжетни линии.



красотата, която според него е напълно независима от Истината и Доброто. „Свещеният език на изкуството трябва да служи само на Красотата; то като „висше начало“ в живота не трябва да поражда чувство на гражданска доблест — в противен случай творецът не е истински художник! (Тази мисъл бе възприета в „готов вид“ от Готие!)

След разгрома от 1848 г. за Лил всички светли надежди са покосени. Самият той се променя: става мълчалив и вглъбен, затваря се в себе си, откъсва се от онези идеи, които някога са го вълнували. Сега започва да гледа на себе си само и единствено като на поет в тесния смисъл на думата, т. е. като на автор на стихове, чийто хуманизъм става някак си абстрактен. Може би не колкото Готие, но все пак и Лил е противоречив и непоследователен в своите възгледи. И въпреки че след душевния прелом, който изживява, започва да пише една поезия, далеч от социалните тежания, в отделни творби се запазват следи от някогашното „фуриеристко“ мислене. Мисълта, че художественият творец е „възпитател на човешкия род“, е негова.

В сборника очерци, озаглавен „Съвременни поети“, Льоконт дьо Лил поставя проблема за човешкото достойнство на твореца, за неговата честност. Той обвинява някои творци, които имат претенцията да бъдат „модерни“, в продажност. Такива поети Лил нарича „моралисти без принципи, философи без теории“.

Във време, когато треската за пари, безразличието и презрението към Идеала обхваща дори образованите слоеве, а и много таланти, самотните гласове на поетите-мечтатели не стигат до масите.

Лил презира тълпата и това е презрението на бившия романтик. За съжаление той поставя на една дъска снобите, невежите претенденти за арбитра на художествения вкус, с френския народ. Той с пренебрежение заявява, че великите поети, истинските художници, които са излезли от неговите недра, не са живели неговия живот, не са говорили на разбираем за него език. . . Онези, напротив, които по вродената си бедност или извратеност на ума са го ласкали, изпълнявали са робски изискванията на неговия неразвит вкус, опростявали са заради него онова, което никога не трябва да бъде опростявано — такива поети той е обичал и прославял.<sup>1</sup> А поетът трябва да изразява надеждите на своето време!

Добродетелта на великия художник — това е неговият гений, който няма да постави свещения език на изкуството в служба на низки цели. . . Затова Лил особено цени честността у един такъв поет, какъвто е Алфред дьо Вини. Вини никога не е ласкал вкуса на знатните и не е угаждал на капризите им, не е уважавал „безплодната“ суета и не се е преструвал, че уважава „смешния“ съд на публиката.

\*

Творецът — като тема — най-осезателно присъствува в произведенията на Теодор дьо Банвил и този факт се обуславя както от общопсихологически предпоставки, така и от особеностите на лирическия му талант — като човек и художник той е по-отзивчив към социалната несправедливост, по-емоционален. В тази поезия ние се срещаме с проблеми и мотиви, които ни са познати от произведенията на романтиците. Особено в първата му стихосбирка „Кариатида“, която с основание се смята за „романтическа“. Стихотворението „Мъртвата лира“ ни показва поета-орел, който властвува над тълпата, защото знае, че е „посредник“ между „земята и небето“.

<sup>1</sup> Вж. с. 238—239 от цит. ки. на Льоконт дьо Лил.



Хосе Мария-де Ередиа — майсторът на сонета — също смята, че художникът е всемогъщ, че нему всичко е дадено и всичко е позволено — той е надарен с качества на богочовек! Флейтата му може да свири тежко, да плаче, да пее и да стене по негово желание!

И въпреки това често е самотен и тъжен!

Сюли Приюдом ни среща с образи на поети, с тяхната гражданска и човешка топлота. Той споделя, че се чувствава измамен: не вярва в прогреса! Животът на артиста в произведенията на Приюдом е нерадостен. Стихотворения като „Станси за Пиер Корней“, „За Русо“, въпреки че възкресяват сенките на велики покойници, носят съвсем преки алюзии за положението на съвременните му поети!

\*

Каква е същността на парнаската естетика? Ето я: формата трябва да бъде скулптурна, концепцията — ясна и определена. Култът към формата измества вниманието към значимостта на идеите и на сюжета. И макар че поети като Т. Готие, Флобер и Л. дьо Лил са убедени, че формата и идеята са неразривно свързани, все пак, ако вземем пред вид дори собственото им творчество, ще видим ярко изявено предпочитание към проблемите на художествената форма и въпреки че все още е рано да говорим за формализъм, художественото свършенство се превръща за тези художници ако не в единствена, то в главна цел и смисъл на тяхното изкуство.

В теоретичните съчинения, изказвания и особено в личното творчество на Готие, Лил, Банвил, Ередиа и мнозина други, макар и в различна степен, могат да се видят кълновете на бъдещите модернистични течения в литературата, които се характеризират преди всичко с все по-засилваща се формализация — резултат от един естетизъм, който, доведен до абсурд, докара и своето отрицание: деестетизация<sup>1</sup> и деперсонализация<sup>2</sup> на редица произведения в съвременната западна литература.

<sup>1</sup> Това явление е свързано и с навлизането на уличния жаргон в тъканта на творбата, с вулгаризирането на езика, с опощляването на интимните човешки преживявания и спекулацията с дребния житейски факт — докато се стигне до ликвидирането на изкуството като естетически феномен.

<sup>2</sup> Често героите на произведенията нямат имена: те са Той и Тя; обезличаването на човека като индивидуалност е израз на друга проява на упадък: дехуманизацията.