

## МОДЕРНАТА ЛИРИКА

### РАЙНЕР МАРИЯ РИЛКЕ

Преди всичко ще ви помоля за добрина и търпение. Напълно съзнавам, че никак не е лесно да слушате цял час лекция за поезия. Ако темата не беше вече оповестена във вестниците и това не ни приковаваше тъй досадно към нея, щяхме тозчас да се споразумеем помежду си и да побърбим за нещо по-значително, например за Зола, професор Шенк или за други знаменитости, а после да излезем навън с такива лирично просветлени лица, че да ни повярват... Но това вече не е възможно; някой може да ни издаде. Ето защо, колкото и да ми е жал, налага се да помоля — добрина и търпение. Ала за ваша утеха, нека предизвестя: нищо няма да ви се случи, а и за онова, което досега всъщност сте смятали за лирика, ще кажа твърде малко. Намеренията ми са доста особени. Ако твърде разгорещено подчертая нещо, изразявайки ги, отдайте това на младостта ми, а ако някъде ви се сторя несправедлив към нашето „вчера“, простете ми заради това, че съм преизпълнен от една велика новота, за която имам да оповестя възвишени и прекрасни неща. И така, темата е: *модерната лирика*.

Вижте, от първия опит на отделния човек да *намери себе си* сред потока от бързопреходни преживявания, от първия стремеж посред глъчката на деня да се вслуша и проникне в най-дълбоките самоти на своето съществуване — оттогава съществува *Модерната лирика*.

А това ще рече — моля, само не се плашете — приблизително от 1292 година. Тази е годината на настъпването на великия Ренесанс, в която Данте разказва във *Vita nuova*<sup>1</sup> историята на първата си млада любов.

Онзи, който се отнася с любов към родословието, без усилие ще разпознае в автора на *Divina comedia*<sup>2</sup> основоположника на нашия млад поетически род и ще признае, че този род има старо аристократично потекло. Останалите мога да уверя в едно — първообразът на знатния флорентинец е гаранция за всеки творец, че и той може да бъде пионер без предци, стига само да се вслушва дълбоко в себе си, за да долови Още-Неказаното и Новото, което започва с него. Едва когато, преодолял всички школки навици и надмогнал всяко подражание, човекът овладее най-съкровените дълбочини на своя глас, той встъпва в тясна и залушевна връзка с творчеството: *става творец*. Тази е единствената мярка. Всяко друго занимание с четка, перо или длето е само личен навик, който човекът и обкръжението му могат да възприемат с безразличие или досада, както да речем пушенето или безделието. И в тези отрасли на изкуството има много сръчни хора, на които трябва да отдадем дължимото. Ала аз не съм на мнение, че при цялата си виртуозност те ще подпомогнат с нещо великия напредък, който масите в неясен порив жадуват не по-малко, отколкото самотниците в своята глъчезарна, любовобилна вяра. Защото не забравяйте, че изкуството е само път, не цел. В противен случай крайното въздействие на художника би било да създава багря, а музикантът би ликувал, че постига най-съкровената си изява, шом вражда своите тонове в дворци от звуци, ала това не представлява всъщност нищо повече от нарушаване и подражаване на хармонията на вселената — единственият велик порядък — с несвършени миниатюри. Злополучният възглед, според който изкуството намирало себе си в подража-

<sup>1</sup> „Нов живот“ (1291—1292); определяйки Данте Алигиери (1261—1321) като предшественик на модерната лирика, Рилке се позовава на известното съчинение на Якоб Буркхард (1818—1897) „Културата на Ренесанса“, по-специално на твърдението му, че „всички поети досега сякаш са бягали от себе си, единствено Данте е търсил себе си“.

<sup>2</sup> „Божествена комедия“ (създ. 1307—1321, публ. 1472).

ние на външния свят (все едно дали го възпроизвежда идеализирано или възможно най-достоверно), не-престанно се възобновява. Епохата, която подклажда това суеверие, същевременно винаги подновява мнимата пропаст между творческата дейност и живота. А като върши това, тя понася и единствено възможните последици от своята заблуда. Наистина, ако беше така, творците щяха да са като децата или малоумните, които строят картонени къщички или наблюдават отражението на глуповатите си усмивки в гланца на пъстри стъклени топчета, докато мъжете носят оръжие. Но щом сред тях се намери дори един със здрав и трезв разум, той, струва ми се, ще бъде погнат с камшик и с най-дълбоко презрение ще бъде прогонен от убежището на своето слабодушие.

Модното свещане, което на драго сърце изключва творците от великото управление на живота<sup>3</sup>, би трябвало — тъй като смесва изкуството с дилетантството в най-презрения смисъл на думата — да е напълно безопасно за тях. Ала срещат се и последици от въздействието на тази заблуда, които засягат истинското изкуство и му причиняват ако не злини, то поне изоставане. Един пример: след такива периоди, когато изкуството отново сякаш е изобличено като нелеп лукс, то, без да ще, се мъчи тоз час да докаже тясната си и нужда връзка с живота; вкопчава се страхливо в последните най-очебийни събития на деня, величаве някоя партия, някой крал, дори се впряга в служба на дребни партийни политически и социални интереси — става тенденциозно. И ето че няма почти нищо общо с истинското изкуство тъкмо тогава, когато отново започват да го смятат за оправдано и — нека си кажем направо — полезно. Защото едно изкуство, което съпровожда бързопреходните незначителни събития на деня с жестовите на гняв или възхвала, дори и да е два пъти по-патриотично, е римувана или рисувана журналистика, чиято възпитателна или културна стойност сигурно не бива да се омаловажава, — но не и *изкуство*. Било е време в песнолюбива Германия, когато тъкмо лириката е играла тази възпитателна и културна роля, а тогавашните песнопойки са по-интересни за социолога или за културния политик, отколкото за онзи, който днес иска да се занимава с литературна история. Оттогава насам разривът между немца и лириката на неговите поети се е задълбочавал, докато накрая е станал хроничен. И ако отвреме-навреме някой все пак е тъй любезен да не отрича изцяло скромното право на съществуване на драматурга или романиста, то поета всички смятат за същество нярядко смешно, старомодно и при всички случаи напълно излишно, което в най-добрия случай пише стихове, защото не изпитва други „нужди“. Наскоро намериха за добре да конфискуват една страница от книгата на Рихард Демел „Жената и светът“<sup>4</sup> поради жалбата на един вестфалски барон и съдебен кандидат. Немската публика е жестоко онеправдана. Тя отдавна е забравила, че има своята лирика и следователно по никакъв начин не може да бъде застрашена или покварена от една нейна страница.

Няма да повтаряте. Нашата лирика е понесла годините на принудителна самота без униние, без опити за сродяване с модата на деня и ето, аз съм тук, за да ви кажа: тя е жива. А мога да ви разкрия още една тайна: тя е здрава, велика и силна.

И така, струва ми се, трябва да благодаря най-сърдечно преди всичко на вас, а във ваше лице и на немската публика за продължителното и изнурително безучастие. Защото, благодарение на него в неохраняваната област не само се е съхранила самата същност на изкуството, но сред този покой се е родило и Новото, което се приближава към вас скрито и незабелязано, пробивайки си път през художествената тъкан — новата форма. Спрямо нея загубите от поведението на мнозинството са незначителни: те се състоят в това, че неколцина младежи, сметнали името си за недостатъчно гръмко вместо добри стихотворения, за които никой не би и чул, са написали лоши драми и новели. . .

Но както казах по-горе, природата на творческия порив се е съхранила в областта на лириката така чиста и неподправена, че тъкмо от тази област мога да извлека определеното на изкуството, на новото изкуство изобщо и много ви моля да приемете това определение добронамерено поне в този момент, защото с него започват и свършват следващите ми пояснения.

Според мен изкуството прилича на стремежа на отделния човек да се домогне през теснотата и мрака до разбирателство с всички неща — от най-незначителните до най-възвишените — и с помощта на тези неспирни диалози да се доближи до скритите първоизвори на целия живот. В душата му тайната на нещата се сплита със собствените му дълбоки усещания и той долавя нейния глас тъй, сякаш долавя гласа на собствените си блянове. Щедрият език на тези съкровени изповеди е красотата.

<sup>3</sup> Имат се предвид схващания, близки до принципа „изкуство за изкуството“, намерили израз на границата между XIX и XX век в кръга на Щефан Георге (1868—1933) и списанието „Блетер фюр ди кунст“ (1892—1919).

<sup>4</sup> Стихосбирката на Рихард Демел (1863—1920) „Жената и светът“ (1896) била осъдена от пруския областен съд за някои „безираствени и богоухлни думи“, които поетът трябвало да отстрани.

И така, виждате, че не само творецът не е изключен от живота, но и самото изкуство е сякаш една по-раздвигнена, бих казал по-нескромна форма на живот, защото и към най-несловоохотливите неща творецът пристъпва с настойчиви въпроси и, неудовлетворен от отговорите, неизбежно продължава да пита. . . Шом всички изкуства са словосъчетания, с които си служи езикът на красотата, то най-тънките откровения на чувствата, за които говорим, се разкриват най-ясно в онова изкуство, чиято същинска материя е самото чувство, в лириката. Ала дори и тази емоционална материя, била тя вечерно настроение или пролетен пейзаж според мен е само претекст за по-фини, дълбоко лични признания, които не са свързани с вечерта или утрото на цъфтежа, а ги използват като повод, за да се отричат в душата и да станат независими. Ето защо можете да ми повярвате, че ако изобщо сме в състояние да доловим някъде най-дълбоките и скрити надежди на нашата епоха, то е в лириката, понеже тъкмо в нея повече, отколкото в другите изкуства, чистата художествена цел се провижда зад художествения претекст. . . Това е така, защото претекстът, какъвто се явява според мен винаги сюжетът, е по-прозирен, по-подвижен и по-променлив, отколкото във всяко друго изкуство. Ако при художника например пейзажът е един живописен мотив, сиреч повод за да се освободи от определени съкровени емоции, то лириктът има да претвори едно разгърнато, неопределено чувство за пейзажа, при което отделните специфични усещания изплуват от полумрака на душата му. Но докато художникът твори със строго определени средства и е прикован към пейзажа, което ще рече, че той трябва да помести всички свои съкровени признания в своеобразното пространство, определено и ограничено от пейзажа, при поета първоначалното поле на чувствата може да се приглуши, покрие и преобрази от богатството или силата на допълнително прииждащите отделни чувства. Под влияние на най-неуловимите, съкровени мигове на усещане даденото чувство за пейзажа може например да прелее във възприятото на едно море, а това, грубо казано, би намерило своето съответствие при художника по следния начин: той започва една картина като натюр-морт, в хода на работата рисува пейзаж и накрая завършва същото платно като импресионистичен портрет. Това изглежда много комично и все пак аз знам, че художници са правили подобен опит. Ето защо съм в правото си да заключа, че все повече нараства потребността в рамките на картината да се дават допълнения, сиреч поне с определени художествени загатвания и знаци да се отбелязват склонностите и потребностите от друг мотив, възникнали по време на създаването. Главното е не в материала, а в дълбоките причини за тези потребности — индивидуалните специфични усещания; ето защо последните трябва да получат право и възможност да се изявят някъде независимо от ограниченията на сюжета. Показателно е, че художници-поети като Лудвиг фон Хофман<sup>5</sup> или Фидус<sup>6</sup>, които се оставят да ги води преди всичко усещането, отново и отново изпадат в раздвоение поради недообмислените и своеволни средства на своето изкуство.

Но нека сега да вникнем в предимството на едно изкуство, в което тази разкрепостеност е напълно допустима и в чиито рамки безспирно и безшумно се извършва неограничената смяна на мотива, а в пространството на една-единствена художествена творба — стихотворението — могат да се вместят пълнозвучно колкото щете лични признания. В този случай обхватното, общо чувство на основния фон може да се оприличи на менишите се пред погледа образи на латерна-магика, докато съкровената изповед на усещанията би съответствувала на музикалния съпровод. Но това сравнение е явно само в най-външното. Скрытата, дълбока причинна връзка между образи и звучене, взаимното им пробуждане и обогатяване не може да се обясни или докаже с никаква аналогия.

Великото, може би най-могъщото значение на лириката се състои във възможността творецът да прави неограничени изповеди за себе си и своето отношение към света и това може да осъзнае само епоха, която изпитва потребността да изповяда нещо. А това се случва не по средата на даден период, нито в края му, а винаги в щедрото начало, при което каквото е на душата, то е и на устата. Защото средните периоди са твърде улегнали и твърде делови, за да споделят, краят на периодите премного прилича на старец, и то твърде уморен — и само юношеското начало има какво да разкаже, и само началото е така изпълнено с доверие, че да разкрие какво му е, откровено и без фали. Данте стои на прага на великия Ренесанс и ми се ще всички вие да усетите как този богат, млад поетически род, за който говорим днес, чака, красив и силен, пред вратата на едно, както мнзина чувство, ново време и как предусещането за бъдещи цели звучи в песните му също тъй силно, както пророческите слова на „Божевствена комедия“ са изпълнени от предчувствие за прекрасните дни на чинкуеченто.

<sup>5</sup> Лудвиг фон Хофман (1861—1945) — немски художник, представител на югендстил.

<sup>6</sup> Фидус, псевдоним на Хуго Хьопнер (1868—1930) — художник график и архитект, създава илюстрации към редица поетически антологии.

Не бих могъл да кажа кой от Новите най-напред, осъзнато или неволно, е дал доказателство за това значение на лириката, но знам, че в момента всички съзнават своята мисия и смятат, че са първите гласове на една нова епоха. Не защото са по-оптимистични от другите, а защото благодарение на своето изкуство те по-ненатрапчиво и по-добре се вслушват в живота и по-рано от съвременниците си долавят сред грохота на житейските бури далечния звън на празничните камбани. Както и най-малкото количество електричество може да се установи в отделните златни пластинки на електроскопа, още преди другале да се е почувствувало въздействието на електрическата сила, така полъхът на новото време докосва най-напред само душата на неколцина отбрани самотници, дълго преди множеството да усети течението. И докато дори и в този миг масата си остава настроена враждебно и отрицателно, самотникът отдавна вече жадува да срещне първите откровения и може, стига да успее да издигне глас, да стане техен верен, надежден възвестител. Наистина не само художникът е способен да различи тези първи предвестници, религиозни или политически натури също могат да ги доловят, ала те първо ще са склонни да изтъкват призива им неправилно, а освен това не ще могат да изразят техните скрити цели, както подобава. Модерните поети обаче са много добре школувани исторически. Обективният реализъм на отминалите десетилетия ги накарал да общуват с природата и живота и шлифова погледа им за измеренията на явленията. Неговият предшественик — идеализмът на обективността тъкмо бе започнал да изглежда със своето разкрасителство като сантиментален детски спомен, когато реализмът прерасна в натурализъм и създаде възможност човек полека да заговори вместо за предметите, със предметите, сиреч да стане „субективен“. А след това в рамките на субективизма се осъществи едно паралелно развитие, както на времето в рамките на обективното познание на света. Човек се научи да съзерцава собствената си душа така, както по-рано съзерцаваше външната среда, превърна се в реалист и натуралист спрямо интимните, вътрешните усещания, какъвто бе по-рано спрямо *външните* събития и както по-рано опозна света, така сега с не по-малка точност откри собствената си душа, ще рече — преоткри в себе си по-богатото и по-многоголямо всичко онова, което във времето на школската обективност бе търсил извън своята личност. Най-неочаквано се стигна до един вид пантеизъм, с чиято понятиє за бог човек бе все по-склонен да се откъществува и все ще разберете, че този растеж, това внезапно проникване във всички неща, това превъплъщаване във всичко и всеки беше едно прекрасно освобождаване, възвишена, бурна победа и търсеше израз в едно голямо, пламенно въздушствление. Последваха реакции, разочарования и съмнения, спътниците на всеки непредвиден успех, но все пак основното настроение за цялото творчество си остана *усещането за надналите прегради*. Такова е то и днес. С това субективизмът достигна най-висшата си извая, защото след като всеки творец почувствува единството си с всички явления в света, той вече се превърна в уникално същество, стана онзи самотник, комуто е позволено да не признава друго освен себе си. И тъй като самотата прави човека внимателен и вгълбен, този миров отшелник долавяше всичко онова, което никой преди него не бе долавял.

Ето защо вгълбяването и самотата представляват по моему основните качества, присъщи на всички нови поети. Откакто първите вестители на едно ново избавление, начело с братята Юлиус и Хайрих Харт<sup>7</sup>, поздравиха с победи фанфари разпукването на още неопределеното, ала многообещаващо „утре“, все повече гласове се пробуждат и разказват все по-ясно за Новото. Един станаха вестители на новата радост, на по-дълбокото блаженство, други — апостоли на ново страдание, а помежду тях, понесли своите свещени арфи, крачат певците на един нов бляс. Онова, което у първите будители на Новото бе един-единствен ликуващ вих, у техните следовници вече е хилидогласен хор, зазвучал с всички признания на един нов живот. Братята Харт бяха истински херолди, презиципални със светло упование и вяра в своята сила. Не просто първопроходци като исполина Михаел Георг Конрад<sup>8</sup>, широкоплещестия баварец, за чиято смелост и нетърпение изкуството отдавна бе станало твърде тясно, та той се хвърли посред стъгата на живота, а мъже, които крачат в триумфален марш, окичени с венци и в празнична одежда, и с искрения си плам въздушствуват себе си и увличат други. Редом с тях извисиха глас Бруно Виле, Вилхелм Бьолше и Джон Хенри Макай<sup>9</sup>, а първите годишнини на „Фрае бие“ от 1890—1893 са прекрасен паметник на младежката им дързост и дълбоката им, всеотдайна вяра. Великолепният Лилиенкрон<sup>10</sup> е в първите редици; това, което братя Харт пророкуват в смъртно опиянение, той го живее отдавна, съ-

<sup>7</sup> Юлиус Харт (1859—1930) и Хайрих Харт (1855—1906) — немски писатели и критици, предшественици на натурализма.

<sup>8</sup> Михаел Георг Конрад (1846—1927) — немски романист и театрален критик, натуралист.

<sup>9</sup> Творчеството на Бруно Виле (1860—1928), Вилхелм Бьолше (1861—1939) и Джон Хенри Макай (1864—1933) се свързва с утвърждаването на натурализма в Германия.

<sup>10</sup> Детлев Фрайхер фон Лилиенкрон (1844—1909) — немски поет; поколението на модернистите го възприема като неоспорим авторитет и техен предшественик.

вършено неосъзнато. Един човек на бъдещето в Хамбург посред хората на настоящето. Един толкова млад потомък на прастар холщайнски баронски род! Един човек, за когото Новото е като свой дом до такава степен, че той дори не смята за нужно да го проповядва, а просто разказва. Един човек, който е тъй зрял, че дарява свещените истини между другото, като си служи с официалния тон на изкуството — а и един откровен, ведър и дързок човек. Можете да си представите как изведнъж са започнали да го поздравяват, как са го *обичали*! И в какво забавно удивление трябва да е изпаднал той, дребният барон, когато са му казали, че е истински създател на Новото. Той сигурно си е мислил, че неговите холщайнски селяни и рибари са досущ като него самия. Толкова се е гордеел с това. Само с любимите хамбургци, любители на търговията, не се е спогаждал много, но иначе. . . О, този тъй предан, истински поет! . . . Сърцето ми отново се преизпълва, когато заговоря за великия Детлеф; но да оставя това. Преди година тук разказвах за него в продължение на два часа и тайничко се надявам да не сте забравили всичко, ето защо се боя, че ще ви доскучая с обстоятелствени повторения. След като се оказал тъй неочаквано разкрит, баронът придал строг израз на добродушните си очи (усвоил този навик още от капитанското време) и се върнал сам да прави открития. Натъкнал се на чудесна находка, когато отшел у дома си Густав Фалке<sup>11</sup>, деликатният хамбургски учител по музика. По природа Фалке прилича на Лилиенкрон. Той е неговата по-умерена отсянка. Също като него е богат, но мъничко се бои за своето богатство и не разточителствува като Лилиенкрон (разбира се, аз не говоря за парите, пари и двамата нямат), също като него е ведър, ала когато се развесели много му идва до плач. И той, като барона, се надсмива над филистерите, но понякога се ожесточава срещу тях. И той е за красивия порядък, само че тук и там този порядък много напомня на педантизъм. Ето защо никога не можах да го упрекнеш в нестройна композиция, което на Лилиенкрон се случи и тук, когато преди година четох негови строфи от „Погфред“. Ако си припомните онова, което казах по-горе за значението на новата лирика, ще разберете, че тази привидна нестройност е само твърде голямо духовно богатство. Лилиенкрон има да изповядва толкова много, че цялото поле от чувства винаги е покрито от златна реколта. Фалке е по-предпазлив и твори донякъде по-осъзнато. С дарбата си на разказвач той всякога намира хубав, ясен сюжет и описва всякакви неща, ала винаги само такива, които добре прилягат в рамката. Гальонните му стихове често издават стремеж към бляскав завършек, към поанта, те съдържат повествователен елемент, който е свойствен също на хубавите стихове на нашия сънародник д-р Салус<sup>12</sup> и който придава изключително обаяние на неговите сполучливи лирически образи. При него, при Фалке, както и при младия швейцарец Емануел фон Бодман<sup>13</sup>, често посред някое модерно настроение се появява, кой знае откъде, странно нежно уханье — сякаш мирис на лавандула, долетял от бабините шкафове с бельото, — което като меланхолна усмивка обгръща словото и носи, поне при привидно хладните строфи на д-р Салус, прелестна изненада. У този близък нам поет с особена привлекателност проличава как по-предпазливите млади творци вестят Новото, което долавят в себе си, не толкова невъздържано, защото искат да се предпазят от разочарование, а и за да не отблъснат заслушалите се. Както и Салус, те търсят някакъв фон, някаква одежда за Новото и това, че великият Ренесанс дава облик и живот на техните образи, а модерните чувства подхождат тъй добре на ведрата носия на чинквеченто, красноречиво говори за нашата епоха. . . Лилиенкрон се родее по дух с още един швейцарец, с младия Вилхелм фон Шолц<sup>14</sup>; новият цикъл от баладични стихотворения, подготвен от Шолц, разкрива на места сходство с учителя. А и всички млади изпитват чувство на близост и благодарност към Детлеф фон Лилиенкрон. Школата, която той създава, е твърде свободно обединение на много разнородни умове; защото нему не може да се подражава в нищо. Той не предлага определен стил, а и някакъв не може да се извлече от елементите на неговото творчество. От него всеки може да научи само едно: да бъде искрен!

Докато опасност се крие в буйния блясък на Рихард Демел, чийто опияняващ език на формата принавява част от заслушаните в него почитатели до подражатели, а някои познавачи — до спляо вярващи, Не се съмнявам в искреността на Рихард Демел, но мисля, че той все още не е наясно какво иска и

<sup>11</sup> Густав Фалке (1853—1916) — немски поет, стиховете му се отличават с голяма музикалност и свидетелствуват за връзка та му с импресионизма.

<sup>12</sup> Хуго Салус (1886—1929) — австрийски поет и новелист (югендстил). Ранната му лирика („Стихове“ 1897—1901) е близка до тази на Рилке.

<sup>13</sup> Емануел Бодман (1874—1946) — швейцарски поет, новелист и драматург.

<sup>14</sup> Вилхелм фон Шолц (1874—1969) — немски поет, автор на стихосбирката „Пролетно пътуване“ (1896). В оригинала е споменат погрешно като швейцарец, макар че Рилке го познава добре и води оживена кореспонденция с него. Шолц от своя страна му посвещава баладния си цикъл „Хоенклинген“ (1898), който Рилке рецензира в „Монатсцайтшифт фюр ное кунст унд литератур“.

дори ако вече го знае, какво може. Дълбоката му, сърдечна простота съжителства с твърде неприятен патос и съдейки по неговите по-ранни книги, мнозина навярно очакват да видят не обикновената му личност, а напълно съзнателен позор. Много по-близо до истинския му лик е най-новата му книга „Жената и светът“. Демел се разкрива в нея като изключително неуморен борец, който от време на време си позволява и някое грозно рязко движение в ръкопашния бой, ала въпреки това така е изпълнен с копнеж по красотата, че би се просълзил, ако сам го знаеше. Но той е бунтар, който не знае покой, дал е тъй много предвещания за Новото, че може да му се вярва. С пламения си темперамент Демел откри — за пръв път в немската лирика — поезията на лятото и с един замах придаде на това настроение значението, което огколешното пролетно чувство на немца бе придобило постепенно, за векове. Едно нещо е средоточие на Демеловите дни и като жарко слънце озарява неговата природа и творчество: копнежът по плода. За него жътвата е вечността, а в блажено-страдалното щастие на майчинството той съзира най-дълбокото избавление на целия живот.

Същото, но без чувственото бунтарство и по-бледо, по-мечтателно, е присъщо и за космическата поезия на Франц Еверс<sup>15</sup>, който, подведен от теософския си светоглед, извежда понятието за вечност извън кръговрата на сетивното и това често размиа впечатлението от патетичните му песни.

Борец под знамето на красотата е и Ото Юлиус Бирбаум<sup>16</sup>. Само че той е твърде деликатен, не се втурва като Рихард Демел посред най-голямата навалица, защото за него би било просто непоправимо да се завърне с изпокъсани или изпоцапани дрехи; той предпочита да възпява битките и особено победите, да изсича в тяхна памет златни монети, да увековечава всеки ден, в който Новото е завоювало педя земя. И това му се удава, както на никого друг... Той притежава нещо скъпоценно: вкуса на утрешния, а може би и на по-сетнешния ден. Неговият вкус много се приближава до този на французина, а това причудливо се смесва с истинския му немски дух. Нерядко рожбата на това смесение изглежда едва ли не архаична със самодоволната си изисканост, ала в нея все пак се крие много свежест и често тя добива истинска завършеност. Така Бирбаум стумя да насели с поезия (така би трябвало да се каже в този случай) един прелестен стар замък в Южен Тирол,<sup>17</sup> замък-приказка, в който нежно и изцяло се разпорежда госпожа Густя, с коси, сресани на път като у някоя мадона на Ботичели, докато в сумрачно-прохладните покои на кулата Ото Юлиус — цяла долина от вечна пролет изпълва прозраеща му — изписва прелестните си песни със златно перо върху пергамент, украсен със странни орнаменти. По въпросите на вкуса всякога бих искал да го слушам как проповядва *ex cathedra*<sup>18</sup>, в това той е непогрешим. И ако някой ден, в някоя бъдеща държава се почувствува нужда от министър на красотата и традицията, единственият достоен кандидат ще бъде един истински потомък на владетеля на замъка в Сан Микеле.

За всички, които споменах досега, формата е нещо неприлудено, ето защо те понякога я разчупват като Демел, ето защо в нея те се чувстват като в свой дом, подобно на по-въздържаия му сърат Ото Юлиус Бирбаум. Но отвъд тези два привидни полюса се откриват и други възможности: от Демел нататък — необузданата яростна битка в служба на красотата, от Бирбаум — гаснещият и застинал естетизъм, благоговейната молитва пред неумолимата чудотворна икона. От едната страна — отчаяният бой на потънал в кърви воин, от другата — неизменното бледо покаяние на аскет, обречен на красотата. Алфред Момберт<sup>19</sup> е представител на едната, реинландецът Шефан Георге — на другата крайност. Ясно е защо Демел харесва в Момберт развихрянето на собственото Аз; той съзира само неговата мощна енергия, без да забелязва бисната му слепота, която вече не различава приятел и враг. Цял един хаос от чувства, копнеж и гняв се отрища неудържаемо в песните на Момберт, който изглежда много надценява наплива на чувствата, щом си въобразява, че самото заставяне на вулканите вече е „форма“, докато при Георге най-съкровениите и дълбоки изповеди, същината на всяка лирика, са истинско веруване на формата изпълващо стиховете му с хладна и почти скъперническа яснота. Символа на най-съвършената красота неукратимият съзира в движението, а неговият антипод — в уравновесяването и покоя и ако единият кара

<sup>15</sup> Франц Еверс (р. 1871) — немски поет, редактор, основава месечното списание „Литерарише блетер“.

<sup>16</sup> Ото Юлиус Бирбаум (1865—1910) — немски поет, сътрудник на списание „Пан“, което обединява около себе си много немски модернисти от началото на века.

<sup>17</sup> От 1895 до 1898 година Бирбаум живее в замъка Едгар в Южен Тирол, който възпява в своите стихове.

<sup>18</sup> От катедрата, авторитетно (лат.).

<sup>19</sup> Алфред Момберт (1872—1942) — швейцарски поет и драматург. В лириката му личи влиянието на символизма и ранния експресионизъм.

злощастните си, задъхани слова да препускат от звезда на звезда из цялата вселена, другият не дръзва да прекрачи зидовете на тесничкия си, мраморно бял храм и да погледне към пейзажа отвъд тях. Мисля, че тези двамата са все пак искрени; но техните подражатели — а такива са мнозина — са вече просто жалки глупци, те заблуждават публиката, като със снизходително-дяволита усмивка поднасят на удивения любител една красива, напълно непонятна за самите тях лудост, представяйки я за *новото* изкуство, и дотолкова отблъскват мнозина трезви, разумни хора, че отгук нататък те цял живот се смятат за отявлени врагове на онзи миш-маш, който уж бил новото откровение, и предпочитат прилежно да черпят блаженство у Юлиус Волф<sup>20</sup> и Феликс Дан<sup>21</sup>. Ала наред с тези папагали-самохвалци, публиката се плаши и от неколцина честни творци. Формотърсачите. Онези, които носят в сърцето си искрени признания, но се боят за художествения претекст; те трудно си решават да подберат рамка за своите съкровени тайни, повод да ги огласят и тъй като са образовани интелектуални умове, търсят такъв повод вместо да се доверят на *почти инстинктивната находка*. Вдълбочаването във формата ражда причудливи и страници на вид създания и това проличава у Макс Даундейд<sup>22</sup>, символика на багрите, у телеграмния лирик Арно Холц<sup>24</sup>, у мечтателя Йоханес Шлаф<sup>25</sup>, у естетизиращия живота Лорис<sup>26</sup> и изобщо у виенчаните, както и у онзи дружина от пълетърсачи, които се стремят да изваят стиха по новому, не само чрез римата и ритъма. Заради своя метод всички те са загубили част от благодушната наивност, която придава на художника блажена прилика с детето, станали са по-самосъзнателни и по-разсъдливи и може би тъкмо затова откровенията им трябва да се възприемат по-внимателно. Външни обстоятелства, наред с други, вътрешни, лични потребности са възпитали у тях този творчески маниер — имам предвид значителното износване, което целият лирически материал неизбежно е претърпял в хода на продължителното си развитие от минезенгерите насам и особено при големите безсърещни формалисти, като Боденщет<sup>27</sup> и други, а също свързаният с износването страх да не би старата, захабена дреха да опетни и унизи новото, което имат да кажат. Твърде интелектуални са станали тези поети. Те не забелязват, че *новата* форма на *Новото* се определя пряко и непосредствено най-напред от самото му естество и едва на второ място от личността, която го изразява, а шом двата фактора са неподправени, продуктът неминуемо ще се различава по състав от онези рими, подобни на „чаша—ваша“, които изпълват блажените строфи на „Мирза Шафи“<sup>28</sup>. С подобно наивно-доверчиво стихолюбство модерният немец няма да стигне до създаването на газели, риторнели или сонети — все по-откровеното себеразкриване ще възприема толкова по-индивидуален облик, колкото по-непреднамерено се извършва. За новия човек — а към него ще домогва най-вече творецът в своето развитие — красотата ще стане нещо непринудено, нещо, което той ще приема даже не като извисяване, а просто като естествен порив и проява на своето съществуване. Но този миг е още далеч и мъдруването над формата се поражда понастоящем от страха на човека от преходния период да загуби контрол в свободата си и същевременно от нежеланието му старите окови да погубят нарастващата в него сила. Всички забравят при това, че новата форма може само да се намери, но не и да се търси и че новият закон се съотнася към новия организъм както въглеродът към диаманта: можем да извлечем елемента от кристала, ала не да съгстим разреждения газ така, че да получим блестящия скъпоценен камък.

Сред тази голяма група търсачи също има искрени и позьори, такива, които безшумно и скромно въвеждат в практиката своите находки, и други, които при всяко ново откритие са убедени, че вече са открили не звученето, да речем, подходящо най-добре на характера им, а *изкуството* изобщо. Те развиват пространни теории, които се отличават с повелителния тон на завоевателя, а към всяка изява,

<sup>20</sup> Юлиус Волф (1834—1910) — немски писател, някога известен с епигоната си лирика и проза.

<sup>21</sup> Лудвиг Феликс Дан (1834—1912) — немски писател, автор на популярни исторически романи.

<sup>22</sup> Макс Даундейд (1867—1918) — немски поет и художник, модернист. В лириката му преобладават екзотични и еротични мотиви.

<sup>24</sup> Арно Холц (1863—1929) — немски поет и белетрист, свързан главно с натурализма. Автор е на стихосбирката „Фантазии“ (1898) и комедията „Социалистикратите“ (1896).

<sup>25</sup> Йоханес Шлаф (1862—1941) — немски писател, теоретик и критик на натурализма, създател на т. нар. телеграмен стил (романът „Папа Хамлет“, 1889).

<sup>26</sup> Лорис, псевдоним на Хуго фон Хофманстал (1874—1929) — австрийски поет и драматург, представител на виенския модернизъм.

<sup>27</sup> Фридрих Мартин фон Боденщет (1819—1892) — немски поет и учен-славист, автор на стихосбирката „Песните на Мирза Шафи“ (1851).

<sup>28</sup> Антологията „Песните на Мирза Шафи“ се е ползувала с голяма популярност в Германия; плод на литературна мистификация, тя дълго време се смятала за съставена от преводните творби на източен поет.

звучаща в друга тоналност, се отнасят най-много с извистелно състрадание. Между другото, тези претенденти за трона вредят най-вече на самите себе си; защото от непрестанни напъни да откриват изкуството, все не им остава време да вникнат в *своето* изкуство и залязват заедно с присъщия им маниер, като пренебрегнати и огорчени мъченици. Най-добро доказателство за това са Холц и Шлаф: на всеки пет години те откриват *изкуството*; а че това изкуство изглежда всеки път различно, те, в усърдието си изобщо не са забелязали. Първата им битка под знамето на реализма, към която се присъединиха Адлер<sup>29</sup>, Аренд<sup>30</sup>, Карл Хенкел<sup>31</sup>, Р. М. фон Щери<sup>32</sup> и други, беше все пак що-годе необходима, и несъмнена заслуга на юначния доброволчески полк на „Модерните поетически характерни“ от 1885 година е това, че поведе новото време. Повечето тогавашни ветерани и днес проявяват поне толкова разум, че да не омаловажават непрестанно приносите си, като ги подчертават отново и отново. Дори е показателно, че мнозина от тях, като Хенкел и Щери, се вляха в твърде уважаваната и недотам бездоходна гилдия на издателите, която по-рано тъй много презираха — а сега взаимно ще си избодат очите от съперническа завист. Само че Аренд, Холц и Шлаф не могат да забравят старата слава. В четиридесет и две стихосбирки и няколко скоропроходни списания и антологии господин Аренд неотклонно се стараше да докаже собственото си значение, всяка година по няколко пъти съзираше зората на *великото утро*, чувствуваше се като проповедник в пустиня и хвърляше цели страници дълги, предизвикателни ръкавици на враждата ту на този, ту на онзи — на толкова много хора, че накрая вече никой не си правеше труда да ги вдига. Покрай това свое занимание той пропиля себе си. Жалко, защото ако някой има търпение и се порови в четиридесет и двете му книги навърно би съставил от тях един малък том поезия, който би говорил нелощо за Аренд. Различен е Холц. Той притежава значително по-малко талант, по-добър е само по отношение на формата. Много от най-хубавите му произведения са създадени по божия воля благодарение на Шлаф<sup>33</sup> (имам предвид Йоханес Шлаф), който явно е с по-дълбока и по-творческа природа. Струва ми се, че връзката между двамата е такава, каквато между знатния фон Бобер, Мартин Опци<sup>34</sup> и неговия велик съвременник Паул Флеминг<sup>35</sup>, разликата е само тази, че Шлаф по-рано се е отърсил от гнета на чуждата власт и едва сега започва да изразява себе си. Несъмнено Холц се е нуждаел от спътник, от тънкозвучен инструмент, за да улавя най-нежните трептения, които иначе никога не би открил в оркестъра на живота, и ако тази роля не бе играл бедният Йоханес Шлаф, щеше да я поеме — а той без малко не я пое — още по-мекосърдечният Герхард Хауптман. Почти се бе стигнало дотам. Защото младият Хауптман, неизяснил още собствения си път и желание, разкъсан от колебание дали да предпочете скулптурата или дългите патетични стихове, поне за известно време ще да е съзирал у този проницател и умел теоретик спасителя. Той склони да напише заедно с Холц шеса и планът за „Пред изгрев слънце“ дори бе обсъден вече в общи линии, когато чувствителният Хауптман се реши да я създаде сам, а своята вина пред Холц изкупи с благодарност, като му посвети творбата си. Може би точно по-голямата слава на бившия ученик е една от причините Холц да създаде драмата „Социаларистократите“ (където триумфира реализмът от преди завчера) и новите си лирически етюди, озаглавени „Фантазии“, с които искаше да докаже, че е в най-първата редица, ако не и *пред* нея. Стиховете му създават впечатление за фантастична чувствена проза, тъй като думите са скупчени близо по двадесет на ред или стоят самотно по една или по две, без да може да се открие задоволително обяснение за тази изолация. Когато слушаш да ти четат стиховете, ти дори и не подозираш за тази тяхна подредба; възприемаш просто някаква пъстра, на места неясна проза, в която от време на време те впечатлява някоя алитерация, някоя оноματοпоетическа връзка или пък те изпълва със смут някое повторение. В лириката на Холц не мога да открия нито следа от новия ритъм, долавян тъй често

<sup>29</sup> Фридрих Адлер (1857—1938) — немски поет и преводач. Творчеството му е представено в известната някога антология „Модерни поетически характерни“ (1885).

<sup>30</sup> Вилхелм Аренд (р. 1864) — немски поет и издател, съставя и публикува „Модерни поетически характерни“.

<sup>31</sup> Карл Хенкел (1864—1929) — немски поет и издател, съмишленик на натурализма.

<sup>32</sup> Морис Райнхолд фон Щери (1860—1938) — немски поет, белетрист и редактор.

<sup>33</sup> Игра на думи с името Шлаф (в превод — „сын“), чрез която се иронизира неравностойността в творческото сътрудничество на двамата писатели, които създават и публикуват съвместно редица произведения („Семейство Зелике“, 1890, „Папа Хамлет“ и др.).

<sup>34</sup> Мартин Опци (1567—1639) — немски поет и литературен критик, представител на бароковата литература. През 1617 година пребивава в Гьорлиц и Бойтен на Одер, получава благородническа титла (фон Боберфелд) през 1629 година.

<sup>35</sup> Паул Флеминг (1609—1640) — немски поет, допринесъл за разцвета на бароковата лирика в Германия.

при Момберт, от волия променлив дифтонгов такт, отличаващ се от кратката ударно-неударена стъпка, които, взети заедно, се извисяват в прелестно изживяване. Но реализмът от най-стар стил, който Холц не може да забрави, придава на неговите словесни образи неподозирана пластика и ги превръща в извънредно интересни, стегнати прозаически етюди, на които пъ бй подхождал един разумен и овладян строй, отколкото претенцията, че са новаторски. С дръжката си символика на цветовете Максимилиан Дауендай внесе в лириката нов елемент, който и Холц неведнъж прилага в своята техника. Но вгледаме ли се по-отблизо, цветът като средство за постигане на определени, най-често неясни емоционални въздействия, различни от неговото сегивно предназначение, е бил познат още преди Дауендай, на Е. Т. А. Хофман например, а и музикалното съответствие — неволното свързване на тоновете с определени цветови нюанси — също е отдавна усвоено от всички истински образовани люде. Науката изяснено е на път да открие, че всички тези явления представляват периферия трептения, които — като изхождат от общ център — докосват съзнанието ни по различен начин, единствено защото нашите несвършени сетива са в състояние да възприемат само отделни отрязъци от този широк кръг. Не може ли изкуството и тук да бъде първооткривател и с подобни средства да прокарава нови пътеки към съпричастнето на отделния човек? Но именно тези най-изтънчени средства, които изпълняват предназначението си само когато не бият на очи и докато не започнат да бият на очи, са издигнати в художествен принцип от една слаба, едностранчива поезия, ето защо публиката гледа на новите художествени търсения с такова отчуждение и подозрителност и дори изобщо им обръща гръб. . . Нейното недоволство крие в себе си нещо като основателна обίδα, защото наистина е брутално от страна на твореца да прилага твърде грубо едно тъй тънко познание. Любителят с ужас забелязва как поезията с отблъскваща словоохотливост разтръбява на тогава или онагава някое от едва осъзнатите, дълбоко съкровени неговии усещания и засрамен, се прируждава фанатично да отрича, че някога е изпитвал подобно нещо. „Никога не съм виждал звуци и чувал цветове“ — провиква се той с негодувание, като човек, комуто се мъчат да докажат, че е луд. А прилага ли изтънчено и ненаатрапчиво последните си открития, изкуството би могло да пробуди у всеки непрелудбен човек неподозирани духовни богатства, да накара в душата му да зазвънят нежни камбанки, които даряват щастие, и да разкрие, както отдавнашните блянове или спомени, светли перспективи.

Познавам група художници, които са овладели всички тези нови и съкровени средства, използват ги с такт и с нужната деликатност, без грубо да пресилват и подчертават техниката, драго ми е, че школата, която може да се похвали с това преимущество, е близка и родствена: *Виенската школа*. В едно нещо виенчани превъзхождат както поетите в Германия, така и мнозина други: те притежават вкус. Кolkото и самосъзнателни и самоуверени да са в своята дейност, с тях, като верен и таен ангел-хранител, неизменно остава онази истинска непреднамереност. Виена преживя твърде дълъг застои и това, че още първият опит доведе до тъй щедър и зрял цъфтеж, красноречиво говори за чудесния австрийски темперамент. И макар изкуството на Лорис и Алтенберг<sup>36</sup> да беше само една епоха, а сега вече да застива в изящен стил, виенчани вече никога няма да заспят дълбоко, дори естетическата им дрямка да не беше прогонвана от дребнавия гняв и гръмките фрази на такъв лакей на красотата като Херман Бар<sup>37</sup>.

Нека кажа няколко думи за този често споменаван човек. Има хора, които го намират чисто и просто за смешен, и такива, които открито му се присмиват, за един той е банален и глупав, за други — умен и духовит, ще срещнете неколцина, които виждат в него творец, наред с други, които ценят в него критика, а в близост до тях и трети, които са готови да му отрекат всякакви качества и за двете поприща. Всички имат и същевременно нямат право. Ще рече, Херман Бар сигурно наистина е бил такъв, а такъв, какъвто още не е бил, той ще създава впечатление, че е. Защото той е просто никой. Той е само нещо като ехо на младите виенчани. Каго сянка повтаря тяхната същност, само че в уголемени, неясни измерения, подсилва и огрубява изящните, безшумните трепети на тези знатни естети, които той действително проумява само по този начин, по който ги и оповестява. В никакъв случай не знае много за изкуството им, ала за недоизказаното, неназовимото в него изнамира по някое гладичко, лъскаво определение и с „изискана любезност“ го подвърля на смаяната тъпша. При това се чувствава като дарител и често дори се вживява в ролята си дотам, че я разыгрива и пред онези, чието гръмовно оръдие е станал. Това обръква публиката; нерядко хората започват да се държат като деца, които вземат обикновения с нашивки кочияш за краля, защото покрай фалшивия блясък на лакея изобщо не забелязват бледия сериозен човек в калъската отзад. Точно така се получава — по-незапознатите приемат Бар за онава, на което

<sup>36</sup> Петер Алтенберг, псевдоним на Рихард Енглендер (1859—1919) — австрийски поет и белетрист, импресионист.

<sup>37</sup> Херман Бар (1863—1934) — австрийски поет, драматург, критик и теоретик на модернизма.

той с немалко старание подражава, а този човек, чиято единичка дарба е позата, много добре умее да прикрива апостолите, чисто учение оповестява.

Не е чудно, че името Лорис звучи все още като приказка; само малцина посветени познават великолепните стихове на Лорис или Хуго фон Хофманстал (както гласи истинското му име), които се печатат в почти недостъпното списание „Блетер фюр ди кунст“, разпространявано само в тесен, отбран читателски кръг, а така също на страниците на „Пан“, където те изпъкват, изсечени сякаш от мрамор, със стаеното си, гордо слово. Тази стаена гордост най-добре подхожда на блестящите му стихотворения, чието дълбоко възшебство се крие в това, че те, неудовлетворени от своето шедро великолепие, жадуват още по-силен, непреходен блясък. Тези стихове са като samotни жени, които, отрупани с накити и одежди, стоят в покрайнините на раздънвали градини, в очакване на най-съкровено то си, сияйно съблудение. По всичко личи, че Лорис е възприел нещо от Франция, шом и той подобно на един Бодлер или един Маларме сънува цветни сънища; но различните дарове от романското наследство са така близки до богатата природна заложба на Лорис, че трудно ще ги отличиш.

Докато Лорис стана формотърсач поради истинско страхопочитание пред достойната красота, Петер Алтенберг неволно откри в искрената изповед изключително подходяща форма за своите сюжети и едва след като се прочу, започна да си служи с нея целенасочено и затова далеч не тъй целомъдрено, макар и все така изящно. Той е първият вестител на модерна Виена. В тези етюди откриваме нейната голяма обществена зрялост (едва ли не свръхзрялост), както и бидермайерски уют<sup>98</sup>, откриваме лъчезарната ведрост, осенита лицата на нейните здания, неизменната празничност на площадите ѝ, които сякаш непрестанно очакват някой процесия, слязла от фреските на Макарт<sup>99</sup>, или събор на немски майстори, и най-после — скръбния меланхолен шепот на нейните градини. . . В тези етюди всичко е не разказано, а всъщност само записано, запечатано съвършено точно, уловено, тъй да се рече, с истинска непрестореност. Те крият неизразима първична красота. Виена неочаквано намери своя език: съграден сякаш наново от най-съкровениите ѝ елементи, претворил една втора Виена, отразил я като в огледало — Виена, видяна през витрина, голяма, бледа, бляскава!

С Алтенберг стигам до онези поети (защото той е поет, а не новелист), които дори и външно вече не подражават на познатата стихотворна форма, като оставят немотиизиран завършек на стиховете, и откровенно признават, че пишат „стихотворения в проза“. Тяхната прямота е похвална, позволява ти незабавно да определиш отношението си към тях. И нека кажем веднаж завинаги, че същността на стихотворението изобщо не започва и не свършва с римата и ритъма; защото когато въпросът е най-съкровениите усещания да се отлеят в най-непреднамерена, сиреч най-индивидуална форма, тогава наред с другите форми е допустима и онази, която много прилича на прозата. Ала тя все пак в никакъв случай не бива да се смесва с прозаическите произведения на създателя си, защото и стихотворението в проза, като едно непреднамерено звучене, трябва — за разлика от преднамерения разказ, насочван от разума и мисълта — да притежава ритъм, ще рече ритъма на цялата личност, и да представлява по такъв начин една по-висша мерена форма, отколкото и най-поетичната проза. Ето защо „стихотворение в проза“ е напълно погрешно, подвеждащо означение и всеки творец, който дава название на произведенията си, воден от определена мисъл, а не от навика, още отначало ще признае, че е създал нещо „в проза“ и вече няма да се меси в работите на тогава, който пише стихове. Впрочем излишно е да се прави подобен недвусмислен намек; ако някой, който умее да чете, затвори книгата, без да разбере дали това са стихове, то те сигурно не са такива, а онзи, който не е усвоил уменията да чете, ще се чувствава просто угнетен или сконфузен от сковаващия жанров етикет. Откакто се отказахме да накръпваме стойността и своеобразното на лирическите изповеди с гладички, униформени дрехи — сонет, станси и други, всеки пише своите дълбоко лични стихове (сред които тук-там може и да се прокрадне някой мадригал или сонет) и нямаме никакво основание да даваме други названия на онези техни разновидности, при които думите запълват целия ред вместо да завършват два-три сантиметра по-навътре. И в единия, и в другия случай е възможно да се получи нещо, което въпреки всичко не е стихотворение; и най-старателно римуващият сонет не е непременно стихотворение, както и запълнената до края на всеки ред странича не представлява опасност за поезията. Ала за тези, които не сподуват нито със стихотворенията, нито с прозата, е несъмнено твърде удобно да облагородяват невъобразимата мъгливина на пубертетните си

<sup>98</sup> Бидермайер — стил в западноевропейската архитектура и изкуство, възникнал през първата половина на XIX век.

<sup>99</sup> Ханс Макар (1840—1884) — австрийски художник, представител на академизма. Създава салонни портрети и композиции с исторически и митологични сюжети.

писания с названието „стихотворение“. Говоря за ония, които, прогонени заради нечистоплътните си рими от рая на малките провинциални вестници, стигат до убеждението, че прозата е къде-къде „по-лесно нещо“. Това е безбожна заблуда. Някой младеж, който се вслушва в себе си, може и да успее твърде рано, още в първа незрялост да сътвори безсмъртна, непреходна песен; не е изключено при това тя да бъде рожба на неговото страдание, да го споходи тъй, както спохожда сын: в сътворяването ѝ той е невинен. Тя е свидетелство не за неговата сила, а за неговата чистота може би, за звътящите струни на духа му, за навременното пробуждане на душата му. . . Но това не означава, че дори петнадесет години по-късно непременно ще сполучи да напише добра проза; защото прозата е не несъзнателно самопризнание, а осъзната, трудна борба с материала и формата, това е сериозна, мъжка работа.

Ето защо изпитвам голямо недоверие към авторите на „стихотворения в проза“. Тящото произведение доказва, че не могат да пишат стихове, а ако заедно с него ти изпатят и някое придружително писмо, от него ти бързо се уверяваш, че дори най-простият вид проза им се удава трудно. Ако тъй наречената форма „стихове в проза“ преобладава в цяла една книга от двеста-триста страници, близко е до ума, че само малка част от тях са истински стихове, докато останалите са се принудили да облекат тази дреха по волята на автора. Защото ти стои непринудено само на строго определени емоционални сюжети, а цял един том е също такава насилно върху съкровените чувства, каквото е и том сонети. Впрочем това е едно типично немско качество, страстта на немеца към униформеност — нещо като филистерска мания за сантиментални сдружения с общ статут и куртки-близнаци. . .

Само при Алтенберг човек може да понесе все същата форма в течение на една, а може би и на две книги. Неговият тематичен кръг е сравнително тесен и избраната форма много естествено подхожда на всяка от тяхите му изповеди. Но достатъчно е само в тях да прозвучат и други теми, които излизат от досегашните граници, и формата ще изглежда вече скована и маниерна, тъй като Петер Алтенберг всъщност няма какво повече да изповяда, иска ли да остане откровен, а и да не се повтаря. . . Подобни опити направиха също Цезар Флайшлен<sup>40</sup>, Юлиус Харт, Йоханес Шлаф, а от родилите ни поети — Алфред Гут<sup>41</sup>. Те са си изгубили ума по своето откритие, смятат го естествено за *формата* на бъдещето или най-малкото за *тяхната* форма, издават цели томове, препълнени с нея и не забелязват как в името на суровия закон изтерзават до смърт някои изцяло чувство. Всички тези откриватели не виждат нищо друго освен своето откритие и стават едностранчиви. Не ще и дума, че ако някой изнамери смеха, той високомерно ще отхвърли всеки друг начин на себепроявление. Точно тъй постъпват и тези поети. За стихове може да се говори най-вече при новата книга на Цезар Флайшлен. Като всички, които са школувани от реализма, и той е израснал като добър наблюдател и художник с тънък усет, черпещ от шедрият вътрешни извори, а последната му творба, „За делника и за слънцето“ е още по-сполучлива в това отношение, защото съдържа втората жътва на съкровените му преживявания (от времето между 1891 и 1897 година). Откъси от писма, редове от пощенски картички и страници от дневника са подредени лист по лист подобно бледни цветове в хербарий, с тънък, придирчив вкус. Но тяхната мечтателна красота извира от нежния спомен, в който поетът грижливо ги обгръща. Тук спонтанността на възникването и искреността на споделеното обезпечават необходимостта на формата. Тя намира своето оправдание в сърдечното съучастие, с което следва песните и образите. Пред наплица от възвишени, светли чувства тя се разгръща като море, а после отново обхваща в нежни, закрилящи ритми неизвестна скрита тревога. Ето към какво се стреми и Алфред Гут, който също се е заслушвал в себе си, за да долови някое красиво признание. Но при него формата лесно става ограничена и еднообразна — струва ми се, че тя е силно повлияна от Алтенберг. . . Новите откъси от втората част на „За това-онова“ на Йоханес Шлаф, отпечатани за пръв път в „Пан“, издават мекота и чувствителност, които граничат с неяснота. Сходно впечатление остава и Юлиус Харт, който, след като бе напътствувал и закрилял цялото ново изкуство в нерядко уместните си критики, сега теоретизира в книгата си „Гласове в нощта“ върху две открития на формата. Това са всъщност новели, ала тъй като действието се разиграва върху изначалната сцена на чувствата — душата, а от друга страна, се проектира върху нея, те много се доближават до субективните лирически изповеди и следователно влизат, макар и периферно, в обсега на наблюденията ми. Юлиус Харт си мисли, че така той влива в творбата си първичната извисеност и свежест на чувствата направо без охладително отклонение заради композицията, но забравя, че това е възможно в лириката с ней-

<sup>40</sup> Цезар Флайшлен, псевдоним на Цезар Стюарт (1864—1920) — немски поет, редактор на списание „Пан“ (1895—1900). Стихосбирката му „За делника и за слънцето“ е публикувана през 1898 година.

<sup>41</sup> Алфред Гут (р. 1875) — австрийски поет и белетрист, сътрудници на списанията „Меркур“ и „Модерне дикхтунг“.

ните емоционални елементи, докато триизмерното действие изобщо не може да се предаде по същия начин. Получила се е нетърпима кръстоска от стихотворение и новела, на места това е чиста проба стихотворение и там се съдържа признание за истинска поезия.

Между книгите, които споменах, в това число и последните, има нещо общо: художественото оформление. Вместо безсмислените клишета навсякъде виждаме подходяща украса, дори хартията и шрифтът са добре съобразени с естеството на творбата.

Забелязва се едно радващо сближаване на изкуствата и художниците. Не само съдържанието на произведенията им е ведро и пропито с надежда, но и тяхната външна одежда става вече достойна и празнична. Постепенно всичко се изпълва с тази стаена, мечтателна красота; без да подозирате, тя ще преобрази мебелите, килимите и най-дребните вещи за дедична употреба около вас. И внезапно вие ще се окажете единствените, които все още носят обикновените си, всекидневни дрехи. Тогава, сепната, душата ви също ще сложи празнична премяна за тържественото посрещане на новото време, чийто скромен, неумел вестител бих желал да бъде с тези си думи!

*Превод от немски: Бисерка Рачева*