

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ХУДОЖНИКА И ЗА ИЗКУСТВОТО В ЛИТЕРАТУРАТА НА НЕМСКИЯ РОМАНТИЗЪМ*

Людмила Григорова

Романтизмът като художествено явление и обществено движение е естествена, закономерна и емоционална реакция на всеобщото разочарование от обещанията на просветителския „разум“, чиито принципи бяха на практика изпробвани от Великата революция. Въпреки че е извънредно сложен и противоречив, има някои особености, които представляват неговата сърцевина: субективизъм, хипертрофия на АЗ-ът, отвращение от уродливото развитие на капиталистическите отношения, поради което трудът се лишава от творческите си елементи и се превръща в ангария; брожение срещу търгашеството и грубия практицизъм, които довеждат човека, художествения творец до отчуждаване от заобикалящата го среда — не само от „тълпата“, но и от „масата“. На почтената самодоволна публика той няма какво друго да противопостави освен презрението си и утопичните мечти за една „Аркадия на човешкото достойнство и човешка красота“. Като противодействие на утилитарността и овеществяването на най-светите човешки чувства — любов, другарство, привързаност — дойде неговата духовност, откъсната от материалната действителност и абсолютизирана.

Романтическата теория е изтъкана от идеалистически съждения и диалектически пробы. Романтиците са първите, които „откриват“ диалектичката природа на творчеството като „противоречие на съзнателното и безсъзнателното“.

Субективизмът на романтизма, на неговата естетика направи от темата за изкуството и художествения творец една от основните теми на литературните произведения. Различията в третирането на тези изключително сложни проблеми от представителите на двете крила — консервативното и демократичното, са доста големи, нерядко и диаметрално противоположни. Затова и много от схващанията на революционните романтици лягат в основите на естетиката на реализма, докато представителите на консервативното течение са първоавторите на елитарната концепция за природата на изкуството и художествения творец, намерила по-късно благодатна почва у радетелите на теорията *l'art pour l'art* особено в ортегианството с неговата концепция за „новото“ изкуство като непопулярно, т. е. антипопулярно — не в смисъл на недостъпно, а на неразбираемо (защото никога няма да стане популярно).

Консервативните романтици възвеличиха личността на твореца едва ли не до богочовек, издигнаха изкуството в абсолютен, а художественотворческата дейност в занаят, единствено достойно за уважение.

* Предлаганата работа е част от по-голям труд и не претендира за пълнота и изчерпателност на разглежданата проблематика — някои въпроси са изяснени, други само са поставени.

Йенците в лицето на братя Шлегел, Вакенродер, Тик абсолютизираха изкуството като „духовен дестилат“, откъснаха го от природата и дори ѝ го противопоставиха. А Юго и Шели видяха в поета самоотвержения борец срещу невежеството и мракобесието, „вълшебникът“, който единствен е способен да въдвори мир на земята.

И ако покрусата и разочарованието накараха Хофмановия герой Крайслер да се затвори в себе си и да търси свободата в сферата на фантазията (защото „кой художник се е интересувал някога от политическите събития на деня?“), творци като Байрон не само възпяха политическата свобода, но и дадоха живота си за нея.

Йенците възвеличаваха преди всичко естетическата функция на изкуството, докато поети като Алфред дьо Мюсе и Джон Кийтс акцентираха върху връзката на красотата с истината и доброто, търсеха тяхната хармония.

Отвратени от практицизма на буржоазната действителност, романтиците противопоставиха изкуството, разбирано като игра, на труда — бремe. Те хиперболизираха ролята на фантазията в творческия акт за сметка на жизнения опит, на безсъзнателното за сметка на упоритата, целенасочена и ежедневна работа. (Затова „музикализираха“ изкуството, тъй като според тях музиката бе „чист израз на духовното начало“, на ирационалното и необятното.)

* * *

В класическата гръцка древност човекът (не робът, а свободният гражданин) и обществото са неделимо цяло — личността изразява въжделенията на обществото, а и то защитава нейните интереси. В следващите социално-икономически формации по силата на неотменните закони на общественото развитие тази органичност е нарушена. Нещо повече. В епохата, когато се поставят основите на зрялото буржоазнокапиталистическо общество, между интересите на отделната личност и интересите на колектива зейва пропаст. Това е лесно обяснимо, като се има пред вид, че разделението на труда превръща отделния човек във „винтче“ от един механизъм, неговият труд няма вече елементите на художественост поради това, че човекът загубва представа за цялото. Той не може да види и следователно да се радва на плодовете на своята трудова дейност, защото вече не е съзидател на цялостния продукт, а се специализира в изработването на отделна негова част. По този повод у Шилер можем да прочетем: „Вечно прикован към един единствен малък отломък от цялото, човекът сам се оформя като отломък; като слуша непрекъснато само еднообразния шум на колелото, което върти, той никога не развива хармонията на своето същество и вместо да изрази човечността на своята природа, той се превръща само в отпечатък от своето занятие, от своята наука.“¹

Следващите поколения творци, които принадлежат към новото художествено направление — романтизма, отвратени от пошлостта на заобикалящата ги среда, ще мечтаят за едно общество, където хората няма да се почитат заради парите, а заради собствените им качества и заслуги, общество, в което изкуството ще заеме онова достойно място, което му се полага. И Вагнер, който в своите теории естетизира живота и издига художествената култура едва ли не до най-главен фактор на историческото развитие, мечтае за бъдещия комунистически строй, когато ще може действително да се осъществи пълното сливане на живота и изкуството.

¹ Fr. Schiller, Ueber ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. XXII. S. 235.

Темата за участта на художника, която застана за пръв път с голяма сила пред поетическия обектив на Шилер, преминава през цялата литература на романтизма. Почвата беше подготвена от неговата „философска“ лирика, върху чийто класицизъм периодът на „бурните устреми“ оставя дълбока и незаличима следа. Тази тема беше близка и на един много по-уравновесен поет като Гьоте. Този факт достатъчно красноречиво показва, че и за неговия олимпийски спокоен дух шурмерството не е било само младежко увлечение. Заглавията на някои ранни стихове и драматични откъси говорят сами за себе си. С поетическия цикъл, който съдържа „Утринната песен на художника“, „Вечерната песен на художника“, „Знатният и художникът“, по смисъл най-тясно са свързани фрагментите „Земният живот на художника“ и „Обожествяването на художника“ (1774). На такива стихотворения като „Пеец“ (1778), където творецът е изобразен безгрижен, волен като птица, човек, който не се интересува от нищо друго освен от своето „пееие“ и няма други желания освен желанието да развлича слушателите си, могат да се противопоставят драматичните фрагменти „Земният живот на художника“ и „Обожествяването на художника“, в които Гьоте третира въпроса за мястото на твореца в обществото, за принудеността му да търгува със своето изкуство, да го продава за пари, да се пазари с тъпоумни еснафи, да се излага на унижения, той — създателят на Красота. Какъв парадокс наистина! Оня, който се отвращава от утилитарната страна на живота, е принуден да продава сам книгите си или пък картините, за да купи хляб на децата си. Животът на художниците е свързан с пазарната конюнктура от най-ранни младини. Те зависят от нея без оглед на това, дали съзнателно ѝ се подчиняват или не. В едно обкръжение, което по своята същност е враждебно на всяка духовна изява, съвсем естествено е творецът да се вълнува от проблема за истинския арбитър в изкуството. За Гьоте това е собственият талант на художника, с него той е богат, макар и да не е знатен. Талантът е неговият божествен дар, онова рядко качество, с което природата белязва само своите любимци. Той е тяхната сила, техният щит срещу подигравките на невежите и завистниците. Петдесет години по-късно Пушкин даде израз на подобни настроения в стихотворението си „Поэту“. Той също като своя велик предшественик потърси спасение от хулите на тълпата в богатствата на собствения си дух.

Романтизмът провъзгласи твореца за единствен меродавен критик на собствените му произведения. Нещо повече. Романтическата естетика противопостави многостранната надареност на неговата личност на ограничените възможности, които му предлага за изява художествената творба. Преклонението пред недоизказаното, пред онова, което остава вътре в поета, беше осмяно за пръв път от Хегел, чиято концепция е по своята същност антиромантическа и антиутилитарна. Ето я трезвата и безапелационна Хегелова присъда: „Защото най-висше и най-превъзходно е не неизразимото, така че поетът да има в себе си още по-голяма дълбочина, отколкото онази, която показва произведението — напротив, произведенията на художника са най-доброто, което има той, и истинското, той е това, което той е, а не е това, което остава само във вътрешното.“¹

* * *

У споменатите автори големият проблем за съдбата на твореца, за мястото му в обществото, за неговата мисия е една от многото теми в творчеството им, но не е главният, определящият мотив. Докато за романтиците това е един доминиращ мотив. Тази мисъл не трябва, разбира се, да се абсолютизира. Още повече, като се има пред вид изключителната разнородност на школата, непре-

¹ Г. Ф. Хегел. Естетика. Т. I. С., 1967. с. 404.

вомерно и нецелесъобразно би било да се пренебрегват и исторически оформилите се под въздействието на различни фактори национални особености. Когато става дума за романтизма, традиционно (и до голяма степен условно) се противопоставят двете основни течения в него: на прогресивното и на консервативното. Пробен камък за определяне принадлежността на отделните представители към едно или друго течение е отношението им към Великата френска буржоазна революция. Но като всяка теория и тази по необходимост изисква ограничаване, доброволно отказване от много и немаловажни детайли — това обеднява и огрубява нещата. И не само защото личността на големия творец е по-богата от всякакви квалификации (това е азбучна истина), но и защото позицията на писателите е твърде лабилна вътре в самата школа и дори в самото течение, независимо че се определя от относително устойчиви фактори, като политически и естетически възгледи, и затова много от тях извървяват пътя до отсрещния лагер. Докато Юго започна творческата си дейност като поет-католик, за да звърши живота си в крилото на най-крайния буржоазен либерализъм, известни са случаите с Новалис, с Шelling или с Фр. Шлегел, който започна писателската си кариера с бунтарство (романът му „Луцинде“ със своята смелост и несъобразяване с вкуса на средния буржоа удиви и самите романтици), а завърши като таен съветник на Метерних.

„Истинският поет — казва Новалис — е всезнаещ, той е същински свят в малък мащаб.“¹ Теоретикът на Йенската школа — Фр. Шлегел — издигна в култ личността на творците: „Каквото са хората сред другите земни създания, това са художниците сред хората.“²

През краткия си живот Вакенродер написа две произведения, които посвети на изкуството и на одисеята на художествения творец — „Сърдечните излияния на един монах, любител на изящното“ и „Фантазии върху изкуството.“ Първата книга има подчертано автобиографичен характер. Самият Вакенродер, мечтателен юноша, става жертва на бащиния си деспотизъм и умира на двадесет и пет годишна възраст от изтощение.

На корицата на немското издание от 1797 г. е нарисувана винетка с лика на Рафаел в религиозно преклонение пред Венера. А под нея стои надписът: „Божевъстеният Рафаел, т. е. Рафаел на романтизма.“³

Новелата „Забележителният музикален живот на композитора Йозеф Берглингер“ (включена в „Сърдечните излияния на монаха...“) ни разкрива човека, за когото собственото му музикално дарование се оказва истинска трагедия. За мота на неговото животоописание подхожда стихът на Уърдсуърт: „Лош е тоя свят, жесток е законът му.“ Можем да си представим положението на детето, надарено с необикновено чувствителна и нежна душа, което живее в къщата на трезвия си и практичен родител, човекът, който на всяка цена се мъчи да „приземи“ своя син-мечтател. Малкият Йозеф витае обаче в един свят на блянове, на чудеса, в царството на фантазията. Когато слуша свиренето на орган в църквата, той се чувства по-добър, по-благороден и си казва: „Длъжен си през целия си живот да отдадеш на това прекрасно поетично опиянение и целият ти живот трябва да бъде непрекъсната музика.“⁴ Но той не среща никакво съчувствие от страна на околните. Бащата — типичен немски филистер, презира изкуствата, защото смята, че служат на разюздани страсти и ласкаят знатните.

Във втората част на новелата, когато Берглингер е станал вече известен капелмайстор, има едно писмо, в което той пише до своя приятел, че е разочарован от живота, че е нещастен и въпреки че е на върха на славата, сам не е доволен

¹ Novalis Werke in vier Teilen, drit. Teil, hrsg. von H. Friedemann. S. 217, Fr. 1229.

² Fr. Schlegel. Leipzig, 1804. S. 133.

³ Die Romantische Schule in Deutschland von Georg Brandes. Berlin, W. 30, 1909. S. 117.

⁴ Немецкая романтическая повесть. Т. I. М. — Л., 1935. с. 151.

от себе си. Разочарован е от това, че вместо да лети, трябва да учи „граматиката на изкуството“. Но той е отвратен главно от суетата и безсъздечията на погънатата в злато и коприна невежа публика, която пълни концертните зали. Та нали и Хофман в „Житейските възгледи на котарака Мур“ ще каже (чрез устата на своя котарак), че изкуството и науката за великосветските хора са част от придворния живот.

Единственото нещо, което крепи младия капелмайстор, е, че и той, както и поетът от стихотворението на Лермонтов, твори за оня единствен свой слушател, който, ако не сега, то поне в бъдеще ще го разбере.

Вакенродер чрез своя литературен двойник Берглингер се възмущава най-вече от обществените порядки, от унизителното подчинение на изкуството на пришевкиите на двора. Възмущава се и от раболепието на критиците, които величаят само автори, фаворизирани от висшето общество и официалната преса, дразни се и от високомерието на някои творци.

Писателят засяга и един въпрос, който повдига и Хофман в „Крайслериана“. Това е въпросът за мястото на изкуството и по-специално за мястото на музиката в обществото. Защото обидно е за човека да се посвети на дейност, чието единствено предназначение е да служи за развлечение и забава при официални обеда и вечери, както играта на карти. Угнетен, Берглингер идва до мисълта, че музикантът трябва да съчинява само за себе си; да бъде композитор-изпълнител. Животът му завършва трагично.

Според мнението на автора Берглингер е жертва на своята прекалено възвишена фантазия. Вакенродер възкликва: „А може би е бил създаден да се възхищава от изкуството, вместо да го създава? Защото — продължава по-нататък авторът — сигурно са по-щастливи онези, в които изкуството се проявява тихо и скромно като в „скрит гений“, за да не им пречи в живота.“

А може би истинският художник умее да съчетава най-волните полети на фантазията с изискванията и повелите на „практическият“ живот? Може би точно в това се състои и силата му в способността да устоява на трудностите? Защото талантът е природен дар, който, за да оцелее от бурите на живота, трябва да бъде особено издръжлив. Творецът трябва да има възвишените пориви на Дон Кихот, но и способност за практически действия като Фауст. Да бъде като Дюрер и Рафаел. Иначе той би изгорял в кипежа на страстите, както изгарят героите на Марлоу, Шекспир и Балзак.

Отшелничеството на Йозеф Берглингер, неговата саможертва в изкуството са така благородни, както е свята саможертвата на Йоханес Крайслер, на Френхофер, Клод Лантье, А. Леверкюн. Берглингер рухва. Той се оказва слаб и неподготвен. Крехките му плещи не могат да издържат непосилно тежкото бреме да бъде музикална съвест на своята епоха. Неговата участ не е фатална случайност във филистерска Германия от края на осемнадесети век. Но същият този читател се вълнува не по-малко от драмата на капелмайстора Йоханес Крайслер, любимия герой, духовния двойник на писателя Ернст Теодор Амадей-Хофман. През 1810 г. Хофман написва цикъл новели за „странствуващия ентусиазист Крайслер“, обединени в сборника „Крайслериана“. За писателя-романтик художественото творчество е „единствена цел и смисъл на човешкото битие“. Затова и основната тема на неговите произведения е темата за изкуството в неговото отношение към живота, главните му образи са творецът и еснафът. Писателят е убеден, че в съвременната му действителност изкуството и животът, художникът и филистерът са два полюса, разделени един от друг с пропаст. Високомерните аристократи, буржоазните парвенюта гледат на дейността на художника като на развлечение, а на неговата личност — с високомерие. Неслучайно в капиталистическото общество той е оставен на ниско стъпало в социалната йерархия.

Освен писател-фантаст Хофман е и композитор (автор на първата в Германия романтическа опера „Ундина“), диригент и проникновен музикален критик. Всестранно надарен, той цял живот се раздвоява между литературата и музиката. Затова и героите му — хора на изкуството — са предимно музиканти. Още повече, че много от произведенията му с музикален сюжет имат подчертано автобиографичен характер.

Музиката в естетиката на романтизма заема особено, привилегировано място.¹ Тя най-добре подхожда на неговия естетически идеал — копнежа по безкрайното. Решаващо значение за приоритета на музиката пред другите изкуства в романтическата теория се дължи главно на две нейни качества — емоционалност и неизобразителност. За романтиците тя е „чист израз на духовното начало“, което пък от своя страна (пак според тях) е същността на изкуството.²

Конкретното разбиране за музиката е тясно свързано с общите концепции за изкуството, обусловени от социално-историческите условия. Най-значителните представители на античната естетика — Платон и Аристотел — изтъкват на преден план общественото значение, гражданския ѝ характер и възпитателните ѝ функции. През средновековието тя е изразителка на религиозните чувства на вярващите — църковното пеене и изпълнението на орган в храма е имало за цел да придаде тържественост на приобщаването на изстрадалия от пост и духовно бдение аскет към божията правда. Светската музика пък е възпявала любовните чувства на рицаря. Всяка следваща епоха — на Възраждането, на класицизма и Просвещението — внася нещо свое в тълкуването на това изкуство. Романтиците видяха в нейно лице единственото средство за възсъздаване душевността на неудовлетворения от жалката действителност човек, на устремения към безкрайното, към необятното, към отвъдното. „Музиката открива на човека едно незнайно царство, един свят, който няма нищо общо със заобикалящия го свят на сетивата, в който той оставя всички свои определени чувства, за да се отдаде на един неизразим копнеж“ (Хофман. Крайслериана — първа част, с. 50).

От позициите на философския идеализъм Вакенродер, Хофман, Новалис, Тик тълкуват изкуството като средство за освобождаване на човека от земното, от тревогите му, от всичко онова, което го гнети и не му позволява да лети на крилете на фантазията, да се приобщи към „тайнствения, божествения свят на прекрасното“. „Като съдия на света — писа Хофман — аз разделих човечеството на две неравни части. Едната от тях се състои от добри хора, които са или лоши музиканти, или изобщо не са музиканти, другата пък — от истински музиканти. . . Добрите хора са филистери. Те са доволни от своето съществуване и послушно изпълняват в тази трагикомедия своята безсмислена роля. Те са щастливи, но това щастие е лъжливо, тъй като е купено с цената на отказ от всичко истински човешко и преди всичко от личната свобода“ („Житейските възгледи на котарака Мур“).

Хофмановият Крайслер много добре знае, че музикантът трябва да се хване на държавна служба, ако иска да запази поне донякъде своята независимост. В противен случай трябва да се кланя, да се усмихва на разни хофмаршали, церемониалмаршали и всякакви „ценители“ на музиката. И Крайслер се чувства самотен. Самотен е и Глук („Рицарят Глук“). — „Пусто е около мене, никой сроден дух не ме навещава. Аз съм сам.“

Крайслер, както и неговият литературен събрат Берглингер, с болка говори за това, че с никое друго изкуство не се злоупотребява така, както със „светата“ музика. Защото тя служи не само за „акомпанимент“ на храносмилането на сучаещи еснафи, тя е обект на „интерес“ от страна на аристократичните госпожици

¹ Wackendorder. Werke und Briefe. Bd. I. Jena, 1910. S. 56.

² Вж. В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., 1966. с. 255.

от „добри семейства, които, без да имат талант и художествен усет, кошуноват с музиката, измъчват слушателите и най-вече своя учител — капелмайстора Крайслер.

Композиторът е радостен и весел единствено в редките мигове на вдъхновение, когато е убеден, че току-що създадената творба е сполучлива. В такива „звездни мигове“ сам се нарича най-щастливият човек. Но много често след подобни възклицания го обхваща чувство на съмнение, на неверие в собствения талант и прекрасната творба отива в огъня.

В „Крайслериана“ Хофман поставя въпроса за самочувствието на художника, засяга и някои моменти от неговата творческа психология. Той е един от онези автори, чиито образи на художници Маркс има пред вид, когато пише: „Всички поети, дори и най-добрите, са повече или по-малко куртизанки (courtisanes), трябва да ги ласкаят, за да ги накарат да пеят. . . Поетът, какъвто и да е той като човек, се нуждае от одобрения, от адмирации. Аз мисля, че това лежи в самата им природа.¹

* * *

Романтикът се мъчи да избяга в царството на мечтите, но едва ли е много щастлив, защото и там го настигат неотменимите, жестоки закони на действителността. Затова през целия си живот блуждае между два свята — реалния и илюзорния. Затова и чувството на мъчителна раздвоеност се персонифицира така често в образа на двойника. Но нека по-добре надзърнем в дневника на писателя.

„1804 г. От четири до десет седях в новия клуб. Вечерта се намирах в крайно напрегнато състояние. Нервите ми бяха възбудени от силното вино. Мисълта за смъртта не ми дава покой. Двойникът.

... 1809. . . Струва ми се, сякаш виждам собственото си „аз“ през увеличително стъкло; във всички движещи се около мене създания са моите „аз“ и аз се сърдя на това, какво правят, как постъпват.“²

Хофман вярвал, че дори когато на човек му се случи нещо хубаво, дяволът — другата човешка половина — „размахва опашка“. Затова и двойникът — другото „аз“, но вече отчуждено от истинската човешка същност — навсякъде, като сянка преследва неговите герои.

В Хофмановите творби често се срещат сцени на ужаси, на най-необикновени чудеса, на необуздани страсти и наслади, където впечатленията се редуват с шеметна бързина, така че истинските, действителните очертания на образа се размазват, дори понякога напълно изчезват, появяват се други, огледални образи двойници, техни призраци, действителните образи и техните сенки непрекъснато сменят местата си. (Този калейдоскоп може да се наблюдава най-вече в „Нощни разкази“, „Пясъчният човек“, „Майорат“.) Понякога е трудно дори да се определи с кого човек има работа — с действително лице или с неговото отражение в огледалото. Според немския учен Густав Хоке образът на огледалото, което размъжва човешките лица, възниква в изкуството тогава, когато то се обръща към субективността, към „вътрешния свят на човешкото“ „аз“. Той прави паралел между маниеризма, появил се в залеза на ренесанса, романтизма и неоромантизма.

„Безкрайното отражение е предшественик на абстрактния лабиринт на тоталната ирелност.“³ Подобно значение имат и многобройните (над 100 според П. П. Гайденко) псевдоними на Киркегор, напомнящи също за лабиринт, в

¹ Marx — Engels. Werke. Bd. 28. Dietz Verlag, Berlin, 1963. S. 475.

² Die Romantische Schule in Deutschland von G. Brandes. Berlin, W. 30, 1909. S. 175.

³ G. K. Hocke. Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg, 1957. S. 7.

чиито превъплъщения личността не е тъждествена на самата себе си и едва ли има смисъл да се търси нейната автентичност.

У Хофман двойникът се появява в най-разнообразни превъплъщения: ту като маска (в този смисъл някои виждат в „Известия за по-нататъшната съдба на кучето Беганца“ предшественик на Лермонтовия „Маскарад“), ту като кукла (Олимпия от „Пясъчният човек“), ту пък удвояването взема вид на геометрична прогресия, докато в разказа „Златното гърне“ се стигне до едно непрекъснато превръщане на един герой в друг.

Като приписва качествата на една личност върху друга (тук можем да споменем и „Малкият Цахес, наречен Цинобър“), като я ликвидира именно като индивидуалност, Хофман (както и някои други романтици) категорично доказва, че е доловил едно явление, което по-късно социолозите и социал-психолозите ще нарекат с името алиенация. Писателят я е изобразил в най-крайното ѝ проявление — отчуждението от самия себе си (той великолепно е предусетил уродливите форми и размери на механизирането, на овеществяването на човешките отношения, на развихрянето на тъмните сили, които по-късно ще карат много честни общественици и писатели от капиталистическите страни да изтръпват от ужас).

Лудостта е пределната граница на битието, в което отчуждението е пълно, защото психиката на отделния индивид вече не съществува — той не е той.¹ За романтиците тя е нещо почти естествено, тъй като според техните разбирания светът е хаос, мрак, лазарат, а държавната институция — най-голямото безумие. Нека си спомним изповедта на Хофман в „Малкият Цахес“, че няма нищо по-удивително и по-безумно от действителния живот и че само него се е стремил да улови писателят като смъртно отражение в криво огледало.

(Тези схващания са приели своя най-драстичен вид в произведенията на съвременния абсурден театър. Достатъчно е да надзърнем в „Носорозите“ на Йонеско, за да изтръпнем.) Ако се върнем към признанията от дневника на Хофман, ще видим, че две мисли не му дават покой: мисълта за лудостта и за смъртта.

Натанаел от „Пясъчният човек“ полудява. А и нали в замисъла на „Житейските възгледи на котарака Мур“ Хофман включва лудницата като естествен край на своя любим герой Йоханес Крайслер? И все пак крайните най-уродливи форми на отчуждението бяха художествено претворени най-дълбоко и най-вярно не от романтиците и не на Запад, а доста по-късно, в Русия, от двамата най-проникновени критици на алиенацията — Гогол и Достоевски.² Не е ли показателно, че Гогол завършва живота си в безумие, а години преди това написва „Записки на един луд“, които звучат като трагично предчувствие? Нима и неговият герой, който си въобразява, че е испански крал (така дребният чиновникотреагирва на традиционно създалия се комплекс за малоценност) не е също един призрак по подобие на Хофмановите?

Преждевременната смърт на Хофман не му позволи да довърши своя роман и читателят никога няма да узнае съдбата на капелмайстора. В него, а и в новелите от цикъла „Крайслериана“ той неколkokратно споменава, че обществото смята Крайслер за луд. Вероятно то има „известно основание“ за това. В „Крайслериана“ — част II, има един момент, когато в състояние на силна възбуда капелмайсторът иска да полети като Мефистофел на червен плащ във вид на мелодия или във вид на basso ostinato. Тук дори се появява дяволът. Освен това в своята изповед пред маестро Абрахам („Житейските възгледи на котарака Мур“) той споделя, че много често вижда образа си във водата — и го вижда различно: ту като нормален и здравомислещ човек, ту като зловещ демон и тогава се плаши от него, т. е. от себе си. (П. П. Гайденок има основание, когато пише, че това, което даваше висша свобода на Шлегел — самоиронията, — се превръща

¹ Вж. Цв. Стоянов. Нишките, които се прекъсват. С., 1967. с. 43.

² Пак там, с. 65.

в кошмар за Хофман). И все пак тези „обективни“ основания едва ли са истинската причина, поради която обществото смята капелмайстора за психопат. Причините са много по-дълбоки. Филистерът не може да прости „творческите странности“ на художника, който без друго не само с произведенията си, но и с личната си биография се старее да скандализира „здравия муестетически вкус“ и представите му за добро поведение. За да не бъдем голословни, ще цитираме думите на съветницата, според която бедният композитор, където и да се появи, докарва зло. Той е един „тлетворен дух“ — както се изразява тя. А той превъзхожда и с таланта си, и с голямата си чувствителност заобикалящите го еснафи. Но това разбират само близките приятели на композитора — хората, които имат родствена с него съдба и също нямат официално признание — поетът барон Валборн („Крайслериана“, II част), маестро Абрахам Лисков („Житейските възгледи на котарака Мур“).

В изповедта на Крайслер пред маестро Абрахам се съдържа и нещо друго. Тя отразява и възгледите на романтиците за природата на гения, за творчеството — като някакво неистовство. (Тази концепция по същество е платонистката концепция за творческия акт.)

Тайнственият, мистичен произход на творчеството се поддържа и от самите художници. „Нашето царство не е от този свят, казват музикантите, защото къде в природата намираме като живописеца и скулптора първообраза на нашето изкуство? Звукът живее навсякъде, а тоновете, свързани с мелодии, които говорят възвишения език на царството на духовете, се таят само в сърцето на човека. . .“¹ Но те сами си противоречат, защото разсъжденията им продължават така: „Но не признава ли духът на музиката — също както духът на звука — цялата природа.“

Романтиците се мъчат да си обяснят раждането на произведението като борба на противоположности — вдъхновение и ирония. В учението на Золгер вдъхновението внася в творбата идеала — в признанията на много писатели вдъхновението, под чиято диктовка може единствено да се съчинява, „не изхожда от душата, а представлява само по себе си въздействието на някой лежащ вън от нас принцип“ (Хофман). Иронията също заема подобаващото ѝ се място — нали светът трябва да се поправи!

Художниците на романтизма виждат диалектичката природа на творческия процес в противоречието между труда и вдъхновението. От една страна, изкуството е практическа дейност, от друга — то е духовно състояние, което е плод на вдъхновение, и в този смисъл няма нищо общо с прозаичния, робският труд.

Като изтъкват на преден план непосредността на творческия акт, романтиците наблягат на неговия екстазен характер — за тях той е „божествено озарение“ („Бог диктува, аз пиша“ — споделя Юго). И познатият ни Хофманов герой Крайслер композира главно нощем, в най-възбудено състояние и често събужда приятеля си, който живее под него, за да му изсвири това, което е записал с неимоверна бързина. „Фантазията му се възпламеняваше и духът му се решеше в селения, където никой не можеше безнаказано да го следва. . .“

У различните автори творческият процес протича различно — някои обмислят дълго, други импровизират, едни поправят много ръкописите си, други изобщо нищо не променят. Композиторият от „Рицарят Глук“ споделя, че е невъзможно да се опишат хилядите начини, по които човек започва да композира. Той разказва за своя личен опит, трудностите, с които се завоюва името ху-

¹ Е. Т. Хофман. Музикални новели. С., 1972. с. 123. Превела от немски Л. Н. Големинова.

дожник, защото „природата в своето скъперничество не е била благосклонна към мнозина“.

„Това е един широк път и всички се суеят по него и ликуват и викат: „Ние сме посветени! Ние сме на целта! — През портал от слонова кост се влиза в царството на мечтите. Малцина виждат някога тази порта, още по-малко минават през нея.“

С основание В. В. Ванслов пише, че разбирането за състоянието между труд и вдъхновение в творческия процес е „частен случай“ от по-общия въпрос между съзнателно и безсъзнателно. В борба с плоския материализъм на класицистичната естетика, като изтъкват ролята на интуицията, романтиците внасят нов ценен момент в психологията на творчеството. Но марксистическата теория не приема абсолютизацията на безсъзнателното, която някои от представителите на йенския кръг (в лицето на Новалис например) изповядват.

Фантастът Хофман — големият майстор на приказката, убеденият привърженик на схващането за ирационалната природа на художественото творчество, изобразява обителта на красотата и на изкуството сред сонм от видения, които сноват наляво и надясно, всяко със свой облик, едно от друго по-своеобразни. Отново тук се появяват разкривените лица на чудовищата, познати ни от неговите „Нощни разкази“. Отново сцени на мрака и ужаса, на клокочещи страсти, които истинският артист трябва да преодолее, за да се добере до светлината; само тогава той може да твори, защото творчеството е просветление.

* * *

Възторжената възхвала на поета, който „открива“ света, и на поезията като „магическо съзидателно начало“ — в това се състои патосът на произведенията на Новалис, които разискват проблемите на творческия процес.

Поетът-маг е всесилен. Той може да превъзпита природата, като я превърне в съзнателна и морална, сливайки своето „трансцендентно“ „аз“ с нейния абсолют. Убеден привърженик на възгледа за творчеството като безсъзнателен акт, който е непознаваем за обикновения разсъдък (агностицизмът е пряко наследство от Кант!), в повестта си „Ученици в Саис“ Новалис пише, че разумът не е път за постигане на природата, а творческото светосъзерцание. За да я разбере, човек трябва да притежава специален орган (Naturorgan). Тайната на света е олицетворена в статуята на Изиди в Саис, чието наметало никога не трябва да се смъква.

* * *

В. Ванслов пише, че много често се е спекулирало с романтическата концепция за „безумието“ на художниците, особено от страна на декадентите, които преднамерено са го поставяли над „обикновеността“ на тълпата — една „абстрактна норма“ на човешка психика. За романтиците всеки талант по своята същност е „анормален“, тъй като се отличава рязко от масата! Схващанията им впрочем съвсем не са оригинални. В голяма степен те са заимствувани от концепциите на Платон и особено на Кант. Романтиците спекулират с определението на немския философ за гения като вродена способност за създаване на образцови произведения на изкуството, т. е. произведения, които дават на изкуството правила. Те заимствуват от Кант и неговия възглед за разликата между гения на вилата. Те заимствуват от Кант и таланта на учения, от друга. Прав е В. Ф. Асмус, художника, от една страна, и таланта на учения, от друга. Прав е В. Ф. Асмус, който в своята статия „И. Кант за гения в художественото творчество“ пише, че по принцип изборът на термина „гений“ в Кантовата естетика е несполучлив, тъй като допускането, че геният съществува само в изкуството, е дълбоко погрешно. Неправилно е Кантовото схващане, че в науката най-големият ум се отличава от

посредствения само по степен, докато между твореца в изкуството и епигона има съществена разлика. Разлика между художествения творец и твореца в науката има. Но не тая, която сочи философът. Явно тук той е смесил две неща: способността да се усвоява науката и способността да се създава наука. И наистина, ако е вярно, както пише Асмус, че и най-великите достижения на науката са достъпни за усвояване от всички, то не по-малко важно е също така, че едва ли е нужно да си Сервантес или Лев Толстой, за да четеш и да се възхищаваш от „Дон Кихот“ или „Война и мир“.¹ Със своя агностицизъм, със схващането си за безсъзнателността, с която се създават произведенията на гения, Кант особено много допада на теоретиците на романтическата школа. Отгласи от неговия ирационализъм можем да открием у Фр. Шлегел — Фрагменти из „Athenäum“.

... „произволът на поета не търпи закон над себе си“² и у Новалис („Естетически фрагменти“) „Поетът разбира природата по-добре, отколкото я разбира учената глава.“³

Най-прозорливите между романтиците разбират, че талантът не е патологична аномалия, а „висша красота“, „божествен дар“, който не може да бъде придобит с цената на никакви усилия. (Дори и Хофмановите „безумци“, които са „клинични случаи“, са и образи-символи, които разкриват трагичната несъвместимост между идеал и действителност.) Освен това независимо от факта, че първи противопоставиха твореца на „гълпата“, те не забравиха, че художниците изразяват и „възжеленията на човечеството“ (В. Ванслов).

Диалектическата природа на творческия процес най-добре е схваната от Шелинг. В произведението геният трябва да преодолее противоречието между съзнателно и безсъзнателно. Доколкото творческият акт е съзнателен, произведението притежава „определеност на своето съдържание“, а доколкото включва и елементи на безсъзнателност, обективно творбата се оказва по-богата от замисъла на своя автор (мисъл, развита по-късно от Хегел) и може да бъде тълкувана по различен начин в различните епохи. Това диалектическо разбиране за спецификата на творческия акт е голям принос на романтическата естетика. Но, от друга страна, поради това, че нямат материалистически възглед за историята, теоретиците на романтизма са първоавторите на неправилното схващане за пълната „независимост“ на художествената творба от мирогледа на автора. Тази мисъл бе подхваната и доведена до своята крайност от представителите на различните течения на модернизма.

Хофман беше един от първите, които доловиха отчуждението на човека от социалната среда, от самия себе си. Неговите художници-музиканти враждуваха с „обществото“, враждуваха с него като хора и като творци. Но романтиците виждаха причината за разрива в т. нар. „външни сили“. На безкористния, изпълнен с висши духовни пориви художник те противопоставиха самодоволния еснаф. (Неслучайно в романа „Житейските възгледи на котарака Мур“ главните действащи лица са: котаракът, който изразява разбиранията на „просветения буржоа“, и бедният, предан на изкуството композитор Йоханес Крайслер — ентусиастът — „аутсайдър“, човекът, който не се помества в представите на обикновеното еснафско съзнание. Драмата на артиста, която произлиза преди всичко от самия него или от спецификата на творческата дейност въобще, беше изобразена с много по-голяма сила от писателите-реалисти. Те разгърнаха във вълнуващи и високохудожествени произведения трагедията на художника, който, преследван от бича на собственото си недоволство, става жертва на амбицията да постигне

¹ Из историята на естет. мисъл на новото време. С., 1960. с. 30.

² Fr. Schlegel. Fragmente. Leipzig, 1904. S. 140.

³ Novalis Werke in vier Teilen, Dritter Bd., hrsg. von H. Friedemann. Fragmente, 1222. S. 217.

абсолютно съвършенство и причинява творческата си и физическа смърт. У Гогол, Балзак, пък и по-късно у Зола например художникът не е само жертва на консервативните и реакционни обществени сили. Тук той страда в голяма степен и от собствената си неудовлетвореност, от крещящото несъответствие между желанията си, от една страна, и творческите си и човешки възможности, от друга. И докато в Гоголевия „Портрет“, в „Загубени илюзии“, в „Шагреновата кожа“ от Балзак разривът между твореца и творчеството е резултат на социалните противоречия, ако Чартков, Люсиен Шардон и Рафаел дьо Валантен се провалят, защото продават таланта си, развратени от жаждата за пари, за лека слава, за достъп във висшето общество, то в „Неизвестен шедьовър“ и „Гамбара“ от Балзак творците загиват поради прекалено високите си изисквания за формално-художествено съвършенство — един естетизъм, който разрушава произведението и унищожава неговото въздействие, защото се обръща в своята противоположност.) Романът на Зола „Творбата“ заема в това отношение по-особено място. Клод Лантие пада под двойните удари на всеобщата враждебност, от една страна, и на своята извънмерна амбиция да постигне абсолютното, от друга.

* * *

Действителността е грозна и непривлекателна. Такава, каквато е, тя навявя ужас в лиричната душа на писателя романтик. И именно затова той се мъчи да ѝ противопостави друга — по-привлекателна, макар и нереална — света на приказката. За Хофман, за Новалис, пък и за повечето романтици приказката е любим жанр. В своите „Естетически фрагменти“ Новалис пише: „Приказката е сякаш канонът на поезията. Всичко поетично трябва да бъде приказно. . .¹ Неслучайно и в най-значителното си произведение — незавършения роман „Хайнрих фон Офтердинген“ и в „Ученици в Саис“ включва приказки, които дори не са пряко свързани с повествованието като цяло. В „Хайнрих фон Офтердинген“ можем да прочетем, че в приказките има повече истина, отколкото в „учените летописи“, въпреки че героите пък и сюжетите им са измислени. „Ние искаме да ни се покаже великата проста душа на съвременността и ако нашето желание е изпълнено, то нас не ни интересува случайното съществуване на външните белези.“²

Докато Новалис се стреми да превърне приказката в алегория, в сън, фантастичен Хофман и в най-неправдоподобния сюжет поставя „животрептящи“ проблеми от своята съвременност. Разпаденото му въображение се съчетава с трезв и практичен ум. Именно сравнението, че светът, който сам създава, е една картонена бутафория, ражда иронията, която го разрушава. Прав е Миримски, когато пише, че като се надсмива над мечтателните си герои — мнимите властелини на мнимото царство на красотата, той в същност се смее над самия себе си, над безплодните си усилия, „отвътре“ да преодолее духовната пустота на немската действителност. Според съветската авторка П. П. Гайденоко ироничната позиция не е плод на чисто теоретични построения; тя е определена настройка на ума, начин на съществуване, отношение към света. Теорията на Фр. Шлегел за иронията е пренесената върху почвата на естетиката философска система на Фихте. Според Фихте обективната действителност е продукт на дейността на отделния индивид. Всичко, което се представя като „външна необходимост“, в действителност е „продукт на свободата“.

Фр. Шлегел лансира идеята, че тя е безкрайното превъзходство на твореца над всичко друго, включително над собственото му творение. Като създава своето произведение, художникът дава израз на своята крайност, а, от друга страна,

¹ Novalis werke in vier Teilen. Dritter Bd., hrsg. von. H. Eriedemann. Fr. 1257. S. 222.

² Novalis Schriften. Viert. Bd. 1907. S. 137.

изразява своята безкрайност, като го пародира. В това раздвояване се реализира основният художествен принцип на романтическата ирония. Или да дадем по-добре думата на самия Шлегел: „В иронията се съдържа и тя извиква у нас чувство на неразрешимо противоречие между безусловното и обусловеното. . . Тя е най-свободната от всички волности, понеже благодарение на нея човек се възвисява над самия себе си. . .“ (Фр. Шлегел — Фрагменти из „Luceum“)

Но докато у Фихте принципът на субективността съвпада с нравствения принцип, у Шлегел иронията се освобождава от какъвто и да е съдържателен, нравствен, обуславящ момент. След като се извисява над всичко и без да е свързан абсолютно с нищо, ироникът се намира постоянно в състояние на игра — създава си сам правилата на играта, както и начина на изпълнението им. В тоя смисъл свободата му е абсолютна (Гайденок). За Шлегел иронията е средство да се издигнеш над действителността и придобиеш свобода над нея, ироникът играе непрекъснато някаква роля и в това е неговото превъзходство.

* * *

Романтическата ирония е израз на субективистката концепция за свободата, схващана като абсолютна свобода извън обществото и допустима единствено в съзнанието, в необуздания полет на фантазията. Според Кант свободата е тежък дълг, труд, изпитания, тя не е радост, не е празник, човек е длъжен да изпълни този дълг „заради самия себе си“. За Шилер свободата може да съществува само в „държавата на красивата привидност“, защото е възможна само там, където „поведението се направлява не от бездушното подражаване на чужди нрави, а от собствената красива природа, където човекът преминава със смело равнодушие и със спокойна невинност през най-заплетени отношения и нито има нужда да наскърбява чужда свобода, за да затвърди своята, нито да отхвърли достойнството си, за да покаже грациозност“. („За естетическото възпитание на човека в поредица от писма“ — вж. цит. кн. на Шилер — XXVII писмо.)

Свободата на личността и по-специално свободата на творческата личност е проблем, към който художниците от всички времена са били особено чувствителни. Поради своите идеалистически възгледи обаче романтиците я разбираха като субективистки произвол. Само тук, в царството на идеала, творецът намира убежище за своята изтерзана душа. Всичко, което служи на ползата, е достойно за презрение. Ето как героят на Хофман, познатият ни Йоханес Крайслер, разсъждава: „Той (художникът — б.м.) живее само със своето изкуство и само снего върви той в живота. . .“ „Десетилетия по-късно в този дух му приглася и Бодлер: „Поезията. . . няма друга цел освен себе си, тя не може да има друга и никоя поема не ще бъде толкова велика, толкова благородна и истински достойна за името поема, колкото онази, която ще бъде написана единствено заради удоволствието да се напише една поема.“ И по-нататък: „ . . . тя няма за обект истината, тя има само себе си“¹. — Макар че за някои по-либерално устроени умове — Юго на пример — идеалът е хармония между красотата и ползата. В романа „Парижката Света Богородица“ в образа на катедралата той възплъщава своята дълбока увереност, че произведението на средновековния занаятчия е именно такава.

* * *

Многократно е посочвано, че неприязънта на художника-романтик към сватата на ежедневието, към всичко, което е свързано с практическия интерес, с актуалните политически събития, има своите корени в естетиката на Кант, в

¹ Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. L'art romantique. T. III. 1889. p. 151—152.

неговото понятие за красивото, схващано абсолютно безкористно и свободно по отношение на дълга, нравствеността, целта. В статията си: „За трагическото изкуство“ Шилер пише, че само в нравствеността душата може да намери своето изцеление от страдания — на чувствения си елемент — и рязко реагира на Кантовото схващане за арабеската, която притежава по-чиста красота, отколкото „висшата човешка красота“. „Насладата от чистата форма, от чистата красота е неразбираема крачка, направена от човека.“ Но както Кантовите, тъй и Шилеровите съждения са крайно противоречиви и в други свои изказвания Шилер също плаща дан на формализма и естетизма. „Истинска естетическа свобода може да се очаква само от формата.“ И така истинската тайна на майсторството се състои в това да се унищожи съдържанието от формата.

* * *

Принципът на естетизма — това е признаване на красотата за висше благо и висша истина, а наслаждението от красотата — за висш жизнен принцип. Естетизмът е резултат от хипертрофията на една от функциите на изкуството — той се явява като реакция на пълното незачитане на ролята и обществените заслуги на неговите творци от страна на буржоазните законодатели на вкуса.

Красотата е богът на естета-романтик; за него няма друга истина освен нея, затова той навсякъде я търси. Такъв е и Балзаковият художник Френхофер. За да я намери, Френхофер е готов да тръгне по света — да пътешествува из Азия, Африка и Америка, готов е дори да слезе в лабиринтите на мрачния Хадес и оттам да я донесе заедно със светлината.

Шелинг — първият завършен теоретик на романтизма — издига в култ схващането си за смисъла на човешкия живот като наслаждение от красотата. За онези, за които естетизмът е жизнена, философска и творческа позиция, красотата е единствен, абсолютен критерий за добро и истина. И според Шелинг доброто, което не е красота, не е истинско добро.

* * *

В „Серапионовите братя“ в лицето на лудия отшелник е даден обобщеният образ на „истинския“ поет, в който „религиозният аскет и романтичният мечтател са едно неразривно цяло“. Свети Серапион е духовно свободен само в сферата на извънматериалното, на въображаемото. (Той е цар в царството на мечтите: неслучайно в литературата на романтизма има толкова много заглавия като „Мечти и живот“, „Животът-сън“ и др.) Погрешно би било да се отъждествяват възгледите на св. Серапион с Хофмановите, защото сам писателят се разграничава, дори се противопоставя на бълнуванията на болния отшелник. И все пак Хофман създава и фантастика на „ужасите и тайните“, отражение на тъмното, на „пещерното“ в човешката психика, той ни развежда из мистичните лабиринти на развихрените инстинкти. („Приключения срещу Нова година“, „Еликсирът на дявола“, „Нощни разкази“), където може да се говори за едно почти пълно сливане с образите на героите и възприемане на философията им от страна на автора.

Положението на твореца в буржоазното общество е трагично независимо от това, дали ще избере пътя на официалния художник, който трябва да се съобразява с конюктурата на пазара и да прави компромиси, или пък пътя на непризнатия, на художника, който воюва на всяка крачка с пошлия „потребителски“ вкус и с продажността на критиката, за да наложи своето изкуство.

Нима Хофмановият Крайслер не е творец, който именно като творец живее със самия себе си, а в живота е принуден да изневерява на природата си и да живее

за другите — една раздвоеност, която му носи страдание. Нима не изживява трагически разрива между практическия живот и идеала и Вакенродеровият музикант Йозеф Берглингер?

Действителността е враждебна на изкуството, но и опитът да се създаде изкуство извън нея е обречен на провал. („Артусовата зала“, „Еликсирът на дяв сла“ от Хофман). Конфликтът между илюзия и действителност е сюжет и на разказа „Ученикът на Тартини“ от сборника „Серапионовите братя“. Трагичен и смешен е барон Валборн — големият познавач на музиката, който си въобразява, че извлича от цигулката си „тартиниевски“ звукове, а в същност неговото свирене е далечно подобие на музика. В своето заслепление баронът изглежда луд. Но тази лудост е мнима: тя е символ, чийто смисъл е следният: в буржоазното общество идеалът е неосъществим. Той си остава само една красива мечта.