

## КЪМ ЕСТЕТИКАТА НА ШАРЛ БОДЛЕР

Димитър Аврамов

*„Той беше прекрасен момък, който си придаваше вид на жестокосърдечен, и писател, роден за класик, но измъчващ мозъка си, за да открие странното.“*

*Тъкоит дьо Лил*

### I

През 1967 г. по случай стогодишнината от смъртта на Бодлер се състоя в Ница международен научен колоквиум върху неговото творчество с участието на видни бодлероведи. Един от тях — американецът Т. В. Банди, докладва върху необикновената популярност на гениалния френски поет и критик извън границите на родината му чрез интегрални или частични преводи. Заключение, че „никой друг модерен поет не е бил по-универсално приет, че никой друг не е бил превеждан на толкова езици и в толкова страни“<sup>1</sup>, бе подкрепено от дълъг списък, в който фигурираха (вън от Америка и Азия) почти всички европейски страни: тук бяха и Унгария, и Чехословакия, и Румъния, и Югославия, и Гърция, и Турция, посочваха се дори издания на „идиш“ и на есперанто. Само България не бе спомената. Очевидно Банди не е знаел, че още през 1912 г. у нас излизат изцяло *Малки поеми в проза*, преведени от Иван Радославов (второ издание — 1921 г.), а до 1930 г. (когато ги издава в отделна сбирка) Георги Михайлов с превъзходна интуиция е превел вече 53 (близо половината) стихотворения от *Цветя на злото*. Така двете най-значителни художествени произведения на Бодлер отдавна са станали достояние на българската публика. Безспорно интересът към тях (от страна на преводачи и читатели) е получил на времето силни импулси от широката вълна на индивидуализъм и символизъм в българската литература, надигнала се високо преди и след Първата световна война. И понеже Бодлер е бил считан за техен апостол, нищо чудно, че присъствието му в нашата култура предизвиква гореща полемика. Полемика, струва ми се, основана до голяма степен на недоразумения, защото се води в името на една абсурдна алтернатива: „За или против Бодлер“, което ще рече, съобразно със смисъла, влаган от спорещите — „За или против реализма“, „За или против декадентството“.

Причисляван с безрезервна и следователно несправедлива категоричност към антиреализма и декадентството, Бодлер естествено е бивал отричан или най-малкото гледан с подозрение от всички, които са ратували за едно изкуство, близко до народните маси, отразяващо техните настроения, домогвания и борби. Привидни основания за такова отношение не са липсвали: авторът на *Цветя на*

<sup>1</sup> W. T. Bandy L'Universalité de Baudelaire, Actes du colloque de Nice, 1968, p. 30.

злото и на *Малки поеми в проза* още приживе е шокирал своите читатели и преди всичко конвенционално мислещата критика с един демонстративен сатанизъм, с болезнени образи и интонации, с пози на аристократизъм, богоборчески скепсис, некромания и дори перверзност. При появяването на *Цветя на злото* един от официалните литературни критици пише във *Фигаро* (15 юли 1857): „Има моменти, когато човек се съмнява в душевното състояние на господин Бодлер, но има и такива, когато съвсем не се съмнява: в повечето случаи се сблъскваме с монотонно и предумишлено повторение на едни и същи думи, на едни и същи мисли. Отвратителното тук съжителствува с долното; отблъскващото се свързва с вонящото. Никога не сме виждали да се хапе и мачка толкова плът в толкова малко страници; никога не сме присъствували на подобно шествие от демони, изроди, дяволи, котки и червеи. Тази книга е една болница, открита за всички безумства и за всички пороци. . . И ако човек е в състояние да разбере, че на двадесет години въображението на един поет може да се увлича от подобни сюжети, нищо не оправдава оня, който, надхвърлил тридесетте, публикува книга с такива уродства.“

Както се знае, критици и клевети от този род са предизвикали съдебен процес срещу Бодлер, при който той е бил осъден да заплати триста франка глоба, а шест поеми от неговата книга инкриминирани. Интересно е, че в мотивите на присъдата се съдържат не само квалификации като „обида на обществения морал и добрите нрави“, но и обвинението, че поезията му действувала подстрекателски със своя „груб и накръняващ целомъдрието реализъм“. Сам Бодлер сякаш не е правил нищо по-сериозно за своето оправдание, освен да се преструва, че *Цветя на злото* е „чисто изкуство“, сиреч без никакво отношение към проблемите на морала, че е най-обикновено вербално „жонгльорство“, предназначено да провокира филистерската благопристойност на буржоазията и да поддържа по този начин съпротивителните му сили в постоянна активност. В проект за предговор той пише:

„Аз притежавам *един* от онези щастливи характери, които извличат наслада от омразата и които се гордеят в презрението. Моето дяволски страстно влечение към глупостта ме кара да намирам особени удоволствия в превъплъщенията на клеветата. Девствен като хартията, трезвен като водата, благочестив като причастен, невинен като жертва, не би ми било неприятно да мина за развратник, пияница, нечестив и убиец.“<sup>2</sup>

Откъде иде тази учудваща страст у Бодлер да се очерня, да минава за покварен, да играе ролята на аморалист? Каква е тази „наслада от омразата“ и „гордост в презрението“? Самоцелни предизвикателства, деформации на характера или модни позыорства на един адепт на парижката бохема от средата на века? В една своя статия, отпечатана в *Монит* (5 февр. 1844), *Теофил Готие* е склонен да открие подобна черта у широка категория французи: „Тази тенденция да се рисуват с неблагоприятни краски е специфична за французите, които си приписват всички възможни пороци и изглежда, че държат само на репутацията си на остроумни и лекомислени люде. . . Те ви признават, че са гнусни подледи, корумпирани, развратни, безчестни, способни да убият баща си и майка си, да отнемат живота на ближния си. . .“

У Бодлер обаче този престорен аморализъм не е безсмислено фанфаронство, безвредно кокетирание с цинизма, а една *самозащитна реакция*. Болезнено чувствителен, деликатен, романтик и идеалист, той попада не по своя воля в една обстановка, враждебна на всеки по-възвишен порив. Първите му контакти с действителността му причиняват непоправими психологически травми. По собствено признание и по свидетелствата на приятелите му най-силна от тях се

<sup>2</sup> Baudelaire. Œuvres complètes, Ed. du Seuil, Paris, 1968.

оказва смъртта на баща му и повторното омъжване на майка му за офицера Жак Опик.<sup>3</sup> На седемгодишна възраст детето се почувствувало лишено от цялата топлина на родителската нежност, на която е било изключителен обект преди това — то е изпитало първите застрашителни пристъпи на самотата, от която ще страда цял живот: „Чувство на *самота*, от моето детство. Въпреки семейството — и особено в средата на другари — чувство за вечно самотна съдба.“<sup>4</sup> Това чувство за самота, изживявано като „съдбовност“, сиреч като фатално предопределение, по-късно се превръща в тежка меланхолия, която той не успява да разсее дори в краткотрайните периоди на относително външно благополучие. Затворен в себе си, сдържан, нерешителен, склонен към мрачни размисли, той е отреагирвал депресивните си състояния в тихи поетични съзерцания или в дръзки антиконформистки жестове. Заедно с първите стихотворни опити, в които (в духа на романтизма) е изразена жаждата му за една „идеална реалност“ на хармония, красота и лазурна възвишеност, противоположна на обкръжаващата го пошлост, парадоксално следват прояви на опасно буйство и демонстративно безпътство: изключване от колежа *Луи-лю-Гран*, безразборни сексуални връзки, драматична любовна авантюра с мулатката Жан Дювал, боязливи експерименти с консумация на опиати. . . В резултат — придобит сифилис, непоправимо прогресираща физическа деградация, ужасни страдания, нарушено духовно равновесие, предивременна смърт. . .

Още по-депресивно върху неговата психика действа *стълкновението* му с обществената действителност, неспособността му да се адаптира към една среда, която издига като основни добродетели не безкористната честност и етичния идеализъм, а практицизма, уменията да се печелят пари, да се заемат спокойни и доходни служби в държавната йерархия, да се гони и постига външното материално благополучие. В едно стихотворение от *Цветя на злото* той описва това противоречие и собствения си избор, превърнал го в неприспособен чужденец в света на материалните ценности:

Deux voix me parlaient. L'une, insidieuse et ferme,  
Disait: „La Terre est un gâteau plein de douceur;  
Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme!)  
Te faire un appétit d'une égale grosseur.“  
Et l'autre: „Viens! oh! viens voyager dans les rêves,  
Au delà du possible, au delà du connu!“  
Et celle-la chantait comme le vent des grèves,  
Fantôme vagissant, on ne sait d'où venu,  
Qui caresse l'oreille et cependant l'effraie.  
Je te repondis: „Oui! dou! douce voix!“ C'est d'alors  
Que date ce qu'on peut, hélas! nommer ma plaie  
Et ma Fatalité.

Два гласа ми шептат. Един прикрит, коварен  
мълви: — „Земята е сладкиш! — о, пожелай —  
аз мога да ти дам — и ще си благодарен! —  
охота тоз сладкиш да изядеш докрай!“  
А другият: — „Ела да минем през мечтите;  
отвъд възможното, вдън неизвестността!“  
И този глас, по-свеж от вятра над вълните,  
подобно призрак пей над мен самотността

<sup>3</sup> Автентични сведения за живота на Бодлер читателят може да намери в труда на Eugène et Jacques Crépet. Charles Baudelaire, Paris, 1928.

<sup>4</sup> Mon coeur mis à nu, O.C., p. 631.

и плаши моя слух и тъй увлича страстно,  
че — „Хайде да вървим!“ — веднага му казах! —  
Но от тогаз — уви! тоз ден за мене стана  
прокобен в ориса, която сам избрах.<sup>5</sup>

## II

Избрал идеала, мечтите, поривите към възвишеното пред действителността с нейните сурови закони и неумолима логика, Бодлер се чувствава „неприспособен“ към нея, „несръчен“, „тромав“, смешен дори като албатроса — тази разкошна птица на волните морски простори, — изкарана на суша. („Изгнанник на суша посред кресльовци, неговите гигантски криле му пречат да ходи.“<sup>6</sup>) И понеже буржоазията концентрира в себе си цялата прагматична активност и духовна убогост на тази действителност, той я обявява за свой смъртен враг и и я възненавижда от цялата си душа. „Понякога аз споря с гротескни чудовища, видения посред бял ден, призрци на улицата, салона, омнибуса. Виждам срещу мене Душата на буржоазията и повярвайте ми, ако не ме беше страх, че завинаги ще омърся тапетите на килията си, на драго сърце бих запратил, и то с неподозирана от нея сила, мастилницата си върху лицето ѝ.“<sup>7</sup>

За да ѝ се противопостави, Бодлер реагира срещу всичко, което тя е обявила за священо. „Полезният човек“ (*l'homme utile*), сиреч действащият в името на една утилитарна цел, индивидът с „разменна“, но без собствена стойност го изпълва с най-голямо отвращение. „Търговец, сиреч крадец“, „*marchand, c'est-à-dire voleur*“ — формулира сухо в едно писмо. Буржоазните вестникари, политици, редактори, директори — дълбоко сродни по менталитет с търговците — в неговите очи се превръщат в жалки креатури на тази омразна действителност, обслужващи я със своите продажни пера — „Това са индивиди без личност, същества без оригиналност, родени за функцията, която буржоазията им е предопределила“.

Още по-опасен от нея се оказва буржоазният художник, който, като използва обаятелното въздействие на най-чистата и безкористна дейност — изкуството, възпява морала на ония, „на чиито разности живее“. А този морал е параван на лицемерието. Неговото престорено целомърие, хилядите предписани табу, санкциите за прилично и неприлично, красиво и грозно, позволено и непозволено са димна завеса, чисто истинско предназначение е да прикрие една реална поквара и да утвърди една фалшива система на етични норми:

„Всички буржоазни тъпаци, произнасящи непрекъснато думите: „неморално“, „неморалност“, „морал в изкуството“ и други глупости, ме карат да мисля за Луиз Вилдио, евтина проститутка, която, придружавайки ме веднъж в Лувъра, гдето никога не бе стъпвала, започва да се изчервява, да си крие лицето и като постоянно ме дърпаше за ръкава, ме питаше пред безсмъртните статуи и картини, как е можело да се изложат публично такива неприлични неща.“<sup>8</sup>

Влязъл в непримиримо противоречие с обкръжаващата го действителност, Бодлер избира най-разнообразни защитни средства, за да предпази от болезнени посещения своята чувствителна натура. Пресилена, маниерна вежливост, студена куртоазия, изискана ирония, преструвки, театрални пози, мистификации от всякакъв вид — всичко това е било използвано от него в такава степен, че за онези, които са го познавали повърхностно, той е минавал за „чудак“, „ексцен трик“, „особняк“, *un homme à part*. Желанието му да скрива истинското си лице-

<sup>5</sup> *La Voix, Les Fleurs du mal*, O. C., p. 46, превод на Г. Михайлов.

<sup>6</sup> *L'Albatros, Les Fleurs du mal*, p. 45.

<sup>7</sup> *Salon de 1859*, O. C., p. 411.

<sup>8</sup> *Mon coeur mis à nu*, O. C., p. 640.

да се показва не такъв, какъвто е, а сменя маските си съобразно с партньора, да играе най-различни роли, при това винаги отрицателни, да шокира с мними прегрешения, да си приписва несъществуващи пороци само за да се противопостави на притворния буржоазен еснаф, са му създали твърде неблагоприятна репутация и постепено „легендата“ за Бодлер е изместила внушението от истинския му браз. Той сам пише в едно писмо до Сент-Бъов, че някаква дама, която го опознала по-отблизо, му доверила: „Странно е, вие сте много благовъзпитан, а аз смятах, че сте винаги пиян и че миришете на лошо.“ „Тя говореше според легендата“ — пояснява Бодлер.<sup>9</sup>

Тази защитна тактика — да прикрива със скандални пози и всевъзможни мистификации уязвимите страни на своята душевност — Бодлер дори превръща в своеобразна философия. Това е неговият прословут *дендизъм*. Днес терминът е компрометиран — той означава едва ли не „повърхностна елегантност“, „модно кокетство“. За него обаче той е *мироглед, естетика и етика* — своеобразна *религия*. Не само външни атрибути и външни маниери, но преди всичко *вътрешно поведение*. В морално отношение дендизмът се сродява със стоицизма — неговите последователи трябва да култивират у себе си силна, ненакърнима воля, самообладание, самоконтрол, безстрастие, съсредоточаване, студена сдържаност, ярка оригиналност, безкористен, чисто духовен „култ към себе си“, удоволствието да учудиш другите и горделивото задоволство да не бъдеш никога учуден. От социално гледище това е институция във от законите, но със собствено законодателство, една „аристократична каста“, чиито представители са винаги „в опозиция и бунт“, против господстващата тривиалност, против утилитарната пошлост, каста, която възниква главно в „преходните епохи, когато демокрацията не е още всемогъща, а аристокрацията е частично разклатена и изпаднала“. От чисто естетическо гледище дендизмът е култ към красотата и съвършенството във всичко: в облекло, мисли, морал, поведение. . .

Както се вижда, съвършеният денди е пълна противоположност на буржоата и като такъв той е идеалният образец, към който Бодлер неуморно се стреми. Понеже усеща дълбоко в себе си стихийната власт на темперамента си, на „злия демон“, винаги готов да го изненада с ирационални действия, Бодлер с върховно усилие решава сам да си постави прегради, да си наложи забрани, като обаче им придаде санкцията на категорични нравствени императиви, като ги превърне в принципи на една философия, в изисквания на една естетика. Той въвежда неотстъпна битка със себе си и сякаш обладан от желанието да мистифицира и нас, и себе си, представя я не като лична съдба, а като някакво колкото реално, толкова и утопично движение за постигане на човешкото съвършенство, като юридическа институция, като аристократична формация с определено място в историята, в която можел да влезе всеки без наследствени права, привилегии и пари, всеки, който направи усилие да победи пошлото, тривиалното, меркантилното, еснафското у себе си.

Враждебно настроен срещу буржоазията, изпълнен с органична ненавист срещу нейния морал, манталитет, начин на живот, срещу всички институции, укрепващи нейното господство, в същата степен Бодлер е обхванат от *любов и съчувствие към бедните*. Интересно е да се наблюдава как този духовен аристократ, спечелил си име на социално отвърнат декадент, се чувства вътрешно сроден с участта на бедните. Колкото неговото остро перо се потапя в злъч, когато се докосва до буржоазията, толкова то е способно на най-топли и най-нежни интонации, когато трябва да опише нейните жертви. *Цветя на злото и Малки поеми в проза* са изпълнени с картини на трогателно отношение към подтиснатите и унижените, към всички, които не са успели да получат от живота очаквания дял

<sup>9</sup> Correspondance, II, Gallimard, 1966, p. 219.

на радост и щастие. Поетът се вижда с тягостен поглед към света на онеправданите, защото знае, че там ще намери онова смислено и сериозно отношение към живота, което само нещастieto е годно да създаде:

„Към тези именно места поетът и философът обичат да насочват жадното си внимание и там намират сигурна храна. Защото ако има места, които те презират и не посещават, то са веселите сбирнища на богатите. Тяхната пуста суетня с нищо не ги привлича. Напротив, те чувствуват непреодолимо влечение към всичко слабо, разбито, печално, осиротяло.“<sup>10</sup>

За да изтъкне колкото се може по-силно мизерното положение на своите отринати „герои“, Бодлер използва най-често похватите на контраста — изразно средство, в което се отразяват както драматичните стълкновения в обкръжаващата го действителност, така и неговата противоречива личност, склонна да вижда във всичко и лицевата, и опаката страна. „Много е интересно да наблюдаваш — пише той — как радостта на богатия се отразява в очите на бедния.“ Така неговият „стар клоун“, „смазан от мизерията и от обществената неблагодарност“, самотен изживява тъжната си участ сред една обстановка на шумно празнично веселие. Същото е с бедните деца от *Сладкиши*, които със своя окаян вид внасят рязък дисонанс в космическото чувство за хармония; така е и с двете деца (богатото и бедното) от *Играчката на бедния* — равни в биологическите си инстинкти, но разделени от социалните прегради, както и при сина на зловещия скитник, когото музата е дарила с „любовта към красивото и поетическия гений“, за разлика от сина на богатия — „лишен от всякакво чувство на състрадание, изпълнен с алчно желание към най-простите блага на живота“. Бодлер е готов да намрази и най-близкия си другар, ако този не е в състояние да се трогне от участта на бедните (*Очите на бедните*) или пък ако си позволи някаква цинична шега с тях (*Фалшивата монета*). Дори видът на бездомните псета го покъртва дълбоко и той ги възпява тъй, както един „академичен“ поет би възпял само исторически или митологически герои и героични събития:

„Назад! Далеч от мен, академическа музо! Не се нуждая от теб, стара лицемерко! Аз зова интимната, гражданската, живата муза, да ми помогне да възпея другите — кети и кални — кучета, от които всеки бяга като от чума, освен бедния, комуто те са приятели, и поета, който ги гледа по братски. . . Аз искам да възпея калното, бедното и бездомно псе, инстинктът на което като инстинкта на бедния, на бохема или на клоуна е чудесно изострен от нуждата, тази добра майка и истинска покровителка на разума.“

Имайки пред вид този тъй силно изразен хуманистичен характер на Бодлеровото творчество, *Марсел Пруст*, сам минаващ за социално неотзивчив естет и аристократичен обитател на „Кулата от слонова кост“, подчертава с дълбока убеденост, че „в действителност поетът, когото считат за нечовечен, за малко глупав аристократ, е бил най-нежният, най-сърдечният, най-човечният, най-народният измежду поетите“<sup>11</sup>.

### III

При този социален мироглед, при това проникновено вникване в класовите противоречия на капиталистическия строй и при ясната и категорична ориентация към страната на онеправданите каква е била най-общата естетическа позиция на Бодлер, в какво е виждал мисията на изкуството, неговата същност и предназначение?

<sup>10</sup> Les Veuves, Petits poèmes en prose, O. C., p. 155.

<sup>11</sup> M. Proust, A propos de Baudelaire, N.R.F., juin 1921.

За Бодлер изкуството, разбрано в най-благородното и възвишено значение на думата, е невъзможно и немислимо във от човешки значимото съдържание, вложено в него от художника, във от големите идеи, на които той е последовател, най-общо казано — във от богатите и безкрайно разнообразни мисловни и емоционални внушения, които то поражда в човешката душа. В този смисъл неговата най-дълбока природа е *хуманистична* и *идеалистична*. Бодлер не се колебае да утвърди: „Предпочитам оня поет, който постоянно общува с хората от своето време и разменя с тях мисли и чувства, предадени на достатъчно правилен и благороден език.“ Същото се отнася и до изобразителното изкуство: Дьолакроа се оказва неговият „най-любим и най-приятен художник“ поради това, че „в своите картини разкрива дълбоки простори и за най-скитническото въображение“, поради „умението му да изрази скръбта, страстта, жеста“.

Така за Бодлер изкуството става неделимо от нравственото и полезното въздействие. Тази основна идея пронизва ранните му естетически съчинения. Особено настойчиво и темпераментно тя е изразена в три статии: *Пиер Дюпон* (1851), *Порядъчни драми и романи* (1851) и *Езическата школа* (1852).

Изпълнен с най-чисто възхищение от песните на пролетарския поет Пиер Дюпон, Бодлер търси тайната на тяхното въздействие в хуманистичната позиция на автора: „В какво се крие голямата тайна на Дюпон и откъде иде симпатията, която го обгръща?“ — пита той и отговаря: „Ще ви разкрия тази голяма тайна, тя е съвсем проста: тя не е нито в познанията, нито в изобразителността, нито в майсторското умение, нито в повечето или по-малкото способности, които поетът е почерпил от общата съкровищница на човешкото значение; тя е в любовта към добродетелта и към човечеството, и в нещо неуловимо, което се излъчва постоянно от поезията му и което драговолно бих нарекъл безкрайна обич към републиката.“<sup>12</sup>

Както се вижда, на този етап от развитието на естетическите си възгледи Бодлер отдава толкова голямо значение на нравственото съдържание на художественото произведение, че е готов дори и да оправдае неговите формални несвършенства, стига само да е открил зад тях една широка и възвишена душевност. Техническата сръчност сама за себе си, самоцелно красивите образи, чисто материалната, външна хубост — „създадени, за да заслепят неуверения детски взор или за да гаят ленивия слух“ — го отблъскват толкова, колкото и екстравагантната разпуснатост на романтиците. Антиконформист в най-дълбоката си същност, той се обявява рязко против движението за „чисто изкуство“ (*l'art pour l'art*), което след прочутите манифести на Теофил Готие (предговорите му към *Стихотворения* и *Госпожица дьо Мопен*) печели все по-голям брой привърженици сред младото поколение поети. Той нарича тази школа „детинска утопия“, „флагрантно нарушение на човешкия гений“, защото, като изключвала не само морала, а дори и чисто човешките емоции от естетическата сфера, сиреч като свеждала предназначението на изкуството до произвеждането на повърхностна сетивна наслада, тя по неизбежност го обричала на пълно безплодие. Нещо повече. Според Бодлер такова изкуство е дори обществено опасно, защото търси само изящни ритми и форми там, където е необходимо етично извисяване. Той обявява за душевно опустошен, за опасно безсърдечен всеки, който е имал нещастие да бъде формиран под изключителното действие на художествени вещи и предмети, без никаква грижа за тяхното морално значение. Такъв индивид (според неговите образни прогнози) на двадесет години ще повдига полите на бавачката си, за да умре на тридесет от пороците си в някоя болница. „Неумерената склонност към формата подтиква към чудовищни и непознати изстъпления. Погълнати от жестока страст към красивото, смешното, хубавото, живописното

<sup>12</sup> Pierre Dupont, O. C., p. 295.

защото и тук има степен, — понятията за точно и правдиво изчезват. Френтичната страст към изкуството е шанкър, който разяжда всичко останало; а тъй като безспорната липса на точното и правдивото в изкуството е равносилна на липса на изкуство, целият човек се изпарява; крайното специализиране на дадена способност довежда до унищожаването ѝ.<sup>13</sup>

Убеден в развращаващото действие на всяко изкуство, което съзнателно скъсва с нравствените изисквания в името на „чистата пластичност“, Бодлер е готов да оправдае дори позицията на иконоборците, ако обстоятелствата му наложат съответния избор. Колкото и да изглежда парадоксално, той, който днес за мнозина изглежда едва ли не един от най-типичните, най-чистите, най-фанатичните представители на естетизма, в един период съвсем не е бил далеч от възгледите на такива безкомпромисни моралисти като Платон, Августин Блажени или Толстой с тяхната неумолима алтернатива: или изкуството ще изпълнява своята върховна мисия да облагородява човешкия дух, или по-добре е да загине! В същност според него не е необходимо дори да се стига до формална забрана, както са правили мюсюлманите или е налагал един Савонарола. Защото всеки самоцелен стремеж към художествена образност закономерно води до нейното саморазпадане. Хипертрофираното увлечение по формата в крайна сметка се изражда в серия несвързани експерименти, зад които не личи направляващият контрол на цялостната творческа личност. От „човекоубиец“ изкуството се превръща в „самоубиец“.<sup>14</sup>

Тези мисли на Бодлер, изказани в средата на миналия век и адресирани срещу тогавашните представители на „чистото изкуство“, са били справедлив упрек срещу подценяването на човешкото съдържание в художественото произведение. Едва днес обаче сме в състояние да разберем техния истински смисъл и да оценим степента на реалната угроза, която той е прогнозировал. Защото тъкмо в наше време многобройните разновидности на „антиизкуството“ в западния свят доказват по най-красноречив начин основателността на неговите опасения — художествената дейност, откъсната от морала и от необходимостта да изразява значимо съдържание под претекст, че се стреми само към красотата, рискува да се превърне в собствената си противоположност.

Ще бъде непростима грешка обаче, ако поради всичко това сметнем, че Бодлер защитава плоския, филистерски морализъм в изкуството. Ако самоцелното формотворчество го плаши, то преднамерената тенденциозност, без сериозно художествено покритие, не по-малко силно го отблъсква. Той отхвърля като недоразумение и заблуда всеки опит да се сведе изкуството до неговите чисто дидактични функции независимо от характера и менталитета на социалната формация, която то обслужва. И все пак готовността на художника да се подчини на буржоазния морал го изпълва с непреодолимо отвращение. В *Порядъчни драми и романи* той иронизира официалните писатели на своето време — „крепители на буржоазната порядъчност“, — които използват перата си, за да оправдаят господстващото лицемерие, които „говорят с езика на кантората, въобразявайки си, че говорят с езика на добродетелта“. И нищо чудно, че те са аплодирани и награждавани. Буржоазията вижда в тяхно лице не само сервилни помощници, но и удобни оръжия против опозиционните сили, срещу всички, които с изкуството и поведението си хвърлят съмнение върху мнимата непреходност на нейните догми:

„Виждале ли всички нотариуси в залата, акламиращи автора, който общува с тях като с равни и откъсва на всички непрокопсаници, които имат дългове и си въобразяват, че занаятът на поета е да изразява лиричните външения на

<sup>13</sup> L'Ecole païenne, O. C., p. 301.

<sup>14</sup> Ibid., p. 302.

душата в подчинен на традицията ритъм! Това е ключът на много успехи.<sup>15</sup>

Като отхвърля директната тенденциозност и псевдоутилитарната дидактичност в услуга на един фалшив морал, Бодлер ни най-малко не се съмнява в полезността на изкуството. Само че тази „ползност“ е за него тъждествена с *правдивостта*. Истинската нравственост не се крие в угодническото обслужване на една кауза, зад която ясно прозират користните интереси на една социална група, а в искреното и правдиво пресъздаване на действителността с всичко хубаво и лошо, красиво и грозно, възвишено и низко, които тя съдържа.

„Полезно ли е изкуството? — пита Бодлер и утвърждава: — Да. Защо? Защото е изкуство. Има ли вредно изкуство? Да. Това е изкуството, което разстройва условията на живота. Порокът е съблазнителен; той обаче влече след себе си особени болести и нравствени страдания; трябва да се опишат и те. Изучете всички рани като лекар, който работи в болница, и школата на „здравия разум“, чисто морална школа, няма да има вече за какво да се залови.“<sup>16</sup>

В тези редове не е трудно да се прозре влиянието на реализма и преди всичко на оня, утвърждаван от Балзак в серията гениални романи от *Човешка комедия*. Бодлер е познавал лично великия романист и е изпитвал към него истинско страхопочитание. Той го споменава неведнъж в своите статии, а на едно място патетично възкликва: „О, Оноре дьо Балзак, вие, най-героичният, най-особеният, най-романтичният, най-поетичният измежду всички герои, които сте извели из вашите недра!“ Струва ми се, че под внушението на неговата естетика Бодлер лансира още в първия си Салон (1845) една от своите кардинални идеи: истинският, *модерният художник* трябва да престане да подражава механично на скулптурните образци на антична Гърция и да насочи изкуството си към *изобразяването на съвременния Париж*:

„Оня ще бъде художникът, истинският художник, който ще съумее да изтръгне от съвременния живот неговата епична страна и ще ни накара да видим и да разберем с колорита и рисунката колко сме значителни и поетични в нашите вратовръзки и лачени обувки.“<sup>17</sup>

В следващия Салон (1846) Бодлер развива обстойно тази идея, като уточнява, че т. нар. „епична страна“ е в същност всекидневното съществуване на парижанина с неговите малки и големи драми, прозаични радости, посърнали и възродени надежди. На „вечната“, „абсолютна“ и следователно „абстрактна“ красота на класиците Бодлер противопоставя относителната, живата, реалната красота на съвременния живот, която в неговото разбиране е тъждествена с правдата. Тя е непрестанно променлива, защото зависи от динамичните жизнени обстоятелства. Към нея се отнасят всички елементи, характеризиращи психологията и бита на съвременника и не на последно място неговото *облекло*. Бодлер набляга толкова по-силно върху този външен атрибут, колкото по-пренебрежително е отношението на тогавашните художници към него. Както се знае, и двете господстващи насоки в художествения живот на Франция по онова време — класицизмът и романтизмът, са представлявали своите герои в бляскавите доспехи на миналото (антична Гърция, Средновековието или далечния Ориент), убедени в грозния и безличен вид на съвременното облекло. Опълчвайки се срещу това, Бодлер вижда в този предразсъдък една опасна за изкуството измама и се опитва да внуши, че всяко облекло е красиво, защото е продукт на определена епоха и отговаря на съответни духовни изисквания. По силата на това според него модният черен костюм от средата на века с нищо не изглежда по-малко привлекателен от всички други, заключени в реквизита на историята, и дава не по-малки възможности за богати колоритни решения:

<sup>15</sup> Les Drames et les romans honnêtes, O. C., p. 296.

<sup>16</sup> Ibid., p. 297.

<sup>17</sup> Salon de 1845, O. C., p. 224.

„Черният фрак и рединготът имат не само политическа красота — израз на всеобщо равенство, но и поетическа красота — израз на обществената душа. . . Нека племето на колористите не се бунтува прекалено много: макар и по-трудна, задачата затова пък е по-славна. Големите колористи съумяват да постигнат колорит и с черен фрак, бяла връзка и сив фон.“<sup>18</sup> Изобщо — пише Бодлер — „парижкият живот изобилствува с поетични и чужди сюжети. Чудотворното ни обгръща и се влива в нас подобно на атмосферата. Само че ние не го забелязваме.“<sup>19</sup>

Това е писано през 1846 г. в разгара на битката между класицисти и романтици, когато, строго взето, реализмът в живописа още не се бе родил. Десетина години по-късно (на самостоятелната си изложба) *Гюстав Курбе* представя своята прочута композиция *Погребение в Ориан*, в която действащите лица са жителите на провинциално френско градче, облечени в съвременно черно облекло. Има всички основания да се вярва, че идеите на Бодлер са упражнили определено стимулиращо въздействие върху най-видния представител на реализма на XIX в., особено ако се вземе под внимание фактът, че в съответния период между двамата е съществувала интимна дружба.<sup>20</sup> Като плод на тази дружба Курбе ни е оставил два портрета на Бодлер, единият от които е включен в алегоричната картина *Ателието на художника*, в която Бодлер персонафицира поезията. Няколко години по-късно идеите на критика за реалистично претворяване на градския живот ще бъдат асимилирани още по-директно от *Едуард Мане* и би могло да се каже, че целият импресионизъм ще се развива под знака на тези плодотворни внушения.

Казано накратко, в първите няколко години от своята критическа дейност Бодлер защитава позицията на едно, общо взето, реалистично в изобразителните си похвати и хуманистично в основните си идеи изкуство, от една страна, против самоцелните формални търсения на школата „Изкуство за изкуството“ и, от друга, против „буржоазната порядъчност“ на т. нар. школа на „здравия разум“. Общувайки с антибуржоазно настроените представители на втората романтична бохема, той нахвърля с гениално прозрение редица първоестепени идеи на реалистичната естетика, които ще бъдат осъществени в практиката на следващата генерация художници и ще станат едва ли не техни програмни принципи.

#### IV

Ненавистта на Бодлер срещу буржоазията и съчувствието му към бедните, онеправдани социални прослойки са се изразили не само в писателски жестове, но и в практически опити да се промени радикално господстващата обществена структура. Бодлер взема активно участие в революцията през февруари и юни 1848 г., чието предназначение, както се знае, беше да сваля не просто монархията на Луи Филип, но и властта на буржоазията. С пушка в ръка той се сражава на барикадите, става член на *Централното републиканско общество* и заедно с Тубен и Шанфлори основава вестник *Обществено спасение* (изпълнен с бунтарски статии), чието заглавие с винетка е дело на бъдещия член на комуната Курбе.

След неуспеха на революцията обаче борческият ентузиазъм на Бодлер постепенно угасва. Утвърждаването на буржоазията чрез изкористване революционните усилия на народните маси, диктатурата на Наполеон III, репресиите, упадъкът на нравите, широкото разгръщане на меркантилизма и еснафщината във всички сфери на живота, от една страна, и, от друга — личните несподи, тежките дългове, неизлечимата болест го потапят в безизходно отчаяние, и то до такава степен, че към края на живота си, давайки си сметка за своето участие в революцията, Бодлер го окачествява като „пиянство“, възбудено от „склонност към отмъще-

<sup>18</sup> Salon de 1846, O. C., p. 260.

<sup>19</sup> Ibid., p. 261.

<sup>20</sup> Вж. Yoshio Abe, „Un Enterrement à Ornans“ et l'habit noir baudelairien. Tokio, 1962

ние. Естествено удоволствие от разрушението. Литературно пиянство; спомените от четива. . .<sup>21</sup> И той, който по-рано с чувство на законна гордост се бе назовавал „ултралиберал“, смятайки това качество за „най-красивото, което може да носи един гражданин“<sup>22</sup>, сега прави всичко възможно, за да убеди и себе си, и другите, че политиката е пагубна сила, че следователно писателят, човекът на изкуството изобщо не бива да се меси в нея, ако не иска да трови ненужно живота си, да обрича своите произведения на ефимерност, характерна за променливостта на събитията.

В същност, макар че си дава вид на аполитичен, Бодлер винаги се е интересувал живо от политиката: „Двадесет пъти съм се заричал — пише той през 1859 г. — да не се интересувам повече от политиката, но при всеки сериозен проблем отново съм бил обхващан от любопитство и страст.“ В светлината на това неговото признание до Ансел, че превратът на Наполеон III на 2 дек. 1851 г. го е „физически“ отвратил от политиката (m'a physiquement depolitiqué), трябва да се разбира буквално: „физически“, сиреч външно, той се е оттеглил от политиката, но духовно, вътрешно, неговата позиция не се е променила. Нещо повече, ненавистта му срещу буржоазията се е засилила и изявила в такива безкомпромисни (макар и чисто литературни) форми, че в определен смисъл той се превръща в един от нейните най-сурови и проникновени изобличители.

Това противоречие между „духовно“ и „физическо“, при което като във възел са заплетени противоречията между идеала и действителността, мечтата и действието, въображаемостта и фактите, проектите и реализациите, решенията и поведението, доброто и злото, „божественото“ и „сатанинското“, става, тъй да се каже, *екзистенциалното противоречие на Бодлер*. Неведнъж в своите съчинения и писма той проклита този свят, в който „мечтата“ и „действието“ са разделени и не могат никога да се свържат:

— Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait  
D'un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve;

„Знам! — и затуй доволен напускам аз света,  
където крей живота, разлъчил блян от дело!...“<sup>23</sup>

Най-голямата част от стихотворенията на *Цветя на злото* са събрани в цикъла *Идеал и сплин*, където „сплин“ означава състоянието на досада и меланхолия, причинени от обкръжаващата действителност, а „идеал“ е всичко онова, което духовно я преодолява и отправя индивида чрез въображението в трансцендентните сфери на мечтаното. Едното е реално, но отблъскващо, другото е трансцендентно и поради това желано. И между тях съществува непреодолима бездна. Думата „бездна“ (gouffre) е една от най-често употребяваните от Бодлер и той ѝ придава значението на нещо метафизично, неотвратимо, в смисъла на Паскаловия мистицизъм — неизбежна драма и съдбова обреченост на всяка чувствителна душа:

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.  
— Helas! tout est abîme, — action, désir, rêve,  
Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève  
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.

<sup>21</sup> Mon cœur mis à nu, p. 631.

<sup>22</sup> Baudelaire. Correspondances, I, p. 155.

<sup>23</sup> Le Reniement de Saint Pierre, Les Fleurs du Mal, O. C., p. 119, превод на Г. Михайлов.

В душата си Паскал таеше цяла бездна.  
— но бездна алчуща е всичко на света:  
и дело, и стремеж, и слово, и мечта! —  
И в тайната прозрял, от страх настръхнал чезна!<sup>24</sup>

Испаднал в това състояние на скептицизъм, неверие и отчаяние, на демонстративно безразличие към събитията на обществения живот, Бодлер постепенно изменя и своите схващания за смисъла на изкуството. Докато по-рано той вярваше в неговото облагородяващо въздействие, защото смяташе, че то е органично свързано с морала, с гражданските добродетели, сега, разочарован от изхода на революцията, подписан от триумфа на буржоазията, от обкръжаващата го пошлост, обхванат от мрачни предчувствия за бъдещето на човечеството, той намира спасително средство в онова, което презрително бе нарекъл „детинска утопия“ и „флагрантно нарушение на човешкия гений“. Той става проповедник на теорията „изкуство за изкуството“. Щом като художникът и поетът са безсилни да влияят със своето творчество върху хода на събитията, щом като единствената лоялна възможност за общественно-етична изява е да се подчинят на нормите на филистерската порядъчност, зад която се крие класова корист, тогава разумният изход, спасителното салто мортале се оказва „кулата от слонова кост“ — защитно убежище на всяко честно артистично дарование.<sup>25</sup>

Това безотраднo състояние на съзнанието се утвърждава и усилюва от срещата на Бодлер с Едгар Алан По. С неговите произведения той се запознава през 1848 г. и открил с радостна изненада нещо дълбоко конгениално на собствения си дух, става най-ревностният му преводач, интерпретатор и популяризатор във Франция. Постепенно, узнавайки подробности относно живота на своя американски събрат, духовното сродство в очите на нещастния Бодлер приема очертанията на еднаква житейска и творческа съдба: той съзира тук едно предопределено от providението и осъществено през дистанцията на времето и пространството единство на душите и дори странно повторение в подробностите на външните обстоятелства: семейната драма, самотата, бездушието на обществото, стълкновението на възвишените душевни пориви с господстващия прагматизъм и меркантилизъм, неверието в щастливите перспективи на историята, безсилната омраза срещу официално утвърденото лицемерие, срещу държавните институции, ограничаващи и обезличаващи човешкия дух, и като индивидуална, отчаяна реакция — бягството в автономния свят на изкуството, превръщането му в своеобразна религия, на която става истински жрец и поклонник — един фанатичен жрец и благочестив поклонник, обкръжен от неверници. . . — всичко това в съдбата на Едгар По за Бодлер се очертава едва ли не като „първоначална редакция“ на собствената му участ и той толкова се живява в това предопределено сродство и тъй е обхванат от желанието да бъде то пълно, че се опитва да подражава дори на слабостите и декадентските настроения на своя кумир.

Измежду многото идеи, които споделя с По, една особено силно шокира неговите почитатели: *отричането на идеята за прогреса*. Бодлер я нарича „ерес на старческата немощ“ и не пести злъчни епитети, за да я обругае. Да не бързае обаче да я обявяваме безрезервно за „реакционна“, а автора ѝ — за войнствен ретроград. Ако прочетем внимателно ония места, където той засяга този въпрос, и ги преценим не абстрактно, а с оглед собствената му идейна еволюция и съобразно със социално-психологическия климат на епохата, не може да не видим и тук антибуржоазния патос, който го вдъхновява. Строго взето, Бодлер се отнася с презрително недоверие към материалния, чисто технически прогрес, който не е

<sup>24</sup> Le Gouffre, Les Fleurs du Mal, p. 88, превод Г. Михайлов.

<sup>25</sup> За подробности вж. моя труд Естетика на модерното изкуство. С., 1969, гл. I.

равностойно съпроводен с напредък в духовните сфери. Идеалист във философско-етичните си принципи, романтик по темперамент и възпитание, той се отвращава от диспропорцията между развитието на индивидуализма и упадък на морала, от възможността да се използват научните и техническите открития, за да се утвърждава авторитарният режим на Наполеон III и господството на буржоазията. Пред материално-битовото възможване, но духовно обедняване, причинени от разцвета на индустриализма и масовите медии, той предпочита примитивната вътрешна пълнота на дивака („по природа и по необходимост той е енциклопедист, докато цивилизованият човек е ограничен в безкрайно тясната област на своята специалност“<sup>26</sup>). Бодлер намира дори, че моралът на примитивните племена с всичката си абсурдна суровост стои неизмеримо по-високо от рафинираната жестокост на съвременните цивилизовани варвари: „Предпочитам много повече култа на Теутатес пред култа на Мамона; и жреца, предлагащ на жестокия жертвоприносител хора, които умират с *чест*, жертви, които *искат* да умрат, ми изглежда съвсем благо и човечно същество в сравнение с финансиста, който погубва маса хора само в името на собствения си интерес.“<sup>27</sup> Освен това идеята за външния, материален прогрес му се струва неприемлива от материално гледище, защото обрича на пасивност оня, който е повярвал в нея — убеден в закономерния настъпателен ход на изкуството независимо от индивидуалното си участие, този преставал да се стреми към лично духовно усъвършенстване, разчитайки на активността на другите. Ето няколко цитата от интимните дневници на Бодлер (*Mon coeur mis à nu*), илюстриращи тези негови схващания:

„Вратата на прогреса е доктрина на мързелливците. . . — отделният индивид разчита на съседите си, за да върши своята работа. Не е възможно да съществува напредък (истински, сиреч морален) освен в личността и чрез самата личност.“ „Пред историята и пред френския народ голямата слава на Наполеон III ще бъде да докаже, че първият срещнат, като се докопа до телеграфа и до националната печатница, може да управлява една велика нация.“ „Теория на истинската цивилизация. — Тя не се състои нито в газа, нито в парата, нито в спиритическите сеанси, а в намаляване на следите от първородния грях (сиреч в личното морално усъвършенстване — Д. А.).“ „За да съществува законът на прогреса, трябва всеки да желае да го създаде; това ще рече, когато всеки индивид се заеме усърдно със собствения си напредък, тогава и само тогава човечеството ще напредва“ . . .

В *Общата изложба от 1855 г.* Бодлер отново се спира обстойно на въпроса, за да утвърди, че материалният прогрес е привиден, неистински, опасно приспиващ волята и съзнанието, ако се сведе само до техническите изобретения и до практическите битови удобства, без съществена грижа за развитието на духовните и моралните сили на човека: „Попитайте всеки добър французин, който всеки ден чете вестника си в кафенето, какво разбира под прогрес, той ще ви изброи парата, електричеството и газовото осветление, чудеса, непознати на римляните, ще ви каже също, че тези открития доказват напълно нашето превъзходство над древните народи; такъв мрак се е натрупал в този злополучен мозък и до такава степен са се объркали неимоверно понятията от материално и духовно естество. Клетият човек е толкова американизиран от своите философи — зоократи и индустриалци, че е загубил представа за различията, които характеризират явленията на физическия и нравствения свят, на естественото и свръхестественото.“<sup>28</sup>

Съвсем нормално е, след като Бодлер се е усъмнил в моралната стойност на техническия прогрес, да възненавиди класическата страна на индивидуализма — САЩ, още повече, защото тя е удушила в опушената си атмосфера неговия литературен кумир — Едгар По. „Американецът — пише Бодлер — е положително

<sup>26</sup> Notes nouvelles sur Edgar Poe, O. C., p. 349.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Exposition universelle 1855, O. C., p. 361.

същество, гордо с индустриалната си сила и малко ревниво спрямо стария континент. Виж, ако искате от него да се смили над някакъв поет, който може да полудее от мъка и усамотение, той няма време за такива чувства. Така се гордее с младото си величие, така простодушно вярва във всемогъщето на индустрията, така е убеден, че тя в крайна сметка ще изяде дявола, че изпитва едва ли не съжаление към подобни празни бленувания. „Напред — казва той, — напред, нека нехаем за нашите мъртъвци!“ Той би отминал с удоволствие самотните, свободните души, би ги стъпкал с краката си също тъй безгрижно, както безкрайните му железопътни линии газят изсечените гори, а чудовищните му кораби разпръсват отломките на опожарения в навечерието кораб. Той така бърза да върви напред. Времето и парите, всичко е в това.<sup>29</sup>

Бодлер с тревога наблюдава как този бездушен и аморален практицизъм става заразителен образец за европейските страни. „Eldorado de la canaille française“, „Елдорадо на френската сган“ — тъй назовава той „благородната родина на Франклин, изобретателя на канторския морал, героя на обречения на материалния век“. Той се ужасява от нарастващата безскрупулност във Франция, от всесилието на парите, от господството на еснафските нрави, от увлечението по материалното, по външния комфорт; изумен и покрусен, той наблюдава как индустриализмът и технократичното съзнание унищожават „класическите френски идеали“ и най-възвишените човешки добродетели.

Сам жертва на този нов бездушен властелин, изтезаван от кредитори и лихвари, тормозен от редактори и издатели, унизяван от административни марионетки, съден и осъждан от френското правосъдие, обруган от официалната критика и от публиката, Бодлер *намразва Париж и Франция*. В писмата му (особено от последните години) много често срещаме горчиви, ядовити редове, отправени едва ли не срещу всичко, заобикалящо го: „Париж ми вдъхва кучешки страх“ (18 април 1865); „Ужасявам се от Париж и от жестокия живот“ (20 февруари 1858); „Ако спират вестници и налагат цензура на театри и издателства, как ще живеем?“ (20 януари 1858); „Paris — mon enfer“; „Париж — моят ад“; „Невероятно е до каква степен е деградирало парижкото племе. . . Какъв упадък! С изключение на Д'Орвили, Флобер, Сент-Бъов не мога да се разбирам с никого. Единствен Готие ме разбира, когато говоря за живопис. *Ужасявам се от живота*. . . Ще избягам от хората и особено от французите“ (10 август 1862); „Да живееш от литература в една страна, която харесва само водевили и танци! Каква жестока съдба!“ (20 март 1862); „Франция изпитва ужас от поезията, от истинската поезия“ (18 февруари 1866); „Нека награждават всички французи освен мен. Никога не ще променя нрава си, нито стила си. . . Колкото по-нещастен ставам, толкова повече расте моята гордост“ (11 октомври 1860); „Епохата става все по-глупава и долна“ (17 юни 1862); „Какъв живот! Но аз ще си отмъстя, ще си отмъстя като човек, който не обича нищо и ненавижда собствената си страна“ (6 юни 1862). . .<sup>30</sup>

„Отмъщението“ на Бодлер в същност представлява жест на истинско отчаяние; той замисля книга срещу Франция, *un livre de rancunes* „книга на злопаметство“, в която иска да покаже на своите читатели, че „се чувства като чужденец в този свят и неговите култове“ (5 юни 1863). И той, който се кълнеше, че няма да се меси в политиката, сега отново сипе проклятия срещу политиката на Наполеон III: „Гнусни души! Проклети династии! Нашият император е велик безчестник. . .“ (12 февруари 1865). . .

Отвратен от всичко, Бодлер напуска Франция с надежда да намери спокойствие и пари в Белгия, но уви, претърпява жестоко разочарование: защото северната

<sup>29</sup> Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages, O. C., p. 320.

<sup>30</sup> Correspondances, II, p. 250.

съседка, следвайки железните закони на историческото си развитие, отдавна вече е тръгнала по пътя на Франция — пътя на капитализма, сиреч и тя се е американизирила; и тук практицизмът и меркантилизмът, технократичното и позитивистичното съзнание е непоправимо разрушило старите хуманистични ценности: „Как възпявах у нас преди двадесет години свободата, славата и житейското щастие в САЩ! Съвършено аналогична глупост по отношение на Белгия!“

В Белгия поетът се чувства още по-самотен и подтиснат сред един свят, повярвал в „модерната ерес на старческата немощ“. С ужас той вижда как цялото образование и възпитание, целият бит, политиката и нравите, всичко се приспособява към суровите изисквания на техническия прогрес и без никакъв сантиментализъм се прощава с класическия дух на хуманизма: „Онова, което ясно разбрах, е, че литературните занимания се презират и че младежите получават превъзходно научно образование. Няма латински. Няма философия. Много физически науки. Това наричам *модерна глупост*“ (18 ноември 1864). . .

Неспособен да приеме изменяния се в позитивистична и технокритична насока свят, Бодлер замисля и дълго подготвя нова книга — този път срещу Белгия, но смъртта му попречва да я реализира. Оставил ни е само подробни бележки, изпълнени с унищожителен сарказъм, в които чувството за равновесие му изневерява на много места. Ала въпреки увлеченията неговата тревога за бъдещето на човечеството, страхът му от фетишизирането на материалните сили, на техническия прогрес, преценени от днешно гледище, съдържат дълбоки пророчески прозрения. Бих искал да цитирам един дълъг, но твърде съществен фрагмент от дневника му *Моето разголено сърце*, в който поетът предрича, че „краят на света е близък“, защото едно чисто материално съществуване според него е равностойно на гибел:

„Машинното производство така ще ни американизира, прогресът в такава степен ще атрофира у нас всяка духовност, че никаква кървава, светотатствена, противостествена утопия не ще може да се сравни с положителните резултати, които това производство и прогрес биха ни дали. . . Ала не чрез политическите институции ще се прояви всеобщата разруха или всеобщият прогрес, а чрез падението на духа. Необходимо ли е да казвам, че малкото, което ще остане от политиката, ще се сблъска мъчително в обятията на повсеместната скотщина и управниците ще бъдат принудени, за да се задържат на власт и да създадат привиден ред, да прибегнат до средства, от които ще настръхне човекът, макар и толкова загубял? — Тогава синът ще избяга от семейството не на осемнадесет, а на дванадесет години, еманципиран чрез своето ненаситно преждевременно узряване; той ще избяга не за да търси героични авантюри, не за да освободи някаква заключена в кула хубавица, не за да обезсмърти една мансарда с възвишени те си мисли, но за да започне търговия, за да се обогатява и да конкурира своя гнусен татко. . . Тогава всичко, което прилича на добродетел, всичко, което не ще се поклони на Плутос, ще бъде подхвърлено на безмерен присмех. Правосъдието, ако изобщо в тази епоха на благосъстояние може да съществува правосъдие, ще постави въвн от закона всеки гражданин, неспособен да натрупа богатство. Твоята съпруга, о буржоа! Твоята целомъдрена половина, чиято законност съставлява поезията на живота ти. . . , ревностна и влюбена пазителка на твой сейф, ще се превърне в завършен образец на продажна жена. Твоята дъщеря, преждевременно узряла, ще мечтае още от детинство как да се продаде за един милион. А ти самият, о буржоа — още по-малко поетичен, отколкото си днес, — ти не ще ѝ възразяваш нищо; ти не ще съжаляваш за нищо. Защото има неща у човека, които укрепват и се развиват, докато други атрофират и намаляват — благодарение на бъдещия прогрес от всички твои вътрешни органи ще се запази само храносмилателната система! — Може би това време е много близко; кой знае дали то не е

вече дошло и дали огрубяването на нашата природа не е единствената преграда, която ни пречи да оценим обстановката, в която съществуваме!<sup>31</sup>

## V

Сега вече ние напълно разбираме защо Бодлер заедно със своя духовен събрат Едгар По се усъмни в благотворните перспективи на прогреса, тъй както те са се рисували във въображението на оптимистично настроените историци и социолози на неговото време, въодушевени от техническите открития. Според него тези технически открития могат да се превърнат в проклетие за човека, в средства за всеобща разруха, ако не са подчинени и контролирани от едно безкористно, високоморално хуманистично съзнание. Подписнат от неуспеха на революцията, лишен от вяра във възможностите на народните маси да създадат общество на братство и справедливост, объркан от победоносното шествие на капитализма и свързаните с него прагматични и позитивистични стойности, бъдещето го е изпълвало с най-мрачни предчувствия. Той явява единствено в силата на духа. Чисто материалното го отблъсква със своята вулгарност — то става приемливо и необходимо само в „очовечен“ и „облагороден“ вид — като отражение на духовното, само доколкото индивидът е сложил печата на собствената си личност, наситил го е със своите мисли и чувства, сиреч доколкото го е превърнал в *символ* (съответствие, аналог) на една друга, духовна действителност. „При известни, почти свръхестествени състояния на душата — пише той — цялата дълбочина на живота се разкрива в спектакъла, колкото и обикновен да е той, разиграващ се пред очите ни. Той се превръща в нейн *символ*.“

Ето защо за Бодлер един пейзаж, море, небе, гора, човешко лице или какъв да е външен факт не са просто физически дадености, а „знаци“, в които проникателният и ясновиден ум дешифрира „тайнствени“ значения. Художникът използва тези физически дадености, тези „знаци“, тъй както се използват думите в един речник: чрез тях, чрез тяхното своеобразно свързване и противоположаване той създава нови образи, подчинени на чисто духовни категории. Поради това изкуството е преди всичко *избор и субективно преобразуване на видимото*. „Винаги ми се е правилно — пише поетът — да търся във външната и видимата природа примери и метафори, за да окачества наслади и впечатления от духовно естество.“<sup>32</sup>

Така върховната цел на всеки истински човек е да превърне своето произведение във възпълнение на две противоположни стихии: обекта и субекта, външния свят и собствената му душевност. Тази способност на художествената творба да изразява духовното чрез материалното, като го предава на други, Бодлер нарича „сюжестивна магия“, *une magie suggestive*<sup>33</sup>; нея той поставя в основите на своето изкуство и естетика, използвайки я като основен критерий в критическата си дейност.

Ако изкуството, издигнало се на висотата на своята хуманистична мисия, е немислимо без „избор и субективно претворяване на видимото“, какви са фундаменталните условия, при които то е в състояние да реализира тази своя природа? В това отношение произведенията на Бодлер очертават две принципиални предпоставки. Първата е *общофилософска*. Тя предполага, че всичко в света е във връзка и взаимодействие (известен диалектически принцип), тъй че в крайна сметка между неорганичния и органичния свят, между материалното и духовното изобщо съществуват необходими съответствия тъй, както (в микроплан) между човешкото лице и човешката психика. Условно казано, една *универсална* „физио-

<sup>31</sup> Mon coeur mis à nu, O. C., p. 629.

<sup>32</sup> Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, Marceline Desbordes - Valmore, O. C., p. 475.

<sup>33</sup> L'Art philosophique, O. C., p. 424.

номика“ лежи отпечатана върху всичко и надареният с интуиция е в състояние да прозре зад всеки външен факт един по-дълбок духовен смисъл. В студията си за Виктор Юго Бодлер пише: „... Всичко е йероглифно, а знаем, че символите са неясни само относително, сиреч в зависимост от чистотата, добронамереността или вродената прозрачност на душите. Какво е поетът, прочее — вземам тази дума в най-широкия ѝ смисъл, — ако не преводач, тълкувател? У превъзходните поети няма метафора, сравнение или епитет, който да не е точна математическа адаптация в съответния случай, защото неговите сравнения, метафори и епитети са почерпани от неизчерпаемия фонд на универсалната аналогия и не могат да бъдат почерпани от другаде.“<sup>34</sup>

Тази философско-естетическа платформа е изложена в поетичен вид в един от най-ранните сонети на Бодлер *Съответствия* (Correspondances). Докато първата строфа разкрива старата, платонична идея за „вертикалните съответствия“ (между света на материалното и света на духовното), съобразно която във

— La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

(Природата е храм, де живи стълбове  
понявга смътен звук отронват мимолетно.  
Човек минава там посрещнат вред приветно  
от вечни символи — безкрайни лесове. . .)<sup>35</sup>

втората строфа поетът лансира нещо ново, поне като принцип на естетико-критически анализ: от идеята за „вертикалните“ съответствия (логично свързана с нея) необходимо следва идеята за „хоризонталните съответствия“. Това ще рече, ако духовното винаги рефлектира в материалното, то между данните на различните сетива също съществуват взаимодействия и съответствия, тъй че например едно зрително възприятие поражда многообразие от усещания, специфични за други сетива, без тези да са пряко афиширани: слухови, мирисни и пр.:

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.  
(... Като общ звук, в единство беззаветно  
на всеки звук и ек за миг се отзове, —  
благоухания, бои и звукове  
в една хармония се сливат съответно.)

Приел като основен естетически постулат тази идея (позната в новата психология като особено рядко срещащо се психично явление, назовано синестезия,<sup>36</sup> Бодлер се стреми да изрази в своята поезия едно необикновено богатство от сетивни усещания като отправна точка за сложни мисловни построения. Само мирисът от косата на неговата любима е достатъчен, за да го унесе в екзотични мечтания, в които се разкриват далечни светове (*Косата, Цветя на злото*). Освен

<sup>34</sup> *Réflexions...*: Victor Hugo, O. C., p. 471.

<sup>35</sup> *Correspondances*, Les Fl. du Mal, O. C., p. 46.

<sup>36</sup> Сравнително обстоен анализ на идеята за съответствията и психологическия феномен на синестезията с оглед еволюцията на модерното изкуство съм направил в *Естетика на модерното изкуство*, гл. IV: Форма и символ в модерното изкуство.

това, както вече споменах, идеята за синестезията се използва от него и като художествено-критичен похват. Бодлер си служи с нея, когато анализира творчеството на своите любими във всички области на изкуството, до които се докосва перото му. Тук бих искал да приведа три примера от три различни изкуства: *Дьолакроа*, *Готие* и *Рихард Вагнер*. Според критика и тримата притежават гениалната способност да придадат на изразните си средства (цветове, думи и звуци) многобройни сетивни и мисловни измерения и да внушат на зрителя (респективно читателя и слушателя) усещания, представи и понятия, принадлежащи на различни онтологични сфери:

За *Дьолакроа*: „Кой не е изпитал тези дивни часове, истински празници на съзнанието, когато по-внимателните сетива улавят по-звучни усещания, когато небето, по-прозрачно лазурно потъва като по-безкрайна бездна, когато звуците отекват музикално, когато цветовете говорят, когато ароматите разказват за цели светове от мисли? Е добре, струва ми се, че живописата на *Дьолакроа* предава тези красиви мигове на духа.“<sup>38</sup>

За *Готие*: „В думата, в *словото*, има нещо свещено, затова нямаме право да го превръщаме в игра на случая. Да боравиш нещо с един език е все едно да си магьосник, призоваващ духове (c'est une espèce de sorcellerie évocatoire). Именно тогава цветът заговорва като дълбок, вибриращ глас; паметниците се изправят и изпъкват над дълбоката шир; животните и растенията, представители на грозното и злото, ни показват недвусмислената си гримаса, ароматът предизвиква съответната мисъл и спомен; страстта нашепва или изкрещява вечно еднаквата си реч.“<sup>39</sup>

И за *Вагнер*: „Удивително би било, ако звукът не може да внуши цвят, ако цветовете не могат да дадат представа за мелодия, ако звукът и цветът не са способни да предадат мисли; тъй като нещата винаги се изразяват със съответна аналогия от деня, в който бог е създал света като сложно и неделимо цяло.“<sup>40</sup>

Колкото и да е важна обаче идеята за вертикалните и хоризонталните съответствия като необходимо средство за артистично преобразуване на видимото и като метод за критически анализ, Бодлер смята, че тя е зависима от една друга духовна сила, която поради нейната първостепенна и доминираща роля при всеки творчески акт той назовава „царица на способностите“ (la reine des facultés). Тази автономна духовна сила е *въображението*. Според него каквито и способности да притежава човек, на каквито и дарби да се радва, без въображение той никога не ще съумее да достигне висините, на които обикновеният занаятчия придобива привилегиите да се нарече „творец“ и „визионер“. И обратно: недостигът на способности в дадена област, липсата на обширни и проверени знания, на техническа апаратура и професионален жаргон невинаги означават непоправима беда; те могат да бъдат резултатно компенсирани от проникателността и размаха на едно могъщо въображение. Но какво в същност представлява то?

Макар да не е лесно да бъде дефинирано, без съмнение въображението, от една страна, е „анализ“ и „синтез“, но и нещо повече от тези чисто логически операции — то е *интуицията*, която ги насочва и гарантира успешното решение на една задача. От друга страна, то е *чувствителност*, без обаче да се свежда изцяло до нея, защото я надвишава по дълбочина. То е също така *фантазия*, но и по-различно, по-богато и по-обширно от способността да се измислят интересни и занимателни сюжети. „Въображението — пише Бодлер — учи човека какъв е духовният смисъл на цвета, контура, звука и мириса. То е

<sup>37</sup> Exposition universelle 1855, O. C., p. 370.

<sup>38</sup> Théophile Gautier, O. C., p. 464.

<sup>39</sup> Richard Wagner et Tannhäuser à Paris, O. C., p. 513.

създадо в началото на света аналогията и метафората. То разлага цялото мироздание и с натрупаните материали, разположени съобразно с правила, чийто произход може да се намери само в съкровените глъбини на душата, създава нов свят, предизвиква усещания за нещо ново.<sup>40</sup>

Ето защо, ако то е необходимо на война, за да печели битки, на дипломата, за да предвижда бъдещето, на учения, за да открива законите, на критика, за да прозре своеобразието, неповторимата оригиналност на едно художествено дело, дори когато невинаги познава техническия арсенал от използваните средства, толкова повече то представлява *conditio sine qua non* за всяко истинско художествено творчество. Благодарение на него човекът на изкуството извлича от хаотичния материал, доставен му от сетивата, само онова, което му е нужно и го организира (подрежда, композира) съобразно с ръководещата го идея и чувство. Така — същински демиург — той създава една *собствена вселена* редом до оная, която го обкръжава.

Ала за да бъде тази негова вселена убедителна, сиреч да действа като живо и органично цяло, необходимо е не само силно и богато въображение, но и солидни професионални знания. „Колкото повече въображение притежава даден художник — пише Бодлер, — толкова по-добре трябва да владее професията си, за да може тя да го придружава в неговите приумици и да преодолява трудностите, които то жадно търси.“<sup>41</sup> Овладал изразните си средства, художникът живописец, ваятел или поет ще бъде в състояние във всеки момент да ги подчини на идеята, която преследва, за да постигне търсеното въздействие: „... Всичко трябва да служи за осветляването на първоначалната идея и да носи нейния цвят, нейната ливрея, тъй да се каже. Както мечтата се поставя в атмосфера, която ѝ е свойствена, така и концепцията, превърнала се в композиция, трябва да се разгърне в цветна среда, специално пригодена за нея.“<sup>42</sup> Така колоритният „ключ“ на композицията се дава не от природата, а от настроението, което трябва да се внуши, защото, казва Бодлер, както е известно, различните багри (респективно — думи, тонове, звуци) притежават специфична емоционална интонация („жълтото, оранжевото и червеното вдъхват и изобразяват представи за радост, богатство, слава и любов“ и т. н.). Познавайки добре тяхното семантично значение, художникът ще съумее да изрази най-вярно и най-пълно идеите и чувствата си. Същото важи за *фактурата*, за начина, по който се полага боята: „Ако е необходимо съвсем чисто изпълнение, то е, за да бъде съвсем чисто изразена речта на мечтата; ако изпълнението е бързо, то е, за да не се загуби нищо от необикновената импресия, която е съпътствувала концепцията.“

Трябва да се подчертае обаче още веднъж, че за да бъде всичко това максимално убедително реализирано, абсолютно е необходимо действието на въображението, на тази тайнствена способност на духа, която в своята най-първична същност е вродена и която поради това някои наричат „интуиция“, но една култивирана, просветлена от разума, обогатена със знания и професионални сръчности интуиция. И нещо друго: интуиция, която въпреки индивидуалното си своеобразие се ръководи от общи закони, специфични за изкуството и жанра, в които се проявява. Защото, като възвеличава въображението, интуицията и оригиналната природа на таланта, Бодлер съвсем не смята, че те могат безконтролно да се разпореждат в областта на художественото творчество — това неминуемо би довело не само до хаос и субективистичен произвол, но и до разлагане на самия художествен образ. Истинският творец изразява личните си усещания, строи собствен свят, без обаче да смята, че универсалните закони

<sup>40</sup> Salon de 1859, O. C., p. 397.

<sup>41</sup> Ibid., p. 393.

<sup>42</sup> Ibid., p. 399.

за художествено творчество, вкоренени дълбоко в човешката природа, го ограничават. Напротив, той е убеден, че тяхното съвършено овладяване само ще му помага по-добре и по-пълно да разкрие собствената си артистична същност. „... Реториките и прозодите не са тирани, измислени произволно, но сбор от правили, изискани от самото устройство на духовното същество. И никога прозодите и реториките не са възпрепятствували ярката изява на самотитността. Обратното би било безкрайно по-вярно, а именно, че са спомагали за разцвета на самотитността.“<sup>43</sup>

## VI

Заслужава да се отбележи, че тези идеи на Бодлер, съставляващи „катехизисът“ на една дълбоко промислена и добре обоснована философия на изкуството, са в основната си част повлияни от естетиката на *Йожен Дьолакроа*. Самият Бодлер не само че не крие това, но смята за висока чест и свой пръв морален дълг да го изтъкне изрично. Така в една великолепно студия по повод смъртта на гениалния живописец той развива неговите мисли, „писани по-рано почти под диктовката на учителя“ (както сам казва), които в същност се оказват основни принципи и на собствената му естетика: тук е идеята за природата като „речник“, от който художникът черпи „думи“, но които той организира съобразно „граматиката“ на личните си концепции и своеобразната си чувствителност; тук е идеята за въображението като „царица на духовните способности“; тук е идеята за съгъестивното действие на чистите пластични средства: колорит, фактура, линия и пр.; тук е идеята за индивидуалната природа на художественото творчество и за съобразяването му със законите на съответното изкуство и жанр, закони, извлечени от духовното устройство на човешката природа, и т. н.

Изобщо още при първите им срещи в ателието на Дьолакроа на улица Нотр-Дам-дьо-Лорет (датиращи около 1845 г.) Бодлер усвоява с присъщата му възторжена вяра, утвърдена от проицателна критическа интуиция, идеите на майстора, отстоява ги по всеки повод, превръща ги в собствена творческа платформа и в оценъчни норми на бъдещата си критическа дейност. Като се изключи първият му Салон (1945), написан очевидно преди запознанството им, защото съдържа проникновени, но все пак изолирани една от друга бележки и преценки на художници и творби (поради това по-късно Бодлер е търсел и унищожавал всички попаднали му екземпляри), следващите Салони представляват по-скоро философско-естетически трактати, обосноваващи своите дедуктивни принципи чрез няколко обичани и анализирани с вещина примери, отколкото обстоятелни и скучни рецензии в стила на съвременните му фейлетонисти. Обикновено те са предшествувани от повече или по-малко дълги есета, в които с блестящо перо той излага артистичното си веру и чак след това с оглед на това веру преценява силните или слабите страни на разглежданите автори. Който е имал възможността и търпеливото упорство да се запознае със състоянието на тогавашната художествена критика: описателна, анекдотична, шаблонна, много често безпринципна (разбира се, с изключение на няколко имена, като Гюстав Планш, Теофил Торе, Шанфлори, Пол Манц или Кастаняри), е в състояние да оцени най-добре приноса на Бодлер в тази област.

Повлиян от Дьолакроа в съществени моменти на своята естетика, може ли да се смята, че Бодлер отстоява единствено идеите на романтизма като обособена стилова насока във френското изкуство на XIX в., антагонистична на поддържания от Академията и от официалните държавни институции неокласицизъм? Наистина Бодлер използва всеки повод, за да възвеличи гения на великия

<sup>43</sup> Salon de 1859, O.C., p. 399.

романтик, все още рязко оспорван по онова време. По сила, внушение и размах той го поставя редом с такива колоси на европейската живопис като Рубенс, Рафаело, Веронезе, Рембранд и Давид. Нещо повече, в Салона от 1846 г. той дори посвещава специален параграф на романтизма, в който утвърждава, че всеки талантлив художник бива тъй или иначе романтик. Ала стига само да прочетем внимателно този параграф, за да се убедим, че романтизмът, тъй както го разбира Бодлер, няма нищо общо с доктринерския му образец, налаган от художници и теоретици, или с оня, описан във всяка история на изкуството. Преди всичко Бодлер решително оспорва свързването на романтизма с иконографията на едно минало, извлечено било от Ориента, било от Средновековието. Изобщо за него сюжетът, какъвто и да е, с съвсем не решава проблема за характера на едно изкуство. Решаващи са *чувството, темпераментът, духовното съдържание*. И понеже те варират съобразно с обективните исторически и географски условия, всяко изкуство може да бъде романтично, стига само да изразява вярно характерната чувствителност на своята епоха. Ето няколко фрагмента от неговата позиция:

„Да се наричаш романтик и системно да обръщаш поглед към миналото ще рече да си противоречиш.“

„Романтизмът не е нито в избора на сюжетите, нито в точната истина, а в начина, по който се чувства.“

„Търсеха го във, а беше възможно да се намери само вътре.“

„За мене романтизмът е най-новият, най-актуалният начин да се изрази красивото.“

„Има толкова вида красота, колкото и обичайни начини да се търси щастието.“

„... Романтизмът не се състои в съвършеното изпълнение, а в схващане, аналогично на морала на века.“

„Който казва романтизъм, казва модерно изкуство — или, с други думи: задушествен, духовност, колорит, стремеж към безкрайното, изразени чрез всички средства, с които разполагат изкуствата.“<sup>44</sup>

„Който казва романтизъм, казва модерно изкуство“ — лапидарна естетическа формула, в която фокусират редица съществени идеи на Бодлер. А ние вече знаем, че последният параграф на същия Салон, озаглавен „За героизма на модерния живот“ (*De l'héroïsme de la vie moderne*), разбира под „модерен живот“ преходната, относителна страна на красотата, сиреч заобикалящата ни делнична действителност: „гледката на хилядите несигурни съществування, които пылят из подземията на големия град“, и която Оноре дьо Балзак — „най-героичният, най-поетичният“ измежду гениите на миналото и настоящето — превърна в обект на своята *Човешка комедия*. Това ще рече, че „модерно изкуство“, строго взето, е онова, при което художникът изобразява съвременната му (модерна) действителност, със съвременна (модерна) чувствителност. Казано на наш език, това е *реализмът*.

И наистина неведнъж в своите Салони и в отделни студии Бодлер развива и отстоява с красноречива убедителност, каквато никой друг критик по онова време не е притежавал, основните принципи на една модерна реалистична естетика и пръв защитава редица изтъкнати, но все още непризнати нейни представители. Ала ще бъде непростима грешка да го причислим безрезервно към тази художествена насока. Той сам би протестираал най-енергично срещу това. Първо, защото неговият естетически вкус е необикновено широк, за да се вмести в тесните рамки на една стилова система, каквато и да бъде тя, и второ, защото тълкуването на реализма, тъй както то се е демонстрирало в някои художествени образци по многобройните вестникарски хроники и най-вече в ограничените представи на буржоазната филистерска публика, е изглеж-

дало твърде компрометиращо за един идеалистично формиран дух като неговия. Отъждествяван с натурализма, с безличното, нетворческо копиране на материалната видимост, при това схванат в нейните най-прозаични страни, реализмът съвсем естествено е отблъсквал всички ония, които са ратували за едно изкуство на възвишени идеалистични пориви, изкуство — медиум на духовни внушения.

Тук, разбира се, не бива да се подминава и изтъкнатото по-горе обстоятелство — че разочарованието на Бодлер след Революцията от 1848 г., социалният песимизъм, който го бе обхванал, отвращението му от обкръжаващата го действителност са допринесли немалко за критичното му отношение към всяко изкуство, което вижда своите задачи и цели просто в дублирането на банални материални гледки и житейски анекдоти, без активното участие на художника при нейното възсъздаване.

Така Бодлер поддържа безрезервно отрицателното отношение на Дьолакроа към безличното копиране на природата. Щом природата е само „речник“, от който въображението извлича откъслечни „думи“, за да създаде една нова, духовна, поетична, бленувана реалност, тогава всяко механично подражателство на външни обекти, колкото и да е виртуозно изпълнено, няма нищо общо с истинското изкуство. То може да направи впечатление само на неподготвената или порочно възпитана публика, недопустимо подменяща „вкуса към красивото“ с „крайния вкус към вярното“ (*le goût exclusif du Vrai*). Защото правилно разбран, „вкусът към вярното“ има високоблагородно и напълно законно приложение в други сфери (например в науката), но съвсем не и в изкуството, където най-често се изразява в банални пошлости.

Във връзка с това Бодлер взема категорично становище и по един друг въпрос, извънредно актуален по онова време (както впрочем е актуален и днес) — за *отношението на изкуството (респ. живописата) към фотографията*. Това техническо изобретение, направено от Дагер през 1838 г., е разделило на два непримиримо враждуващи лагера артистичните среди на Франция. Една част от тях, оная, убедена наистина, че смисълът на нейната дейност се състои във възможно най-точната и най-добросъвестната имитация на материалните факти, е била обхваната от песимистични настроения и прогнози относно бъдещата съдба на своето изкуство. „От днес живописата е мъртва“ — безутешно заявил Дьоларош, като видял първите фотографии в ателието на Дагер. От своя страна широката публика с основание е била очарована от нейното откритие и, разбира се, от възможността да види реалния си образ, фиксиран завинаги върху металната плоча. В същата степен обаче (за ужас на самите художници) тя е усилила своите скептични комплекси по отношение на истинското изкуство: щом фотографията е в състояние да предложи на толкова ниска цена точно копие на природата, скъпата, недостъпно скъпа живопис е съкрушително победена — тя е загубила завинаги съревнованието. Вече може да се мине и без нея!

Тези плоски разсъждения са дълбоко възмущавали сериозните представители на изкуството. Последователи на противоположни естетически системи, враждуващи непримиримо помежду си, те са се обединили против надвисналата опасност. Неокласицисти, романтици, защитници на най-различни стилове са изтъквали в страстни полемички принципната противоположност (в цели, задачи, функции, средства и метод) между изкуството и фотографията, макар че всички те тъй или иначе, в една или друга степен са признавали ползата от фотографията като помощно средство в работата на художника. Не по-различно е било становището на реалистите въпреки обвиненията на техните противници, че по същество произведенията им не се различавали от безличните продукти на фотографията. Ето едно изказване на *Шанфлъори*: „Онова, което виждам, влиза в главата ми, слиза в перото ми и става това, което съм видял. . . Тъй като човек не е машина, той не е в състояние да предава нещата машинално. Писателят

избира, групира, разпределя; дагеротипът дава ли си труд за това?“ Същото са поддържали реалистите и относно другите видове изкуство.

Без съмнение читателят е достатъчно подготвен, за да се досети за позицията на Бодлер: той е решително против смесването на изкуството и фотографията — едното е „творчество“, другото — „индустрия; той ненавижда хората на изкуството („всяки неуспели художници, твърде посредствено надарени или прекалено мързеливи, за да довършат образованието си“), които са потърсили убежище във „фотографската индустрия“; предупреждава, че „нахлувайки в изкуството, индустрията става негов смъртен враг“, че ако фотографията иска да играе положителна роля, „тя трябва да се прибере в границите на истинското си задължение“, а именно, да служи на науката и изкуството, и то много смирено, както служат печатниците и стенографистите, които нито са създали, нито са изменили литературата. . . Ала ако ѝ разрешим да навлезе в областта на неосезаемото и въображаемостта, във всичко, което има стойност само защото човек е вложил в него частица от душата си, горко ни!“<sup>44</sup>

Предупреждението на Бодлер звучи особено актуално днес, когато цяло едно артистично движение на Запад, назовавано най-различно — фотореализъм, хиперреализъм, нов натурализъм и пр., за пръв път в драматичната история на модерното изкуство си позволява по откровено драстичен начин не просто да използва фотографията за художествени цели, както са правили редица сериозни творци, а да сведе сюжестивното богатство на произведението на изкуството до плоска, еднопланова, студена, занаятчийски сръчна имитация на банални фотодокументи, имитация, при която изключителната активност на око и ръката протича без съществено отношение към процесите на духа, във от направляващото участие на въображението, на тази „царица на способностите“, която според Бодлер дава цена на всяка човешка проява и увенчава усилията на всеки истински художник.

Изобщо, както читателят вижда, естетическите идеи на Бодлер, не толкова абстрактно мислени, колкото емпирично извлечени и конкретно изживени във връзка с даден автор или произведение, остават все така интересни и жизнеспособни в наше време, както са били новаторски и стимулиращи при своята поява. Това личи особено ясно, ако ги разгледаме в контекста на неговата *художествена критика*, сиреч в тяхната естествена, бих казал, органична среда; да узнаем как е реагирал той на художествените явления на своето време, как е оценявал различните автори и техните произведения, как е гледал на критиката изобщо, в какво е виждал смисъла, значението и методологичните принципи на тази дейност.\*

## VII

В края на краткия си и тъжен живот, беден и болен, за да погаси част от непоносимо тежките си дългове, Бодлер решава да събере в три малки томчета своите естетически и критически статии и да ги предложи за печат на някое издателство. Усилията му завършват с пълен неуспех, навсякъде му отказват: нито във Франция, нито в Белгия (където пребивава по това време) не се намира издател, който да оцени стойността им. Отчаян и угнетен до крайност, поетът пише на майка си (31 юли 1864): „Възможно ли е името ми да няма никаква стойност и тези три тома интересни статии да не са годни за продажба? Не, не е възможно. И все пак аз съм тъй обезсърчен, че понякога съм склонен да

<sup>44</sup> Salon de 1846, O. C., p. 230.

\* На тези въпроси съм се опитал да отговоря в една друга моя публикация: Бодлер като художествен критик. — Проблеми на изкуството, 1977, кн. 1.

повярвам в това.<sup>45</sup> Две седмици по-късно той отправя отново гневното си оплакване: „Трябва ли наистина да смятам, че всички тези статии върху живописиста и поезията, които съм писал с толкова мъка, нямат никаква покупна стойност? Като си помисля само за всички мръсотии и глупости, които тъй лесно се продават!“<sup>46</sup>

Повече от сто години са минали оттогава. Днес Бодлер е единственият художествен критик на XIX в., чиито статии, рецензии, отзиви се издават в големи тиражи и под най-различни форми не просто като източник за информация (в това отношение вече разполагаме с по-ценни и по-систематични справочници), а като връхна точка на критическата мисъл на Франция. На неговата естетика и критика се посвещават солидни монографични трудове, защитават се докторски тези, пишат се изследователски студии, в които се разглежда, анализира, преценява едва ли не всичко, излязло изпод перото му. По историческо значение и проблемна сила поставят критиката му толкова високо, колкото и поезията му. И с основание ги считат неделимо свързани, като две части на органично цяло: без основата човек трудно би разбрал втората в цялата ѝ идейна многоостранност и мисловна дълбочина — те взаимно се допълват и обясняват: *Цветя на злото* съдържа стихове с програмен естетически характер или поетически интерпретации на конкретни художествени факти, а от своя страна *Салоните* често пъти се опират на стихове или поетически стилистични фигури, за да внушат чрез директните пътища на емоцията и образа една идея или констатация. И ако поради субективната си, изповедна природа поезията му сигурно все още смущава някои сухи, догматични умове и късно родени пуритани, художествената му критика е в състояние да обезоръжи и най-предубедените с яснотата на концепциите си, с рационалната сила на своята методология, с просветения си философски подход, със солидните си аксиологични критерии, с неизмеримото богатство от оригинални идеи, дълбоки тълкувания, перспективни открития, с проникателността на погледа, с обективността, широтата и равносетието на чувствата, с точността и всеобхватността на преценките, с хуманистичния си патос, с възвишената чистота на една благородна душевност, която зад творбата неизменно вижда художника, зад художника — човека, зад човека — човечеството.

Каква разлика на този Бодлер от другия, оня, за който легендата, опряна върху реални и мними основания и не без негово съдействие, ни е оставила образа на един маниерен декадент, чийто талант е фатално белязан от сатанизъм, богоборчески скепсис, некромания и дори перверзност. „Легендата“, родена приживе и упорито поддържана дълго след смъртта му от приятели и врагове, е изместила и почти унищожила истината. Човек я вижда материално овеществена и в мемориалния паметник на поета в гробището Монпарнас, построен в началото на века (1902), когато господстващият символизъм бе превърнал Бодлер в един от своите най-вдъхновени пророци: върху каменна плоча скулпторът е изваял проснат мъртвия Бодлер, под саван, увит като египетска мумия, а над главата му — застинала маска на зловещ аскетизъм — високо се издига стела, върху която някаква фантастична птица с разперени криле поддържа бюста на гола мъжка фигура — мрачна алегория на Съня, с конвулсивно стърчено лице, изразяващо фатална обреченост и безпросветна скръб. . . Тук е легендата, митът, широко разпространената представа, ала това е само „паметник“, изложено за показ. Гробът, истинският гроб на Бодлер, където почива прахът му, е далеч, на другия край на гробището, сред безмълвнието на тъмни дървеса и под една скромна фамилна плоча, на която наред с имената на

<sup>45</sup> Salon de 1859, O. C., p. 396.

<sup>46</sup> Correspondances, II, p. 397.

майка му и втория му баща генерал Опик, чиито държавни заслуги са педантично изброени, е гравирано просто: „Шарл Бодлер, починал в Париж, 31 август 1867, на 46 години.“

От паметника до гроба, от романтично разкрасената легенда до покъртителната човешка истина, криволичещи, сложни, ту засенчени, ту светли алеи ни водят до оня, който, възлизайки към Истината по свой път, цял живот бе разпъван от мъчителни противоречия, без да съумее да ги разреши, и с чувство на горделива болка сам се назоваваше *homo duplex*, „раздвоен човек“; оня, за който някога приятелят му *Льоконт дьо Лил* бе казал:

„Той беше прекрасен момък, който си придаваше вид на жестоко сърдечен, и писател, роден за класик, но измъчващ мозъка си, за да открие странното.“