

## НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА НЕМСКИТЕ И АВСТРИЙСКИТЕ СИМВОЛИСТИ

*Людмила Григорова*

Символизмът като звено от художествени явления, в чиято основа е положена теорията „изкуство за изкуството“, бе едно съзнателно търсено убежище от всеобщото разочарование и покруса от „позорната Френско-пруска война“, от разгрома на Комуна, от обезверяването във възможностите на науката. Позитивизмът е вече изживян, пък и неговата художествена реализация — натурализмът — със своята груба фактологичност, с бруталното описание на най-интимните, физиологични страни от човешкия живот отблъсна ценителите на изящната проза.<sup>1</sup> Съвсем естествено е, че повишеният интерес към художествената форма не може да не доведе до превръщането на темата за изкуството в неговото „собствено битие“ в една от актуалните теми на литературните произведения и у символистите, както това бе в творчеството на романтиците и на парнасите. И сега, когато субективното начало доминира и е силно хипертрофирано, проблемите на стихотворното майсторство, „тайната на сътворението“ застанаха с нова сила в творческия обектив на писателите-символисти. Тяхната емоционалност отново постави на дневен ред (след романтиците) проблема за политическата и творческата свобода на художника, за неговото място в социалната йерархия, макар и в една по-приглушена гама в сравнение с поезията и белетристиката на романтиците.

Символизмът и като естетика, и като художествена практика е много разнороден. В него има и революционно бунтарство, и човеколюбие, и състрадание към нещастieto на другите, от една страна, примирение към съществуващия ред, благословия към „избраните“, към талантите и гениите, аристократическо високомерие не само към еснафите, но и към непосветените в магията на творчеството, към художествено необразованите, от друга.

И в третирането проблемите на „естетичното“ символизъмът доказва, че е един от преките наследници на романтизма — в поезията на Верлен и на Рембо особено се срещаме с познатите ни въпроси за конфликта между твореца и обществото, за неговата неприютност и самота, за хулителите и нападките, на които е изложен от страна на невежата публика, за духовния му аристократизъм (у Маларме). Само че тук засиленият субективизъм тушира социалното звучене на този конфликт и превърна твореца в бохема, който е и жертва на обществени-

<sup>1</sup> Неслучайно наблюдавам върху конкретно-историческия характер на символизма, тъй като немският неокантианец Касирер например е убеден, че символният тип мислене е централна типична, универсална човешка способност, а символът според него трябва да съдържа в себе си „извънвременен, вечен смисъл и да има свойството на метафизическо обобщение“. Той противопостави символа на типа, отличаващ се със социално-историческа конкретност.

те условия, но невинаги гледа трагично на това, а понякога дори с насмешка и самоирония („Моего бохемство“ от Рембо). Макар че тези поети са наследници и на Бодлер, на неговите „Цветя на злото“, затова някои от тях (Рембо) естетизираха страданието, злото и порока. Други обаче със силата на своето изкуство заклеиха враждебните обществени сили, които са враждебни и на изкуството. У повечето символисти бе приглушена обществената роля на художественото творчество — неговото значение бе сведено единствено до ролята да задоволява чисто естетическите потребности на един интелектуален елит (у Маларме например). Затова и той хипертрофира звуковата страна на словото за сметка на съдържателната.

Ако всичко това го има в литературата на френския символизъм, в славянските литератури символизъмът бе рожба на художествените традиции на тези литератури и на особеностите на обществено-историческото развитие на техните народи. Именно поради това той бе по-малко аристократичен и елитарен, сгрян от повече човешка топлина, по-социално отзивчив. Това отклонение е необходимо, за да се изясни защо едно явление като немския и австрийския символизъм например стои някак по-вънтри от руслото на „европейския“ литературен процес. При това, особено в Германия,<sup>2</sup> романтичната традиция е много силна и тя живя в творчеството на един Рилке например до средата на XX в. В този смисъл може би е по-правилно да говорим за неоромантизъм или дори за модернизъм в Германия, независимо че тези понятия са доста широки, спорни и неустановени за един научен апарат. Що се отнася до силното влияние на импресионизма, то може да се обясни донякъде с факта, че символизъмът се ражда при разпадането на натурализма и онова, което сродява импресионизма с натурализма, въпреки диаметралната им противоположност на пръв поглед, е несъмнено абсолютизирането на детайла.<sup>3</sup> Така е в Германия. Във Франция нещата стоят по-другояче. Символизъмът, който се явява като обратна реакция на обективизма на натурализма, а и импресионизъмът<sup>4</sup> са т и п и ч н о ф р е н с к и я в л е н и я . Там те се изявяват в своя сравнително чист вид и бяха исторически разграничени. Затова и литературният импресионизъм (в лицето на братя Гонкур) бе повлиян от натурализма на Зола, но той не повлия върху творчеството на символистите и въобще в литературата не получи особено признание, тъй като през 70-те и 80-те години, когато символизъмът бе в своя апогей, импресионизъмът в живописа бе вече изживян и бе в криза поради своето крайно субективизиране.

\* \* \*

Преди да пристъпя към същността, смятам, че е необходимо да направя следната уговорка. Тук ще стане дума за творчеството на поети, които творят на немски език, но принадлежат към две различни нации: немската и австрийската. Тъй като ги обединява общността на езика, а и много културни традиции, ще разгледам едновременно австрийския и немския символизъм и модернизъм в лицето на неговите най-значителни представители, като същевременно държа сметка за национално-историческите различия.

<sup>2</sup> Немският декаданс иска да преоцени човешкия опит в мисълта и чувството, иска да преоцени онези, които са били санкционирани от християнството — „творците“ — както пише Ницше.

<sup>3</sup> Импресионистичната струя в немския и австрийския символизъм и модернизъм се обяснява и с огромното влияние на субективния идеализъм на Мах и Авенариус — с възгледите им за нещата като комплекси от усещания и за понятията като техни символи.

<sup>4</sup> Който се изявява най-пълноценно в живописа.

Немският символизъм и модернизъм (това се отнася донякъде и за австрийския) имат подчертано болезнен, декадентски характер. За него са характерни „романтиката на нервите“<sup>5</sup> и мистицизмът. Тук несъмнено си казва думата и фактът, че представителите му творят в една доста по-късна и по-различна епоха — до първите десетилетия на XX в., когато художествено историческият процес е значително обременен и усложнен с множество -и з м и. Затова и отношенията: изкуство — действителност, художник — общество или изобщо не се поставяха, или само се загатваха (Хофманстал, Рилке — в известна степен). Дори творци, които бяха далеч от маниакално-месианските претенции на един Стефан Георге, разискваха тези проблеми в абстрактно-хуманистичен дух.

В немската, пък и в австрийската литература романтическата традиция живя доста дълго, след като романтизмът социално-исторически бе вече изживян. Само че романтиците бяха по-социално отзивчиви. Затова отношенията между твореца и обществото, между твореца и публиката бяха пресъздадени от тях в цялата им трагична конфликтност. „Чистите“ представители на модернизма издигат в култ творческата личност в нищешански смисъл, превъзнасят месианската ѝ роля. Те много малко, да не кажа почти никак, засягат взаимоотношенията ѝ с обществото. Те не изобразяват твореца в социален контекст, а изключително като м е д у м между бога и хората, който трябва да възвести божествените истини (Ст. Георге). Това съвсем не е случайно, а е закономерна проява на немската „антисоциалност“, на немската духовитост, която е херметически затворена в сферите на идеалното, която е откъсната от живота и е резултат на уродливото обществено-историческо развитие на Германия. Тя е резултат и на историческите условия, при които се създава австрийската литература, като литература на една многонационална империя, която рухва след Първата световна война под натиска на националноосвободителните движения на потиснатите народи и победата на Октомврийската революция.

\* \* \*

В изискваната си лирика (по своята същност символно-импресионистична) Хуго фон Хофманстал възприема Кантовото схващане за изкуството като игра и Шекспировия поетичен образ от „Тъй, както ви се харесва“:

Целият свят е сцена

и всички мъже и жени са само актьори.

Истинският творец е безсмъртен — пише Хофманстал, — защото изкуството му е безсмъртно и образа му трябва да търсим навсякъде: във всяко дърво, във всеки камък, във всяка тревица. У този поет прави впечатление присъствието на силен романтичен поток. Влиянието на романтизма чувстваваме и в това, че той отделя възлово място на личността на художника — като творец и като обществено-значима личност: на отношенията му със заобикалящата го среда, с неговите читатели и зрители, на битовите неуредици, с които се сблъсква. Той извисява артиста — неговия жизнен и творчески подвиг,<sup>6</sup> устойчивостта му към всеобщото неразбиране, към злобата на завистниците и невежите; той възпява вярата в собствените му сили и способности, неговата почти аскетична отдаденост на изкуството. Фрагментът „Смъртта на Тициан“, писан през 1891 г., романтично възкресява един ренесансов гений. (Не трябва да забравяме, че романтизмът извика на живот ренесансовото изкуство и неговите творци. Той из

<sup>5</sup> Вж. Н. Ваг. Studien der Kritik der Moderne. Frankfurt, 1894.

<sup>6</sup> По повод смъртта на актьора Митернърнер поетът изповядва: „Аз исках да плача за тебе, а устата ми е пълна с думи на опиянение и радост.“

бърса праха от произведенията на Шекспир, позабравени от класицистите, и ги показва в целия им блясък.)

Символизмът се ражда след разпадането на натурализма.<sup>7</sup> Но натурализмът на австрийската и немската литература е лишен от онази ярка антибуржоазна критика, която е типична за френския натурализъм. Затова в австрийския и немския символизъм и модернизъм социалните мотиви са много по-приглушени и завоалирани, той е много по-езотеричен като цяло (Маларме у французите е изключение). За него е характерно бягството в сферите на „чистата“ красота, от една страна, и, от друга, под влияние на Ницше, един дионисиевски култ към наслаждението. Впрочем, както вече стана дума, причините трябва да се търсят и в особеностите на социално-историческото и културното развитие на Австрия и Германия, в тяхната музика и философия, чиято духовност е обърната „навътре“, а не „навън“. Затова не бива да ни учудват мистичните наеви в творчеството на Хофманстал, които се засилват особено след 1900 г. Под влияние на Ницше той естетизира властта на съдбата и патологичната чувственост (нали никой, може би само с изключение на твореца, не знае що е добро и зло). При това за Ницше съществуването на света има своето оправдание само като естетически феномен.<sup>8</sup>

\* \* \*

У Рилке има един подчертан демократизъм и този демократизъм се проявява в отношението на неговите герои към поезията, към красотата, към красотата на словото. Несъмнено в изграждането на мирогледа на Рилке изиграва роля и общуването му — пряко или чрез писма — с големите писатели-хуманисти Лев Толстой, Борис Пастернак, Марина Цветаева и с техните произведения, както и пътуванията му в Русия през 1899—1900 г. Но неговият хуманизъм има все още абстрактен характер поради липсата на стройна и ясна жизнена философия. Оттам и тая тревога пред бъдещето: защото той твори в края на века, епоха на декадентска естетизация на смъртта, на срутените идеали, епоха, в която няма бог,<sup>9</sup> а одисеевският феномен,<sup>10</sup> културните традиции вече са забравени. Той пише: „На синора на вековете моят век тече . . .“

Това е времето, когато официалните буржоазни философи констатирали не упадък на буржоазната култура, а пророкуват „свършека на света“. И ако в неговия шедьовър „Часослов“ поетът, прероден в образа на руския монах, търси „истинския живот в един враждебен свят“, ако всички са самотни, то единственият изход от тази самотност е любовта към самотните, към хората. За Рилке самотата е и проклетие, и блаженство на духа. Той се мъчи да обясни света в неговата „субстанциалност“ чрез голяма конкретност на изображението, което същевременно е и богато на символи. Именно тази конкретност е характерна особено за сборника „Нови стихотворения“ (1907—1908), където музикалността на словото отстъпва място на една по-голяма релефност на изображението. За Рилке произведението на изкуството е преди всичко красива вещ. Задачата на художника той вижда в създаването на тези красиви „вещи“, които са обогатени с чувствата и преживяванията на поета така, че самите преживявания придобиват по-голяма предметност. Затова в прословутия „Реквием за граф Волф

<sup>7</sup> Неслучайно автори като Г. Хауптман започват като натуралисти, а завършват като символисти. Подобно развитие има и Ибсен, който се изгражда под силното влияние на немската литература.

<sup>8</sup> „Раждането на трагедията от духа на музиката.“

<sup>9</sup> „Бог умря“ — възкликна Ницше.

<sup>10</sup> Вж. по този въпрос извънредно оригиналното изследване на Тончо Жечев „Митът за Одисей“, отпечатано в кн. 10 на сп. „Септември“ от 1979 г., което е част от по-голям труд.

фон Калкройт“, където са синтезирани естетическите възгледи на Рилке, той пише, че поетът трябва да изобразява света, вместо да го изразява:

О, стара болест на поети,  
които хленчат, вместо да разказват,  
или обсъждат своето чувство, вместо  
да го рисуват; и все тъй се мамят,  
че знаят що е скръб и що е радост  
и че творбата им е затова —  
да жали и да слави. . .

(Прев. П. Велчев)

От 1900 г., когато той изживява творческа криза и преминава към прозата, след ужаса на Първата световна война, неразбрал смисъла на революцията в Германия от 1918 г., Рилке се затваря в себе си. Неговите мъчителни търсения за нова хармония, за нови изразни възможности и нова музикалност раждат абстрактно-символните „Дуински елегии“ и „Сонети към Орфей“. И Рилке, както и толкова други поети, се обръща често към образи от митологията, за да защити своята концепция. Чрез възкресяването на Орфей той възвеличава вечността на изкуството и неговите чудотворни способности. Самият той е убеден, че със стиховете не трябва да се бърза и поетите трябва да събират за тях „нектар“, както пчелите — цял живот. Това е така — пише Рилке, защото стиховете не са само чувства, както мислят много читатели, те дават преди всичко познание, знания за света, а за да поучава другите, поетът сам трябва да е натрупал опит и знания, лични впечатления от градове и хора: „Трябва да се познават животните, трябва да се почувствува как летят птиците, трябва да познаваш движението, с което малките цветенца се разтварят сутрин: човек трябва да може да си спомни за птица, за непозната местност, за неочаквани срещи и раздели, . . . за нощи през време на пътешествия, . . . човек трябва да има спомени за много любовни нощи, от които никой да не прилича на другата, за кръсци на жени в родилни болки . . .

Но човек трябва да е бил и при умиращи, да е седял при мъртъвци . . . , макар че спомените не са достатъчни. Трябва да можеш и да ги забравиш, ако са много, и трябва да имаш голямо търпение да чакаш те да се върнат. Защото самите спомени не са още всичко. Едва когато те станат кръв от самите нас, поглед и жест, безименни и неразличими от самите нас, едва тогава може да се случи в един необикновен час първата дума на някой стих да се появи от тях . . .“

Звездните мигове на вдъхновението са толкова редки!

От тази изповед ние се убеждаваме, че Рилке е прозрял много истини, които в същност го довеждат до реалистичната естетика. Възгледите му, че изкуството е познание, макар и от особен род, че за да твори, художникът трябва да има, както обикновено казваме днес, творческата биография, преживявания, за да не бъде външен регистратор на събитията, а да бъде частица от тях, да живее с тях, го правят съвременен и актуален.

\*\*\*

Истинският творец живее със своето изкуство и чрез него. В стихотворението по случай смъртта на Арнолд Бюклин<sup>11</sup> Хофманстал пише: „Един крал оставя на наследника си своята корона и на един надгробен камък звука на своето име, а художникът живее вечно чрез своите произведения.“

И у Рилке, както и у Хофманстал има едно чисто романтическо възвеличаване на творческата личност. И за Рилке творецът е духовен титан — човек извън мярката. Той е като митичния Орфей, а изкуството му има върху хората

<sup>11</sup> Голям актьор, съвременник на автора.

същото чудотворно действие, както изкуството на легендарния певец. Символно значение имат и сонетите за Орфей, които Рилке издава през 1923 г. и които са вдъхновен апотеоз на творчеството, вплътено в прекрасния образ на певеца:

Дърво израсна. Чак до небесата.  
Орфей запя. В ухото — ствол висок.  
Светът немеше. Но тишината  
бе превращение, начало, скок.

Житовни тичаха в гората ясна,  
напускаха гнезда и пещери.  
Но не страхът, не хитростта дори  
за първи път към тишина ги тласна —

а жаден слух. Най-дивото ръмжене  
нищожно им се стори. . . Там, където  
къшурка с глухо скърцащи греди,

подслон, край който тъмна ярост стене,  
мълчеше в пустошта на битието —  
ти храм велик в слуха им изгради.

(Прев. П. Велчев)

Рилке поставя един въпрос, който е особено актуален за всеки творец — въпросът за Времето. Творецът и в р е м е т о. Какви са техните взаимоотношения? Времето служи ли на човека или човекът служи на времето? Враждебно ли е то към него или приятелски настроено?

Времето и като философска категория, конкретно-исторически, и като лично време на отделния човек е дамоклев меч<sup>12</sup> — творецът знае, че трябва да се реализира В и ЗА определено време, защото пясъчният часовник е неумолим, бездушно отмерва всяка секунда и приближава идването на края и това memento mori чука в съзнанието на художника и непрестанно го прищипва да бърза и все да бърза. В стихотворението си „Поетът“ (Der Dichter) Рилке е изобразил Времето като птица, която бяга от човека:

Ти отлиташ, час, без шум в простора  
ето ме, от тебе съм ранен.  
Сам, какво бих могъл аз да сторя.  
Сам, със своята нощ? Със своя ден?

(Прев. Н. Лилiev)

Геният е хармоничният завършек на една епоха, той е в състояние да понесе на силните си плещи бремето на живота, да побеждава негодите. Геният е извънземен, с вселенски мащаби. Той черпи своето вдъхновение от Слънцето и неговият баща е Аполон — покровителят на изкуството.

Майсторът винаги върва и се бори за своето безсмъртие. Вътрешното, а не показното самочувствие е неотменна съставка на таланта — то му дава сили да издържа на житейските негоди, да преодолява трудностите, които така шед-

<sup>12</sup> Подобен мотив разработват Бодлер, Верлен, Валери. Той преминава и през цялото творчество на Томас Ман.

ро му предлага творчеството. „Неимоверно трудни неща се изискват от мене“ — заявява поетът от стихотворението на Рилке. Неговият герой се раздава и живее за другите:

Нямам аз любима, нито праг,  
дето да отдыхна, да забравя.  
Всичко, що докосвам-озарява,  
но в душата ми остава прах.

(Прев. Н. Лилиев)

И у Стефан Георге идеалът за поета е част от възгледите му за изкуството въобще, от цялостния му мироглед. Като бомбастичен възвестител на идващата „героична епоха“ (Das neue Reich), поетът е призван да открие и съхрани героичното. Като човек, който има претенции да установи за своите съвременници нови духовни и нравствени скрижали, той гледа на твореца като на избраник, като на пророк. Та нали още древните гърци са свързвали творчеството на поета със способността му да предрича, да прорицава така, както жрицата на Аполон в делфийското светилище — пророчицата Пития.

Във фалангата на немските модернисти Георге заема особено място. Със своята почти парнаска уравновесеност той стои по-встрани от общото русло на символизма въпреки изключителната музикалност на стиха му и изяществото на формата, въпреки силното френско влияние, особено от страна на Верлен и Маларме (той ги превежда великолепно). При това Георге е не толкова символист, колкото импресионист в поезията. Той придава на своята „мирова скръб“ изключителна музикална и езикова мощ. Като Маларме той извисява духовната сила на езика и разчита твърде много на звуковата му изразителност, мъчи се да обогати поетическата идея чрез музикалните възможности на езика.

Като Хофманстал и той служи на богинята на Красотата, която те отъждествяват с произведенията на гениалния майстор. Георге вярва в пророческата мисия на поета, защото според него такава е мисията на всеки творец още от древността. Той осъжда порочното настояще, но от реакционни позиции. Георге е убеден, че изкуството е призвано да воюва, да окуражава разбитата войска в дни на погроми, да я вдъхновява за нови победи, а поетическото произведение е като детето — то е плод на „възвишена наслада и възвишена принуда“ — такава е силата и магията на словото. (Стихосбирката „Съюз на звездите“). Той е убеден, че поезията трябва да възвеличава живота на избраниците-поети, които са духовни водачи на нацията.

Лириката му противопоставя грубата проза на живота на чистата, възвишена красота на изкуството. Той има амбицията за преоценяване на ценностите и започва да проповядва някакъв „абсолютен“ нравствен идеал. В търсенето на този абсолютен идеал Георге се обръща назад, към реакционната немска традиция — едно мистично потъване в дълбините на германския дух. Впрочем нека не забравяме духовното попечителство върху него на най-големия декадент Ницше, който има огромно влияние върху цели поколения творци не само в Германия, но и в цяла Европа. На неговия „зъл гений“, на живия му импресионистичен стил, на култа към парадоксалното, а не на някаква стройна философска концепция се дължи неговото обаяние. Нека не забравяме, че той изрази, макар и в криво огледало, пропесите и тенденциите в духовното развитие на цяла една епоха. Фридрих Ницше издигна в култ злото. Със своята елитарна концепция за гения като свръхчовек,<sup>13</sup> принадлежащ към неколцината избрани да бъде „водач“ на „тъл-

<sup>13</sup> След като се отказаме от бога, нима самите ние не трябва да „станем богове?“ — възкликва той.

пата“, със своя „етичен нихилизъм“<sup>14</sup> и най-сетне със склонността си към парадоксални афоризми, които често поразяват със своята абсурдност, с блестящия си стил, който сам по себе си доставя естетическа наслада (понякога независимо от съдържанието), ето с какво Ницше оказва огромно влияние върху редица писатели и философи. Да си припомним имената на Томас Ман и Пенчо Славейков, за които ницшеанството бе или „детска болест“, която преодоляват по-сетне, или, както в повечето случаи, то оставя у тях следи за цял живот. Впрочем Ницше е, както пише сам за себе си, и декадент, и антидекадент. Декадент в един по-ранен етап, когато пише „Раждането на трагедията от духа на музиката“ (впрочем в този период той се намира под силното влияние на романтизма и на Шопенхауер, на неговите възгледи за изкуството). По-късно обаче Ницше се възправя срещу декадентството, защото създателят на теорията за свръхчовека „слабостта“ на декадентството го оскърбява. Той го критикува от свои, волунтаристични позиции — въпреки че неговата естетика, родена в пелените на Шопенхауеровата, в много отношения ѝ се противопоставя. Така например, колкото и парадоксално да изглежда на пръв поглед, Ницше се обявява против теорията за „чисто“ изкуство, но не от реалистични, а от естетски позиции. Как може да съществува „изкуство за самото изкуство“, когато според него изкуството е стимул на живота, едва ли не негова първопричина? И ако за Шопенхауер геният е „грешка на природата“, който съществува благодарение на своята „ненормалност“, ако сам той е в конфликт със своята епоха и може да бъде разбран само от „бъдещи гении“, защото се развива по собствени закони, а не по нейните, Ницше „върна“ гения с р е д обществото, но н е н а обществото. Нещо повече. Той му го противопостави.

Спрях се така подробно на Ницше и неговите философско-естетически възгледи, защото той има особено влияние върху корифея на немския символизъм Стефан Георге.

Божественият произход на поета, ролята му да служи за посредник между небесния владетел и хората — тези възгледи, развити в диалозите на Платон, а по-късно възприети от романтиците и от представителите на различните течения на модернизма, можем да видим отразени и в личната кореспонденция между Стефан Георге и неговия последовател — литературоведа Гундолф. Ето част от писмо на Гундолф до Стефан Георге от 1908 г.:

... не че поетите са полубогове, но те не биха могли да говорят така, ако не разговаряха тайно под земята с полубоговете“.

Поетът според Георге е призван да събуди немския народ и по-специално немската младеж от страхливата им „заспалост“; той трябва да възпита „ново“ поколение, н о в и хора — бойки, които в лавровия венец да носят кама. Такъв трябва да бъде певецът в „тъжни, смутни времена“, да „подклажда“ свещения огън, който оформя телата и духа, така че да възпитава у немците самочувствие на избрана раса, предопределена от съдбата и бога за някаква в и с ш а цел, която, като мине през различни изпитания, да спаси човечеството. Това високомерие и чувство за изграничност, за месианство от страна на поета е намерило своята художествена реализация в стихотворението „Поети в размирни времена“:

Божията пътека се разширява за нас.

Божията страна ни е определена.

Божията война е пламнала за нас.

Божият венец ни е присъден.

.....

<sup>14</sup> Изкуството няма нищо общо с нравствените норми на обществото; то, както и неговият създател, е „отвъд доброто и злото“.

Божие спасение се разля за нас.

Божие щастие разцъфтя за нас.

(Прев. Г. Иванова)

Знае се как завършва Стефан Георге. Той доживя да види жътвата на ония семена, които сам е посял, и е отвратен и ужасен. Георге умира в Швейцария, където се е самозаточил. Той не искал да има нищо общо с нацистите, макар че за зла участ обективно е подготвил до голяма степен тяхната идеология — с крайния си индивидуализъм, с маниакалното служене на музите, с едно хипертрофирано до патологични граници чувство за изключителност — като творец и като немец. Но, както казват древните римляни, „*Suae, quisque fortunae faber est.*“ „Всеки сам кове съдбата си.“

\* \* \*

От направения преглед върху творчеството и естетическите възгледи на тримата поети — Хофманстал, Рилке и Стефан Георге — идваме до извода, че австрийският и немският символизъм е едно много сложно и противоречиво явление, доста по-различно от френския символизъм не само поради специфичните особености на тези нации, но и поради това, че той достига своя апогей в един по-късен исторически период, когато художественият процес е значително обременен с какви ли не нови издънки на модерното изкуство. Те наред със силното присъствие на романтизма дават несъмнено свое отражение върху него и променят до такава степен облика му, че много автори с основание говорят, както вече стана дума, за неоромантизъм и модернизъм в Австрия и Германия, вместо за символизъм. От друга страна, е трудно, дори рисковано да се правят обобщения върху поети, които са толкова различни като творчески индивидуалности. Защото ако за Хофманстал е типично едно романтично възвисяване на творческата личност, което понякога стига до абсолютен, до мистицизъм, за Рилке е характерен подчертан демократизъм, който се проявява в отношението на неговите герои към поезията, към красотата, в техните мъчителни търсения на нови изразни възможности и нова музикалност на словото. Но ако за него геният е „хармоничният завършек на една епоха“, човек, способен да понесе на плещите си непомерно тежкия товар на живота, за Стефан Георге той е вестителят на идващата „героична епоха“, който със своето изкуство трябва да възпитава бъдните поколения в дух на войнственост, на високомерие и месианство. Личната драма на Стефан Георге обаче доказва убедително, че крайният естетизъм в изкуството много често води до варваризъм в обществения живот.

Въпреки индивидуалните различия между тези автори тяхната езотерика, която издига естетизма и елитарността в знаме, възвеличава художника в абсолютен бог-субект, а творческата дейност — в занятие, единствено достойно за уважение, ги обединява и ги прави съпричастни към естетиката на определена литературна школа — школата на немския и австрийския символизъм.