

ФРИДРИХ ШЛЕГЕЛ И ЕСТЕТИКАТА НА НЕМСКИЯ РОМАНТИЗЪМ

ИСАК ПАСИ

Фридрих Шлегел е всепризнатият (от съвременниците и от следовниците) вожд на немската романтика, най-значителният неин теоретик и идеолог. Основните категории на романтическата естетика са поставени и изследвани, а в някакъв смисъл и открити най-проникновено от Фридрих Шлегел и понятията на романтическата поетика са формулирани най-пълно и прецизно пак от него. Фридрих Шлегел е не само начинател и теоретик на романтическото движение, той е негов твърд защитник и вдъхновен оракул.

Но, от друга страна, едва ли има друг мислител в историята на естетиката, чието творчество би могло да се разглежда толкова малко само за себе си и толкова много във връзка с школата, която в известен смисъл сам той е създал. Никога, през никое друго време една теория не се е носела във въздуха, не е обитавала пространството така, както романтическата естетика в Германия на границата между XVIII и XIX в. В същност Фридрих Шлегел е имал дарбата да схваща и изразява по най-фундаментален начин онова, което е духовна характеристика на цяла епоха. Защото свой принос в романтическата естетика имат Вакенродер и Тик, Новалис и Август Вилхелм Шлегел, без да се говори за предшествениците — Русо, Хердер, Шилер, или за философските вдъхновители и сами участници в романтическото движение като Фихте и Шелинг и без да се имат пред вид такива било „чисти“ романтици, било плътно приближаващи се до романтиката поети и мислители като Хьолдерлин, Шлайермахер, Жан Пол. И затова всяка студия за Фридрих Шлегел неминуемо се превръща в слово за немския романтизъм, както впрочем и всяка студия за йенския романтизъм не може в някакъв смисъл да не се превърне в похвално слово за Фридрих Шлегел.

При цялата самостоятелност и индивидуалност на представителите на немската романтика — философи, естети, теолози, лирици, прозаисти, драматурзи — между тях се създават толкова близки, тесни духовно-теоретически, организационно-издателски и житейско-практически връзки, че именно към творците на романтиката за пръв път в такава степен е приложимо названието *школа*. Немските романтици образуват школа не просто поради взаимно духовно разположение и склонност, а преди всичко поради тяхната съвместна литературна теоретическа и критическа дейност, поради общата борба, която водят срещу всякакви противници и врагове. А, както с основание отбелязва Рудолф Хайм, „политическите партии, както и литературните школи възникват от ненавист най-малкото толкова често, колкото и от дружбата и свързващата сила на положителните принципи се разкрива пълноценно еднакво при опасност или нападения“. „Историята на романтическата школа е история на една литературна революция, която беше

замислена точно като такава и точно като такава беше осъществена.¹ Начело на тази революция стои Фридрих Шлегел.

И все пак дори и теоретик като Ф. Шлегел не е в състояние да обхване едно толкова могъщо и многопосочно движение, каквото е романтизмът. Защото романтизмът не е само изкуство — лирика и музика, проза и публицистика, драматургия и живопис, — той е още философия, теология, право и дори естествознание. Романтизмът е култура, тип култура, здраво разположена в живота на Европа и Америка през края на XVIII и XIX в. Но колкото и естетиката на Ф. Шлегел да не може да „покрие“ такова разнообразно явление, каквото е *романтическата култура*, тя все пак възплъщава и показва много от нейните най-съществени тенденции.

КЛАСИЧЕСКО И РОМАНТИЧЕСКО

До естетиката на романтизма Фридрих Шлегел не стига направо и изведнъж. Неговата теоретическа младост е по-скоро от класически тип. Както и повечето образовани немци, Ф. Шлегел започва своята литературна кариера с изследвания и възхвали на античното изкуство. Той си поставя амбициозната задача да стане „един Винкелман на гръцката поезия“, т. е. да направи за изучаването на античната литература онова, което Винкелман е направил за изучаването на гръцката пластика. Ф. Шлегел пише книги и статии за гърците и римляните, за гръцката поезия, а в старата гръцка комедия вижда „символично изображение на гражданската свобода“². Все по същото време (1795) Ф. Шлегел рецензира знаменитата книга на Кондорсе *Ескиз на една историческа картина на прогреса на човешкия разум* и пак тогава анализира и Кантовия трактат *Към вечния мир* в статия, многозначително озаглавена *Изследване на понятието за републиканизъм* (1796).

Теоретическите вкусове на младия Шлегел са ясни и определени: античното изкуство, демокрацията, хармонията, действуването, еманципацията на жената, правото на индивидуалност и свободата образуват едно цяло еднакво, когато става дума за Аристофан, Кондорсе, Кант или Диотима. Античните увлечения на Ф. Шлегел стигат дотам, че не без основание в своите *Ксении* Шилер и Гьоте го обвиняват, заедно на мястото на съществуващата дотогава в Германия „галомания“ поставя своята „гръкомания“.

И след недвусмисленото оформяне на романтиката, замислена в някакъв смисъл като антипод на класическото, в новата романтическа естетика продължават да се чуват ясни класически гласове. Дори само названието на списанието, което поставя основите на ранната немска романтика, което се превръща в неин едновременно идеологически и организационен център — *Athenäum*, името на храма на Атина Палада, — показва живата връзка с гръцката античност, в която ранните романтици сами се поставят. А за йенския романтизъм *Athenäum* е такъв „акт за раждане“, който не само констатира раждането и дава името, но съдържа и цялата програма на настоящото и бъдещото развитие.

Но въпреки често прокламираната връзка на романтическата естетика и изкуство с античността все пак естетиката на романтизма търси своята отличителна особеност и в съпоставянето — противопоставяне на античната култура и изкуство. Наистина в произведенията на Ф. Шлегел термините *романтично*, *романтизъм* се употребяват в множество и невинаги достатъчно ясни значения, но в неговите *Фрагменти* има и определено понятие за *романтизъм*, *романтическо изкуство*. „Още няма друга форма, която би била по-подходяща да изразява напълно духа

¹ R. H a y m. Die romantische Schule. 3. Aufl. Berlin, 1914, S. 780, 14.

² F r. S c h l e g e l. Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie. Werke in zwei Bänden. Aufbau-Verlag, Berlin u. Weimar, 1980, Bd. 1, S. 6.

на твореца, така че някон автори, които са искали да напишат също само роман, са изобразили неволно себе си.“ Романтическата поезия „може в най-висока степен да се носи върху крилете на поетическата рефлексия в средата между изобразяването и изобразявания, свободна от всякакви реални и идеални интереси“³. И още по-категорично в диалога *Разговор за поезията*: „Романтическото е не само вид и елемент на поезията, който може да преобладава в по-висока или в по-ниска степен или да се оттегля на заден план, а е нещо, което не бива никога да липсва напълно.“⁴

По-късно в своя виенски курс *Лекции за драматическото изкуство и литература* (1809—1811) А. В. Шлегел с пределна яснота и точност формулира разликата между античната и съвременната поезия, между древното и модерното изкуство. „Гръцкият идеал за човечеството бил съвършено разбирателство и хармонична съизмерност на всички сили, една естествена хармония. По-новите творци, напротив, осъзнали вътрешното раздвоение, което прави невъзможен подобен идеал; затова в своята поезия те се стремят да примирят и слейт неразривно тези два свята, между които сме раздвоени, духовния и сетивния свят. Сетивните възприятия трябва сякаш да бъдат осветени чрез тайнствения си съюз с по-възвишени чувства, а духът, обратно, иска да вложи символично догадките или неназовимите си възгледи за безкрайното в сетивното явление. В гръцкото изкуство и поезия имаме изначално неосъзнато единство между форма и сюжет; в новото, доколкото е останало вярно на своеобразния си дух, се търси по-съкровено взаимопреникване между двете в същността им на противоположности.“⁵

Не може да се каже, че самата идея за различието—противоположност на древното и съвременното изкуство, принадлежи на Ф. Шлегел и романтическата школа. Наистина естетиката на XV и XVI, а в много отношения и на XVII и XVIII в. поставя акцент върху *приликата* между античното и новото изкуство, върху онова, което ги сближава — самият Ренесанс се осъзнава, а и близките му следовници го разбират като ренесанс, възраждане именно на древното гръцко изкуство, наука, образovanост. Но още след знаменития спор във Франция за *предимството на новите или на древните поети* естетическите акценти се преместват и вече немската естетика от втората половина на XVIII в. вижда едно от своите предназначения в намирането на разликата в *духа* на античното и на модерното изкуство (*Лесинг*: древно-пластическото и модерно-поетическото; *Гьоте*: класическо и романтическо; *Шилер*: наивно и сантиментално). Но именно романтиците довеждат тази достатъчно ясно посочена разлика докрай с оглед на теоретическите изгоди, които тяхната школа може да извлече от нея. „Други поетически видове са вече завършени и могат сега да бъдат напълно анализирани. Романтическият поетичен вид е още в процес на развитие, нещо повече, действителната му същност се състои в това, че той може вечно сам да се развива и не може никога да бъде завършен докрай. Той не може да се изчерпи с никаква теория и само някаква пророческа критика би се осмелила да се опита да охарактеризира неговия идеал.“⁶ Така — оказва се, — че именно романтическата поезия изразява най-пълно духа на съвременната поезия, както и романтическата критика осмисля, доколкото е възможно, най-дълбоко съвременното изкуство. Отдалеч набеязаната в немската естетика идея за противоположността между древното и съвременното изкуст-

³ Fr. Schlegel. *Fragmente* (No 116). W., Bd. 1, S. 204—205. Използван е преводът от предстоящо издание: Естетика на немския романтизъм (Вакенродер, Ф. Шлегел, Новалис, А. В. Шлегел). Встъпителна студия и съставителство проф. д-р Исак Паси. Превод Харитина Костова. Редактор Жана Гълбова. Изд. „Наука и изкуство“. Библиотека „Естетика и изкуствознание“. С., 1984.

⁴ Fr. Schlegel. W., Bd. 2, S. 178.

⁵ A. W. Schlegel. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. 1. Th., Stuttgart. . ., 1966, S. 26.

⁶ Fr. Schlegel. *Fragmente* (No 116). W., Bd. 1, S. 205.

во романтиците приемат като дълго желана гостенка. Признавайки вече констатираните различия и добавяйки към тях нови, романтизмът в същност се отъждествява със съвременното изкуство — в своята поезия, живопис и музика той вижда възпътен духа на модерното изкуство, а в своята естетика — теоретическото съзнание за този дух.

Но при цялата противопоставеност на романтичeskото на класическото младите романтици достатъчно ясно чувствуват, че не могат да извлекат липсващия им авторитет само от себе си, от литературното движение, започнало в края на XVIII в., и затова отново се обръщат към миналото, за да открият там богове-кумири, които да въздигнат в кръга на романтичeskото. Дълго преди Хегел да изработи своето стройно понятие за романтичeskото изкуство като една от трите особени форми на идеала, включващо цялото изкуство на Средновековието и новото време — от рицарския епос до романа като съвременен буржоазен епос, — романтиците потърсиха източниците на романтиката и образците на романтичeskото не толкова у себе си, колкото у Данте, Петрарка, Бокачо, Ариосто и Тасо, у Шекспир, у Сервантес и Калдерон, у Гоци, Гьоте, а дори в някакъв смисъл и у Аристофан. От този сонм поетически богове романтичeskата естетика изгражда пантеон, от който извежда и своето собствено потекло, стремежи се по този начин да уеднакви романтичeskото с новото, да схване романтичeskата поезия тъй, както Шилер е схващал сантименталната, т. е. като синоним на модерното, на започналото от Ренесанса европейско изкуство. И пак се повтаря прастарата история: новата школа събира престиж отвсякъде, търси „свои“ авторитети и там, където действително ги има, и там, откъдето те изобщо не могат да се вземат. В това отношение особено изобретателна и остроумна е дейността на А. В. Шлегел — „най-ясната глава сред романтиците“.

Историческите експедиции на А. В. Шлегел за намиране на предшественици на романтиката не се ограничават само с исторически и теоретически изследвания. Защото преклонението пред кумири, които „принадлежат“ на други народи, включва и тяхното — по някакъв начин — асимилиране в *немската* романтика, а това най-малкото означава тяхното превеждане. Немските романтици и преди всичко А. В. Шлегел и Л. Тик превръщат литературния превод не само в изкуство, но и в култ и ритуал. Така романтизмът дава на немците великолепни и досега ненадминати преводи на Шекспир, Сервантес, Калдерон, осъществявайки по този начин една непозната дотогава в такива мащаби културна мисия — неопенимо достойнство на романтичeskата културология.

В неизбрoдимата литература върху романтизма неизменно се сочи неговият интерес — дълбок и промислен — към Изтока. Наистина за романтизма Изтокът е убежище и спасение, той разширява границите на света и предоставя на дотогавашния класицистичен свят така липсващите му екзотика, фантазия, приказност. Но за романтиците Изтокът не е само екзотика и курioз, бягство от умората и скуката на индустриалната цивилизация, а и място и форма, където духът ще се роди отново, освежен и обновен с природа, естествено, спонтанност на чувствата, страстите и влеченията.

Но в романтичeskата естетика „източната тема“ има и друго значение. За нея Изтокът не е онова, което е бил за просветителите, за Монтеcкьо и Волтер — един измислен свят на добродетел и мъдрост, от чието име трябва да бъде уязвена уязвимата европейска цивилизация. С романтизма и особено с изследванията на Ф. Шлегел (*За езика и мъдростта на индусите*, 1808) в същност започва serioзно-то научно изследване на Изтока. Наистина интересите на Ф. Шлегел и А. В. Шлегел към Персия, Индия и санскрита в известен смисъл са продължение на Хердеровата естетика с присъщия ѝ интерес към народа и фолклора, с характерното за нея равнопоставяне на всички народи и на тяхното творчество, но именно на немския романтизъм се падна добрата участ научно да открие Изтока.

Още Вакенродер в своите *Фантазии* подхваля идеята, че „Изтокът е родина на всичко чудесно“⁷. И Ф. Шлегел — далеч преди своите сериозни „източни изследвания“ — в *Разговор за поезията* пише: „Най-висшата романтика трябва да потърсим в Ориента и ако можехме да черпим непосредствено от извора, тогава навярно привидната южняшка жар, която притежава толкова много чар за нас сега в испанската поезия, ще ни се стори само европейска и оскъдна.“⁸

И все пак въпреки тези фундаментално-романтически тези романтическата естетика не заменя класическо-ренесансовото с персийско-индуското. По-скоро и двете тенденции съжителствуват в нея, като в различни моменти превес взема ту едната, ту другата. Така Вакенродер, първият романтик и първият обърнал романтически поглед към Изтока, по типично просветителски начин се прекланя пред Италия и Ренесанса и не друг, а Джорджо Вазари е източникът на много от сърдечните излияния на влюбения в изкуството монах. Хьолдерлин, нещастният, самотният поет, но духовно свързан с романтическата школа, превръща своето преклонение и своето въодушевление от гръцката древност в истинска религия. Ф. Шлегел завинаги запазва възторга си пред гърците, на чиято литература е посветил не едно от ранните си произведения. И в разгара на своите „източни интереси“ Ф. Шлегел не забравя европейския космополитизъм, „европейския патриотизъм“, работейки за духовното сътрудничество между Германия и Франция. Дори тези две тенденции — източната и европейската — в мисленето и творчеството на Ф. Шлегел се оформят в едно и също време, през парижкия период, и намират ярък израз в редактираното от него и издавано в Париж списание *Европа*. Затова точно и убедително е твърдението на Берковски: „Може и трябва да се говори за особено явление — романтически елинизъм, за Елада на романтиците за разлика от Елада и Рим на класиците.“⁹ За романтическата естетика класическото е по своему съществено и необходимо и прочутата антитеза *класическо—романтическо* може да се приеме само като относителна истина, каквато впрочем е и всяка истина.

ФИХТЕ И ФРЕНСКАТА РЕВОЛЮЦИЯ

За разлика от Шилер, който до края на живота си остава убеден кантианец, Фридрих Шлегел, както и целият йенски романтически кръг, изпитва много по-голяма симпатия и чувствава много по-дълбоко родство с философията на Фихте. Учението на йенския професор по философия Йохан Готлиб за *аза*, разбран не като индивид, а като *абсолютен аз*, като всеобща човешка субективност, неговото схващане за човека като автономен, практически действащ и преди всичко *свободен* допадат на йенските романтици много повече, отколкото Кантовата идея за извечната и в крайна сметка непреодолима противоположност между природата и духа, влечението и дълга, необходимостта и свободата. Във философията на Фихте правата на разума са много по-големи, отколкото във философията на Кант. Според Фихте фундамент и същност на чистото *аз*, на теоретическото *аз* е продуктивното въображение и благодарение на това, че фантазията е най-същественният признак на автономния разум, тя е, която в същност създава света и тя самата става битие.

Ф. Шлегел не минава безучастно покрай философията на Кант. Така например идеята, че философията на поезията трябва да започне със самостоятелното съществуване на красотата, с това, че тя е отделена и трябва да е отделена от истината и нравствеността, но че трябва да има наред с тях еднакви права, е

⁷ W. H. Wackenroder. Phantasien über die Kunst. Stuttgart, 1973, S. 59.

⁸ Fr. Schlegel. W., Bd. 2, S. 165.

⁹ Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 287.

директна реминисценция на Кантовата философия и естетика. Но ако влиянието на Кант върху Ф. Шлегел е по-скоро кратковременно, духовната среща на Ф. Шлегел с Фихте има решаващо значение в неговия път към романтиката. Според Рудолф Хайм във философията на Фихте „романтиците намират най-напред опората за своята дейност“ и тази философия е „най-важен момент не само във формирането на Фридрих Шлегел, но и за поврата на немската литература от класицизъм към романтизъм“¹⁰. Според Оскар Валцел за разлика от Sturm und Drang'a ранната немска романтика „възниква в тясна връзка с Фихте“¹¹. Според Фридрих Гундолф „Фихте дава на романтиката нейния всеобщоприложим метод: оттук и екзалтираната благодарност на Шлегел“¹². Но влиянието на Фихте е не по-малко силно и върху Новалис, чиято пълна поетическа отдаденост не е пречила нито на вкуса му към естетическия, нито на интересите му към най-сложните страни на философията на *аза*. Възхищението на Новалис от Фихте стига до преклонение и той го нарича „нов Нютон“.

Романтическата естетика в Германия е обвеяна и просмукана от философия — философията произлиза нейните основни постулати, тя стига и до нейните детайли и подробности. Романтическата естетика е *par excellence* философска естетика — и преди всичко естетическо фихтеанство, което превръща едва ли не държавния суверенитет на *аза* в също така непоклатим суверенитет на естетическото *аз* на художника. Като слива чистия и практическия разум, познанието и волята, истината и морала, Фихте вече предпоставя една естетика, в която художествената дейност, сливаща познанието и поведението, ще се разглежда като пълно и абсолютно възплъщение на човешката творческа дейност изобщо, художникът — като човек във възможния човешки максимум, а поезията (изкуството) — като най-висша и съвършена степен на човешката активност и свобода. Ф. Шлегел се пита: Коя философия е най-добра за поета? И си отговаря: „Творческата, която произхожда от свободата и вярата в нея и която след това показва как човешкият дух слага отпечатъка на своя закон върху всичко и как светът е негово художествено творение.“¹³ Естетиката на Ф. Шлегел е виртуозен превод на философията на Фихте на езика на естетиката.

Учението на Фихте допада на Ф. Шлегел и романтиците най-вече с това, че в него те откриват толкова необходимата им теория за активността на субекта, който не се спира пред нищо и не е ограничен от нищо, теорията, която, отказвайки всяка принадлежност на субекта на обекта, превръща субекта в единствен творец на обекта, а субективната творческа дейност — в създател на целокупната реалност. И не само чисто философската нагласа на ума кара Ф. Шлегел толкова охотно да възприема и изходните, и заключителните идеи на философията на Фихте, а възможността тези идеи да действуват в най-вътрешния механизъм на романтическата естетика, поезика и критика, както и на живото романтическо изкуство. *Азът* на художника създава *неаза* на изкуството, предназначението на писателя е да формира духовността на нацията и сам той е израз на тази духовност, която никога не може да осъществи напълно в своите произведения. Така например според Ф. Шлегел Лесинг „сам беше по-ценен от всички свои таланти, В неговата индивидуалност е неговото величие.“¹⁴ *Азът* не само твори *неаза*, но той винаги е нещо повече от него — творецът винаги е нещо повече от сътвореното.

¹⁰ R. Haym. Die Romantische Schule, S. 14, 248.

¹¹ O. Walzel. Deutsche Romantik. Leipzig, 1908, S. 3.

¹² Fr. Gundolf. Romantiker. Berlin, 1930, S. 15.

¹³ Fr. Schlegel. Fragmente (No 168). W., Bd. I, S. 213.

¹⁴ Fr. Schlegel. Über Lessing. W., Bd. I, S. 119.

От всички представители на немската класическа философия политически най-радикалният е несъмнено Фихте. Неговата философия е колкото опит да се преодолее дуалистическата непоследователност на Кантовата философия и неразрешимостта на нейните антиномии, толкова и пряка философска проекция на Великата френска революция, на нейната амбиция да създаде общество, действащо по законите на Разума. В сравнението на Фихте с Наполеон, което прави Хайне, има нещо повече от един ефектен художествен образ. Общественият идеал на Фихте е държава, функционираща като чист морален разум, точно тъй, както и цялата действителност е творение на действащото аз. Философията на Фихте е не просто демократична, тя е демократична в същата степен, в която е и революционна. Защото според Фихте от необходимостта от общителност, вътрешно присъща на аза, трябва да следват равенството и свободата като основни принципи на държавното устройство и държавното ръководство. Затова за разлика от Шилер, който вижда в кантианството философска *антитеза* на Френската революция, Ф. Шлегел открива във философията на Фихте философско *продължение* на Френската революция.

В естетиката на Ф. Шлегел философията на Фихте и Френската революция не се свързват тайно или мимоходом, напротив, тяхната връзка се декларира открито и недвусмислено и знаменитият 216-и фрагмент гласи: „Френската революция, *Наукоучението* на Фихте и Гьотевият *Вилхелм Майстер* са най-великите тенденции на века. Който се шокира от това съчетание и за когото никоя революция, която не е достатъчно шумна и материална, не е от значение, той не се е извисил още до възвишеното широко становище за историята на човечеството.“¹⁵

Но в тази „съпоставка“ личи и нещо друго. Революцията трябва да се „разшири“ — тя не може да бъде само шумна и материална, тя трябва да бъде и духовна и философията на Фихте е такова именно духовно разширение на революцията. Романтическата естетика — и това е изтъквано неведнъж — е реакция срещу индустриализацията и бюрокрацията, срещу комерцията и прагматизма, срещу господството на икономическото начало и анонимността, срещу обезличаването и потъването на индивидуалността в целостта на социалната цялост. В тази ѝ насоченост романтическата философия на изкуството върви редом с романтическата социология на изкуството. Но именно защото революцията трябва да бъде *продължена*, Ф. Шлегел е убеден, че единството на науката, философията, изкуството и религията (които Френската революция раздели) е задача на една нова, духовна революция. В романтизма Ф. Шлегел вижда именно такава нова революция, която като всяка революция е подобна на Френската, но същевременно, имайки предимно духовен характер, е достатъчно различна и противопоставена на революцията във Франция. Оттук и двойственият характер на отношението на романтизма към революцията. От една страна, романтизмът се разглежда като нейно продължение и Ф. Шлегел нарича революцията „най-великия и най-своеобразния феномен в историята на държавите“, но, от друга страна, романтизмът се схваща като противопоставяне на революцията, осъществено по типично немски начин, сиреч в духа, теорията, идеологията, мисленето, рефлексията, преднамерено отчуждени от практическия социално-исторически опит. Затова Ф. Шлегел мисли, че е възможно и едно разглеждане на революцията „като най-страшната гротеска на века“, като „сив хаос“, като „огромна трагикомедия на човечеството“.¹⁶ А Вакенродер в писмо до Тик от януари 1793г. признава: „Идеалната кратота на изкуството е любимият предмет на моя дух, който никак не се интересува от това, че прусците са завзели един, а французите друг населен пункт.“¹⁷

¹⁵ Fr. Schlegel. *Fragmente*. W., Bd. 1, S. 214.

¹⁶ Fr. Schlegel. *Fragmente* (No 424). W., Bd. 1, S. 252.

¹⁷ В. Г. Вакенродер. *Фантазии об изкустве*. М., 1977, с. 237.

Разширяването на революцията до духовната — на философията и на естетиката — сфера, колкото и в някакъв смисъл да е противопоставено на действителната революция, толкова се и опира на революционната терминология, на революционните лозунги и принципи. Така например директно подсказаната от революцията идея за републиканизъм Ф. Шлегел още по-директно прилага в своята поезика: „Поезията е републиканска реч, една реч, която сама си е закон и сама си е цел; в нея всички части са свободни граждани и имат право да гласуват.“¹⁸ Категориите на поетическото мислене обличат политически одежди: поезията е републиканска реч, а нейните части са свободни граждани, които по най-демократичен начин участвуват в нейните решения — тук политическата терминология не се превежда на естетически език, а самата естетика проговаря политически.

РОМАНТИЧЕСКАТА ИРОНИЯ

Философията на Фихте за *аза* и за неговото всемогъщество послужи на Ф. Шлегел, за да създаде своето (и на цялата романтическа школа) учение за иронията. Сам Ф. Шлегел пише: „Философията е истинската родина на иронията, която бихме желали да формулираме като логическа красота, защото навсякъде, където в устни или писмени разговори се намесват философски размисли, само не в систематично изложение, трябва да се постига и изисква ирония.“¹⁹

Фихтевият *аз* се превръща в Шлегелов *ироник*, който витае над всичко и може всичко. За него действителността не е преграда, защото той създава само от себе си, законът на неговата поетическа воля е така всемогъщ, че пред него капитулира всеки закон на действителността и изобщо всяка действителност. В иронията всичко „трябва да е шеговитост и всичко сериозност, всичко да бъде искрено и открито и всичко дълбока преструвка. . . Тя съдържа и събужда чувството за неразрешимото противоречие между безусловното и условното, за невъзможността и необходимостта от пълна комуникация. Тя е най-свободната от всички волности, защото чрез нея човек надмогва себе си.“²⁰ И както във философията на Фихте единствената субстанция е *азът*, неговото въображение и неговото действуване, т. е. *азът* като единство на теоретическо и практическо съществуване, тъй и в изкуството *азът* на художника, неговата гениална субективност, неговата фантазия и неговото действуване стават същност и смисъл на всяка художествена творба. Ироническият субект е абсолютно свободен — той твори в еднаква степен себе си и външния свят, ироническият произвол не познава ограничения, защото е хаос в хаоса и в това е неговото единствено единство. Характеристиката на Хегел е точна: „Истинското съдържание на романтичното е абсолютната вътрешна душевност, а съответстващата му форма е духовната субективност като схващане на своята самостоятелност и свобода.“²¹

Такава пределна субективност е възможна само при неограниченото господство на фантазията — и като естетически принцип, и като художествено овеществяване. При това става дума не за каква да е фантазия, а за агресивна, произволно твореща, за фантазия, включваща всички демони на отрицанието, деструкцията и нихилизма. Фантазията като принцип в естетиката на романтизма е аналог на склонността към фантастичното в изкуството на романтизма, защото наистина от приказното, невероятното, тайнственото, загадъчното и дори мистичното идва много и много в романтическата образност. Разбира се, за изкуството значение

¹⁸ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 65). W., Bd. I, S. 174.

¹⁹ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 42). W., Bd. I, S. 171.

²⁰ Ibid. (No 108), S. 181, 182.

²¹ Г. Ф. Хегел. Естетика. Т. I. С., 1967, с. 694.

има не всяка фантазия, както и не всяка оригиналност (оригиналната безсмислица не е особеност на гения — Кант) и в *Разговор за поезията* Ф. Шлегел свързва божественото и фантазията с остроумието, за да види в това единство не само същността на романа, но и изобщо на изкуството. „Само фантазията може да улови загадката на тази любов и да я изобрази като загадка; и загадъчното е именно изворът на фантастичното във формата на всяко поетическо произведение. С всички сили фантазията се стреми към изява, ала божественото може да бъде споделено и да намери израз в сферата на природата само по косвен път. Затова в света на явленията от първоначалната фантазия остава само това, което наричаме остроумие.“²²

Но и след най-внимателното изучаване на философията на Фихте, след най-ревностните опити да приложи неговото *Наукоучение* към естетиката Фридрих Шлегел не остава само прилежен ученик на Фихте. Не само защото един интелектуален темперамент като Шлегеловия не би се примирил със статута на хрисим следовник, но и защото при съприкосновението на философския аз с деликатната художествена материя той не може да не придобие други измерения, да не се промени повече или по-малко съществено. Абстрактното, всеобщото, всечовешкото аз на Фихте се индивидуализира и субективизира, то става гениална индивидуалност и творческа субективност, достойние на гения-художник, на ироника-творец. В индивидуалността и субективността е *differentia specifica* на романтическата ирония спрямо несъмнената ѝ философска предпоставка — философията на Фихте. При това в романтическата ирония Фихтевото аз губи нещо и откъм нравственост, за да спечели — като аз на художника — откъм красота. На естетическото аз естетиката позволява неща, които философията по-трудно би позволила на философското аз.

Субективизирането и индивидуализирането не са единствените отличителни особености на романтическата ирония спрямо Фихтевата философия. Философията на аза е строго рационалистическа — в известен смисъл тя довежда рационалистическата традиция на европейската и немската философия до предел. Като запазва много от тази рационалистическа традиция, романтическата ирония в същото време разчита и на безсъзнателното, импулсивното, емоционалното. Романтическата реакция на Просвещението търси свои позитивни опорни точки и ги намира естествено в чувството, във влечението, в тъмното, неясното, дълбинното, ирационалното. Оттук и романтическата тенденция към мистичното, към вярата и религията. Но, както е най-често в историята на духовното развитие, когато едно направление, школа или дори само отделен автор се противопоставя на предишните, това противопоставяне никога не е пълно, тотално, абсолютно. То е винаги частично, относително, по някои въпроси, в някои от интелектуалните усилия и духовните стремежи. Такова е и отношението на романтизма към Просвещението. У романтиците уважението към Разума не е напълно разрушен и много от тях в много отношения продължават рационалистическата традиция на Просвещението, но „общо място“ в йенския, в немския и изобщо в европейския романтизъм е и едно „по-почтително“ отношение към бога и религията, отколкото на просветителите и енциклопедистите. Рикарда Хух е права, когато в своята прочута книга за романтиката пише: „Романтиците са откривателите на безсъзнателното.“²³ Онова, към което по-късно ще се насочи теоретичското внимание на Шопенхауер (сам в известен смисъл романтик), Киркегор, Ницше и Фройд, цялата апология на безсъзнателното, е антиципирана от романтическата школа. Но романтическата естетика съдържа в себе си и рационализма, и ирационалистическия бунт срещу него. „Само чрез любовта и чрез съзна-

²² Fr. Schlegel. W., Bd. 2, S. 177.

²³ R. Huch. Die Romantik. 1. Teil, Leipzig, 1931, S. 81.

нието за любовта човек става човек²⁴ — гласи един от фрагментите на Ф. Шлегел. „Духът на любовта — се казва в *Разговор за поезията*, където от четиримата участници в диалога две са жени — трябва да витае в романтическата поезия навсякъде невидимо видим.“²⁵ А в романа на Ф. Шлегел *Луцинде* — спечелил си още при излизането скандална слава — доминираща е рафинираната чувственост. Йенските романтици пет истински химни на любовта, жените са реален култ в романтическата естетика и присъствуват в нея не само емоционално, както например годеницата на Новалис — София Кюн, но и чисто интелектуално — като действителни участнички в романтическото движение (Доротей Ф. Шлегел, Каролина А. Шлегел, която по-късно става Каролина Шелинг, и др.).

Освен тези химни на любовта — плътската, земната — романтическата естетика пее химни и на природата, която тя одухотворява и митологизира. Тук несъмнено се долавят и отгласи от Русо, но естетиката на немския романтизъм има свой принос в обожествяването на природата и в повика за възвръщане към нея. Новалис: „Природата притежава художествен инстинкт и затова желанието да се разграничи природата от изкуството е само празен брътвеж.“ „Особен вид души и духове населяват дърветата, пейзажите, камъните, картините. Пейзажът трябва да се разглежда като дриада и ореада. Пейзажът трябва да се усеща, както се усеща тялото. Всеки пейзаж е идеално тяло за особен вид дух.“²⁶

Именно в качеството ѝ на фантазия — свободна и от нищо неограничена — иронията е вече игра. Игровият характер на иронията разбират еднакво и романтиците, и техните тълкуватели. Според Ф. Шлегел „поетическата илюзия е игра на представи, а играта е илюзия за действия“²⁷. Според О. Валцел: „Романтическата ирония превръща най-трудните духовни и душевни мисловни процеси в една игра.“²⁸ Романтическата ирония не е далеч от категориите на Кантовата естетика: незаинтересованост и свобода, цел в себе си и игра. Така че в същност знаменитата Шлегелова ирония се оказва химическо съединение, образувано от *аза* във Фихтевата философия и *играта* в Кант-Шилеровата естетика.

Често Ф. Шлегел определя иронията като *парадокс*, като *логически парадокс*. „Иронията е форма на парадокса. Всичко, което едновременно е добро и велико, е парадокс.“²⁹ А и самата философия на Ф. Шлегел често се поднася като парадокс и в нея парадоксът се издига до принцип. Например: „Върху нищо друго не се философствува толкова рядко, колкото върху философията.“ „За духа е еднакво убийствено да има и да няма система. Следователно той би трябвало да реши да свърже едното с другото.“³⁰

Но парадоксът и парадоксалното в романтическата естетика имат и скрит смисъл. На тях трябва да се гледа като на реална антитеза на класицистическата естетика с нейното картезианско преклонение пред разума, яснотата, отчетливостта, правилата, нормите. Парадоксът дръзко провокира правилността, реда и дисциплината и на тяхно място поставя неочакваното, несъвместимото или трудно съвместимото, алогичното, странното, еднаквата доказуемост или недоказуемост на противоположностите и т. н.

Парадоксалността като постулат на романтическата естетика има своя художествен корелат в хиперболичното, изключителното, странното, рядкото, интересното, както и в незавършеното, още неустановеното, блуждаещото, мтежното, безкрайното като особеност на романтическото *изкуство*.

²⁴ Fr. Schlegel. Ideen (No 83). W., Bd. 1, S. 273.

²⁵ Fr. Schlegel. W., Bd. 2, S. 176.

²⁶ Novalis. Fragmente (No 1086, 1129). Werke, 3. Teil, hrsg. H. Friedemann, Berlin. ... S. 195, 204.

²⁷ Fr. Schlegel. Fragmente (No 100). W., Bd. 1, S. 202.

²⁸ O. Walzel. Deutsche Romantik, S. 33.

²⁹ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 48). W., Bd. 1, S. 172.

³⁰ Fr. Schlegel. Fragmente (No 1, 53). W., Bd. 1, S. 189, 196.

Парадоксите, с които толкова щедро си служи Ф. Шлегел, дори и когато, както обикновено, не решават въпроси, имат това достойнство, че ги откриват и поставят. А в историята на мисълта поставянето на въпроси има не по-малко значение, отколкото тяхното решаване. Добър пример в това отношение е романтичката теория за гения.

Интересът на естетиката към художника-гений е изконен, но за пръв път Кант дава строго (четиричленно) определение на условията — изисквания към всеки гений. Ф. Шлегел не просто възприема Кантовата теория, но отива по-далеч точно тъй, както по-далеч от Кант отива и Фихте. Идеите на романтичката естетика за гения са пряка проекция на теорията за романтичката ирония, както и самата романтическа ирония проектира Фихтевата философия на *аза*. О. Валцел отбелязва, че „в теорията за романтичката ирония се корени също и романтичкото учение за гения“³¹. И действително основополагащо значение има мисълта на Ф. Шлегел, че „абсолютният произвол на поета не е подвластен на никакъв закон“³². Философията на поета е в същност философия на свободата. „Творец е този, чийто център е у него самия.“³³

Художникът-гений е не просто талант — той е система от таланти. Художникът има мисия, но и изключителна привилегия и тази привилегия му осигурява изключително място сред човечеството. „Каквото е човекът сред другите порождения на земята, това е творецът сред хората.“³⁴ „Само истинският поет би бил идеален човек.“³⁵ Или още по-драстично у Новалис: „Творецът на изкуството има за опора човека, както статуята — пиедестала.“³⁶ Наистина гениалността е общочовешко качество и „за всичко е необходим гений“, но Новалис е убеден, че „онова, което обикновено наричаме гений, е гений на гениите“³⁷. В духовната република на ранния немски романтизъм има един и неизменен владетел: художникът-гений. „Няма друго висше общество освен обществото на творците.“³⁸

Апологията на гения в естетиката на романтизма най-често се разминава с рационализма. Ако художникът е всемогъщ, а възможностите на ироническата субективност — безгранични, това не означава, че тук става дума за всесилие и безграничност на разума. Защото творчеството е и инстинкт, импулс, безсъзнателни стихии, които рядко се поддават на рационалистически контрол. Художественото творчество е велико тайнство и романтизмът — макар че такива идеи се срещат и преди него — прави най-много за сближаване на това творчество с мистичното и за издигането му в кръга на божественото. Според Вакенродер вдъхновението на художника (има се пред вид Рафаело) е „непосредствена божия подкрепа“³⁹. Ф. Шлегел вижда главната заслуга на великия Данте — „светия основоположник и баща на модерната поезия“ — в свързването на „религията с поезията“, а и в най-общ смисъл според него „миثологията и поезията са едно цяло и неделими“⁴⁰. Дори и остроумието, към което романтизмът проявява велик интерес, макар и още да не е изкуство, но тъй като е свързано с фантазията — главния изкуствообразуващ фактор, — е вече сходно с божественото и мистичното. „Остроумието е проявата, външната светкавица на фантазията.

³¹ O. Walzel. Deutsche Romantik, S. 36.

³² Fr. Schlegel. Fragmente (No 116). Bd. 1, S. 205.

³³ Fr. Schlegel. Ideen (No 45). W., Bd. 1, S. 268.

³⁴ Ibid. (No 43).

³⁵ Fr. Schlegel. Gespräch über die Poesie. W., Bd. 2, S. 168.

³⁶ Novalis. Fragmente (No 1102). W., 3. Teil, S. 199.

³⁷ Ibid. (No 1108).

³⁸ Fr. Schlegel. Ideen (No 143). W., Bd. 1, S. 282.

³⁹ W. H. Wackenroder. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Leipzig, 1981, S. 10.

⁴⁰ Fr. Schlegel. Gespräch über die Poesie. W., Bd. 2, S. 146, 160.

Оттук произтича и неговата божественост, и подобният на остроумието характер на мистиката.“ „Който има религия, ще говори чрез поезия.“ „Ядрото, центърът на поезията може да се открие в митологията и мистериите на древността.“⁴¹ Най-сетне и самата свобода, която за романтическата естетика е начало и край, същност и смисъл на творец и на творение, е израз на бог и религия и във фрагментите на Ф. Шлегел се появява още един парадокс: „Колкото по-свободен, толкова по-религиозен.“⁴² Но не само художественото творчество е божествена по същността си дейност, художественото възприемане не му отстъпва в това отношение — Вакенродер е убеден, че „бог разглежда цялата природа или дори целия свят така, както ние разглеждаме произведенията на изкуството“⁴³.

Така разбрана, дейността на твореца-художник, на гениалния ироник изисква целия му живот. Изкуството е ревнива муза и не позволява да бъде споделяна с каквото и с когото и да било. Йозеф Берглингер — геройт-музикант на Вакенродер, — за да угоди на баша си, полага големи усилия да примири някак си неудържимата любов към музиката с най-полезните за хората медицински занимания, но тези усилия се оказват напразни — музикантът е само музикант и може да бъде само музикант, отдадеността на изкуството е пълна, безусловна и абсолютна. „Докато си жив, трябва да останеш непрекъснато в хубавия си поетически унес и целият ти живот нека да е музика.“⁴⁴ Един от любимите на романтическата естетика образи представя душата на художника като „солова арфа“.

Изкуството не се учи и не се преподава (идеята на Кант), всеки истински художник „притежава свой собствен маниер“, който „не се постига с горчива пот и не може да се научи с добри намерения“. Изкуството „извира от собствената душа, буйно като поток, който само до известно разстояние трябва да се води и насочва правилно“⁴⁵.

Една естетика, в която на импулсивно-интуитивното в художественотворческия процес е отредено толкова голямо място, не може напълно закономерно да не стигне и до идеята, че творбата на художника, изплъзвайки се от неговата власт и воля, съдържа и такива дълбочини, до които сам и съзнателно той никога не може да стигне — до идеята, че гениалната творба е такава затворена самостоятелност, която надхвърля кръгозора и на своя най-гениален творец-художник. Наистина основен постулат на романтическата естетика (който по-късно Хегел жестоко осмива) е, че творецът-художник е винаги нещо повече от сътвореното произведение на изкуството. Но в романтическата естетика не по-малко право на съществуване има и противоположният постулат — че произведението е нещо повече от своя издател, че художествената творба винаги има в себе си такива бездни, каквито нейният автор, художникът, не може дори и да си представи. Според Вакенродер „изкуството е, което трябва да се обожава, а не неговият творец — той не е нищо повече от слаб инструмент за осъществяването му“⁴⁶. А според Новалис „в момента, когато е трябвало да стане изцяло негова, творбата е станала повече от него самия, от създателя си, който се е превърнал в слеп орган и собственост на една по-висша сила. Творецът принадлежи на творбата, не творбата на твореца.“⁴⁷ Така че по-скоро общото тук е романтическата теза за по-малката или по-голямата самостоятелност на твореца и творбата, на

⁴¹ Fr. Schlegel. Ideen (No 26, 35, 85). W., Bd. 1, S. 266, 273.

⁴² Fr. Schlegel. Fragmente (No 233). W., Bd. 1, S. 219.

⁴³ W. H. Wackenroder. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, S. 52.

⁴⁴ ibid., S. 96.

⁴⁵ Ibid., S. 21, 27.

⁴⁶ W. H. Wackenroder. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, S. 105.

⁴⁷ Novalis. Fragmente (No 1110). W., 3. Teil, S. 200.

гения и изкуството, изразяваща се в това, че понякога геният надвишава творбата, а друг път творбата — гения. Така според един от Шлегеловите фрагменти, от една страна, „творението превишава по божествен начин всеки замисъл“, но, от друга страна, този замисъл, сиреч неговата безкрайност, „никой няма да изучи докрай“.⁴⁸

Отношението на романтическата естетика към отношението *изкуство—действителност* е двойствено, противоречиво, но и в някакъв смисъл единно. Наистина романтизмът е първопророкът на „чистото изкуство“ — той пледира за самостоятелна и автономна красота, чийто чист и затворен свят да няма нищо общо с пошлостта и низостта на буржоазния меркантилизъм. „Истинският творец — пише Вакенродер — трябва да твори само за себе си, за един отделен човек или неколцина хора, които да го разберат.“⁴⁹ В тази идея за автономността на красотата и изкуството не е трудно да се открие традицията на Кант, на *Критика на способността за съзидание* и в същност тя е последният пункт на учението за романтическата ирония. Но в същото време романтизмът мечтае за преобразуване на действителността според идеала, според романтическия идеал и за превръщането ѝ по този начин в идеално-романтическа действителност. И в това отношение също не е трудно да се открие една друга традиция — на Шилер, на писмата *Върху естетическото възпитание на човека*. В естетиката на Ф. Шлегел си дават среща тези две тенденции и в известен смисъл той е теоретикът, който им осигурява спокоен съвместен живот.

Ф. Шлегел прави гигантски опит да примири историческото разглеждане на изкуството, идващо от Хердер, с неговото философско третиране, следващо Кант. Две могъщи традиции, Хердеровата и Кантовата, се сливат в естетиката на Ф. Шлегел, а с това той полага началото на една нова традиция — романтическата. Вече в самото разглеждане на романтическата поезия като незавършена и ставаща, като намираща се във вечно изграждане, което никога не може да завърши, се съдържат всички предпоставки за историческото разглеждане на изкуството. „Романтическата поезия почива напълно върху историческа основа, много повече, отколкото се знае и предполага.“⁵⁰ Чувството за историзъм неизменно съпътствува романтическата школа — историзмът е съществен момент в романтическата естетика и в известен смисъл той е антитеза на романтическата ирония, на пълната и безконтролна свобода на художника. На историята и историзма романтическата естетика отрежда профетическа роля и пак Ф. Шлегел в един от своите фрагменти едновременно ясно и парадоксално отбелязва: „Историкът е пророк, обърнат назад към миналото.“⁵¹

Следвайки типологическо-историческата класификация на Шилер — *наивна (древна) — сантиментална (съвременна) поезия*, — Ф. Шлегел задълбочава историческия възглед за изкуството, намерил вече здраво място в немската естетика. Той отхвърля като наивен и безпочвен спора за *предимството на новите или на древните поети*, но за него е неприемлив и вечният и абсолютен идеал за красивото, който Винкелман предлага и защитава в своята знаменита книга. Ф. Шлегел е убеден в историческата относителност на вкуса, красотата и изкуството. От Хердер и движението *Sturm und Drang* романтическата школа взема някои от най-съществените си идеи: за значението на чувството и страстта в живота на човека и в живота на литературата, за историческото разглеждане на културата като нейно единствено научно разглеждане и особено за народа като творец

⁴⁸ Fr. Schlegel. Ideen (No 136). W., Bd. 1, S. 281.

⁴⁹ W. H. Wackenroder. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, S. 106.

⁵⁰ Fr. Schlegel. Gespräch über die Poesie. W., Bd. 2, S. 178.

⁵¹ Fr. Schlegel. Fragmente (No 80). W., Bd. 1, S. 199.

на изкуство и за народното творчество като първостепенна художествена ценност. Уроците на Хердер и Sturm und Drang'a, на всички сантиментални и емоционални школи от втората половина на XVIII в. са усвоени добре. Всеки историзъм предполага и идеята за народността, но от тази предпоставка романтичната школа прави задължителен извод: именно различните народи през различните исторически периоди обуславят и историческата относителност на естетическия вкус, красотата и изкуството — тук вече от романтичната ирония остава твърде малко.

Но, както може да се предполага, самата идея за народност и националност на изкуството трудно се задържа в космополитически очертания и най-често (и естествено) предпочитанията на националния теоретик на националността са на страната на собствената му нация. След Хердер никоя школа в немската естетика не е направила толкова за *немското* изкуство, колкото романтичната школа. При цялото си възхищение от Рафаело, божествения Рафаело, от Леонардо и Микеланджело, при целия си „копнеж по Италия“ — тази „обетована земя на изкуството“, родината на Ренесанса — „героичната епоха на изкуството“ — Вакенродер признава като главна заслуга на Албрехт Дюрер, че не е ходил в Италия, че „не бе роден нито за идеалното, нито за възвишеното величие“ на Рафаело, тъй като „съдбата е дарила на немската земя в лицето на този човек един самобитен роден художник“. Защото пак според Вакенродер „истинско изкуство се ражда не само под италианско небе, под величествени куполи и коринтски колони; то живее и под островърхи сводове, и в украсени с орнаменти сгради или под готически кули“⁵².

РОМАНТИЧЕСКИЯТ СИНТЕЗ

Рикарда Хух пише, че „романтиката е една ставаща поезия“⁵³, но с не по малко основание може да се твърди, че романтиката е и една *ставаща естетика*. Основната амбиция на тази естетика е да излезе от себе си, а с това и от изкуството, да се домогне до синтеза на изкуство, наука, религия и морал и чрез продукта на този синтез да осъществи един нов тип култура. Ф. Шлегел вижда една от задачите на романтичната поезия в сближаването ѝ „с философията и реториката“⁵⁴. Философизирването на естетиката и естетизацията на философията са две само изглеждащи като независими една от друга тенденции. В същност те изразяват същността и на романтичната философия, и на романтичната естетика, и на романтичната поетика, и на романтичната поезия. Ф. Шлегел: „Поетизиращият философ, философстващият поет са пророци.“ Истинската универсалност предполага „свързване на поезията с философията“ — „дори най-универсалните, най-завършените произведения на изолираната поезия и философия са лишени сякаш от последния синтез; те секват недовършени непосредствено пред целта на хармонията“.⁵⁵ Новалис: „Поезията е истински абсолютно реалното. Това е ядрото на моята философия. Колкото по-поетическо, толкова по-истинно.“ „Поезията е героят на философията. Философията издига поезията в принцип. Тя ни учи да опознаем стойността на поезията. Философията е теорията на поезията. Тя ни показва що е поезия, а именно, че тя е начало и край на всичко.“ „Разделението между поет и мислител е само привидно и неизгодно и за двамата. То е симптом на болест и болестно устройство.“⁵⁶

⁵² W. H. Wackenroder. Herzensergießung eines kunstliebenden Klosterbruders, S. 46, 47, 48.

⁵³ R. Huch. Die Romantik. I. Teil, S. 328.

⁵⁴ F. Schlegel. Fragmente (No 116). W., Bd. 1, S. 204.

⁵⁵ Ibid. (No 249, 451), S. 222, 259.

⁵⁶ Novalis. Fragmente (No 1186, 1203, 1204). W., 3. Teil, S. 211, 213.

Затова Р. Хайм не преувеличава, когато пише за връзката *философия—поезия* в романтическата школа: „От самото начало на литературната епоха в Германия поезията и философията са работели съвместно и взаимно са се допълвали. Но никога тяхната взаимна вътрешна връзка не е била тъй силна, както в стремежите на основателите на романтическата школа.“⁵⁷ Този стремеж към приближаване и сливане на философия и поезия в естетиката на Ф. Шлегел се проявява еднакво, когато трябва да се докаже, че философията е поезия и че поезията е философия. А ако дотогава те не са били едно и неразделно цяло, вече е „дошло време“, романтическото време, когато философията и поезията трябва „да бъдат обединени“⁵⁸ и така да се получи тъй очакваният синтез. Но на практика сливането на философията и поезията, за което ратува романтическата школа, често се оказва неблагоприятно и за двете. На философията се придава художествен компонент, който ѝ е чужд, а поезията започва да обхваща съдържание, което значително стеснява чисто художественото начало — философският роман на Ф. Шлегел *Луцинде* е повече философия, отколкото роман.

Но стремежите на романтическата естетика не се ограничават само във взаимното проникване и взаимното поглъщане на философията и поезията. В цялото, образувано от романтическия синтез, се включват също науката, моралът и религията. И пак Ф. Шлегел е теоретикът на този така разбран синтез. „Цялата история на модерната поезия е непрекъснат коментар към краткия текст на философията; цялото изкуство да стане наука и цялата наука да стане изкуство; поезията и философията трябва да се обединят.“⁵⁹ „Колкото повече поезията става наука, толкова повече тя става и изкуство.“ „Във философията пътят към науката минава само през изкуството, както, обратно, поетът едва чрез науката става творец.“⁶⁰ Моралът и религията също са неизменни съставки в романтическия синтез. „Човек има само толкова морал, колкото има философия и поезия.“ „Висотата на изкуството и дълбочината на науката не ще постигнете никога без божественото.“⁶¹

Ако съвременният тип култура, романтическата култура, трябва да примигри, обедини и слее религия, наука, морал и изкуство, колко повече тя — според Ф. Шлегел — е призвана да обедини по някакъв начин различните изкуства. Като изтъкват едно изкуство за сметка на останалите и като го поставят начело в естетическата таблица, много от теоретичите на романтиката започват да гледат на останалите изкуства през призмата на това предпочитано изкуство.

Според Вакенродер музиката е най-тайнственият поток в дълбините на човешката душа, никое изкуство не съчетава по такъв загадъчен начин дълбочината на съдържанието със сетивната сила — без музика земята е пуста, недостроен дом, в който никой не живее. „Затова музиката е сигурно последната тайна на вярата, мистика и релгия на пълното откровение.“⁶² Затова и истинският герой на Вакенродер — Йозеф Берглингер — е музикант, а и животът на всеки художник трябва да е музика. И според Новалис „в живота на един образован човек музиката и не-музиката би трябвало, изобщо да се редуват, както сънят и будното състояние“⁶³. В романтическата естетика много често музиката е доминиращото изкуство и тя е, която според много го романтици изразява романтическия дух най-силно и пълно. Не е случайно

⁵⁷ R. Haym. Die Romantische Schule, S. 7.

⁵⁸ Fr. Schlegel. Ideen (No 108). W., Bd. 1, S. 277.

⁵⁹ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 115). W., Bd. 1, S. 183.

⁶⁰ Fr. Schlegel. Fragmente (No 255, 302). W., Bd. 1, S. 224, 229.

⁶¹ Fr. Schlegel. Ideen (No 62, 68). W., Bd. 1, S. 271.

⁶² Wackenroder. Phantasien über die Kunst, S. 107.

⁶³ Novalis. Fragmente (No 1152). W., 3. Teil, S. 207.

че цялата европейска следкласическа музика, т. е. музиката след Хайдн, Моцарт и Бетховен, се развива предимно като романтическа: Вебер, Шуберт, Шуман, Хофман, Вагнер, а също Лист, Паганини, Шопен, Берлиоз; голямата музика на XIX в. е преобладаващо романтическа.

Но пристрастията на романтичната естетика не са единствено на страната на музиката. Въпреки почти религиозното благоговение пред нея главна тема на *Сърдечните излияния* на Вакенродер е живописиста — ренесансовата, а много фрагменти на Новалис са истински апотеоз на приказката и приказното. „Приказката е сякаш канонът на поезията. Всичко поетическо трябва да бъде приказно. . . Странно е, че абсолютният, необикновен синтез е често оста на приказката — или нейна цел.“⁶⁴ Така през годините на романтиката в нейните предпочитания попадат ту музиката и лириката, ту романът и живописиста, ту архитектурата и драмата. Но винаги за тези предпочитания — колкото и противоположни да са те — романтичната естетика предлага някакви повече или по-малко основателни теоретически, теоретико-естетически съображения.

Синтезът на изкуствата Ф. Шлегел разбира не като сливане на две или повече изкуства в някакво ново, друго и различно изкуство (художественият му опит и теоретическите му познания са му показвали до каква степен такъв синтез е невъзможен), а в проникването на принципа на *едно* изкуство в *друго*, така че художникът в *едно* изкуство художествено да мисли като своя побратим от *другото*. „В творбите на най-великите поети нерядко диша духът на някое друго изкуство. Не е ли така и при живописците; не рисува ли Микеланджело в известен смисъл като скулптор, Рафаело като архитект, Кореджо като музикант? И положително те не са били затова по-малко живописци от Тициано, който бил само живописец.“⁶⁵ В това отношение Ф. Шлегел разполага с безброй примери и в *Разговор за поезията* се оказва, че Тасо повече е музикален, докато Ариосто — живописен.

Романтичната естетика не признава и се стреми да преодолее строгата определеност, дефинитивната самостоятелност не само на различните духовни дейности (изкуство, религия, наука, морал) и не само на видовете изкуство (поезия, музика, живопис, скулптура, архитектура), но най-много и преди всичко на поетическите жанрове. Романтичната поезия е прогресивна универсална поезия, чието призвание е да обедини всички видове поезия. Ролята на такъв вид над видовете, осъществяващ в най-голяма степен романтичния синтез, Фридрих Шлегел отрежда на романа. Дори самото название *романтизъм* той извежда от *романа*, смятайки го за най-подходящ и най-отговарящ на духа на новото направление литературен вид. Но и извън чисто етимологическите съображения Ф. Шлегел има аргументи в полза на върховенството на романа — най-универсалния жанр на романтичната поезия.

Както древната (гръцката) поезия започва с епоса, така модерната (западно-европейската) поезия започва с романа. Днес романът е това, което епосът е бил за гръците. Но романът прилича на епоса само по материала, който и двата имат в основата си; те се различават в по-същественото — по начина на третиране на този материал, произтичащ от едно по-ново, романтическо виждане на действителността. „Модерният образ за света — пише Гундолф — се различава от античния по това, че възниква не от обективната природа, а от субективния дух, повече от универсалността на настроенията, отколкото от обектите.“⁶⁶ Като типично романтическа поезия романът е по-субективен от епоса и за разлика от него съчетава всички поетически принципи — епическия, лирическия и драматическия, описанието и фантазията, хумора и иронията, измислицата и живописиста.

⁶⁴ Novalis. *Fragmente* (No 1257, 1261), S. 222.

⁶⁵ Fr. Schlegel. *Fragmente* (No 372). W., Bd. 1, S. 239.

⁶⁶ Fr. Gundolf. *Romantiker*, S. 70.

стълковението и нежната изповед, диалога и монолога, като с този универсализъм изразява универсалността на човешкия дух. Романът е най-съкровеното порождение на поезията на новото време, най-съгъстената и същевременно най-обхватната картина на живота. „Романите са сократовските диалози на нашето време. В тази либерална форма истинската житейска мъдрост се укрива от школната мъдрост.“⁶⁷ Романът е най-модерен и свободен вид — над него не тегне нито канонизираният митологически сюжет, нито строгостта на лирическата форма, нито драматургическият закон и никакво единство — не само на мястото и времето, но дори и на действието — не е задължително за него. Романът осигурява възможно най-голямата свобода за действие на своите герои, а с това — и свободата на своя автор. Универсалността на романа е такава, че в същност той е цялата поезия. Лирическото в романа се изразява в субективното, личното, не изповедимото, към които романтическата естетика проявява най-дълбок интерес. Драматическото в романа се изразява в конфликтното, контрастното, остро противопоставеното, ставащото и движещото се, към които романтическата естетика проявява не по-малък интерес. Затова често романтиците назовават драмата роман (постоянният пример тук е Шекспир), а романа — драма (като обикновено се има пред вид *Дон Кихот*). В теорията за синтеза на поетическите жанрове свой принос дава и Новалис. „Само епосът, лириката и драмата ли са трите елементана всяка стихотворна творба?“ „Пластиката, музиката и поезията се отнасят помежду си, както епосът, лириката и драмата. Те са неразделни елементи, които се срещат заедно във всяко свободно художествено творение и само според естеството му са обединени в различни отношения.“⁶⁸

Увлеченията на ранните немски романтици по романа стигат дотам, че те извеждат неговия универсализъм от самия човешки живот, така че — оказва се — всеки или почти всеки човешки живот е един роман. „Някои от най-прекрасните романи — пише Ф. Шлегел — са компендиум, енциклопедия на духовния живот на един гениален индивид. . . Също и всеки човек, който е образован или се образова, притежава в душата си един роман. Ала не е нужно да му даде израз или да го напише.“⁶⁹ Още по-категоричен е Новалис. За синтетизма на романа: „Не трябва ли романът да обхване всички видове стил в една последователност, обединена по различен начин чрез общия дух?“ За романа като форма на живот: „Романът е живот под формата на книга. Всеки живот има или може да има свое мото, заглавие, издател, предговор, увод, текст, бележки и т. н.“⁷⁰

И по въпроса за върховенството на романа възгледите на Фридрих Шлегел не остават неизменни. След като в *Athenäum* провъзгласява романа за основен вид на романтическата поезия и на поезията изобщо, в следийския период той е по-склонен да отдава жанровото първенство ту на приказката, ту на лириката, а, когато става дума за целокупната система на изкуствата — ту на музиката (в йенския период), ту на живописата (в парижкия период).

Но въпреки това теорията на Ф. Шлегел за романа се оказва пророческа за бъдещото развитие на европейската литература. Силата на една естетическа теория е не само в това, че обобщава и резюмира миналото и настоящето, но и в това, че предсеща бъдещето. А естетиката на романтизма не само предсеща бъдещото изкуство, но му дава и модел. И макар романтическата естетика и романтическото изкуство да възникват и да се развиват почти едновременно, не може да не се види пророчески моделиращата роля на романтическата естетика спрямо изкуството на романтизма, а дори и по отношение на изкуството в следромантическата епоха. Така например Шлегеловата теория за романа антиципира Бал-

⁶⁷ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 26). W., Bd. 1, S. 167.

⁶⁸ Novalis. Fragmente (No 124, 1198). W., 3. Teil, S. 220, 212.

⁶⁹ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 78). W., Bd. 1, S. 177.

⁷⁰ Novalis. Fragmente (No 1280, 1271). W., 3. Teil, S. 228, 225.

заковата *Човешка комедия*, която, без да следва нейните прескрипции, действително слива епическото, лирическото и драматическото, действително е израз на човешкия живот и действително е картина на обществото.

Както и да са се изменяли възгледите на Фридрих Шлегел за йерархията на видовете изкуство и на поетическите жанрове, зад романтическата теория (и копнеж) за

а) синтез на изкуството, философията, морала и религията;

б) синтез на изкуствата;

в) синтез на литературните жанрове

може да се види нещо много повече дори и от тези три синтеза. В същност романтизмът е теория на един нов тип *култура*, обхващаща всички компоненти на духовното творчество и претендираща да дава нейните образцови примери. Романтизмът е замислен като философия и мироглед, лирика и музика, епос и живопис, история и езикознание и изобщо като всичко духовно в духа.

РОМАНТИЧЕСКИТЕ ФОРМИ НА РОМАНТИЧЕСКАТА ЕСТЕТИКА

Естетиката на романтизма настойчиво търси форми, които да отговарят на нейното съдържание, тя намира тези форми и в това според самата нея и според нейните най-дълбоки коментатори е една от главните ѝ заслуги.

Още двата трактата (ако изобщо те могат да се определят като трактати) на Вакенродер носят необичайни заглавия — *Сърдечните излияния на един влюбен в изкуството монах* и *Фантазии върху изкуството*, които — трябва да се признае — дават точна представа и за съдържанието, и за формата им. Тези най-фундаментални за естетиката на романтизма съчинения са жанрово съвсем неопределени. Те са и трактат, и художествена проза, и философски размисъл, и безмерен възторг пред Рафаело, и разказ за съдбата на композитора Йозеф Берглингер, който в същност е мъчителна и трагическа изповед на самия Вакенродер — изобщо *фантазии*, някакво сливане, сплав на философия и изкуство, на описание и изповед, жанр още през XVI в. наречен *есе*, *опит*, на който последвалите два века осигуриха действителен триумф. Вакенродер е убеден, че тъкмо поради жанровата ѝ неопределеност формата на романтическата естетика е намерена сполучливо. „Фантазии като тези, които ни идват понякога наум, хвърлят често по чудотворен начин повече светлина върху някой въпрос, отколкото умозаклученията на разума и понякога в душата ни наред с т. нар. по-висши познателни способности е скрито и някакво чародейно огледало, което може би отразява най-ясно нещата.“⁷¹

Но най-подходящата за романтическата естетика форма, формата, която по най-естествен начин отразява естеството на нейното съдържание, е *фрагментът* и никак не е случайно, че фрагментите на Фридрих Шлегел в *Lycium* и *Athenäum* (а също и фрагментите на Новалис) не само полагат основите, но очертават и цялата романтическа естетика. В три цикъла фрагменти Ф. Шлегел постига не само най-синтетичната и най-експресивната ѝ форма, но и най-фундаменталното ѝ съдържание. Естетиката на Ф. Шлегел живее във фрагмента и създава действителен култ към него. Нейна отличителна особеност не е могъщата сила на конструкцията, каквато е например у Шелинг, неговия съвременник, сподвижник и за определен период философски вдъхновител, или още повече у Хегел — в монументалната му *Естетика*. Според Ф. Шлегел не само естетиката, но и прозата трябва да бъде фрагментарна и романът му *Луцинде* е също фрагментарен — главите му са фрагменти от едно едва-едва сглобено цяло. А и в литературната

⁷¹ Wackenroder. Herzensergießungen kunsliebenden Klosterbruders, S. 33.

история: възхищението на романтиците от Бокачо се основава и на формата на *Декамерон* — сто фрагмента-новели.

Фрагментите на Фридрих Шлегел и фрагментарната форма изобщо се налагат в Германия под непосредственото влияние на Шамфор. Разбира се, фрагментите на немската романтика отстъпват на Шамфоровите по блясък, остроумие и духовитост, но те неимоверно ги превъзхождат по философско дълбокомислие.

Като форма фрагментът е пълна противоположност на системотворчество, което именно в Германия има своята най-солидна традиция. В свободната форма на фрагмента най-свободно се чувства всяка свободна мисъл, която не иска да бъде вкована в ред, организация и субординация. Ако „иронията е ясно съзнание за вечната подвижност, за безкрайно пълния хаос“⁷², то фрагментът, който най-добре постига тази ирония, е реакция едновременно срещу френския литературен класицизъм и срещу немското философско системотворчество, срещу Корней и срещу Кант. На тях романтическата школа противопоставя по-не видимата дезорганизираност, неправилност, аномалия, безредие — с една дума, фрагментарност. Съдържанието търси формата — импулсивното, спонтанното, импресивното, фантазията, хрумването, лиричното настроение и философският проблясък намират адекватната форма на *фрагмент*. Фрагментът е дефиниция и игра на възображението, той е находка на мисълта и мълния на остроумието, той е парадоксален, макар да може да бъде директно определящ, той е афористичен, макар и да съдържа цялото богатство на мисловното съдържание. „Между всички романтически произведения — пише Гундолф — фрагментите са най-свободната игра на духа. Тук романтиците са сами и се наслаждават на собственото си превъзходство като на един иронически празник, показвайки, че са сами и че говорят само за себе си.“⁷³

Несъмнено фрагментът е кратък — в това е едно от големите му предимства. Но предимствата са много повече. Като фрагмент той, разбира се, е фрагментарен, но същевременно има цялата си идея в себе си и е затворен и самостоятелен. Ако и да е противоположен на системата, в своята самостоятелност той все пак е един малък космос и Ф. Шлегел не пропуска да отбележи тази негова особеност: „Фрагментът подобно на малка художествена творба трябва да бъде напълно отделен от обкръжаващия го свят и сам за себе си завършен като таралеж.“⁷⁴ Ето защо много трудове от древността са станали фрагменти, както и много съвременни трудове са фрагменти при самото им възникване.

Фрагментът като литературен и философски жанр разкрива своите предимства не само сам по себе си, в своята жанрова самостоятелност, но и като фактор и ингредиент на други жанрове — с не по-малко литературно и философско значение. Защото според Ф. Шлегел и диалогът е верига или венец от фрагменти, и мемоарите, и те са система от фрагменти.

Сърдечните излияния, фантазиите и фрагментите не запълват целия спектър на романтическите форми. Романтиците си спомнят за изпитаната още през древността форма на *диалога* и пак чрез Ф. Шлегел те сполучливо го модифицират за своите цели, вмъквайки в него дълги и самостоятелни монолози, цели есе и т. н. Едно от основните естетически съчинения на Ф. Шлегел е диалогът *Разговор за поезията*.

Но и с диалога не се изчерпва разнообразието на романтическите форми. На романтизма успешно служат *писмото, откровената изповед* — любимите форми на всички сантиментални направления. Още в *Sturm und Drang*'a, действителния предтеча на немския романтизъм, епистоларният роман дава гениален пример

⁷² Fr. Schlegel. Ideen (No 69). W., Bd. 1, S. 271.

⁷³ Fr. Gundolf. Romantiker, S. 90.

⁷⁴ Fr. Schlegel. Fragmente (No 206). W., Bd. 1, S. 214.

и образец в *Страданията на младия Вертер*. Романтическата школа повтаря този пример и образец в *Хиперион* на Хьолдерлин.

Настойчивото търсене на нови жанрове в романтическата естетика идва и от нейното дълбоко убеждение за характера, за дължимата същност на критиката на изкуството, на теорията на изкуството и на историята на изкуството. Според Вакенродер: „Истински хубавата картина или рисунка изобщо не се поддава на описание.“⁷⁵ Според Ф. Шлегел: „Поезията може да се критикува само с поезия. Художествена преценка, която сама не е художествено произведение било по сюжет, било като изображение на необходимото впечатление в неговото развитие, било чрез красива форма и издържан в духа на старата римска сатира либерален тон, няма изобщо право на гражданственост в царството на изкуството.“⁷⁶ „За поезията не може да се говори по друг начин освен с поезия.“⁷⁷ Според Новалис: „Критиката на поезията е пълна безсмислица. Достатъчно трудно е да се реши изобщо дали нещо е поезия или не.“⁷⁸ Не само критиката на изкуството, но според Ф. Шлегел и теорията, например „теорията на романа би трябвало сама да бъде роман“⁷⁹. А всичко това означава, че изкуството трудно се поддава на обяснение по словесен път и че *критиката на изкуството*, доколкото е критика на изкуството, сама трябва да е *изкуство*. Оттук — и упоритото търсене на нови форми, които да обясняват или поне да съпреживяват трудно обяснимото, оттук — и искането всяко историческо и теоретическо съприкосновение с изкуството да се превръща в изкуство.

Стремежът към сливане на художествено-поетическото с теоретическо-критическото, макар и познат на предишното духовно развитие, през годините на немската романтика получава истински разцвет. А от този разцвет се раждат добри плодове. Поетическата форма на философията на Шопенхауер, великолепното сливане на литература и философия в публицистичната и пътеписната проза на Хайне, изисканата стилистика на фрагментарното мислене на Ницше, а по-късно и импресионистическата, съпреживяващата критика са от тези плодове. По плодовете им ще ги познаете! Критиката като вид на универсалната поезия, критиката като поезия и изкуство — на тази типично романтическа идея XIX и още повече XX в. отреди най-достойна участ.

СЛЕД РАЗЦВЕТА

Възникването, оформянето и в същото време разцветът (Blütezeit) на немската романтика започват през 1797 г., когато се появяват първите фрагменти на Ф. Шлегел в *Лусеит* и *Сърдечните излияния* на Вакенродер. Възникването, оформянето и в същото време разцветът (Blütezeit) на романтиката завършват през 1800 г. с появата на последния цикъл фрагменти на Ф. Шлегел и на неговия *Разговор за поезията*. След тази година йенският кръг се разпръсва, естетическата романтика е в стагнация и започва дългият, продължил няколко десетилетия процес на нейния упадък. През 1801 г. умира Новалис, през 1802 г. Ф. Шлегел се премества в Париж, през 1803 г. Шелинг заема катедра в университета във Вюрцбург, през 1804 г. Тик заминава за Италия.

Годините на разцвета на немската романтика са и годините на разцвета на творчеството на Фридрих Шлегел. А той е от онези автори-теоретици, чиито идеи най-много са се променяли. След дрезденския, берлинския и йенския по-

⁷⁵ Wackenroder. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, S. 34.

⁷⁶ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 117). W., Bd. 1, S. 183.

⁷⁷ Fr. Schlegel. Gespräch über die Poesie. W., Bd. 2, S. 134.

⁷⁸ Novalis. Fragmente (No 1208). W., 3. Teil, S. 214.

⁷⁹ Fr. Schlegel. Gespräch über die Poesie. W., Bd. 2, S. 180.

риод започва сравнително дългият парижки период, през който Ф. Шлегел се отдалечава, напуска или дори гръмко се отказва от много от идеите на ранната немска романтика, на която той в най-голяма степен е основател и създател.

Развитието на Фридрих Шлегел обхваща едва ли не всички възможни области. В религиозната то се изразява в шумното преминаване от протестантизъм към католицизъм, а в политическата — в прехода от идеята за републиканизъм към високопоставена служба при Метерних. Не по-малко симптоматична е и „чисто“ теоретическата еволюция на Ф. Шлегел. Преходът от класическата античност към изследването на езика и мъдростта на индусите, от индивидуалността на художника и иронията към колективността на митологията и по-обективното третиране на действителността, от романа към песента като най-значим художествен вид и не на последно място от философията на Фихте към философията на Спиноза или на Шелинг показва, че метаморфозите са най-съществена страна в духовната биография на Фридрих Шлегел. Някогашният почитател на демократичната античност, на Френската революция, на идеята за републиканизма и в един най-широк смисъл — на рационализма, в края на живота си потъва в най-дълбок католически мистицизъм.

Но, както и да се е променяла духовната биография на Фридрих Шлегел, в биографията на немската естетика тя остава преди всичко с успехите на теоретическата младост, с *Lyceum* и *Athenäum*, с Йена, с категориите и понятията на ранната немска романтика. Затова именно от *романтическото* в естетиката и философията на Ф. Шлегел тръгват много по-сетнешни школи и направления, които той естествено нито е предвиждал, нито е могъл да предвиди.

Естетическият и художественият романтизъм се оказват направления, пълни с последици, чревати с бъдещи многобройни и различни духовни насоки. С романтизма, от една страна, са свързани в някаква степен много субективни и субективистични школи, за които субектът има всички предимства пред природата, художникът — пред натурата, за които мигът, изплъзващият се миг, светлината и осветлението, експресията на формите, линиите и багрите са в същност онова, което прави изкуството изкуство. С романтизма така или иначе са свързани не само неоромантизмът, но и импресионизмът, и постимпресионизмът, и експресионизмът и много от даващите лице на модерния век художествени течения. Но с романтизма, от друга страна, е свързан и изглеждащият като негова противоположност суров реализъм от втората трета на XIX в. Темата за конфликта между художника и обществото например, поставена в *Сърдечните излияния* и *Фантазии* на Вакенродер и теоретически обоснована в Шлегеловите *Фрагменти*, намира именно своя „реалистичен максимум“ в *Изгубени илюзии* на Балзак и тук тя се третира с цялата мощ и безпощадност, присъщи на жестокия реализъм от средата на XIX в.

Може и да се приеме, че романтическото е болно, докато класическото е здраво, но и ако тази формула на Гьоте е вярна, несъмнено е и друго — че болестта на романтизма става източник на здраве, че от това „болно“ дърво — по пътищата на теоретическото и художественото развитие — покарват здрави издънки и поникват яки клони.