

КРАСОТАТА КАТО СЪПРОТИВА. РИЛКЕ ЗА ИЗКУСТВОТО

БИСЕРКА РАЧЕВА

В последните си дни, неизлечимо болен от левкемия, Рилке, според спомените на съвременниците си, опоектизирал и самата си смърт. Така се родила легендата, че убождането от роза, подарена от неговата любима, причинило фаталния край. Поетът се опитал да превърне неизбежния изход в символ на своя живот, подчинен на търсене на изцялото. Потърсил може би последно потвърждение на вярата си, че красотата е единственото спасение за човека, бряг и броня за преходността. Погрижил се да не остави съмнение в идеята, върху която се гради естетическият му свят.

Легендата за красивата смърт задълго определя представата за личността и твореца Рилке, чак до 40-те години на XX в. укрепва славата му на чист художник на словото и естет. Но среща и съпротива — част от общата девалвация на естетизма. В изповедната си книга „Не прощавам никому“ (1980) Клер Гол, писателка и близка приятелка на Рилке, упреква позицията му на „непричастен наблюдател“, лишаваща го от способността да „съпреживее проблемите на своята епоха и да се обяви за или против тази индустриална, военна Германия“. Осъдително ѝ се струва един голям поет да се държи встрани от социално-политическите вълнения на своето време, да бъде проповедник на красотата и да си затваря очите за мизерията. Един друг писател записва в работния си дневник ироничната фраза: „Рилке — или за развитието на вкуса за сметка на апетита“. Изкусително ще е да тръгнем по следите на предположението, че нейният автор, Бертолт Брехт, е един разочарован читател (почитател?) на Рилке. Полярните естетически възгледи на двамата биха открили проблемното ядро на епохата. Позицията на борбена причастност към света, търсеща да въвлече читателя в проблемите и противоречията на XX в., и късноромантичното съзерцание, директо в изкуството лек за накараната непотворимост и цялостност на личността, са парадоксално сравними в тяхното усилие да възкресят естетическата вяра, че изкуството може да спаси света, че то е „средство, а не цел“. Сравним е опитът да се докаже правото на съществуване на изкуството, да се превърне самото то в орган на живота посредством един изпълзващ се, непонятен, разпокъсан свят. С други думи — да се възстанови прекъснатият мост между живот и изкуство, без който техният разрыв заплашва да се превърне в непреодолима пропад. Но може би подобно твърдение е пресилено, дори неуместно за Рилке — творец, съзнателно отлъчен от „стъгата на времето“, обграден с ореола на самотен и смирен търсач на духовното, непреходното, безвременното?

Рилке не е единственият творец на XX в., оставил на съвременниците си представата за самото изпълнение на чисто духовния човек. По-старите литературни истории го успоредяват със Стефан Георге, а по-новите го споменават редом с Пол Валери. Но едно сравнение би могло да уточни представите ни. *Pièces sur L'art* на Валери са посветени преди всичко на проблеми на поетичната техника; онова, което той се стреми да улови в изкуството, е самото мислене, дейността на творческото съзнание в различни негови състояния. В Рилкевите съждения за изкуството, мозаечно пръснати в писмата и критическите му бележки, поетическата техника не заема централно място, дейността на творческото съзнание не е основен обект на наблюдение. Техният принципен въпрос е въпросът за мястото и мисията на твореца в модерния свят, в отчуждаващите, враждебни на творчеството условия на времето. Както и в собствените

си поетически творби, Рилке търси в размислите си върху изобразителното изкуство, литературата и творчеството образец за усвояване и надмогване на света, начин за решаване не толкова на чисто естетически, колкото на мирогледни, екзистенциални и дори политически проблеми на епохата. Това го сродява с европейските художествени търсения в началото на века не по-малко, отколкото подчертаването от него позицията на естет-аутсайдер. В цялото си развитие на поет и мислител Рилке върви по своеобразен път и далеч не във всичко остава верен на тази позиция.

... Ти долавяш, че не искам наука... не искам повече да бъда отлъчен, да бъда някой, който не може да чете дълбоката истина на своето време... пленник, изпълнен с предчувствия за всичко. Не искам да изучавам история на изкуството и изобщо история, нито същността на философските системи — искам няколко големи и прости истини, от които се нуждаят всички... О, нека не слушам повече за познания, дисциплини, за които съм сигурен, че са думи за думите, схващания за схващанията, нека чуя нещо истинско, ново, но поразящо в душата ми, осенена от прозрение, моето „да“ — тогава не бих и забелязвал негодните условия във или спокойно бих ги понасял в името на по-важното.“

Това признание, записано през 1913 г. в писмо на Рилке до Лу Андре-Саломе, съдържа отправното съждение за изясняване на неговия „проблем на живота“. Порождено от първия и разтърсващ допир с големия модерен град (Париж), то допълва и осветлява две по-ранни мисли (в писма от 1902 и 1906 г.). Едната оправдава философията на индивидуализма — личността на твореца в „лиешна Германия“ е застрашена от „явната и премълчана враждебност“ и поради това търси „опора и доверие единствено в себе си“. Другата сякаш я опровергава — „враждебното“ се крие не в живота, а в самия творец, в самия човек.

Проследим ли отделните й звена, веригата на мисълта разкрива приблизително следното съждение: творческото Аз е единствената надеждна опора на личността, но затварянето в себе си представлява опасност за самата личност. Изходът от това противоречие е търсенето на нов път, който ще изведе твореца от неговото пленничество — в неизпробваните полета на изкуството и човешкия опит, отвъд рационалното познание. Проблемът е как да се съхрани „същинското“ в личността, нейната индивидуалност и как при това да се преодолее пленничеството.

Този изначален за Рилке проблем го отдалечава от артистичния аристократизъм в немско-езичната литература от началото на века. С нея го сродяват съмнението в полезността и пригодността на изкуството в модерния свят, болезненото съзнание, че в него творчеството отличава и отлъчва твореца от общността. Но му липсва високомерното убеждение на естетизма, че „изкуството не е нито за гладни stomasi, нито за затлъстели души“ (Стефан Георге). Нещо повече, Рилке не приема доброволната изолация в своето Аз, за него пътят към изкуството означава разчупване на самозатварянето. Това виждане запълва пропастта между изкуство и живот.

Не една фраза на Рилке е проникната от съзнанието за неизбежната и непреодолима, но необходима самота на твореца. Разкриват ни го още първите редове на студията за Роден (1902—1907): „Рилке беше самотен преди славата си.“ Обличат го в митологична форма пророчествата от ранния „Флорентински дневник“ (1898), напомнящи по своя стил и призивна категоричност „Заратустра“. Изкуството като „средство на единици, на самотници да осъществят себе си“ е и последното прозрение в „Завешанието“ (1921). В това схващане се отглеждат психологическите и социално-мирогледните затруднения, пред които се изправя творецът от началото на века. То е израз на вътрешна съпротива, превръщане на непреодолимото в добродетел. Ала то включва и порив към общността — чрез художествения резултат на творческото уединение, чрез творбата на изкуството. Тя според разбирането на Рилке е или трябва да бъде орган на съприкосновяването, обединяването на хората. По-определен израз тази идея намира в опитите му върху теорията на драмата. Тя се набелязва още в първите мисли по тази тема (в романа „Записките на Малте Лауридс Бриге“) и е доразвита в „Бележки върху мелодията на нещата“ (1898) и „Ценността на монолога“ (1898). Есето за Метерлинка (1902) вече дава в завършен вид представата, че скритата, същинската, по-далечната цел на драмата са „мостовете“, „опасните скокове от остров към остров“, водещи към континента на общността. Рилке отхвърля представата за Метерлинка като „създател на интимния театър и

поет на тесния кръг“ и я заменя с убеждението за първенството му в създаването на обединяващо хората изкуство.

Не изпада ли тук Рилке в противоречие със своето собствено (споделяно от редица съвременни нему автори) съмнение в осъществимостта на връзката между творец и публика? Във „Флорентински дневник“ той провъзгласява независимостта на творчеството от прищевките на публиката и делника, свободата му спрямо целия останал живот. „Малте“ дори съдържа демонстративно отрицание на общуването, определящо романа и превръщащо го в средство за самоанализ и себепознание. Но противоречието е привидно. Ако обединяването е цел на модерната драма, то пътят към целта задължително минава през себевглъбяването. Същинската връзка, която трябва да осъществи художествената творба между хората, е мислима единствено отвъд „предния план“ — в овладяването на вътрешния живот, в проникването до същинската драма на живота, разкриваща се тогава, когато се вгълбим в себе си и отхвърлим външното, измамната привидност.

Така отхвърлянето на съобразяването с вкуса на потребителски настроената публика и аксиологизирането на изкуството като средства за общуване вървят ръка за ръка. Тъкмо тази парадоксалност на художественото творчество е и неговият шанс за осъществяване. Само като проникне зад „мимикрията“ на непонятния, обръкваща и преиначаваща същността видимост и се добере до духовната същност на човека, то може да я съхрани.

Обемистата, грижливо поддържана кореспонденция на Рилке нерядко изпълнява ролята на успореден епюд — предчувствие, допълнение или повторение — към художествените му творби. Сама по себе си и със своето съдържание тя отразява същата идея. Макар навсякъде да изтъква нуждата си от уединение и да се оплаква от нарастващата си кореспонденция, Рилке рядко я прекъсва. А в „Писма до една млада жена“ пише, че бил от хората, които „все още смятат писмото за средство за общуване, едно от най-хубавите и най-плодоносните“. Тази мисъл подчинява на своеобразната си диалектика, според която общуването е търсене на родство между хората чрез по-дълбоко вникване в себе си, в духовната природа. Превръща писмото в инструмент за вглъбяване, за вникване в незримите устои на духовното. С това можем да си обясним субективността на преценките му за чуждото творчество. Нерядко Рилке налага върху него своята призма на мислене, вписва го в руслото на собствените си терзания и нерешени загадки на живота и изкуството. Тълкуването на Сезан е проникнато от порива за превръщане на изкуството в начин на съществуване, в съзидание, стигащо отвъд предела на постижимото. „Писма до един млад поет“ възникват по повод молбата на австрийския офицер Франц Ксавер Капус към Рилке да сподели мнението си за неговите поетически опити, но от оценка на начинаещ поет прерастват в откровена изповед на светогледно-естетическата вяра на автора си.

Мислите, изложени в тях, представляват обобщение на човешкото битие във враждебния модерен свят. Техният основен патос е задължителното откриване на път към духовното, потапянето на твореца в себе си. Повелата за самовглъбяване се поражда от осъзнаването на неистинността на този свят и гибелната загуба на човешката неповторимост и самостойност в него. Художествен образ на тази загуба предлага между другото и мотивът за лицето, маската и предрешаването в романа „Малте“. Творчеството се осъзнава не просто като втора, а като същинска природа на човека. Защото единствено в творческото съзидание е възможно да се съхрани „лицето“ и да се отхвърли „маската“, да се преодолее видимостта и да се защити незримото. С други думи — да се надмогне действителността, гнетяща духовността. Но за Рилке снемането на потисничеството не означава, както за романтиците, бягство от света на реалното в света на фантазното. То предполага и налага парадоксално приемането на живота „такъв, какъвто е“, т. е. мимикриращ, смутен и суетен. Разбира се, това е само отправната точка. Приемайки съществуването си каквото е, човек „опива... стените на ужасния си затвор“, за да се доближи до своята същност — „неописуемия страх от престоя си в него“.

Това състояние — страх и страдание на модерния човек — Рилке възприема като болестно. Но страх и страдание са понятия с двойствена същност — те са източник на nevoли и условие за съществуването, първична даденост. Те представят крайната точка на болестта и началната точка на изцелението. Защото и за Рилке, както преди него за Ницше, болестта е

средство, което разкрепостява духовния организъм, помага му да се отърси от самото състояние на страдание и страх. И тъкмо поради това тя го принуждава да поеме, не да отхвърли бремето на съществуването. Като за сметка на това обаче изкусителното преобразование на твореца в пазител на живота с всички негови ценности.

Съзидателното поемане на бремето повелява безпристрастно вглеждане в целия зрим свят, във всяко живо същество и дори във всяка вещ. Самата вещ се превръща в нетленен преносител на живот. Тя обединява в себе си всичко, което човекът е загубил, забравил или не може да постигне — неповторимост, единство и цялостност, връзка с миналото и устойчивост в настоящето, преносимост в бъдещето, а с това и непреходност. Но нейната самоценност се състои най-вече в това, че тя е независим от времето елемент на живота, който съсредоточава в себе си безименната и изначална общност между хората — като плод на техния копнеж по съзидание и себеосъществяване и като посредник на тяхната връзка. Защото вещта ги социализира, като ги въвежда в света и приучава към него. Тя ги обвързва, като пренася любовта на човека, вложена в нейното създаване. Или с думите на един поет, съвременник на Рилке и съзвучен на неговата нагласа към вещите, те са „топли още от ръцете на забравените хора, които са ги направили“. Впрочем, светогледното си родство с Д. Х. Лорънс Рилке и сам осъзнава. По повод прочита на Лорънсовото есе „Да бъдеш религиозен“ с удивление пише за Антон Кипенберг, че то съдържало изречения „едва ли не буквално същите като моите“.

Очевидно „вещта“ при Рилке е един от синонимите на изкуството. С това свое значение тя се вписва в естетическия му речник и го доближава до формулираната през 1925 г. от Ортега-и-Гасет тенденция към „дехуманизация на изкуството“. Паралелът не е задължителен, но несъмнено Рилке споделя основния патос на испанския философ — противопоставянето на социалното обезличаване заради човека и човешката неповторимост.

Чрез наблюдения върху явленията и предметите творецът трябва да проникне под тяхната повърхност, да открие и овладее скритите механизми на света и човешкия живот. Обект и субект на творческото съзерцание своеобразно се сливат. Предметният свят се възприема без оценка на видяното (същото Рилке открива утвърдено в картините на Сезан). Самото сетивно възприятие е подчинено на „духовното зрение“, т. е. на постигането на същностното. Цялата поезия на Рилке от поврата в „Нови стихотворения“ (1903—1907) до „Дуински елегии“ (1912—1922) и „Сонети за Орфей“ (1922) е потвърждение на този творчески метод. Но никъде неговите лабораторни тайни не личат така ясно, както в епизода с продавача на зеленчуци в „Малте“. Точното описание на подробности (мъж с количка зеленчуци и жена му, подканваща го да рекламира стоката) е последвано от изречение: „Сляп беше и викаше.“ Описанието се оголва до най-същественото за съзерцателя. А то е изразеното страдание. „Видяното“ представлява преливане на привидна обективност в субективно впечатление.

Този „нов“ за Рилке творчески метод едва ли е оригинален. Без съмнение е повлиян от поривите на модерната живопис към пресъздаване на субективното възприятие и към „определяване“ на света (свидетелство за това са писмата върху Сезан). Литературните подтипи отвеждат и до Бодлер, често споменаван и, по собствените му свидетелства, страстно четен от Рилке. Но дали е самобитен, не е толкова важно. По-важно е неговото приложение. Музил например твърди, че не му допада стремежът на Рилке към определяне, защото в него съзрял подозрително свеждане на човека до вещ. Това поставяло под съмнение порива за нова хуманност. По-прозорлива изглежда оценката, че, обратно — „определяването“ като творчески експеримент представлява търсене на синтез в творческото съзнание, „сливане на Аз и света“ (Дитер Шилер). С други думи, и творческият метод, съзрян най-напред у Роден, допълнен пред картините на Сезан и обогатен от определени творби на Бодлер, отвежда при Рилке до проблема за общността. Отнесеното към драмата изискване художествената творба да осъществява духовна връзка между хората е ясно изразено и по отношение на лириката във фрагментарното „Предисловие към публично четене из собственото творчество“ (1919).

Изповедното описание на преживяното в Париж в писмото до Лу съдържа разтърсващото откритие за анонимността, обединяваща хората в големия град, поставяща ги извън времето и пространството. За Рилке самото признаване на тази обща анонимност е акт на приобщаване — духовният поглед открива дълбокото вътрешно родство между хората и това прави твореца

съпричастен на тяхната съдба. Признавайки и поемайки бремето на своята анонимност, човек си възвръща притъпената способност да възприема истината за себе си, за своята „заменемост“. Духовният поглед надмогва враждебния, несъответния и разрушителния за личността свят от позицията на страстна защита на живота.

Понятието живот за Рилке обема цялото движение на целия зрим свят. То намира може би най-пространно осветление в студията за Роден. Неразривно свързано с творчеството в съзнанието на Рилке, по този начин то е съзряло и у Роден. Развитието на неговото мислене на скулптор се пояснява като своеобразно сливане на познанието за света с изкуство, тръгващо от живота и претворяващо го. Но не чрез подражание, а чрез възсъздаване на неговото второ — духовно лице, чрез открояване на скритите му взаимовръзки. Така животът влиза цялостен в художествената творба и се превръща в непреходна красота. „Тук беше животът — пише Рилке за „Вратата на ада“ — и той присъствуваше хилядократно във всяка минута, присъствуваше в бяна и болката, в лудостта и страха, в загубата и печалбата. Тук присъствуваше едно желание, което беше неизмеримо, една жажда, тъй голяма, че всички води на света пресъхваха като капка в нея, тук нямаше лъжа и отричане, а жестовите на даване и вземане тук бяха истински и велики.“ Странна изглежда тази форма на художествено познание за живота. Като обема едновременно и „бяна, и болката“, тя като че ли заличава границите между утвърждение и отрицание, красиво и грозно, за да се издигне до нещо по-висше. Рилке изхожда от убеждението, че като включва в себе си негативността на света, художествената творба я преодолява. Прави я разпознаваема, без да накърнява ценността на живота. Рилке тълкува по своему известното схващане, че животът има оправдание само като естетическо явление. Неговата естетика издига възприемането на изкуството до същински живот.

Близките приятели подчертават в поведението на Рилке неговата извисеност над житейските неща, склонността да се заключава в своя свят на изяществото, където дори цветът на салфетката бива грижливо съчетан с цвета на прибора за хранене. Всеки творчески застой изживява като криза на живота. И неслучайно отдава особено значение на приложните изкуства, призвани да дарят и обградят ежедневието с красота („Художествено писмо от Мюнхен“, 1897). Той разглежда изкуството не толкова като сфера на себеизява, колкото като образец на отношение към света. Отношение, в чиято основа стои съзидателен порив и тъкмо поради това способно да преодолее разрушителните сили, да защити живота. Негови синоними са често използваните и спрямо творчеството на Роден думи „труд“, „градеж“ и дори „любов“. Тъкмо така изкуството осъществява според Рилке основната си задача — не да дарява утеха в един неустойчив, разпадащ се свят, но да насочва към правилен духовен растеж. То е призвано да съхранява и развива творческото зърно у човека.

Често тълкуват „Писмото на младия работник“ (1922) като защита на всичко земно и отрицание на християнството. Разбира се, то е и това. Но същинското му послание, съдържащо се в малко странния финал, а и в самата форма (обръщение на работник до поет) е защитата на творческата природа, проявяваща се дори в несръчното усилие на обикновения, но чувствителен човек да вложи себе си в някакво умение. Това отново напомня Лорънс, неговата мисъл, че „да ладеш живот. . . означава да накладеш огъня на живота там, където не го е имало, дори ако това е само в белотата на изпраната носна кърпичка“. Творческата природа Рилке разбира най-широко като порив към съзидание, към опазване и изграждане на личностната неповторимост, на способността да бъдеш „потребен богу по своему“. Неповторимост, съхранена и предадена чрез изкуството, Рилке съзира и у Роден. Не насладата от отделните творби придава на Роденовото творчество величие и вечност. Неповторимостта на човешката природа и стремежът ѝ към красотата е „знаменитото“, дарено от Роден на „това безпомощно време“. Защото вдъхне ли подобен стремеж, изкуството е преодоляло негативността на света, въвело е човека в една по-висша действителност. Но способно ли е да извърши това само по себе си? Преодолима ли е негативността единствено по силата на това, че е превърната в художествен обект на познание? Потвърждението Рилке търси в самостоятелността на изкуството, която защитава в спора си със студията на Толстой „Що е изкуство“. Рилке утвърждава, че то е независим от времето, автономен начин на съществуване. И изпада в противоречие със

собствените си разсъждения, като търси неговата самостоятелност в красотата на художествената творба, чиято същност „не е във въздействието, а в битието“.

Идентификацията на творчество и форма на живот, сливането на теория на изкуството и учение за живота има и спорни страни. „Писмото на младия работник“ утвърждава идеята, че за да осъществи себе си, порива си към творческо съзиждане, човек трябва да приеме съществуващото, без да му се противи, да приеме властта за справедлива, защото „покорството води по-далеч от бунта“. Тази идея напомня мисълта от „Писма до един млад поет“, че не съпротивата, а покорството пред съдбата извежда човека на верния път, позволява му да се добере до търсената височина. По логиката на Рилке революционните скокове по-скоро отклоняват човека от неговата цел. Духовният градеж е продължителен, бавен процес, неподчиняващ се на стремглавите движения на епохата, съсредоточаващ в себе си усилията на миналите и настоящите поколения да пренесат творческата природа в бъдещето. Сравним е единствено с еволюционните процеси в природата, затова не търпи насилие. Мисълта да приемеш властта и всичко съществуващо като неотменна даденост означава за Рилке търпеливо, незримо, постепенно натрупване на духовни ценности. И все пак в нея е заложена немалка доза консерватизъм. Проблематичността започва там, където се прекриват границите на собствената сфера, където теорията на изкуството предявява претенции да бъде теория на съществуването. Приложена към социално-политическата реалност, предлаганата духовна съпротива губи всичко онова, което я прави приемлива и примамлива в изкуството. Стремещт към отстояване на човечността и човешките ценности, към овладяване на живота чрез осъзнаване на неговите деформации престава да играе ролята на вътрешна опозиция срещу съществуващото. Превръща се в доброволно отшелничество, във философия на непротивенето и помирението.

Не само „Писмото на младия работник“, но и почти всички размисли на Рилке за ролята на духовното в развитието на обществото крият в себе си подобна двусмисленост. Опитът му да абсолютизира тази роля, да разглежда духовната природа като самостоятелна величина съдържа в себе си отрицание колкото на насилието, противоречащо на духовното, толкова и на революцията като средство за промяна. За Рилке творецът и революционерът са несъвместими в една личност (свидетелство за това е и отношението му към Горки, отразено в писмото до Карл фон дер Хайт от май 1907 г.). Макар да влага своите усилия в градежа на бъдещето, творецът е „противник и отрицател на революцията“. Рилке не отрича по принцип потребността от изменение на обществото. Неговата естетика се гради тъкмо на убеждението, че изкуството е в състояние да съдействува за обновяване на живота, когато разкрие разрушителните му сили като част от самия него. В това е и активната роля на твореца, изискването да не прикрива страданието и мизерията в действителността. Но като изключва революционната промяна, творецът все пак косвено потвърждава съществуващото. Най-малкото създава възможности за такова тълкуване на делото му. А тъкмо епохата на Рилке е епоха на революционни трусове. Това е борба, ако перифразираме Брехт, преди всичко за хляба и след това за духовността.

ПИСМО ДО ЕДИН МЛАД ПОЕТ

ИЗ „ПИСМА ДО ЕДИН МЛАД ПОЕТ“

РАЙНЕР МАРИЯ РИЛКЕ

Париж, 17 февруари 1903 г.

Многоуважаеми господине,

Писмото Ви пристигна едва преди няколко дена. Щё ми се да Ви благодаря за голямото и ценно доверие. Повече едва ли мога да направя. Не мога да се впусна в обстойна оценка на Вашите стихове, защото всяка критическа цел ми е твърде чужда. Нищо не засяга една