

**БИБЛИОТЕКА „ВЕЗНИ“
И
ДРУГИ ИЗДАНИЯ**

ЖОРЖ РОДЕНБАХ

Жорж Роденбах – заедно с Верхарн, Метерлинк, Шарл ван Лерберг и Албер Жиро – е един от оная велика петица в съвременната белгийска литература, която създадоха от нея един от най-бляскавите скрижали на всемирната литература въобще. Съчетаващ в себе си меланхолната женствена впечатлителност на един Албер Самен и особената психологическа проникателност на датчанина Якобсен – такъв е Жорж Роденбах като поет и като прозаик. Прелестите на неговите стихове, в които е отразено цялото „царство на мълчанието“ и „тишината на вечерните камбани“, са заключени също тъй добре и в неговата проза, и в неговите разкази и романи, най-хубавият от които е, може би, „Мъртвият Брюге“. Това е един от най-необикновените романи, които съществуват. Той не е разказ на една пикантна интрига. Тук въобще се разказва твърде малко. Действие и движение почти не съществуват. Нито следи от ония шаблонни елементи, които възбуждат и блязният любопитството. Но вместо това в „Мъртвият Брюге“ има едно безбрежно извикване на психологически ситуации и настроения. Или, както казва сам Роденбах в предговора към френското издание: главната цел на тази книга е да извика пред читателя образа на града Брюге с неговите мъртви води, с тишината на неговите странни сгради, неговите кули, черкви, манастири и пустинни улици, замрежени от мълата на един непрестанен ситен дъжд. Това прави от романа „Мъртвият Брюге“ една книга на настроението, която възбужда и оставя незаличими настроения в душата. Още повече – че образът на града е одушевен чрез една аналогия: образа на една странна и мистична душа.

МОРИС МЕТЕРЛИНК

400

Гео Милев. Том II



Морис Метерлинк

На каменните стъпала пред входа на своята вила в Катр Шемен сега Морис Метерлинк със своето куче Пелеас. Той се изправя – висок и снажен мъж, – а силното предобедно слънце пада право върху лятната му шапка, която засеня половината от лицето му. Той току-що е свършил своята утринна гимнастика, а след това може би ще замине с велосипеда си по широкия полски път. Следобед той сега пред широката писалищна маса в полутъмния си кабинет и светлината, която пада през прозореца отляво, изписва със сребърна линия контурите на тъмното му лице. Сега може би той замисля „Съкровище на смирените“ или „Погребаният храм“. А след това, в градината на полусрушения средновековен манастир Сен-Вангрил – днес негова собственост – той урежда с жена си Жоржет Леблан интимно представление на „Сестра Беатриса“. Слънцето застила със своите широки лъчи жълтите стени на Ганд и в този час той влиза в някоя старинна сумрачна кръчма, дето сяда и безмълвно пуши със своята лула, посред много други едри стари фламандци, наведени над масите, които също пушат – дълго и непрестанно, – без да отронят дума. Доде то нощта укрие в своето набожно мълчание слънчевата мъка на широките фламандски равнини, бялата

скука на лебедите в неподвижните зелени канали, тежкия полумрак на старинните катедрали и бавния звън на благочестивите камбани.

Нощта издига своите високи черни треви и закрива кръгозора пред уморените ни очи. В гъстия лабиринт на нощните високи черни треви плачат блудни бледни монахини и горко дирят изход и прибежище. Други в този час чакат чудото – черни сенки, изправени високо на кулата – и вкамененият пламък на техните лампи свети самотен в нощта, без трепет и лъч. Или може би – пред входа на звучни пещери от лазурен кристал предвкусват с тайнствена боязън трепета на чудото – новото – непознатото... А галеч отвъд, върху снежния бряг, озарен от луната, лежат голите души на поета – унесени по безшумния полет на белите пауни, които бягат от горката приатома на пробудата.

Образи, що отразяват неврастеничната носталгия не само на епохата, в която са зачатни и родени, а на всички онези векове, из които се ражда душата на днешния свят и художествените възторзи на тази душа.

Епохата на френско-белгийския символизъм даде няколко книги с вечна цена: една от тях е първата книга на Морис Метерлинк, неговите стихове, в които са отразени състояния на една гола душа – със средства, които дават художествено безсмъртие на тази душа. *Etat d'âme*, а не *état de choses*, казва Пшибишевски и цитира стихотворенията на Метерлинк като образци на истинско изкуство: Изкуство, което въвежда човечеството към двореца на Вечната Душа посрег Космоса.

АВГУСТ СТРИНДБЕРГ

402

Гео Милев. Том II

Името на Стриндберга заслужава да стане един от символите на човешкия дух, изправен пред страшната гатанка на света; един от онези – Бодлер, Ницше, Верхарн, Толстой, – които ни показаха: че това, което е и което е било, този свят на случайните вещи, наречен реалност, е само – една злощастна химера.

С една яростна критика, въоръжена с надменната неустрашимост на лутерански протест и старателната упоритост на рационалистичната мисъл на XIX век, мисълта на Стриндберга разтроши в своя път всички човешки кумири, лъжи и догми, наречени истини – и достигна до една последна, безучастна и безповратна омраза.

Омраза – вражда – презрение: – кръгът завършва със – страх и неврастения. Стриндберг завърши този кръг. В средата на 90-те години той беше жертва на един пълен неврастеничен прелом: той позира навсякъде врагове, които дебнат живота му, той бяга, крие се, мени квартирите си в Париж, повръща се, преследван от призраци, от вратите на кафенета и ресторанти; случайни факти възбуждат у него странни асоциации на ужас – и всичко: едно дълго неврастенично страдание, което граничи с безумието. Страданието, пробудило страшни етически струни у Стриндберга, го довежда най-сетне в презръдките на католицизма. Всичко това е разказано от самия Стриндберг в неговата автобиографична книга „Inferno“ (1897). И за всичко това е причина една незначителна авантюра, в която е замесен някакъв приятел и неговата любовница. Когато излезе „Inferno“, рационалистично-реалистичната критика навремето

похули и почерни тази книга, пълна с неврастеничен страх и католическо смирение, като едно позорно падение. Но един немски критик, Franz Servaes, ни откри все пак, че тази книга беше една многозначителна истина; той анализираше: – „Виена (чети: Париж) – русин (чети: поляк) – Поповски (чети: Пшибишевски)“ – и пр. Все едно. Обаче предсказанията на критиката: че Стриндберг е угаснал завинаги в спазмите на умопомрачението, не се сбъднаха.

Напротив: яви се един „нов Стриндберг“. Книгата „Inferno“ беше начало на един нов етап в творчеството на поета, етап, който ни даде неговите „майсторски драми“ (от 1898 до 1910 г.). През католицизма, Сведенборга, християнството, Стриндберг стигна до едно ново мироздание: Буда – което е въплътено в неговите „майсторски драми“. От надменната омраза Стриндберг се възвърна към всеопрощението и кроткото понасяне на всяко житейско страдание; страдание – което е пътят към Безсмъртие.

Трагикомедията „Опиянение“, която открива кръга на Стриндберговите „майсторски драми“, съдържа голяма част от действителността, която беше родило страдание на новото мироздание на поета – действителността на „Inferno“. Драматическият писател Морис е самият Стриндберг.

Но по-нататък беше невъзможно да се въплъти една космическа философия в елементи на непосредствена действителност. В следващите пиеси от този цикъл – „Към Дамаск“, „Соната на призраците“, „Сънна Мистерия“ и пр. – героите не са вече никаква действителност, а символични създания на поета; цялото действие на драмата не е построено върху действието (върху известна драматическа ситуация) – а върху лицата – т.е. чрез психологически символи, които се явяват като независими асоциативни елементи. Затова тези драми на Стриндберга изглеждат ка-

то – и така ги нарича сам той – сънни видения. – Това е една нова вътрешна техника на грамата, която е най-силното начало на истинска модерна грама: свободно действие с независими един от друг символически елементи, съчетани тъй, както са съчетани пластически елементи в картините на някой съвремен експресионистически художник. А това е – истинското, абсолютното изкуство – независимо от съвършенствата на поетически стил, диалог, сценична пластика и пр.

Онова, което е имал да каже Стриндберг, той го е казал в своите грами от последното десетилетие на живота си. В тях – както казва сам – той е казал себе си. Казал е „най-голямата си болка“ и най-голямото си изкуство.

ПОЛ ВЕРЛЕН

Името Верлен е нещо повече от обикновено име на един безспорно голям поет; нещо повече от странен психологически случай: то може да бъде символ на цяла една епоха.

Може би тъкмо в живота и поетическото дело на Верлена XIX век рече най-добре своя скрит смисъл: векът, в който разцъфна и самоуби себе си веществена цивилизация, учредена и завещана нам от хуманизма; векът, който трябваше да бъде предел между вековете на едно дълго заблуждение и вековете, които започват днес; водоразделният век в историята на човечеството.

Девето и Грешникът си уричат свиждане в поезията на Верлена. Блудният син на евангелската притча хапе с пияната си уста чистата шия на Агониса. Най-сетне, под косите лъчи на вечерта, съзерцава гузната печал на изисканата си греха и не може да се познае: Блудният син е без грях.

Защото Верлен е нещо повече от странен психологически случай. Той е син на една промисъл, много по-властна от злокобната власт на планетата Сатурн: Случаят.

Сам поетът, в един час на откровение, чувства, че „далеч към средните векове, величави и нежни, би трябвало да отплува с разперени платна неговото сърце, далеч от нашите дни на стръвен дух и скръбна плът...“. Ала Случаят — в невярната игра на своите вълни — подхвърля това сърце в един век на свирено безсърдечие; оттук започва нещастие то на „Клетият Лелиан“; една велика Карма: да понесе по-

зора и крушението на една петвековна заблуда – великия Вавилон на западноевропейската цивилизация.

Така Пол Верлен се изправя тъмно ужасен по средата на миналия век – века на рационалния разум, века на материалистичната философия, която напразно диреше ключа на всемирната загадка – невинното сърце на средновековния минезингер, или дори сърцето на Франциска от Асизи:

Девето, което пита пред затворената завеса на своето отчаяние:

„Дойдох ли рано в този свят
или пък късно – “

Никога двете души на Фауста не са били в таква непокоримо противоречие: твърде късно – една душа от невинното средновековие, или твърде рано – една душа на просветлено бъдеще: Верлен дири победа чрез усмивка над цял един свят от жестокост и безсъвестна дързост. Неговото поетическо дело е зов за бунт. И в личните негови падения – сред лабиринта на плътта и абсента – XIX век преживява своето собствено разрушение: *Fin de siècle*: зрелият плод на материалистичния Хуманизъм изтпява под лъчите на неизбежния залез:

„Аз съм Империята в края на своя декаданс.“

От този първи стих на Верленовия сонет „*Langueur*“ (1884) бе изтръгнат някога хулният и безсмислен епитет „декадент“. В известната анкета на Jules Huret върху литературното развитие през втората половина на миналия век (*Enquete sur l'Évolution littéraire*, 1891) Верлен заявява: „Декадент: подхвърлиха ни този епитет като гавра; аз обаче го приех като зов за борба.“

Бунт.

Защото: Декаданс – Упадък: не поетът загиба сам в себе си, а един век – великият Вавилон – отбелязан с печалната орис: да сложи последния камък върху стълпотворението на материалистичното многоезичие, съдбоносния камък, под чиято тежест трябваше да рухне всичко до основите: гръзките усилия на самоуверения материализъм безпомощно се разбиха в тъмната пределна стена на световната тайна.

Ето края на века. Ето декаданса.

Векът на материалистичния хуманизъм изживява своето рушение в живота и поетическото дело на Пол Верлена. Изгасват всички факели в кресливия църк на цивилизацията и, сред настъпния мрак от отчаяние, душата на поета чупи пръсти, призовавайки нов пламък, нова звезда. De profundis clamavi. Зов към великото Слънце. Всички изкусителни гласове на един стар живот заглъхват – умират сред ужасния глас на Любовта. Стари форми на живот, мисъл, мирозрение и творчество се рушат – достигнали до пълна извратеност и безсилие, – за да израснат нови.

Това е дълбокият смисъл на Верленовата поезия.

И преди всичко формите на изкуството. Импресионизмът – най-съвършената форма на реалистичното изкуство, – с който блесват още първите поеии на Верлена, води сам вече към отричане на многовековния естетически идеал, който владее изкуството от Илиадата до Зола; идеалът *ut pictura poesis*. „Сравняват ни със слагкопойни птички – нас, символите, казва Верлен в същата онази анкета на Huret; да, защо не? Аз например съм славей – тъй положително, както е положително, че Зола е вол!“ (*si bien que Zola est un boeuf*).

Така се зачева, през приливите и отливите на Верленовото творчество, един нов идеал – поезията, ко-

ято слива „точното“ със „смътното“ и дири само трепета на Нюанса. Цяла в нюанси, без още да бъде „символизъм“, поезията на Верлена е предчувствие на едно ново Art Poétique, което, почти в същото време, трябваше да реализира, в естетика и дело, непосредственият Маларме и да сложи така златния праг на онова Ново Изкуство – изкуството на Всемирния Ритъм, – към което са устремени днес пламенните сърца на всички поети.

В това е дълбокото значение на Верленовата поезия.

За мене не са нужни повече гуми.

НИКОЛАЙ РАЙНОВ – ХУДОЖНИКЪТ

*По случай изпитната му изложба
в Рисувааното училище на 23, 24, 25 май 1919 г.*

Николай Райнов е рядко съчетание на два таланта: талант на словото и талант на цветната форма – поет и художник. Неговата живопис е тясно сродна с неговата поезия; влюбен в декоративната словесна племеница, разпръскващ щедро в своите поеми и легенди скъпите бродерии на източната мистика, изпъстрени с многоцветни скъпоценни камъни – Николай Райнов е тънък декоратор в живописта. Като че ли за него декоративната живопис е една нужда: да изпъстри и допълни своите пищни поеми с многоцветни форми и линии, които да усилят онзи блясък на легендата, който иска да ни слождестура поетът; нужда – тъй както това е било нужда за древните творци на легендата, онзи – както някъде сам Ник. Райнов – „анахорет с черни коси и перламутрово лице, който пише руни на тайните върху пергамент, изписва загадки и миниатюри – и ги краси с охра, индиго и кинобар“.

Декоративната живопис на Николай Райнов е нещо рязко различно от онова, което обикновено се нарича декоративна живопис – у нас и навсякъде. За декоративна живопис се смята обикновено само простото стилизирано опростяване на формите и линиите на видимата действителност: и имаме декоративни пейзажи, портрети, натюрморти и пр., Николай Райнов преминава отвъд тази реалистично-импресионистична простота на стилната линия и форма. (Само няколко работи от неговата изложба стоят в известна, само приблизителна близост с тази наследена декоративна живопис: „Отмора“, „Босяк“, „Самотна вила“ и пр.; но тази живопис не е принцип

у него.) Напротив: той обработва формите и линиите, обикновените форми и линии на видимия свят, – и изважда и създава от тях други: декоративни форми и линии. По този начин неговата декоративна живопис прекрива обикновеното понятие „стилизирана простота“ и дохожда в пределите на стилния жест, на художническия произвол. Това открива за художника Николай Райнов простор на истинско художествено творчество. Подобно нещо забелязваме само у Бердслея.

Възмогат над простата схематична форма, обладал я дотолкова в нейната същност и смисъл, че чувства у себе си право да я разлага и да я преобразява – Николай Райнов намира своята задача на декоративен художник не в простото стилизиране на обикновената, предметна форма, а в свободната композиция, в която формите и линиите се явяват не вече като опростени форми и линии от външния, видимия свят, а като символи на известни идейни субстанции. Това впрочем е априористично основно начало на всяко изкуство; в декоративното изкуство обаче, в декоративната живопис то е било осъдено на изгнание; и като последица: декоративната живопис е умъртвяла до границите на архитектурата, това, което днес се смята за декоративна живопис, не е никаква живопис, никакво изкуство, а просто тапицерство или шаблонна орнаментика.

Николай Райнов стои далеч от тази безсъдържателна рутинна в декоративната живопис, рутинна – израснала и крепена върху един фатален постамент: импресионистичното наблюдение и шудирание на външната форма. Николай Райнов обработва и разлага формите до символи, елементи, пригодни за неговите композиции, пригодни за израз на онова, което той има да изрази. Така тези форми излизат вън от ограничението: да бъдат просто украшение, орнамент. Зато

ва в декоративните работи на Николай Райнов са вместени такива големи отломъци от мисъл, тайна и символ. Бих казал дори: неговата декоративна живопис е конгениален еквивалент на неговата поезия. Наистина, много от работите, изложени в салона на Рисувалното училище, минават пред погледа като майнствени легенди; като например: египетския триптих „Тайнство на слънцето“, „Гарванът“, винетките към списание „Теософия“ и др., които са може би най-хубавите работи на художника. В неговите декоративни композиции, както и в поезията му, се носи сянката на Египет, Асирия, Индия, на готиката и средновековието, на флорентинския ренесанс, на Византия и древна богомилска България; християнска мистика, мисъл, окултизъм, страст и страдание се сплитат и разнижават в разкошна пъстра бродерия.

Идейното съдържание на Райновите декоративни работи ражда и техния стил, тяхната форма. Стил и съдържание са у Райнов взаимни необходимости едно за друго. Неговият стил е собствен негов, собствено негово създание, което е било може би възможно само въз основа на една широка художествена култура, каквата притежава Ник. Райнов. Неговата техника (като техника тя е безукорна) е плод на едно школуване при големи майстори на рисунъка, като Klimt, Hodler и Beardsley, а също – по отношение на боите – при старите майстори на пергаментната миниатюра и паметниците на египетското, асирийското, античното и японското изкуство.

Николай Райнов е тънък майстор на декоративната миниатюра. Неговият жанр като декоративен художник изглежда да е графическото украшение на книгата – корица, винетка, заглавка. Затова като средство той избира обикновено перото. Боите у него са сложени често само за усилване на линията, както е напр. и при големите декоративни табла и стено-

писи на Ходлера. Прочее достойнствата на идея, композиция, линия и краска, които са съчетани – и в немалка мяра – в изложените в Рисувалното училище декоративни работи, дават на Николай Райнов безспорно място на може би нашия най-добър декоративен художник – и единствения в полето на книжната декорация. Пълнотата на тези достойнства обаче не затваря, напротив – широко разтваря бъдещия път на едно още по-пълно и по-дълбоко развитие.

ПРАВОПИСНАТА РЕФОРМА

Аз не съм съгласен с новата правописна реформа: не само аз – всички не са съгласни с новата правописна реформа. Но който и да говори върху нея или против нея днес, когато тя се налага с... декрет от ония, които я създадоха – безполезно е. Защото декрет... е доказателство за непревземаема упоритост, доказателство за категорическо отсъствие на желание за поправяне на една извършена грешка, дори и ако тя се съзнае като грешка: нещо повече: декрет е доказателство за предварителна и непоколебима самоувереност и безгрешност – доказателство за мания на непогрешимост.

Все пак, докато не ни е отнето правото да мислим и да казваме това, що мислим ний – „ний, цял народ!“ – ще се възползваме от това право и ще заявим своето пълно несъгласие с така наречената правописна реформа: народът ще го заяви на управниците си, които му натрапват тази правописна реформа: за да не мислят те, управниците, че народът е стадо, което може да приеме без протест и най-горчивите буренаци, които му се сервират. Ще ни отнемат ли и свещеното, душевното право на негодувание и протест?

Правописната реформа е известна всекиму, па излезе отдавна и специалното „упътване по правописа“. Правописът е реформиран по следния начин: изхвърлят се от българската азбука буквите **Ѣ**, **Ѥ**, **Ѧ**, вмес-то **Ѣ** се пише **Е**, според „упътването – Е или Я, т.е. „според литературното произношение“; навсякъде, де-то е имало досега **Ѥ**, се пише **Ж**; **Ѧ** и **Ѧ** в края на думи-те не се пише; **Ѧ** се пише **СА**!

Реформата на Ъ-то е възприемчива, ако предположим, че имаме наложен във всички български краища един общ литературен език и общо „литературно“ произношение. За жалост, дори не всички български литератори произнасят „мляко“ – някои казват „млекò“, а грузи „млèко“. Но с това можем все още да се помирим. Реформата на Ъ-то може да се възприеме.

Обаче, реформата на Ъ да се отхвърли той, както и Ь, в края на думите – това е твърде лесно и дори нужно. Но да се замести Ъ в средата на думите, дето се произнася като Ж, с Ж – това е вече документ на некултурност. Защото: не трябва да се изпуснат предвид следните практически и естетически факти: 1. Ъ е буква, която се среща може би 10–15 пъти в едно изречение и затова 2. – да се замени тя с мъчното за писане Ж е едно коварно неудобство, а освен това – 3. една неестетична работа, както се има предвид некрасивият вид на разкрачената, жабешката буква Ж. Във „филологическата разпра“ между Ъ и Ж първата буква има много повече права от втората за това, че се среща много по-често, и за това, че е по-красива като линия, и за това, че е по-лесно за писане... Има една книга, печатана в Лайпциг: „Механизмът на парите“ от Никола Пиперов. Там, в едно послесловие специално за правописа, по който е печатана книгата, авторът разглежда въпроса за Ъ от икономическо гледище и изчислява: че с изхвърлянето на Ъ българската литература би спечелила годишно 100 тома повече книги – 100 тома от по 20 печатни книги, или в пари – 250 000 лв. За това само, че се икономисва място, хартия, с изхвърлянето на Ъ в края на думите. Добре, с въвеждането на Ж там, дето в средата на думата е имало Ъ, ритва се пренебрежително цялата тази финансова сметка. Защото Ж е буква 2–3 пъти по-дебела от Ъ, следователно: вместо да спечелим 250 000 лв. или 100 тома

годишно, ний ще загубим 50 тома или 125 000 лв. годишно. България е богата страна и 100–200 хиляди лв. нямат никакво значение за нея. Па и сега хартията и печатът са тъй евтини... Обаче, главният ни аргумент против **ж**-то е естетически. Именно: че **ж**-то е най-грозната буква в бълг. азбука. Погледнете една книга или вестник, напечатани по новия правопис: пред очите ви се търкалят безбройни дебели разкрячени **ж**-та – зрелище, което напомня нещо най-неестетично, напр. скотобойна пълна со свини! Ето буквата, която трябваше без колебание да се изхвърли от бълг. азбука. И това щеше да бъде разумно.

Обаче, щом се оставя в бълг. азбука буквата **ж**, защо глаголната форма **СЖ** да се пише **СА**? Това е форма, която отдавна се практикуваше приватно от знаменития професор д-р Ал. Теодоров-Балан и нейното узаконяване не е нищо друго, освен едно тържество на Балан и балановщината. А „балансищина“ се казва на филологическото скудоумие.

Протестираме.