



КРИТИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО
НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ
ТОМ I





© Институт за литература, 2009
© Издателски център „Боян Пенев“, 2009
ISBN 978-954-8712-51-4
© Едвин Сугарев, Елка Димитрова,
Цветанка Атанасова, *съставители*, 2009
© Александра Чаушова, *художник на корицата*, 2009

Институт за литература
Българска академия на науките

**КРИТИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО
НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ
ТОМ I**

Съставителство и редакция:
Едвин Сугарев, Елка Димитрова, Цветанка Атанасова



Издателски център „Боян Пенев“
София, 2009



СЪДЪРЖАНИЕ

Критическата парадигма на българския модернизъм / 7

1. БИТКАТА НА МОДЕРНОТО: ИЗКУСТВОТО И РЕАЛНОСТТА

- Пенчо Славейков.** Душата на художника („Мисъл“, 1899) / 13
Д-р Кръстю Кръстев. Живот за нравствен идеал („Мисъл“, 1902) / 19
Д-р Кръстю Кръстев. За тенденцията и тенденциозната литература („Мисъл“, 1903) / 29
Пенчо Славейков. Блянове на модерен поет („Мисъл“, 1903) / 63
Пенчо Славейков. Предговор [към „Стихотворения“ от П. К. Яворов] (1904) / 74
Пенчо Славейков. Българската поезия („Мисъл“, 1906) / 78
Д-р Кръстю Кръстев. Вместо предговор („Млади и стари“, 1907) / 112
Иван Ст. Андрейчин. Из нов път (Литературен манифест) („Из нов път“, 1907) / 122
Иван Ст. Андрейчин. Декадентство и символизъм („Из нов път“, 1907) / 132
Иван Радославов. По повод Тургенева („Наш живот“, 1912) / 147
Гео Милев. Модерната поезия (бележки и идеи) („Звено“, 1914) / 153
Гео Милев. Против реализма („Слънце“, 1919) / 165
Сирак Скитник. Старо и ново изкуство („Везни“, 1920) / 171
Гео Милев. Небето („Везни“, 1920) / 173
Людмил Стоянов. Две основни течения в българската литература („Везни“, 1920) / 176
Чавдар Мутафов. Зеленият кон („Везни“, 1920) / 185
Гео Милев. Към абонатите („Везни“, 1921) / 187
Гео Милев. Възвание към българския писател („Везни“, 1921) / 188
Сирак Скитник. Художникът и видимостта („Златорог“ 1922) / 191
Иван Радославов. Предговор [към антологията „Млада България“] (1922) / 199
Кирил Кръстев. Неблагодарност. Манифест („Лебед“, 1922) / 201
Кирил Кръстев. Витрините („Crescendo“, 1922) / 203
Иван Грозев. Новото изкуство („Хиперион“, 1922) / 205
Людмил Стоянов. Пътеводна звезда. За нео-романтизма („Хиперион“, 1923) / 223
Гео Милев. Българският писател („Възход“, 1923) / 226

- Макс Мецгер.** Изкуство – индивидуалност – индивидуализъм („Пламяк“, 1924) / **229**
- Жорж Папазов.** Стременията на новото изкуство („Златорог“, 1924) / **234**
- Иван Радославов.** Българският символизъм (Основи – същност – изгледи) („Хиперион“, 1925) / **238**
- Атанас Далчев.** Поезия и действителност („Изток“, 1927) / **260**
- Иван Радославов.** Творчество и живот („Хиперион“, 1928) / **263**
- Александър Обретенов.** Изкуство и действителност („Хиперион“, 1931) / **271**
- Сирак Скитник.** Изкуство и улицата („Златорог“, 1937) / **277**

2.

ФИЛОСОФСКИТЕ ОСНОВАНИЯ НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ

- Пенчо Славейков.** Фридрих Нитче. Литературна бележка („Мисъл“, 1903) / **283**
- Димо Кьорчев.** Един популяризатор на Ницше („Наш живот“, 1906) / **285**
- Димо Кьорчев.** Тъгите ни („Южни цветове“, 1907) / **304**
- Пенчо Славейков.** Заратустра („Златорог“, 1920) / **336**
- Д-р Спиридон Казанджиев.** Българските преводи на „Тъй рече Заратустра“ („Златорог“, 1920) / **358**
- Емануил Попдимитров.** Бергсон. Философия на интуицията („Хиперион“, 1922) / **377**
- Д-р Янко Янев.** Иреалността на изкуството („Хиперион“, 1924) / **390**
- Атанас Илиев.** Изкуството („Стрелец“, 1927) / **398**
- Д-р Янко Янев.** Безумието („Стрелец“, 1927) / **401**
- Любомир Русев.** Художествена литература и психоанализа („Листопад“, 1933) / **403**

БЕЛЕЖКИ / 425

ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ-РЕЧНИК / 457

КРИТИЧЕСКАТА ПАРАДИГМА НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ

Настоящото тритомно издание съдържа основните критически текстове, имащи значение и тежест в историята на българския модернизъм. Този проект бе започнат отдавна – като опит за изследване и обобщение на естетическите тенденции в модернистичните кръгове и течения – и със сравнително скромната задача да представи техните програмни статии и манифести. С течение на времето осъзнавахме все по-ясно, че задълбаваме в едно твърде широко и малко изследвано поле, което изобилства с оригинални и стойностни критически текстове, изплъзнали се от вниманието на литературната ни история или просто заобикаляни като неудобни, или пък интерпретирани по превратен и идеологически пристрастен начин.

На един по-късен етап, когато обемът на възможните за включване материали беше сравнително ясно очертан, ние се отказахме от първоначално възприетите рамки, тъй като тъкмо манифестът като един от основните инструменти на модернистичното писане се полага в междужанрови и интертекстови пространства, тъй като манифестното често се таи в смислови ядра, които могат да бъдат приютени и от обикновена на пръв поглед реценезия, и тъй като в твърде радикалния тон на авторите от началото на XX век – и особено на тези от 20-те години – самото разграничаване на манифестните от обичайните критически статии е твърде проблематично и несигурно. В крайна сметка решихме, че е по-добре да направим една тематично изградена антология на критическото наследство на българския модернизъм, която да представя възможно най-цялостно богатството от тенденции, естетически възгледи и индивидуални почерци в рамките на един период от четири десетилетия.

Загова настоящият тритомник събира между кориците си както манифестните текстове и програмните статии, свързани с философската и естетическа парадигма на модерното изкуство – така както го мисли и си го представя българският творец, – така и критическите текстове на най-изявените български модернисти, текстовете на други автори, отнасящи се до тях или до модернистичните течения в световен контекст, включително и полемичните текстове, възникнали в хода на развитието на българския модернизъм.

В случая разглеждаме понятието модернизъм в широк аспект – като включващо един период от края на деветнадесети век до края на 30-те години на двадесети век и покриващо възникването и развитието на модернистичните кръгове и течения от кръга „Мисъл“ през символизма и авангарда от 20-те години до т. нар. „септемврийска“ литература и кръга „Стрелец“ – а също и годините след края на 20-те, в които се правят своеобразни равносметки за българския модер-

низъм, като неговата роля и значимост се осмислят в литературноисторически план. По този начин се опитваме да обхванем цялостната критическа рецепция на модернизма и авангардизма – и да ги представим в тяхното непосредствено критическо битие, като покажем как българските модернисти мислят себе си, какъв е техният прочит на модерното изкуство, как преценяват своята мисия в българския литературен живот и как обосновават своите творчески проекти.

Българският модернизъм в широкия смисъл на думата – като комплекс от творчески кръгове и естетически концепции, отхвърлящи наративните функции на изкуството и налагащи максималната възможна творческа свобода както по отношение на социума, така и по отношение на използваните художествени средства – е сложно и вътрешно противоречиво явление. Тази противоречивост се дължи, от една страна, на размитите граници между различните художествени тенденции, на паралелното съществуване на различните модернистични и авангардни тенденции в българската литература и култура, на специфично българския код на тяхното възприемане. От друга страна, фактори за нея са твърде съществените различия между теоретично изведените или „заети“ откън принципи на модерното изкуство и тяхната реализация в индивидуалното творчество на българските модернисти. Картината се усложнява и поради водените около модернизма полемики, в които отделните автори и свързаните с тях кръгове участват в остра конкурентна борба, опитвайки се да наложат своите концепции като по-ценностни, по-автентични и по-модерни от тези на останалите.

Същевременно самият прочит на модернизма през последните десетилетия претърпява своеобразна и също тъй противоречива еволюция. Модернистичната литература бива интерпретирана в продължение на десетилетия като „вредно“ явление и като „отклонение“ от основните реалистични тенденции: както в цялостния контекст на литературното развитие, така и в биографията на неговите значими представители – някои от които са просто отречени и забравени, а при други модернистичният „период“ е превратно интерпретиран и тенденциозно омаловажаван. От средата на 70-те години насам – и особено през последното десетилетие, се появяват редица обзорни изследвания, студии и монографии, посветени на българския модернизъм, които в значителна степен коригират предубежденията към него и го третираат като закономерно и креативно явление в историята на литературата ни. Заслужава да отбележим трудовете на Розалия Ликова, Димитър Аврамов, Стоян Илиев, Симеон Хаджикосев, Иван Сарандев, Цветанка Атанасова, както и на по-младото поколение литературоведа (като Александър Кьосев, Мирослав Дачев, Бойко Пенчев, Елка Димитрова, Светлана Стойчева и др.), съсредоточило усилията си предимно върху авангарда от 20-те години.

Проблемът е, че при ретроспективния поглед към модернизма акцентът естествено пада най-вече върху ключовите художествени текстове, като критическата парадигма, в която ги вмъкват самите автори или техните съвременници, се използва най-вече за обосноваване на зададените в тях теми и следваните художествени принципи. Иначе казано – интересът към критическия корпус от текстове на българския модернизъм е вторичен – и има до голяма степен

откъслечен характер. До този момент не е правено обзорно изследване, което да излиза от рамките на творчеството на определен автор или на спецификите на дадено художествено течение – и което да се опита да реконструира цялостно българския модернизъм и неговата критическа рецепция в развитие – в неговата автентична среда от философски и естетически концепти, взаимни влияния, литературни жестикулации и критически рефлексии: една среда, обхващаща огромен корпус от текстове, които осмислят и обосновават всичко това, което познаваме днес като творчески продукт на модернизма.

Това е и причината, поради която самият този корпус от най-разнородни по характер и функции текстове: манифести и метатекстове, естетически и философски есета, текстове, третиращи европейския модернизъм и неговата рецепция у нас, критически статии, рецензии и полемики, и прочее – всичко това се чете и до днес избирателно и се третира като нещо вторично и подчинено на художествените постижения. В действителност съвсем не е така. Първо – защото и в световен контекст, и при българската рецепция на модернизма границата между критически и художествен текст е до голяма степен заличена. И второ – защото манифестите, естетическите концепции и критиката на модернизма задават предварително параметрите и съграждат смисловия свод, в който се полагат художествените текстове.

Ретроспективният поглед, съсредоточен само върху творческите постижения, ни дава възможност да осмислим модернизма като закономерно и художествено пълноценно явление в литературната ни история, но съвсем не дава изчерпателен отговор на един не по-малко важен въпрос: как българските модернисти мислят себе си; как вплитат почерпаното от чуждия опит в българската културна действителност; как конструираната в техните манифестни и критически текстове парадигма съответства на личното им творчество – и какъв диалог се поражда между творческата реализация и програмно заявените естетически претенции; как от своя страна традиционно настроените автори си представят модернистичния бунт – и как конфликтът между литературните поколения се превръща в конфликт между различни художествени системи (което между впрочем се случва не само между модернизма и традиционното изкуство, но и в рамките на самия модернизъм: такъв е примерно сблъсъкът между късния символизъм и авангарда през 20-те).

Подобен отговор е възможен единствено при цялостна реконструкция на десетилетията, в които се поражда и развива българският модернизъм – с техните смисли, интуиции и публични жестове, и при комплексен подход, осмислящ творческите продукти и критическите текстове като взаимосвързани системи. Същностна стъпка към една подобна възможност би било да се извади наяве огромният брой манифестни, програмни и критически текстове, създадени от българските модернисти или свързани полемично с тях, както и различните контекстуални връзки помежду им. Точно това сме се опитали да направим – като, разбира се, съзнаваме, че предложеният прочит на критическото наследство на българския модернизъм е само един от възможните – и че той по условие е субективен и ограничен.

Изданието е тематично структурирано, като във всеки отделен раздел материалите са подредени по хронологичен ред – за да може да се проследи развитието на всеки един от аспектите на модерното изкуство, както и да се акцентира върху приемствеността и конфликтните зони, белязали мисленето на отделните модернистични генерации. Потърсена е максималната възможна близост с оригиналите – като сме се придържали към особеностите на стила, езика и правописа на авторите – включително сме запазили характерните за тях транскрипции на имената и използването на остарели думи. Смятаме, че този автентичен вид носи нещо от стила и аромата на епохата – а поне според нас това е от значение при възприемането на тези текстове.

Неясните моменти, свързани с контекста на отделните текстове, са пояснени в бележките към изданието. Приложена е и една относително цялостна библиография, обхващаща основните текстове на българските модернисти – и на съвременните им критици, които са се занимавали по-обстойно с проблемите на българския модернизъм. Опит за анализ на връзките, взаимоотношенията и конфликтите в критическата рецепция на отделните модернистични направления ще бъде направен в сборника със съвременни теоретични и литературноисторически текстове, в чиято основа са докладите от една научна конференция от 2007 г., свързана тематично с настоящото издание – сборник, който ще бъде издаден в отделно книжно тяло.

В заключение изразяваме надежда, че настоящото тритомно издание ще бъде от полза за всички, които се интересуват от историята на българския модернизъм, и че ще стане основа за бъдещи аналитични изследвания – сред които си представяме и написването на една История на българския модернизъм. Смятаме това за важна и смислена задача, тъй като в книжовното ни наследство доминира тенденцията за хронологическо осмисляне – по периоди и по десетилетия – но не по-малко важно е една литература да бъде мислена и през призмата на динамично развиващите се в нея художествени тенденции, в контекста на конкурентните борби между различните визии за това какво е изкуството и каква е неговата цел и мисия.

Именно за избистрянето на тази перспектива е важно да видим и осмислим в тяхната динамика критическите наследства на всяка една от важните естетически тенденции и направления в литературата ни. Защото чрез тях – в по-голяма степен, отколкото в художествените текстове, – литературата разкрива своето концептуално ядро, вътрешните енергии, които създават творческите импулси; разкрива най-сетне и специфичния усет за творческия „Аз“ – визията, която творци и критици са имали за своето аз, за неговите ценности и параметри, за неговите болки и възжелания, за своята мисия и своята епоха.

Едвин Сугарев

1.

**БИТКАТА ЗА МОДЕРНОТО:
ИЗКУСТВОТО И РЕАЛНОСТТА**



Пенчо Славейков

ДУШАТА НА ХУДОЖНИКА

Художниците обичат често да се зоват избраници Божии, и не само да се зоват, а, в наивно самооболщение, и да се имат за такива. Критици като Карлейля и философи като Шопенхауера, за които поезията на истината е почти идентична със самата истина, не пропускат случай да не поддържат художниците в тяхното самомнение. Обаче модерните психологически изследвания ни показват твърде ясно, че художникът е човек като всички други човеци, с тая малка разлика: той е надарен от природата с особена възприемчивост за ония неща от външния свят, които са средства или предмет на неговото художество.

На много неща от живота и природата обикновеният човек не би обърнал внимание, или пък би обърнал дотолкова, доколкото тези неща имат пряко или посредствено отношение към неговите научни или практически интереси. Отношението на художника към тях е от съвсем друго естество. За художника имат значение само явленията (*Erscheinung*), а не и скритата зад тях същност на нещата; художникът, като такъв, е способен да възприема само онова, което е нагледно, което непосредствено действа на неговите чувства, непосредствено бие в очи. Само тия явления са за художника съществени, те са за него изражения или символи на особения характер на самите неща, на тайната, скрита в тях, – се едно, дали тоя характер и тайна действително ги има, или те са само фикции на самия художник. Дали явленията на нещата съвпадат със самата същност на нещата, това не интересува ни най-малко художника; чрез своята творческа мощ той хвърля мъгла над същността на нещата и с това ни унася в нов мир, в тайнственото царство на символите, в които, по хубавото определение на Карлейля, лежи и тайнственост, и откровение същевременно. Нека покажем това с пример. Обикновеният човек, кога види дървеса, бор или бук, едва ли непосредствено ще си помисли нещо друго, освен какви дърва за горене или дъски за градеж би изкарал от тях, т.е. въобще каква практическа полза би могло да се извлече от тия дървеса. Ученият специалист ще вземе да наблюдава листата, корените им, различните условия, в които те се развиват и живеят, и резултатите на неговите наблюдения не ще имат също тъй никаква друга, освен пак практическа цел. Само художникът ще погледне на дървесата (както на

всяко друго нещо) съвсем с други очи; борът и буката за него са интересни не от практическа страна; той вижда в тях само явленията на същества с особено жизнено съдържание, символи, в които за него е въплътен (или пък той сам въплътява) някой луч или сянка от човешкият дух, – луч или сянка, които ни дават възможност да проникваме, посредством явленията на нещата, в онова, което е особено значително за нас и за познаване и съзнаване окръжаващия нас живот. Или, както би се изразил Шопенхауер: Изкуството има за цел да решава проблемата на битието¹. Читател, който знае стихотворенията на г. Вазова „Бор“ и „Триумфална арка“, ще може да провери нагледно това, което по-горе изложихме.

В сила на своята особено възприемчива нервна организация, всичко, що художникът възприема – непосредствено преживява, чува от други или изчита от книги, – се вътълпява и остава, във вид на представления, за дълго време в паметта му. И тези представления художникът може всякога (в известно настроение) да възкреси пред духовния си поглед, за да ги употреби при случай. Драгоценен пример за дълготрайно задържане на представления в паметта, което нещо е преимущество главно на художниците, ни дава Гете: „В моята памет се отпечатват известни мотиви – легенди, исторически предания – тъй дълбоко, че аз ги спазвам живо до 40–50 години... Тези образи се променят, като вземат по-ясна и по-ясна форма, зреят за към художествено възсъздаване. Тъй живяха в мен и чакаха възсъздаване „Коринтската невеста“, „Бог и Баядера“ и др.² В тази изповед на Гете е особено важно указанието, как става промяната на еднъж възприети представления: от смътно към по-ясно, докато дойде до самото им пряко възсъздаване. Така става у художника, а у обикновения човек става най-често обратното: от ясни представленията стават с време по-тъмни, по-неопределени, докато най-сетне безследно изчезнат из паметта. Факт от също такова естество съобщил на последне Л. Е. Оболенски за граф Толстой³. Той се отличава с извънредна памет относително детайлите на някое съвсем незначително и отдавна от всички забравено събитие. Например, той помни в продължение на много години как някой е вървял през двора, как при това си е държал ръцете, главата, какво изражение на лицето е имал и пр., и пр. Психологическият закон твърди, че онези явления от живота и природата, които при възприемане у нас за сегнат и възбудят емоции, тях ний най-дълго удържаме в паметта си.

Паметта не е нищо друго, освен способност да задържаме и да репродуцираме възприетите от нас някога представления. Тия представления се боричкат безцелно, губят се и възникват пак в нашето съзнание, но това възникване става спонтанно, чисто асоциативно, т.е. в сила само на ония връзки и отношения, които са се създали при тяхното възприемане;

но освен тези асоциативни съединения на представленията, има и други – аперцептивни, – които се отличават от първите с това, че техните мотиви не лежат в самите представления, а в активните стремления на нашето аз.

Общото наименование, което психолозите дават на всички активни елементи от нашето съзнание, както в областта на практическа дейтелност, така и в областта на чисто вътрешни процеси, е воля. Волята е, следователно, душевна мощ, която създава аперцептивните съединения и всички нови комбинации от представленията, възприети от нашето съзнание и съхранени в паметта. От характера на материалите, които волята съединява и комбинира, зависи дали процесът на това съединяване и комбинирание трябва да се назове фантазия, или пък логическо мислене. Природата на самия процес в единия и в другия случай е една и съща – различни са представленията, материалите, с които волята оперира. В единия случай – при фантазията – те са живите конкретни образи на нещата, в другия – абстрактните техни знаци, понятията. Или, иначе казано, фантазията е процес на мислене чрез образи, а логическото мислене е процес на мислене чрез понятия; с първото си служи художникът, с второто ученият и мислителят. Когато духът на художника е обзет от някой мотив – напр. майчина любов, тържество или падение на някой силен духом човек и пр., – тоя мотив насочва и ръководи фантазията в определено направление, и под негов контрол се извършва изборът от сумата възприети вече у нас представления, като отпъжда едни, а улавя, славя и задържа други, които са необходими за възсъздаване речения ръководящ мотив, чрез образи, в хармонично цяло. И тъй от сумата представления, задържани в паметта, фантазията прави избор и избраните ѝ служат за възсъздаване на нови представления, образи. Коя е обаче оная душевна мощ, която буди фантазията на художника към работа? То е настроението, захласът, „божествений бяс“, онова, на което естетиците знаят името, но не знаят същността. В известни моменти душата на художника бива обзета от напън на чувства, които го безпокоят, мъчат или радват и които търсят изход, израз. Всекому, вярвам, ще се е случвало да види как, повидимому без всякаква причина, децата чупят що им попадне под ръка, крещат, лудуват и плачат, та се късат: по този начин те изразяват, дават изход, на напънта от чувства, на своето настроение. Художникът, по един по-невинен начин, чрез представления, избрани и урегулирани от фантазията, изказва, в една или друга форма, напънта на чувствата си, на своето настроение.

Дотук ние се постаряхме да покажем кои и какви са характерните елементи на душата на художника и накратко да посочим условията, при

които става възможно зараждане на едно художествено произведение. Външната работа, оформяването на художественото произведение, е въпрос от съвсем друго естество и той не ни интересува тука. Освен това то е въпрос, за който могат да се изказват само мнения, без да се каже нещо положително. Мъката на тая работа е виновница, че толкова художествени творения са оставали недовършвани или пък са умирали при раждането си. Прав е Боденщедт: Път до път – по тях вървят с пот от мъка на челото... Най е мъчен тъмний път от сърдцето до перото.

По-горе, когато говорихме за възприемчивостта на художника, установихме, че нещата от природата и живота действуват в неговите чувства само чрез своите явления (Erscheinung). Тези явления на нещата той предава на читателя или наблюдателя в произведенията си, след като им даде известно единство и ги оживи, както Бог е оживил Адама – със своя дух. С други думи: произведенията на художника живеят живота на самия художник. Ние не знаем ни едно истински-художествено произведение, което да противоречи на тоя основен естетически принцип. Не само Омир, Данте, Шекспир и Гете със своите творения потвърждават това, но него ни показват, негативно, и мършавите произведения на некадърни художници, каквито са, за да не ходим далеч за примери, произведенията на българските живописци. Тяхната безжизненост се дължи на безжизнеността на творците им... Художествените произведения са преди всичко откровения на индивидуалитета на художника и ний мислим, че в това е именно най-голямата им ценност, значение. Най-голям интерес, може би, представляват за нас художествени произведения, в които ний виждаме отражение на света и живота в душата на художника. Безжизнени, студени са онези произведения на изкуството, при чието раждане душата на художника е отсъствувала. Вярвам, всякой би се считал честит, ако би му се паднало случай да преживее няколко момента в общение с някой велик човек; а не е ли същото и с художествените произведения? – Чрез тях велики хора говорят с нас и ни посветяват в интимните движения на своята душа. Тия произведения са за нас откровения на темперамента, идеалите, миогледа на човека, който ги е създал. Даже произведенията на художници като Флобера или Зола (те имат за принцип да крият в произведенията си своя индивидуалитет, да не му дават израз), въпреки тяхното желание, се пак говорят за техний индивидуалитет. Да не е тъй, то в техните произведения ний не би виждали освен тривиалности; но, слава Богу, в тях се откровява смелият и страстен, диращ истината и в грозотиите на живота, художествен темперамент и:– и това е, което придава цена на произведенията им. Като партизанин на известна школа в изкуството, Зола не ще да признае психологическата истина, че худо-

жествените произведения, както всеки плод на душевна деятелност, са най-първо изражение на художниковата душа, па сетне вече и на други обстоятелства, що обуславят създаването им.

Наблюдателят, не заинтересуван от партийни школни принципи, ще види че художествените произведения, при всичкия им изглед на действителност, не представляват нито самата действителност, нито пък са нейно копие. Те са нейна преработка. Художникът преработва действителността и, в своите произведения, създава нов свят⁴. Впрочем, ний докосваме пътем тоя въпрос; за неговото основно разглеждане ще се повърнем друг път. Тук отбелязването на тоя факт ни служи само за по-ясен преход към въпроса, който по-долу ще разглеждаме.

Между художниците има както философски и научно развити личности, тъй и твърде ограничени, без от преимуществото на едните, или от недостатките на другите да зависи достоинството на самите им произведения. Художникът, като чувствително отзивчива натура, възприема от живота и природата впечатления и само впечатления, и никак не се впуска в анализ на самите неща, които са донесли тези впечатления, па даже и на самите впечатления, доколкото те не са му нужни като художествен материал. Той съди за всичко само по чувство, воден от минутни импулси на симпатия или антипатия. Защо тъй? – едва ли някой от художниците сам ще да знае. Това ми харесва, а онова не – ето кое ръководи художника в неговото творчество, а не съзнаването, че това е право, а онова не, че това е добро, а онова не. Посредством своя ум, художникът може да проумее много неща от живота и природата, но такова едно проумяване всъщност няма пряко отношение с неговото художествено творчество. Примерът с Гете най-ясно показва това. Напротив, философското мировъзрение на Шилера, което е ръководило художественото му творчество повече по пътя на логическо мислене, е спъвало творчеството му. Велики художници като: Омир, Шекспир, Бетховен, Верещагин, Торвалдсен и пр., не могат се обвини в художествения грях, че в творчеството си са били ръководени от някакво философско мировъзрение. Наистина, в последно време някои художници, като Л. Толстой, излизат пред света и като носители на философски мировъзрения; но тези техни мировъзрения са интересни като куриози, като виходки на художници, у които божията искра е изгаснала или изгасва. Към примера за Шилера, чиито художествени произведения са кръщавани от философско мировъзрение, тук ще прибавим Крайцеровата соната от Л. Толстой или Царят от Бйорнсон, произведения компрометирани художествено. Без мировъзрение (Weltanschauung) художникът не само че може, но няма и никаква нужда от него, освен в случаи, когато има пряка цел, чрез образи, да из-

вади на свят борба на мировъзрения, както е във Фауста от Гете или в Ахасфера от Хамерлинг. Онова, що е необходимо за художника, то е знание на живота, разбиране на всичко, що съществува на света и въздействува на човешките чувства, и най-сетне владение на външните средства (езика и пр.), в които явленията на нещата от живота и природата открояват своя смисъл.⁵ Това е поглед на живота (Lebensanschauung), а не мировъзрение (Weltanschauung), и той стои в пряка свръзка с емоционалната, а не интелектуална страна у художника. Подир това, едвам ли е нужно да показваме, че и положителните науки не заемат място между интересите на художника, – не само това, но наредко ще се намери художник, който да не се отнася с пренебрежение към тях. От друга страна, образованието, многостранното и хармонично образование, е от голямо значение за художниците; то им открива културните задачи на времето, сближава ги още повече с живота, изостря тяхната наблюдателност. Най-вече в творенията на образовани художници ний виждаме постигната великата задача на изкуството: да бъде отзив на живота, на ония негови явления, които са от значение за самия живот и ни служат за познаване и съзнаването му. От съвременните нам европейски художници такива са: Ибсен, Хауптман, Чехов, Репин, Антоколски, Макс Клиндер, Ярослав Върхлицки и много други.

Художниците, чиито имена отбелязахме в краткия си етюд, са чеда на разни епохи и принадлежат, според определенията на критици и художествени историци, на разни „школи“. Обаче всички истински художници принадлежат на една единствена школа – живота. И пред олтара на живота те приносят жертва рожбите на своята душа.

¹ Schopenhauer. Werke (Grisebach), Bd. I, S. 130; II, 475.

² Goethe. Werke. (Hempel), Bd. 27, S. 352.

³ Новости, 1898, № 330.

⁴ Volkelt. Aesthetische Zeitfragen, S. 109.

⁵ Th. Lipps. Streit über die Tragödie, S. II.

Сп. „Мисъл“, г. IX, 1899, кн. I.

Д-р Кръстьо Кръстев

ЖИВОТ ЗА НРАВСТВЕН ИДЕАЛ

Уводна лекция към изучаване на етическия проблем

От Д-р В. Мирюлюбов

На светлия спомен на незабравимия идеалист Н и к о л а
В и с к о в с к и , починал на 5 март 1900

„Две неща пълнят с все по-голямо и все растящо удивление моя дух,
колкото пъти и колко по-продължително спирам своя поглед върху тях:
звездното небе н а д мене и нравственият закон в мене.“

К а н т

„По-добре е да търпиш неправда, нежели да я причиняваш.“

С о к р а т

Основите или с а н к ц и я т а на нашата нравственост бива от два рода: 1. т р а д и ц и я т а , а в т о р и т е т ъ т , с една дума, чужди убеждения, в повечето случаи завещани от старината, и 2. с о б с т в е н о т о у б е ж д е н и е и разумение на мислящия индивидуум, въобще свободната мисъл, отхвърлила всички вериги и прегради на духа. Първият род нравственост, т р а д и ц и о н н а т а , би могли да наречем и р е л и г и о з н а , ако искаме да изтъкнем най-характерния неин вид, който е и най-старият и служи за прототип на всички други институти на авторитета: държавата, обществото, класата или патриархалното семейство. Вторият род нравственост носи в етиката специалното наименование а в т о н о м н а (за разлика от х е т е р о н о м н а т а , както наричат традиционния морал); аз предпочитам обаче тук да я нарека с едно по-общо име, – ф и л о с о ф с к а нравственост, – нравственост, която черпи своята санкция от индивидуалното съзнание на философски мислящия ум. Съществената разлика между едната и другата нравственост не трябва да се търси толкова в различното съдържание на техните „материални“ принципи, колкото в различното обосноваване валидността на тия принципи. Докато религиозната нравственост състои в подчиняване волята и разума на индивидуума под чужда воля и разум, които се признават за непогрешими и не се пита за по-дълбоките основи на установеното от тях, – философ-

ската нравственост дири своята санкция в етически принципи, създадени от самия индивидуум или заимствувани от други индивидууми, но не в името на техния не нарушим авторитет, а по свободен избор, по диктовка на собствено размишление. – Едва ли би било нужно пред студенти по философия да се изтъква изрично, че и двата рода нравственост са плод на човешкия дух. Но в сила на своята суверенна власт над себе си тоя дух обича да си налага различни начини на действие и ту да си поставя граници, ту да провъзгласява своята безграничност. В един случай способността за размишление и за самоопределение се счита привилегия само на избрани, богопомазани люде и тяхната мисъл и вдъхновено слово са – мислени и речени за всички. Това е естественият ред на нещата в оная честита детска пора на човешкия род, която цветът на културните общества отдавна е оставил далеч зад себе си, но в която и днес „честито“ живеят неизброимите милиони на „тъмните“ народни маси и в най-просветените общества. – В другия случай, напротив, правото за самоопределение се признава на всеки индивидуум, – поне на всеки, който е всмукал културата на своето време, всеки, който има силата и волята да мисли. Дали тоя идеал ще бъде някога реализиран от цяло общество, – това е за нас тайна и ний не можем с каква-годе положителност да кажем ни да, ни не. Но, че този морал не може да бъде морал на „немислящата“ – ако и не по своя вина – част от днешните общества, която нужди и физически труд са направили далечен зрител на нашите духовни – и не само духовни – пиршества, това е на мой възглед една безспорна истина. Ала не по-малко истина е, че всички ония, на които са широко разтворени вратите към висшите блага на културата, могат и трябва да бъдат мислящи хора и да се издигнат до нравствеността на свободния човек. В първите редове на тия щастливци е стоял всякога студентът и от него с право се изисква да бъде „свободен човек“ и да си изработи собствена нравственост. Чувствува ли един студент, че не е стигнал в своето развитие до тая точка, нека знае, че той не е заслужил името си и мястото си в реда на ония, които имат нравственото право да ръководят обществото и че трябва или най-усилно да работи над себе си в тая посока, или да превие врат под морала на тълпата, под бича на авторитета.

Няма да спирам тук върху морала на традицията и на авторитета – той не ни интересува в тоя момент; ще отбележа само пътем, че колкото и да е различен той от морала на философската санкция, крайните им цели далеч не са тъй различни, както би били наклонни да предполагаме поради различието на пътищата, които водят към тия цели. Отбелязвам това не само за да дам по-ясен израз на убеждението си, че висшият нравствен идеал е еднакво постижим и по двата пътя – Сократ и Исус,

блаженный Августин и великий Спиноза доказват това; – но и за да напомня една истина, забравяна често в етиката, – истината, че различията между нашите етически системи са много по-големи и по-непримирими, нежели различията в живота. Дали една постъпка е нравствена, или не, това обикновено хората решават доста единодушно; но на въпроса „защо е такава?“ – отговорите биват крайно разноречиви.

Въпросът, който ни предлежи да разрешим на първо място, когато е дума за нравствеността на свободния индивидуум, би могъл рязко, но ясно да бъде формулиран така: „Какво кара човека да се стреми към нравствен идеал и да ж е л а е да съгласи с него не само видимите действия, но и скритите от чужди погледи свои помисли? Съществува ли за това някаква причина или побуждение извън съзнанието на самия субект, – било някой природен закон, било въобще каква да е физическа необходимост?“ Очевидно е, че на почва на традицията и на авторитета тоя въпрос не може да поникне; догмите на религията, законите на държавата и установленията на обществото в нравите и обичаите са именно такива външни сили или норми, с които индивидуумът съобразява действията си, които не е създал той, нито пък чрез собствено размишление се е убедил в тяхната разумност или правота. Напротив, той ги следва само защото съществуват, без да пита за тяхното право на съществуване.

*

Народната мъдрост, а под нейно влияние и някои мислители са твърдели, че живението съгласно с един нравствен идеал е необходимо условие за щастлив живот и за добро име приживе и след смъртта. Действително, през първата половина на живота си, която прекарваме в училището, нас ни учат това, – та втората половина, която прекарваме между хората, да изгубим за отучване от тая мъдрост, и най-сетне безропотно да признаем, че имаме работа или с едно от благодушните заблуждения на старината, или със съзнателна модерна Lebenslüge, – житейска лъжа, както казва Ибсен.

Не е нужно да бъде човек ни песимист, ни ненавистник, а стига да нарича нещата с истинските им имена, за да признае, че щастието (– поне външното щастие, добруването, фортуната, тъй като вътрешното щастие не е нещо отделно от самата нравственост –) е най-често дело на глупав случай, а доброто име – и на случая, и на хитростта или „житейската мъдрост“ на индивидуума. А за да се усъмним в магическата сила на доброто име, съвсем не е нужно да пригласяме на фриволния, който пее: „що ми е някога добро име, по-добре сега добро вино, хубави жени и пълна кесия!“ Само онзи би предпочел зарад доброто име глад-

ния идеал от ситата подлост, който или не знае да си направи „сметката“, или е много наивен за своя век. „Умните“ любители на доброто име знаят хиляди пътища да осигурят него, без да нарушат хигиената на стомаха. Колкото за щастието, то е доста сляпо и отива най-често тъкмо там, дето... не трябва, а не отиде ли самò, може и да се повика и да се доведе насила... Средството за това е твърде просто и добре известно, – както не по-малко известно е, че то няма нищо общо с нашите нравствени качества и че колкото по-интимни са нашите връзки с идеала, толкова по-мъчно ще ни бъде да посегнем към него...

И тъй, басня е, че за щастието и за доброто име (допуснато, че ценим действително това последното) е потребен живот, съгласен с нравствени идеали. Но да приемем при все това, че е така, – нима една нравственост, диктувана от толкова егоистични мотиви, би заслужавала да носи това име?! Жалка нравственост и жалка душа би било това! –

Не по-малко фалшива е и друга една басня, според която нравствеността е нужна за щастието на другите и зарад ползите, които произтичат от нея. Няма да откажа, че велики добродетели и славни деяния са имали своя извор в тая нравственост; но колцина се радват на тоя завиден дял? А нима е по-малка или по-долна нравствеността на онова злополучно благородство на духа, което никому не донася ни щастие, ни полза? Оставям настрана, че щом чуждата полза или щастие се правят критерииум за нравственост, тогава усъвършенствованията на техниката и множество полезни животни добиват по-голямо значение от най-добрата воля, и ще попитам само дали е разумно и целесъобразно в нравствената висота да съзираме средства за тия блага? Защото, нека не се забравя, че изобретателят на най-простия механизъм, а особено пък откривателят на най-обикновеното лекарство, който облекчава страданията на милиони, създава хиляди пъти повече щастие, нежели най-великите възплъщения на идеала. –

Това за нравствеността на отделния индивидуум. Нека видим по-убедителни ли са съображенията или аргументите, с които се доказва необходимостта и наложителността на нравствените начала като основа на държавния и въобще социалния живот. Едно общество, ни се казва, което не почива на „незиблеми“ нравствени начала, в основа на което не лежи правдата, възмездието, равенството пред законите и пр., и пр., неминуемо ще загине и ще стори място на друго, нравствено стоящо по-високо, – както би загинало и едно общество без религия. С убеденост, достойна за по-сигурни истини, ни се повтаря това от две хиляди години вече от мислители и моралисти и не един път ни е било доказвано с факта, че нравствено упаднала Елада от IV ст. пр. Христа става плячка на

Македонец, а по-сетне и на сурово-добродетелния Рим, както от своя страна подир десетина столетия и гангрениясалият нравствено Рим отстъпва своето място на полудивите германски племена. Че добродетелният Картаген е станал плячка на хищничеството на доста развратения вече Рим, не се взема в сметка или пък се забравя току-що прилаганата норма. Но нека приложим тая норма върху по-близък за нас пример: завладяването на България от поклонниците на полумесеца. Да се приписва това на по-високата нравственост на победителя, нам се вижда, най-малко, твърде рисковано. Но да го допуснем за минута и да отидем по-нататък – да обясним оцеляването на победената народност в продължение на пет дълги и тъмни столетия. Националният егоизъм ни прави наклонни да вярваме, че това се дължи на добродетелите на нашите прадеди. Това едва ли хармонира с мисълта, че техните пороци са били причината на тяхното завладяване от азиатца. Но да оставим това настрана като мало-важно или като допустимо, поне при известни тълкувания, и да попитаме за какво би послужили тия добродетели, ако вместо късогледия варварин имаха насреща си например една културна католическа държава от XIV или XV столетие? По интелектуална култура тоя победител може да стои по-високо от балканския отшелник, но по добродетел, по нравственост въобще, сигурно не, – освен ако би допуснали, че етиката на езуитизма стои по-горе от етиката на простодушния наш селяк от XVII-ия или от първата половина на XIX век. Между това едва ли някой би се усъмнил, че при такъв победител, въпреки всичките добродетели на нашите прадеди, днес от български народ не би останало ни спомен.

Или да вземем един пример от противоположен характер. Китай съществува хилядолетия; но едва ли би помислил някой да „обвини“ за това безполезно съществуване нравствените начала, на които почива частният или държавният живот там; а за реализиране в китайския живот оня нравствен идеал, за който чезнем ний, за който повече душата на модерния човек – за това и дума не може да става. Пропаданье на царства и умиране на народи си върви по свои особени закони и ако между факторите не липсува и нравственият фактор, това още не значи, че той е решающий, нито, че е най-важният. Напротив, фактът, че съвременната държава, за анти-етическите основи на която няма две мнения, не само съществува, но и притежава в най-осъжданите от разума институти ония средства, които ѝ гарантират най-дълъг живот, – тоя факт доказва, че държави м о г а т да съществуват и при такъв минимум от нравствени начала, който не само не задоволява нашата наука, но и оскърбява нашето непосредствено нравствено чувство. Като твърдя това за държавата, аз съвсем не искам да кажа, че тя трябва да се премахне или замести с „анар-

хията“ като с нещо по-добро; не искам така също ни пряко, ни косвено да утвърдя, че модерната държава почива върху същи етически основи, върху каквито е почивала например римската империя или върху каквито почива коя да е съвременна азиатска деспотия. Напротив, признак на голямо заслепление би било да се игнорира пропастта, която дели една Франция или Швейцария от тоя позор за нашата култура, който носи името турска империя. Безспорно е и това, че уважението, с което се ползува коя да е държава, зависи изключително от нейната сравнително по-висока етическа култура. Аз твърдя само, че съществуването на една държава само в последна степен зависи от етическата ѝ висота, тъй че и за държавата няма основание да се приеме, че етическият елемент ѝ се налага отвън – че е свързан с нейния „физически“ живот.

Но има едно гледище, от което всички тия въпроси за по-къс или по-продължителен живот на един народ или държава ще ни се представят нищожни и ненужни. Какво значи – за оногова, който се е замислил поне веднъж над жестоките закони на природата, – че един народ изчезнал „от лицето на земята“. Нищо не е вечно на тая земя – нито даже тя, – а живот и смърт образуват само двете половини на вечния процес и дали днес или утре, дали след две или след двадесет столетия ще се свърши първата половина на тоя процес, която предшества смъртта, – е маловажна подробност. И народи, които са възплътели една вечна идея, както и народи, които нищо ценно не са внесли в историята на човечеството, еднакво ще загинат и ще сторят място на други. И докогато един народ сменява други, докогато нов живот пониква на развалините на смъртта, човешкият дух все още намира сетня външна опора за своите блянове, все още не стои пред най-безотрадната перспектива. Но имаме ли ний каква-годе вероятност, че животът е вечен? Не ни ли говори всичко, че тая форма на вселената не е съществувала всякога в миналото и няма да съществува всякога в бъдещето; че тя е мимолетен миг от вечността и само е д н а от хилядите възможни разпределения на „веществото“? Не говоря за това, че тая земя, която е за нас все и вся и вън от която за нас нищо мило не съществува, представлява само една пращинка в шеметния вихър на мировете; не говоря и за това, че нищожна „случайност“ е могла и може всяка минута да направи живота невъзможен на една или друга част от земята; но говоря за ония неминуеми катастрофи в драмата на мироздаването, след каквито е поникнал животът на нашата земя и след каквито пак ще изчезне и нашите най-възвишени идеали ще се превърнат в „космически прах“. Бъде ли тоя печален край на всичко земно просто дело на сляп случай, т.е. на предвечен неумолим закон, – както мисли науката, или воля на върховно непостижимо същество, – както религията би била

наклонна да приема, – за ума и за сърцето то е еднакво ужасно и за всички външни, обективни мотиви на нашите стремления към идеал еднакво убийствено.

И тъй, живота на отделния индивидуум ли разглеждаме, или се издигнем до живота на отделен народ или на цялото човечество, извън човека и неговото съзнание, – в някаква физическа необходимост, в някаква изгода за индивидуума, обществото или човечеството – ний няма да намерим нищо, което би могло да ни обясни нито въобще създаването на етически идеали, нито нашето непосредствено нравствено чувство, нито жаждата на духа и сърцето за нравствени идеали. С други думи: не природата иска от нас живот за нравствен идеал; нравствеността е създаване на човека за човека и само в човешкото съзнание трябва да дирим изворите на всички етически чувства и стремления.

*

От този резултат на абстрактната мисъл два пътя, две доктрини водят надолу – или назад – към живота:

Първата доктрина казва: щом нравствеността няма никакво обективно битие извън човешкия дух, тя е въобще фикция, – една недействителност, една самоизмама, в която никой просветен ум не трябва да вярва, – която трябва да бъде изхвърлена из нашия речник, така както стотини подобни фикции досега са били изхвърлени. Това е доктрината на аморализма, или, както сам той се нарича, на етическия натурализъм. Това е всъщност отрицание на всяка нравственост и естествено на всяка етика като наука. За тая доктрина „действителност“ означава само физическа, само материална действителност. Освен закони на природата, именно на физическата природа, – други закони тя не признава, тъй както не признава и други освен физически живот. За нея съществува само един разумен живот – то е животът, съгласен със законите на природата, и този закон „идеолозите“ погрешно са нарекли нравствен живот, а съвкупността на природните закони, отнасящи се до човека – нравствен кодекс, когато той не е друго освен природен кодекс, тъй като това са същите закони, които управляват живота въобще, във всичките му проявления – от клетката до социалния организъм. Ясно е, че онтологическият материализъм, доведен до последните си konsekвенции в етиката, ще бъде чист натурализъм. Обаче не всеки материалист в онтологията е длъжен да бъде такъв и в етиката. Класически пример за това е Спиноза, който, наистина, не е материалист в специфичното философско значение на този термин, но чийто начин на схващане и разрешаване на проблемите е чисто материалистичен; и при все това не-

говата етика представлява една от най-висшите манифестации на етическия идеализъм. От друга страна, етическият натурализъм може да се обоснове и без всяка материалистична метафизика, – както е случаят не само в днешната „еволюционна“ етика (която не е друго нищо освен прилагане на Дарвиновите биологически хипотези върху социалния живот), но до известна степен и у най-смелия и най-безогледен проповедник на аморализма – у Friedrich Nietzsche, който черпи своите мотиви не у Дарвина, а у... елинизма.

Ясно е, че като положителна етическа теория натурализмът не може да има никакво значение. Но толкова по-голямо е неговото значение като отрицател, като обновител и на живота, и на системите. Всеки по-значителен подем в историята на морала е бил не само предшествуван, но и пряко обусловен от силата и всеобемността на отрицанието: Сократ е немислим без Протагора и изобщо без софистиката, Исус и цялата християнска етика, която тъй високо се издига над средното ниво на античните етически понятия, са обусловени от онова безподобно оскобяване, в което намираме човека през последните столетия преди нашата ера, а Кантовата етика се предшествува от цяло столетие философски скептицизъм.

Втората доктрина, която представлява единственото философско и въобще научно фундаментиране на нравствен живот, състои в това: нравствеността е ценна за нас именно затова, защото е създаване на човешкия дух, а не е неизбежим, общ за всичко живущо природен закон; именно затова, защото индивидуумът притежава абсолютна свобода да разпорежда със себе си и може, във всеки отделен случай, чрез акт на волята да избере между два или повече физически еднакво възможни, но етически противоположни начини на действие. Животът на животното е начертан и предписан от психически инстинкти и физически закони. На животното в човека, на физическия човек – също. Но на духовния човек, на човека в човека, нищо не е предназначено и той може по хиляди начини да живее своя живот и да направи от себе си бог или животно. Нравствеността е едно от четирите основни проявления на активната, свръхприродна природа на човешкия дух, те са: наука, религия, изкуство и нравственост. Това са крилата на духа, с които той се издига над себе си и създава втори мир, в който протича същинският негов живот. Но с това още не сме определили достатъчно нравствеността, – нито в нейната природа, нито в нейното изключително значение за живота. Именно, всяка от останалите три родни стихии на духа, даже и религиозната, представляват и за науката, и за нашето непосредствено чувство само едно украшение и едно желано възвисяване на човешкия дух, а нравствеността е не-

разделна със самото понятие за човека, – не като зоологическа species, разумява се, но като „човек“. Докато науката и изкуството не само в своята творческа, но и в своята рецептивна страна образуват дял на щастливи избраници и никаква липса в това отношение не накърнява ч о в е к а в нас; докато религията, по своята психическа природа, представлява само един възвишен блян на индивидуалната душа, значението на който за индивидуума е толкова по-голямо, колкото по-примитивна и по-дълбока е вярата в конкретната действителност на тоя блян, нравствеността, напротив, е – за нашето непосредно чувство – неотделима от човека, разглеждан било като личност, било като социална единица. Нравствени качества и човешко достойнство са за нас синонимни понятия и липсата на известни минимални етически добродетели има за пряко следствие накърняването на това достойнство. Че понятието за тия минимални добродетели е било и е – в разни епохи и дори в разни слоеве на обществото – крайно различно, нищо не доказва против доктрината. Въобще факти от тоя род причиняват затруднения само на ония до-философски етически теории, които схващат нравствените идеали като... паднали от небето, общи за целия човешки род искания или норми, докато нашето гледище, като вижда в нравствените идеали творения, продукти на колективния дух (които, както всяко създание на духа, стоят под влияние на всички фактори на нашия психически живот), л о г и ч е с к и постулира различие между етическите понятия на разни епохи, без да изключва кулминариането на тия частни понятия във всеобщи висши нравствени идеали.

Но когато е дума за влияние на етическото върху човешкото достойнство, не трябва да разбираме само достойнството, което то ни печели в мнението на други подобни нам. Колкото и да е важно това в практическо отношение, но теоретически то няма онова значение, което притежава нравственото дело или помисъл за нашите чувства спрямо самите нас. Нищо не възвишава така човека в неговите собствени очи, както неговото благородство. Ний чувствуваме себе си напълно достойни за името човек само в ония редки минути и само дотолкова, когато и доколкото намираме скрити – в дълбоките глъбини на своята душа – някое светло дело, някоя от никого неузната благородна помисъл. Че човек си остава, при все това, пренесъвършен с ъ с ъ д на нравствени идеали; че съществуват в живота на всекиго моменти на нравствено падение, – на „екстази от злото“, на удоволствие от потъпкване на най-скъпото за нас, – туй нищо не говори против призванието на човека за нравствен живот: човек не е само нравствено същество и нравствеността е само е д н а , ако и най-висшата, стихия на неговото духовно битие. Затова и всеки път, когато философската мисъл се е опитвала да установи висшата и последна цел

на живота, тя не е могла да намери нищо по-високо от – реализацията на доброто, на нравствения идеал. На всичко друго човек все може да гледа като на средство за нещо по-възвишено, – и на науката, и на изкуството, и на религията дори (– какво значение има и най-крепката вяра в божествено битие и всеблагод, ако ний не реализираме частица от него!), – само на нравствения идеал – не! Изчезването на никое от тия четири върховни блага на културата не би направило живота в такава степен недостоен да бъде живян, както изгубването на нравствените идеали. То би било равносилно с умиране на ч о в е к а в човека, с апотеоз на животното в него.

3-и март, 1902

Сп. „Мисъл“, г. XII, 1902, кн. 3.

Д-р Кръстьо Кръстев

ЗА ТЕНДЕНЦИЯТА И ТЕНДЕНЦИОЗНАТА ЛИТЕРАТУРА

I

Без съмнение тенденцията е съществувала всякога и тенденциозната литература не е липсвала даже в епохи на най-бляскав разцвет на „чистото“, „наивното“ поетическо творчество. Ала не по-малко истина е, че същото може да се каже и за бездарното писателство, и за развращающата литература. При все това никой критик и никой мислящ човек не е твърдял, че в тоя факт вече се съдържа и неговото логическо оправдание, неговият *raison d'être*. И престъплението, па и онова, което е по-престъпно от всяко деяние – подлостта на сърцето и низостта на характера – съществуват, откак свят светува; но тоя ф а к т е бил безсилен да накара чистите души и благородните сърца по-малко да се гнусят от тях или да престанат да ги чувствуват като свой личен позор и като позор общечовешки.

Без да считаме тия аналогии за нещо повече от прости аналогии, ний мислим, че те доста ясно рисуват колко нелогично би било всяко опитване да се доказва „необходимостта“ на тенденцията или дори нейното право на съществуване *ipso facto*, че тя всякога е съществувала. Напротив, ний имаме всички основания да считаме тенденцията за аномалия и за едно литературно заблуждение, даже ако би признали за безспорен факта, че немалко видни мислители и писатели са я одобрявали и са си служили с нея; че даже и въпреки това значително обстоятелство, че именно тенденциозната литература е служила (а в страни, лишени от политическа свобода, служи и днес) на великите културни цели на човечеството. Ний не пишем културно-историческа, а естетико-литературна статия и сме в правото си да игнорираме дори гледището на литературния историк, понеже въпросът, който ни интересува, е само естетически и теоретически, а не историко-литературен. Но може би ще ни се възрази: отдавна се е минало времето, когато естетици и критици са си присвоявали правото да „дават закони“ и да „предписват“ било на поезията, било на другите изкуства, „к а к в о и к а к да изобразават или да не изобразават“. Нашият отговор на това е, че то не се касае до нас. Нашата задача не е да „предписваме“ комуто и да било да не пише или да не чете тенденциозни произведения, а само да ги оценим от гледна точка на теорията, т.е. да дадем един критериум за различаване художествените елементи и похва-

ти от нехудожествените и в заключение да укажем на някои примери от тенденциозност в нашата литература, за да престане най-сетне това смесване на художествено творчество с публицистика, на „волната“ и „безгрижна“ игра на поета – с практическите, материалните цели на политика, агитатора или преревностния просветител. А колкото е истина, че наивната вяра в способността на критиката да законодателствува е отдавна и безвъзвратно изчезнала, толкова истина е, че никога няма да изчезне правото на нашата мисъл, въз основа на едни или други свои общи идеи за природата и специфичните цели и задачи на разните деятельности на духа, да определя кои от техните индивидуални проявления са съобразни с нашите концепции за тях и кои не. Ний не се самооболщаваме, че за въпроси от тоя род не са и възможни, и логически доказуеми повече от една теория, защото ясно съзнаваме, че последната инстанция тук не са формалните логически операции, а ония положения, от които изхожда теоретикът или критикът. Ний нямаме никакво желание да поднесем на читателя някоя крайност, подобна на тая, че никое друго отнасяне към тенденцията не би било разумно или научно, а искаме само да покажем кои съществени особености на изкуството тенденцията накърнява и по тоя начин, като унищожавя най-характерното в художествената деятелност (– онова, зарад което ний главно и единствено ценим тъй високо изкуството), косвено обезценява и самото него. Ний ще бъдем напълно доволни, ако можем да убедим читателя, че отрицателното отнасяне към тенденцията се налага от всяко по-дълбоко вникване в психологическата природа на изкуството, както и от всяко по-широко – философско, в най-добрия смисъл на тая дума – схващане на основните сили и потребности на духа, схващане, което изключва всяко прибързано и едностранчиво – партийно – тълкуване на фактите в полза на една или друга от школните догми – била тя материализъм, интелектуализъм или емоционализъм. Колкото до евентуалния укор, че това би означавало да се въвеждат пак норми в естетиката и, следователно, да се „ограничава свободата на творческия гений“, – тоя укор не е никак трудно да се обезсили. Именно, ний мислим, че тенденцията не може нито да се осъжда, нито да се одобрява и препоръчва, без да се прибъгва до н о р м и . И трябва да си признаем, че за нас е непонятно как би могло да бъде другояче, – как естетиката и литературната критика биха могли въобще да съществуват, без да признават едни или други норми. Историята на изкуствата все още може да се стреми към експликативния характер на природните науки като към своя най-висша цел, но това е възможно само за сметка на критиката, която ѝ е разчистила пътя, като е помела и предала на забвение всичко, лишено от светия огън на вдъхновението, от печата на гения. Наистина, има едно

гедище – и неговите партизани са най-многобройни между партизаните на тенденцията, – за което оценката на литературни произведения не е деятелност от нормативно естество. То е гедището на щастливата простота, която счита своето не само за вярно (това, най-сетне, мисли всеки за своето), но и за единствено възможно и разумно; гедището, което мисли себе си нещо като природен закон, който е, който съществува обективно, знаян от нас или не; гедището, за което е чуждо знанието и съзнанието, че всички наши възгледи от този род са обусловени от чисто индивидуални фактори и от общото състояние на науките в дадена епоха. Но това гедище, както читателят сам ясно вижда, е тъй божествено-наивно, тъй чуждо на всяко съмнение, без което никаква научна мисъл не е възможна, че без преувеличение може да се каже: никой версиран в предмета не би го признал за свое, нито въобще за гедище, което има право на научно дискутиране.

* * *

Две са становищата, от които може да се разглежда – и осъжда – тенденцията и тенденциозното творчество: едно теоретическо – от гледна точка на един възглед за природата и целите на изкуството, – и едно практическо – от гледна точка на непосредственото впечатление, въобще на емоцията, която читателят преживява при възприемане, „съзерцаване“ на едно тенденциозно поетическо творение. Нищо обаче не ни пречи да съединим двете становища и да изтъкнем както теоретическите, така и практическите несъобразности, към които води тенденцията в изкуството.

Няма нищо по-лесно и по-естествено от това да си състави човек – или да приеме една чужда – теория за „същността“ и целите на изкуството; но няма и нищо по-трудно от това да се докаже, – не че тази теория е единствено вярната (това не може да се доказва), но поне, че тя действително обгръща съществените елементи и хармонира с всеизвестни факти из историята на изкуството. Наистина, върху никой естетически проблем от по-общ характер не съществува не само единомислие, но и какво да е единомислие, та естетиците са престанали и да обръщат внимание върху разногласията си. Но в този фундаментален въпрос, трябва с присърбие да го признаем, естетиците сякаш просто не се и проумяват едни други – толкова е различен езикът, на който говори всеки от тях.

* * *

Откак М. Гюйо, един от най-силните теоретически умове на Франция подир Тена, изложи – най-напред в *Problèmes de l'esthétique con-*

temporaire (издадено в 80-те години на миналото столетие), а сетне и в посмъртното свое съчинение *L'art au point de vue sociologique* (1892 год.) – и така бляскаво защити (против теориите на еволюционизма) тезата за непосредствената полза и значение на изкуството за живота (*théorie de l'expansion de la vie*), в теориите за изкуството бе настанало известно затихване. Причините на това не е трудно да се отгатнат. Първата е тая, че неговата теория действително отговаряше на твърде разпространени и популярни възгледи по въпроса и беше толкова по-убедителна, че Гюйо не бе изпаднал в ония крайности, които са толкова обикновени в теории от този род. Ясно и със сигурна ръка той бе начертал границите между литературата и науката, философията и морала и бе установил докъде се простира правото на тия последните в поезията; и всичко това по един начин, който и днес не се нуждае от никаква поправка. Втората, повече историческа причина, е обаче тая, че, от една страна, немската метафизическа естетика отдавна бе изнемогнала и живееше само в спомените си за едно славно минало, вече мъртво за нуждите на съвременното изкуство, от друга – французката натуралистическа реакция против тая естетика бе казала чрез устата на Тена последната си дума. Новата естетика, изникнала върху основи, създадени от новата психология, едвам се зараждаше и не беше още тъй укрепнала, за да каже своето ново слово. А само тя, само новата психологическа естетика, можеше да го каже. Скъсала всички връзки със старата догматическа естетика, оплодотворена от мощните вълни на еволюционизма, тя бе се еманципирала вече и от онзи натурализъм, който до неотдавна се считаше неразделен от него. И макар днес да е може би още твърде рано да провъзгласяваме бързите завоевания на тая естетика за трайни придобивания на науката, но това не ни пречи да признаем, че нейните основни принципи действуват като също откровение върху всички ония, които са образували своите основни философски и естетически убеждения под изключителното влияние на новата психология и поради това са се чувствували еднакво чужди както на Хербарто-Хегелевските спекулации, така и на ултра-научните мъдрости на натурализма и на естетическия материализъм. От такова естество са на първо място тия три принципа, които имат пряко отношение към въпроса, който ни занимава:

1. Непосредствената цел на изкуството е да доставя специфичната наслада, по-общо емоция, която наричаме естетическа;

2. Извор на тая наслада не е нито „формата“, нито „съдържанието“, но отношението на дадена форма и дадено съдържание към съвкупността на нашите идеи за света и живота;

3. Изкуството не стои в никакво пряко отношение към нашите реални

нужди и стремления, понеже онова, което то ни дава, не е действителност, а илюзия (технически термин: „илюзивна действителност“, „илюзивни чувства“).

Без съмнение тия принципи не са нещо съвършено ново. Те са били изказвани кога с по-голяма, кога с по-малка ясност и решителност от мнозина естетици, особено през изтеклото столетие. Съвсем ново е обаче тяхното научно фундаментиране и тяхното систематизиране, т.е. подвеждане под един обединяющ принцип (принципа на илюзията), – което извърши по един бляскав начин в своята най-нова книга тюбингенският професор по история на изкуството Конорад Ланге¹, след като Карл Грос (тогава доцент в Giessen) в своето „Въведение в естетиката“² бе се доближил значително до същите идеи.

1. Който знае каква – досадна – роля играят във всички книги и книжки върху изкуството декламациите за „въплъщение на идеала“, за „тържеството на правдата и доброто“ и др. под., той не може да не почувствува едно особено облекчение, че тия стари сантименталности, които всеки приказваше и никой не чувствуваше, най-сетне бидоха пометени из естетиката. Ний днес вече не се чувствуваме задължени от никакъв фалшив идеализъм да твърдим, че предмет на художествено въплъщение може да бъде само доброто, само „положителното“ и да вдигаме в недоумение рамене пред Шекспировия Яго или Ричард Трети, Вагнеровите дисонанси или Бюклиновите чудовища. Нищо обаче не ни тласка и към противоположната крайност – да прогоним идеала из изкуството и да провъзгласим безобразното, пошлото и подлото за единствено достоен за изкуството сюжет. Ний твърдим само, че в принцип изкуството е свободно да рисува и едното, и другото в границите, които сам геният си определя. А дали с успех, или не, това ще зависи от множество други условия и лични качества на художника. Онова, което ний искаме от него и което именно считаме за непосредствена цел на изкуството, е: да ни емоционара, да бъде способно мощно да раздвижи фибрите на нашата душа и да ни накара много и много да преживеем и пречувствуваме. (Че той за тая цел трябва да се справи с множество технически искания, можем да оставим настрана, като нещо, което се разбира от само себе си.) По-близкото психологическо характеризирание на тая емоция би ни завело твърде далеч и би изисквало задълбочаване във въпроси, които за пряката ни задача нямат значение. Достатъчно е да изтъкнем като нещо безспорно, че тая емоция е във висша степен приятна (– затова я и наричаме наслада –) и че е специфично различна от насладата, която ни доставя коя да е друга деятелност на духа: научната, етическата, религиозната или практическата.

Дали е по-висша или по-нисша, остава един открит и, по нашето мнение, празен въпрос, тъй като всяка от тия деятельности е еднакво важна и необходима за висшата култура на човешкия дух. – Но да не се отклоним от същественото, от ядката на въпроса. А тя е, че изкуството емоционира, доставя наслада и няма никаква друга п р я к а цел освен да емоционира, да доставя наслада. Средството му за това е една мнима действителност, т.е. едно илюзивно, „привидно“ възпроизвеждане на реалния мир (– от гледна точка на реалните нужди и интереси: една играчка –), което обаче в естетическото съзрение действува върху нас с една интензивност не само равна, но често и по-голяма от интензивността, с която действува върху нас „същинската“ действителност.

2. Факт е, че и най-противоположни по съдържание произведения на изкуството възбуждат еднакво силни естетически емоции. И този факт, пред който естетиката досега сякаш е слепяла, ни кара да признаем, че с ъ д ъ р ж а н и е т о , в неговата индивидуална природа, е нещо безразлично за същността на изкуството. Не в тая смисъл, че би могло да липсува всяко съдържание, а само в тая, че всяко едно може да бъде заменено с друго. Докато старата естетика, като игнорираше едва ли не по-голямата половина от величайшите създания на изкуството, поставяше естетическата емоция в зависимост от едно или друго съдържание (обикновено: етически и религиозни идеали), новата естетика твърди, че за теоретическо обяснение на художествената емоция каквината на съдържанието е нещо индиферентно. А същото важи и за ф о р м а т а , понеже и формата се е менявала безкрай, тъй че всяка отделна форма, в която „се облича“ изкуството на един народ или епоха, е нещо временно и като такова случайно. – За пръв път в историята на науката се извършва един висш синтез на двете крайни и едностранчиви естетически доктрини, едната от които съзираше същността на изкуството в съдържанието, а другата – във формата, и се поставя на тяхно място учението, че и двете са само еднакво съществени и необходими ф а к т о р и на естетическата наслада, обаче не ги изчерпват и, следователно, не могат да се считат за същински извор на тая наслада. Тоя извор е само и л ю з и я т а , т.е. онова психическо състояние на п р е ж и в я в а н е като действителност н е щ о , което в буквалния и обикновения смисъл на думата е н е д е й - с т в и т е л н о . Това преживяване е много сложен процес, но тук ще стига да отбележим само неговата зависимост от два фактора: 1-во, от отношението, хармонизирането между формата и съдържанието, и 2-ро, от по-голямото или по-малко съответствие на формата и съдържанието с нашия вътрешен мир, по-точно: с онзи образ за света и живота, който има

индивидуумът, с неговия „мироглед“. Едно велико теоретическо откroвление, което – както всяко такова – ни се представява сега твърде просто и самоочевидно, – навярно, защото дава естествено и лесно обяснение на много игнорирани или едностранчиво смутолевяни факти из живота и историята на изкуството. Ако разкази, пълни с приключения, противоречащи даже на природните закони, казва К о н р а д Л а н г е , комуто всецяло принадлежи честта за това откroвление, доставят наслада на детето и на малкообразования човек, причината на това не е, че т а к о в а съдържание е естетично само по себе. Ако Шекспировият Хамлет или Гетевият Фауст доставят такава наслада нам, то и това не произтича от туй, че тия високи идеи и дълбоки чувства са сами по себе естетични, нито от туй, че те са ценни в етическо или в културно отношение, защото все тъй интензивна наслада доставят и Мефистофел, и Клавдий, и Гилденщерн с Розенкранца, макар че идейното и емотивното съдържание, което поетът е въплътил в тях, е пълно отрицание на въплътеното във Фауста и в Хамлета. Същото е с формата, тъй като никоя форма – като наченем от мелодичния стих на едно поетическо произведение и свършим с разкошните и блестящи краски на една картина – няма абсолютна естетическа цена, не е пригодна за в с я к о , а само за и з в е с т н о съдържание. На детето доставят наслада приключенията или грубите и неправдоподобни картини, на необразования читател (който може да бъде и „университантин“) – сензационните романи, защото т о в а съдържание и т а я форма съответствуват на т я х н о т о представление за света и живота и защото техните потребности от преживяване на по-дълбок психически живот са нищожни или никакви. Ний, които търсим в изкуството не възпроизвеждаме на външности и на физически черти на битието, а на неговия по-дълбок смисъл, можем да се емоциираме само от произведения, които удовлетворяват нашите психически ламтения, отговарят на нашия мироглед. Всяко по-значително изменение в нашето схващане на природата и на живота – каквото е на първо място това, което се извършва при прехода от детска към юношеска и от юношеска към зряла възраст – се отразява и върху нашата естетическа възприемчивост. Което е възхищавало детето, няма да възхищава и юношата и не много от творенията на изкуството, които са привеждали във възторг юношата, ще действуват по същия начин и върху зрелия мъж. Не по-малки са различията, които съществуват между отделните епохи, общества и обществени слоеве, както и между отделните индивидууми от е д н а възраст, епоха и общество. И ако при все това има произведения на изкуството, които са емоциирали в продължение на столетия най-различни общества и индивидууми, това нито противоречи на принципа, нито въобще представява от себе си нещо

странно и непонятно в психологическо отношение: между обществата и индивидуумите съществуват не само различия, но и най-дълбоки психически общности. Художници, които покрай временното и условното са въплътили и общечовешкото – чувства и идеи, неразделни от живота на духа в най-различни зони на земята, – ще живеят, докогато в човешкия род съществува разбиране за дълбините на душевния живот и чувство за естетичното.

3. Че изкуството не стои в никакво директно отношение с нашите реални нужди и интереси, че то, с други думи, няма за задача да удовлетворява нито научните потребности на духа, нито неговите ламтения за нравствени и религиозни идеали, нито пък социалните и политически стремления на гражданина, е една истина, която на практика, ако можем така да се изразим, всякога е била признавана; но затова пък на теория толкова почесто и по-настойчиво се е отричала. Първият зародиш на този принцип трябва да се търси в абстрактната дефиниция на Канта: „Schön ist was ohne Interesse gefällt“ („хубаво е, което харесваме безкористно“). Но едвам онава вдълбочаване, което внесе Шилер в този принцип, му създаде по-голяма известност и значение за естетиката. Особено важно бе обстоятелството, че Шилер, чиято поезия е поезия на идеали, който, следователно, е гледал на нея като на едно свято оръжие за най-възвишени цели, е изповядвал теорията за практическата „негодност“ (да употребим най-силния израз) на поезията и изобщо на изкуството. Едно бляскаво доказателство, че да се счита изкуството извън – или по-горе – от дрязгите на живота, не значи нито да се унижава то (никой не е мислил за изкуството по-високо от Шилера), нито да се провъзгласява за излишно и непотребно в ансамбъла на нашата духовна култура. Собствено, въпросът – от психологическо, па и от метафизическо гледище – е една баналност: щом е безспорно, че изкуството почива на илюзия; щом естетическите емоции са съществено различни от „неестетическите“, т.е. реалните, действителните, вратоломните; щом, следователно, на събитията, които изобразява изкуството, и на чувствата, които чрез това възбужда в нас, липсува – как да се изразим! – „материалната“ неотвратимост и безвъзвратност на физико-биологическото битие: то е просто самоочевидно, че за никакво пряко въздействие на изкуството върху живота, за никакви каузални отношения между тях не може да става дума. Че това не изключва най-велико косвено въздействие или влияние, това е не по-малко очевидно и никой мислящ естетик не го е отказвал. Но в своята опозиция против първите естетически домогвания на еволюционизма, против Грант Алена и особено Спенсера, който пръв извлече из забвение Шилеровата теория („Един немски автор, чието име не

помня вече“, бе писал той в своята Психология), М . Г ю й о бе направил най-сериозния опит да докаже, че изкуството само тогава заслужава името си, когато изобразява и, следователно, (по неговото схващане) разсажда, разпространява най-ценни в етическо и социологическо отношение чувства и идеи. Но това е най-малко една едностранчивост, която не казва нито половината от истината: какво е положителното социологическо действие на великите злодеи, често тържествующи, а в никой случай не страждущи така и толкова, колкото великите идеалисти – и в живота, и в поезията? Друго: какво право би имали – от тая гледна точка – да се числят към изкуството ония перли на лирическа поезия (като Гетевите, Хайневите, много от Пушкиновите и др.), които, мерени с масшаба на м а т е р и а л н и т е нужди на живота (в най-широката смисъл на тая дума), представяват една безконечно малка, за да не кажем никаква, величина? Между това тия лирически перли ще останат извор на най-мощни естетически емоции, – те всякога са били високо ценени от естетици и литературни историци и никакъв сериозен опит да се изключат из областта на изкуството до днес не е направен. Трето. Има няколко изкуства (музика, танц, архитектура, някои видове от живописата и скулптурата), в които не може да става дума за никакво идейно съдържание и които поради това не могат и да имат никакво социологическо действие. Прочее, Г ю й о е смесил културно-историческото с естетическото гледище и частта – с цялото. При все това, спрямо С п е н с е р а и неговата школа той беше в известно отношение прав, тъй като те или съвършено игнорираха литературно-естетическата страна на въпросите, или пък бяха безсилни да ѝ дадат каквото и да било научно обяснение. Изключително психолози-теоретици, боравящи само с най-общи – мета-биологически – принципи, те не са могли да имат ни разбиране, ни чувство за специфично-естетическото и са искали чрез най-общите формули да заместят самото съдържание, за което се касае, чрез рамките – самата картина. Едвам най-новата фаза на еволюционната естетика, която представява Ланге, е свободна от тоя укор. Еволюционист от глава до пети, Ланге е в същото време и естетик, и дълбок психолог-практик. Антипод – и в своята изходна точка, и в своя метод – на Фолкелта, той притежава неговото тънко и живо естетическо чувство. Затова, въпреки всички отделни различия, много от техните основни идеи се посрещат: и тук, и там естопсихологически релативизъм, съчетан с естетическа нормативност; и тук, и там илюзия (Schein = привидност у Фолкелта), д р у г мир, възвишаване над неволите и рабската зависимост от неумолими действителности и т.н. В резултат: една нова наука с общи основи при най-различни индивидуални надстройки. Основните принципи на тая именно наука искаме тук да приложим върху специалния литературен въпрос: тенденцията в поезията.

Вече от изложеното дотук е, вярваме, доста ясно положението на въпроса; при все туй ний ще направим едно по-детайлно осветление. По-напред обаче трябва да определим по-отблизо какво собствено наричаме тенденция, а след туй да укажем изрично какви чужди елементи внася тя в изкуството и какви несъобразности създава.

И едното, и другото ще направим в една втора статия.

II

„Прочетох мнението Ви за разказа ми. Поезия без тенденция е годна само за ония, които се уригват сито и са доволни от живота. Аз я ненавиждам. Обичам поезия, която буди мислите и прави революции в главите, без да пренебрегва художеството, а не само... да спомага при смиланието на храната. Почти половината от живота си съм прекарал в нужди, мъки, жестоки изпитания и разочарования. Поезията ми, следователно, не може да бъде чорбаджийска. Да, аз обичам поезия, която зачеква болни социални въпроси и настоятелно иска разрешението им.“

Из едно частно писмо

Тенденциозни наричаме ония произведения на изкуството и специално на поезията (– тъй като в другите изкуства тенденцията или съвсем не е възможна, или пък не играе никаква значителна роля), в които авторът не се задоволява с това, да „нарисува“, да „изобрази“ живота (по-общо: действителността) така, както тя непосредствено се отразява в неговото художническо съзнание, но се домогва освен това и да наложи на читателя едно или друго м н е н и е за живота, едно или друго т ъ л к у в а н и е на неговите проявления. Тенденциозният писател не се ограничава да ни каже: „Ето една картина на живота; съзерцавайте я, пленявайте се или се отвръщайте от действителността, която ви представям, но се наслаждавайте от нейното отражение в моето изкуство и не го смесвайте с кипящия в тая минута реален, действителен живот.“ Не, тенденциозният писател освен това иска да спечели читателя за едно или друго течение в живота на своето време, за една или друга група, едни или други интереси – национални, социално-политически, икономически, котерийни; той иска да пледира з а или п р о т и в едно или друго схващане явленията

на живота, за или против една доктрина. Както прави един публицист или един човек на науката. Само че той не прави това по обикновения, дискурсивния начин на излагане или оборване на чуждите мнения, а като ни рисува живота тъй, че самият живот уж да доказва, resp. оправдава неговите и да оборва чуждите възгледи. Тенденциозният писател се стреми винаги да може да ни каже: „На, вижте – самият живот ви потвърждава това, което аз твърдя и вярвам.“ Той не се обръща, значи, само към нашето съзерцание, нашата интуиция, като ни оставя свободни да си изтълкуваме както ний намерим за добре нарисуваната от него картина на живота; не, той иска да влияе и върху нашия разсъдък – само не чрез аргументи, които да ни убедят в истинността на онова, което той проповядва, а (ако може тъй да се каже) чрез комбиниране на подходящи за целта му примери, т.е. случки и характери. – От тия разяснения е ясно, че тенденциозната литература си присвоява правата на науката да тълкува или да обяснява явленията, без обаче да си налага ония задължения, без които науката не е наука, а произволна и фантастична игра с фактите, лишена от всяко обективно значение.

Обикновената дефиниция на тенденцията и на тенденциозното, повтаряна често в учебници и в популярни естетически книжки, е неточна и непълна. От една страна, тя не обгръща всичките крайно разнообразни форми, в които обича да се крие тенденцията, а от друга страна – приписва тенденциозност на някои видове на поетическото творчество, които никога и от никого не са били считани за такива. Тя гласи: „Тенденция има там, где авторът се домогва да прокара в своето произведение, и то от свое име (като се намесва във вървежа на събитията), едни или други възгледи върху живота, и въобще там, где в едно творение на изкуството се говори за работи, несостоящи в непосредствена връзка с неговата фабула или съдържание.“ Както всяка неточна дефиниция, тя е едновременно и много тясна, и много широка. С такава една дефиниция очевидно не се обгръщат ония тенденциозни произведения, в които авторът не излиза налице, – било защото техниката не му позволява това (както е във всички тенденциозни драми), било защото неговото художническо чутие му налага това ограничение (както е в много от тенденциозните романи, повести и разкази: и то в по-добрите и най-добрите от тях). Друго: тая дефиниция заплашва да обвини в тенденциозност цялата лирическа поезия, в която най-често поетът говори от свое име, изказва свои лични чувства и убеждения. Това обстоятелство ни налага да дадем малко по-друго определение на тенденцията, което да съдържа само отличителните ѝ признаци, без да се докосва до въпроса за начините, чрез които поетът може да внесе тенденциозния елемент в своето творение. Без съм-

нение, да определим тоя начин или, по-вярно, тия начини (тъй като не може да се говори само за е д и н вид тенденциозност, а трябва да различаваме н я к о л к о вида), ще бъде нашата най-важна задача, но тая задача образува една материя за себе си и не трябва да се смесва с фиксиране на логическото съдържание на понятието. Като такава ний предлагаме следната дефиниция: „Тенденциозни са ония творения на поезията, в които авторът си служи със средства на поезията, за да доказва или да оборва една теза, – в които той по един или друг начин влиза в ролята на публициста.“ Тая дефиниция има очевидно това преимущество, че не предрешава нищо относително начините, чрез които поетът може да внесе тенденцията в своето творение, нито пък провъзгласява за признак на тенденциозност такива особености, които са съвсем случайни и се срещат само в някои, и то нехудожествените, тенденциозни произведения на поезията.

Много и различни са начините, чрез които може да се внесе тенденциозност в едно поетическо произведение. Да се изброят всички тия начини, би било и трудно, и безцелно. Следните четири основни типа ще бъдат, мислим ний, достатъчни, за да се обхванат най-главните проявления на тенденцията.

1. Поетът може от свое име да „пледира“ за или против едни или други възгледи, идеи и явления на живота: – тенденция в тесен смисъл. Тая форма на тенденцията имат предвид обикновено както нейните привърженици, когато я възхваляват като полезна за социалните и изобщо културни цели на обществата, така и нейните противници, когато я осъждат като отрицание на изкуството. Литературните произведения с тенденции от тоя род всъщност не са произведения на изкуство и на поезия, а са публицистика, която се е заблудила в чужда област, – която не е съумяла или не е искала да си избере съответствената форма.

2. Поетът може обаче да прояви тенденциозност и само чрез тенденциозно развитие на събитията. Тоя вид тенденция има това преимущество пред първия, че авторът не натрапя на читателя своите убеждения или тълкувания на живота така грубо, така направо (публицистически), както в първия, а „по-респектабелно“ и само косвено. Белетристи с талант всякога ще предпочетат тоя начин, не само защото той е по-свойствен на поезията, но и защото действа по-неусетно и, следователно, по-неотразимо. Но от друга страна, тая тенденциозност е неразделна от психологически неправдоподобности и дори несъобразности, каквито един художник никога няма да си позволи в угода на свои предвзети идеи.

3. Няколко стъпала по-високо стои третата форма на тенденцията: – тенденциозното, т.е. пр и с т р а с т н о рисуване характерите на лицата.

Според това, дали едно съсловие, класа, нация, политическа партия и т.н. се ползува със симпатиите или антипатиите на поета, той рисува нейните представители само с „бели“ или само с „черни“ краски. Инак този начин не изключва нито художествената обработка, нито въобще високите художествени дарби у поета, понеже е следствие само на интелектуална едностранчивост или на съсловни предразсъдъци – слабости, съвместими с най-високи художнически способности.

4. Най-сетне, поетът може да прояви тенденциозност и като създаде в своето произведение, покрай другите лица, един свой двойник, един носител и проповедник на личните негови възгледи за живота. Но тъй като да въплъщава своя мироглед в създадените от него характери и фабули, е свещено право на поета, то ний ще имаме право да наречем този начин, това творчество тенденциозно само в случаите, когато поетът извършва това въплъщение неумело и предизвикателно. Този е начинът, по който поетът единствено може да даде израз на своите най-задушевени убеждения, без да наруши илюзивния характер на своето творение и без да въздейства пряко на разсъдъка на читателя, като му натрапя своите идеи и чувства.

Нека разгледаме по-отблизо всяка една от тия четири основни форми на тенденцията в теоретическо и практическо отношение.

1.

Най-обикновената, но и най-груба, най-нехудожествена форма на тенденцията е тая, в която поетът или белетристът от свое име проповядва своите мнения и убеждения по всевъзможни въпроси, а разказването – илюзионирането на живота – му служи повече за повод или рамка на това. Арената на този род тенденция е белетристиката, главно по-дребните нейни жанрове, разказът и очеркът, в които техниката не създава на писателя никакви затруднения, а особеностите на жанра позволяват и доста повърхно „докосване“, без всяко по-голямо вдълбочаване в психиката на лицата. Тая най-модерна *species* на белетристиката представява широко поле за бездарни аспиранти за писателско име, особено когато пишат за наивна публика и когато тяхната писателска некадърност се съчетава с по-голяма доза наивност и литературно безвкусие. Че това „писателство“ няма нищо общо с художествено творчество и че то представлява от себе си само една криворазбрана публицистика, е, струва ни се, очевидно, – както е очевидно и това, че девет десети от белетристическите произведения, които се пишат и издават у нас, са именно от този род. Под влияние на писатели, действували в изключителни политически условия, лишени и от по-дълбока литературна култура, и от претен-

цията за такава; под влияние на писатели, за които перото е било само едно индиферентно (и б о е д и н с т в е н о) оръжие за национално свестяване, – у нас от самото начало на новия, по-широк литературен живот е липсвало всяко съзнание за различната природа и назначение на публицистиката и на белетристиката. Вече обстоятелството, че и след 25-годишен най-интензивен политически живот ний нямаме публицистика, която да заслужава името си, – която да не е или безжизнено разправяне, или безграмотно улично клюкарство, доказва, че за мнозинството наши писачи още не се е извършило диференцирането между тия два жанра, тъй близки за повърхно гледане и тъй различни за всяко по-дълбоко вникване. Там, дето публицистиката няма още съзнание за своите специални задачи, там е съвсем естествено и белетристиката да не прояви никакво разбиране на същинската си природа и призвание, но да се домогва за ролята на публициста. Самите сюжети на повечето разкази и разказчета, които се печатат в нашите списания, ясно говорят за това: че учителите са същинските пионери на културния прогрес, но се възнаграждават най-просешки и се третираат като непотребен товар на обществото; че селянинът с денонощен труд храни и поддържа и държавата, и нейните служители, а сам той едвам има с какво да накваси сухия залък, докато дармояди и явни престъпници живеят в охолност и плюят и на труда, и на идеалите на селянина; че турчин-звяр безчести наши едноплеменни братя или че подъл полицаи фалшифицира народната воля и тъпче нагло святи човешки правдини: – ето какви, заедно с безброй други от тоя род, въпроси на деня се превръщат в „очерки“, „разкази“, „скици“, „драски“ и не знам още какви вариетети на „belles-lettres“ – и ни се поднасят като квинтесенция на живота, като възсъздаване на неговите „най-ценни“ и „най-дълбоки“ проявления. Че между естетическото емоциониране на душевните глъбини – както у твореца, така и у четеца – и дразненето на нашите национални, политически, класови и граждански чувства и интереси няма нищо общо; че това са две досущ различни деятельности на духа, – за тая елементарна истина у нас сякаш не е било помислювано (или поне говорено) през тия двадесет и пет години волен литературен живот. Че назначението на едната от тия деятельности е да доставя само контемплативна наслада от „безплътни сенки“ на живота, а назначението на другата – да въздействува пряко и силно върху нашата воля, изобщо върху активната страна на нашето битие, – това и днес си остава тайна не само за авторите на разните „вשותявки“, „драски“, „драсчици“ и „чертици“, но и за мнозинството от ония, които критикуват, т.е. за литературните ръководители и ментори. Изворът на тая аномалия, както изобщо на нашата литературна изостаналост, трябва да се дири, без съмнение, преди всичко в общата

наша културна изостаналост. Не трябва обаче да се забравя и обстоятелството, че нашата нова литература се е развивала под изключителното влияние на руската и особено на пионерите на тенденциозността като единствен достоен за вниманието на гражданина и на мислящия човек литературен жанр. Възраженията, или по-право, укорите и обвиненията, хвъргани от тия първоучители против нетенденциозното изкуство (за тях идентично с „празно и безсъдържателно писателство“), се повтарят у нас и ден-днешен. Изхвърлянето на тенденцията из поезията е за тях и техните верни ученици едно произволно ограничаване на творческата свобода и едно обезценяване на изкуството, каквито само незапознати с живота кабинетни „размислители“ можали да намислят и само празни умове и сити стомаси – да възприемат. „Ония, които искат, ни казват те, щото поезията да не разработва теми, „въпроси“, почерпени от живота на деня, въобще от най-непосредствената действителност, които отричат правото ѝ и длъжността ѝ да „внося светлина“ в умовете, като упътва посред „хаоса на явленията“, – те или имат поезията за „детинска играчка“, или пък са тъй сити и доволни, че не допускат болките и неволите на живота да проникнат в поезията, да не би да я изпълнят със страшните привидения из оная грозна касапница, която се зове „човешко общество“ и по тоя начин да развалят тяхното сладко поетическо *dolce far niente*. – Не може да се откаже, че похватът на атаката е избран умело, но нека не се забравя, че няма нищо по-лесно, но и по-осъдително от такъв начин на атака: вместо да се оборват теоретическите положения, да се дискредитират техните партизани – ту като се провъзгласяват техните чувства и стремления за антисоциални и егоистични, ту като се стигматизират като „недостойни“ за сериозни хора и граждани. Всеки научно дисциплиниран ум обаче знае, че няма убеждения, които да не би били достойни и за най-сериозни хора и които да не би могли да се поддържат с най-голямото възможно субективно право, макар да бъдат диаметрално противоположни на общеприетите. „Сериозността“ и „социалността“ на хората от единия или от другия лагер можем прочее да оставим настрана и да изтъкнем само, че противниците на тенденцията, или „естетите“ (както презрително ги титулират тенденциозните), с по-голямо право би могли да отвърнат, че за тях неволите на живота са дело толкова велико и важно, щото те не допускат да бъдат смесвани с... фикции (с каквито по всеобщо признание борави изкуството), за да не ги омаловажат. Социалните язви, нуждите на действителния живот, би могли още да кажат „естетите“, омаловажава не онзи, който иска, щото те да се третира с всичката основателност, трезвеност и всестранност, присъщи на нашите научни издирвания, а именно онзи, който допуска или изисква, щото те да се „осветляват“ от субек-

тивната и недостъпна за никакъв обективен контрол „светлина“ на белетриста, която е лична, индивидуална, да не кажем дори и произволна. Че естетът ще бъде напълно прав, не е никак трудно да се докаже. Да изучава социалните язви и да дири цяра за тях, – това е задача на науката, изобщо на научната мисъл, не на художественото творчество. И то е въпрос тъй труден и тъй сложен, че и до ден днешен най-големите усилия на нашия ум са оставали най-често безуспешни. А да се възлага тая задача на вдъхновението на художника и на волната игра на неговото въображение, е колкото неразумно, толкова и нецелесъобразно. Не ще и дума, изкуството може и дори трябва да изобразява и социални язви: – нищо човешко за него не бива да бъде чуждо; – но да открива причините и цяра на тия язви, това е за него непосилна задача. Търсене на истината е изключително дело на науката и на научните процеси на ума. Изкуството само изобразява действителността, то не търси истината. Затова и в произведенията на изкуството и на поезията за истината – в същинския смисъл на тая дума, в който я употребяваме в науката – не може и дума да става. В тях няма нито истина, нито неистина, но има само – по-голямо или по-малко приближаване до действителността. А действителността е нещо безконечно богато и „многообразно“ и изкуството никога няма да се слее с нея или да я изчерпи. Напротив, елементарен факт на естетическата наука е, че две произведения на изкуството, които принадлежат на най-противоположни литературни школи (т.е. рисуват действителността от две противоположни страни, като изтъкват съвсем различни елементи от нея), могат да бъдат еднакво „истинни“, т.е. еднакво да се приближават до нея, еднакво да бъдат верни, правдоподобни. В науката това не е възможно: от две научни положения от противоположен характер може да бъде вярно само едното, никога и двете. Едно научно положение, един научен трактат могат да бъдат доказвани или оборвани, а да доказваме и оборваме възгледите, които проповядва едно литературно произведение, или самото това произведение, би било просто една безсмислена игра. Пример: Пушкин ли, или Гогол, Толстой ли, или Достоевски, Тургенев ли, или Гончаров, Шилер ли, или Гете, Байрон ли, или Шели представяват „истината“? Кой от тях е прав и кой не? Впрочем никой запознат с тия проблеми няма днес да признае за разумни и научни подобни въпроси, защото в едно литературно творение може всичко и с еднаква „убедителност“ и „основателност“ (или ако щете: неоснователност) да се доказва. И ако партизаните на тенденцията обикновено я величаят, защото чрез нея можало да се пръска светлина в масата, те забравят едно твърде важно обстоятелство, което всичко осуетява: че чрез нея може да се пръска – в тия същите маси – и най-големият умствен

мрак. И читателят е еднакво беззащитен както спрямо светлината, така и спрямо мрака на белетристиката, тъй като тя не апелира към неговия разсъдък, а му се дава просто като някакво откровение свише. И понеже мислящият читател не търпи това, то тенденциозната литература от този род вирее само между слабокултурна публика. Но разбира се, тази литература няма никакво значение като просветително средство: тя всъщност не пръска никаква светлина, защото не буди мисълта, а само откроява недоказани мнения, често напредничави, но още по-често и назадничави...

В цитата, поставен начело на тия бележки, са формулирани със завидна яснота и недвусмисленост исканията на този вид тенденция.³ Макар да се спряхме доста дълго върху този род тенденция, ний ще си позволим да направим и няколко възражения против тях. Вярваме, че това няма да бъде излишно за едно по-добро уяснение на въпроса.

Най-напред, една обща бележка. Поезия без тенденция, ни се казва, е годна само за ситите. Нека за минута оставим настрана истинността на това твърдение и да се попитаме само дали то не отрича в принцип всяко изкуство. Ако поезия без тенденция е годна само за ситите, т.е. за ония, които нямат никакви идеали и никакви духовни потреби, то, пита се, могат ли да имат каквото и да било значение – и *raison d'être* – ония изкуства, в които (както напр. в живописа и скулптурата) тенденцията не играе почти никаква роля, – за да не говорим за ония, в които (както напр. в архитектурата и музиката) тя е съвсем невъзможна и немислима?

Щом тенденцията е онова, което дава цена на поезията, то, струва ни се, следва с очевидност, че изкуство без тенденция трябва да бъде или една невъзможност, или нещо, лишено от всяко значение. Наистина, поезията не е идентична с изкуството и не всичко, което важи за поезията, важи и за изкуството изобщо, но ако поезията се счита за изкуство, а не за друг род духовна деятелност, тя трябва да има съществени общи белези с него. Но какви могат да бъдат тия общи белези, когато значението на поезията се поставя в зависимост от нещо, което в другите изкуства или съвсем липсува, или е без важност? Щом въздействието на поезията върху нашата душа зависи от тенденцията, то е ясно, че това въздействие трябва да липсува вред, гдето тенденцията липсува. Прочее, нито живописиста, нито музиката нямат право да се считат за изкуства и ония, които ги имат за такива, дълбоко се заблуждават! – Възгледите, които водят до такива нелепости, в никой случай не могат да претендират за научност и основателност. Нещо повече: те доказват, че за партизаните на тия възгледи изкуството – в своята специфична природа – трябва да бъде една *terra incognita*, – че те никога не са преживели, пречувствували онака своеобразна и неопределима емоция, която наричаме „художествена наслада“.

Те могат да бъдат отлични граждани и мислители, но тям липсува „специфичният орган“, с който единствено може да се схване поетичното, по-общо: естетическият елемент. Когато мислят, че говорят за поезия, те всъщност говорят само за един несъществен и случаен неин фактор: прякото социално (или дори политическо) въздействие, – което на най-великите творения на изкуството липсува съвършено.

След тая обща бележка ний можем да бъдем кратки в своите възражения. Цитатът говори за „поезия, която буди мислите и прави революции в главите, без да пренебрегва художеството“. Такава поезия има, да, но то е поезията на най-великите художници на словото (гл. 4-та точка), която няма нищо общо с тенденциите на днешния ден и с дразгите на актуалния живот и която се движи във вечните и неразрешими проблеми на човешката душа. Да се говори за тая поезия, че „помага при смилание на храната“, няма никакъв здрав смисъл. Защото, ако то означава, че в тая поезия няма да намерим ония идеи, които намираме в един социологически трактат, това е съвършено вярно, но да негодуваме против това, ще рече да не знаем какво искаме от поезията. Ако ли то означава, че тая поезия не навежда на ония мисли за човешката неволя, които възбужда в нас тенденциозната поезия, това може спрямо едни творения да бъде вярно, но спрямо други – не, тъй като има създания на чистото изкуство, които ни разкриват човешката неволя и по-безжалостно, и по-дълбоко от всеки тенденциозен роман. Най-сетне, ако то означава, че четенето на тая поезия не изисква никакво напъгане на ума, и то е спрямо едни произведения съвсем невярно, а спрямо други – толкова вярно, колкото и спрямо тенденциозните романи, тъй като ония от тези последните, които не са се превърнали съвсем в публицистика (като напр. „Что делать“ на Чернышевски), се четат с много по-малки усилия на ума, нежели коя да е от трагедиите на Шекспира или от драмите на Ибсена. – Все толкова основателно е да се говори, че „поезия без тенденция била годна само за ситите и доволните от живота“. Ситото уригване зависи от кесиите и стомасите на хората, а доволството от живота е дело на темперамента, не на ума, и във всеки случай между поетите най-малко ще се намерят от типа на ония човешки същества, за които говори Милл, като казва: „по-добре е да бъдеш недоволен Сократ, нежели доволна свиня“. Вече фантазията, която у поета е най-будна и деятелна, не му позволява да намира пълно удовлетворение в това, което има, а го кара да ламти за нещо ново, далечно, непостижимо. Сетне: фактически не е вярно нито че само ситите и доволните читатели дирят нетенденциозната поезия, нито че само неволниците обичат тенденциозната или оная, която рисува нещастия. За читателите важи същото, което и за писателите, а историята на литературата

та разказва и за гладни жреци на чистото изкуство, и за сити поклонници на тенденциозна поезия. Гладният Шилер, който хвърчи из облаците в своята поезия, е станал пословичен; не по-малка пословичност си е заслужил със своя непоправим оптимизъм и Шели, преследван като див звяр през цял живот, най-безпощадно. Изобщо трябва да се отбележи, че отношението между онова, което поетът твори (или читателят чете), и онова, което той живее, не е тъй пряко и просто, както изглежда да го схваща нашият сътрудник и както старата естетика е била наклонна да твърди⁴: отношенията са много преплетени и разнообразни. – Колкото до характера на преживяното от поета, то несъмнено има голямо значение за неговото творчество и за посоката, в която се движат неговите вкусове: всеки е в известна степен роб на своето минало и на своите съдбини. Но в последна инстанция и тук въпросът не е „едноставен“: нито всеки, който рисува неволи, изпитания и разочарования, ги е преживял в действителност (мислимо ли е например Шекспир да е преживял Хамлета и Хенриха V, крал Лира и Джулиета, Макбета и Дездемона, Ричарда III и Корделия, Гете – Фауста и Мефистофеля, Филина и Отилия!), нито пък всеки, който ги е преживял, притежава и способността художествено да ги възпроизведе. Четецът на едно поетическо творение и не се интересува дали авторът е преживял това, що възпроизвежда, а пита само дали той е способен не го да накара да го преживее с колкото се може по-голяма интензивност. Това е най-обикновеното и най-лесно мерило за различаване художника от нехудожника: първият ни кара преди всичко да преживяваме, а вторият – или развива ту едни, ту други идеи, или ни разправя за едно, за друго, често даже с голяма занимателност (особено ако се касае за сензационни външни приключения), но той не владее върховната тайна на художника да ни накара да преживяваме изобразявания от него живот.

2.

Втората форма, в която нерядко се облича тенденцията, е... тенденциозното развитие на изобразяваните от поета събития. Тая форма на тенденциозността е възможна само в ущърб на психологическата вярност в развиване на събитията, – само ако мотивировката на постъпките бъде пожертвувана за предвзетите цели, които авторът иска чрез този изход да докаже, да потвърди. Според това, дали авторът допуска несъответствие между характеристиките и постъпките на своите герои (– като кара напр. ония, на които е приписвал благородство, да вършат неблагородни постъпки, а ония, които е отрупвал с пороци, да проявят благородство), или просто оставя съвсем немотивирани постъпките на героите си (като не си прави труд никак да ги характеризира, а само ги кара да вършат ту едни, ту

други действия, без да дава никакви мотиви за това), – можем да различим два вида тенденциозно развитие на действието: 1) вследствие фалшиви мотиви и 2) от отсъствие на всякакви мотиви. А тъй като психологическата правда е първото условие за художествено творчество и за поезия, то с право може да се утвърди, че този род тенденциозност се среща само у посредствени белетристи. Разумява се, посредственият белетрист може да си бъде добър лирик и даже много увлекателен разказвач на епизоди и на куриозни случки, но той няма да бъде нито художник, нито писател-психолог, защото му липсува способността да разкрива вътрешния мир на героите си, да ни прави зрители на онова, що се извършва в техните души и определя техните постъпки. Това не са писатели-сърцеведци, а – най-много – добри стилисти, които умеят да схванат, да предугадат в каква посока се движат дневните интереси на обществото и да ги „втъчат“ в една криво-ляво скърпена белетристическа фабула. Това обстоятелство им позволява често да добиват голямо значение за своите съвременници и въобще за нуждите на дадено общество в известен момент от неговото развитие, – то прави техните писания актуални като статиите на един добър публицист⁵, но то ги и лишава от всяко значение при най-малка промяна в това общество: те обикновено преживяват себе си и влиянието си. Изчезнат ли интересите на деня, които са ги вдъхновявали, всеки вижда психологическата фалшивост или недостатъчност на тия незаконородени поетически рожби. –

Ний се затрудняваме да посочим на читателя някои примери за този род тенденция из чуждите литератури. Във всяка от тия литератури ги има без съмнение множество, но те не проникват по-далеч от своето отечество (освен може би когато са много сензационни: само тогава статиите на жадни за сензация дневни вестници разнасят славата им и по-надалеч). Ще се ограничим поради това само с един пример из нашата литература, която е доста богата с такава белетристика, като наченете от тромите повести на по-добрите „социалистически“ автори и свършите с виртуозните калейдоскопи на Вазова. (Не е тази единствена точка, в която най-големият „буржоа“, Вазов, се посреща в художническите си похвати със своите антиподи, социалистите, но тя е твърде характерна.) Заслужавало би да се съпостави от тая страна например „Под натиска на живота“ от Карима с кой да е от многото Вазови разкази на зададена тема, – напр. „От ралото до урата“, един от най-типичните. И тук, и там героят се води накъдето се ще на авторите им, без всяка грижа за това, има ли каква-годе вероятност, че тия хора би извършили такива действия. Главната разлика в похватите на двамата автори е тая, че Карима не дава никакви мотиви за самоубийството на героинята си, т.е. с нищо не го

представя като наложително, а Вазов дава фалшиви мотиви. Тенденцията в „Под натиска“ състои в това, да се „докаже“ тезата, че животът неминувемо тласка към самоизтребление най-идеалните души, а тенденцията в „От ралото до урата“ е да се подкрепи тезата, че и най-работливият селянин се поддава на съблазните на „платения мързел“ и напук на туй, че всичко го кара да си гледа ралото, залавя политиката като полесен поминък.⁶ Но самите произведения изобличават авторите си в насиливане на истината: Карима с нищо не е илюстрирала мнимата безизходност в положението на героите, на чиято страна са симпатиите ѝ, а Вазов във втората половина на разказа почти забравя първата му половина и приписва на героя си мотиви, за които той, по неговата собствена характеристика, би трябвало да бъде недостъпен. Така постъпва Вазов не само в дребните си разкази, но и в големите си романи: той не познава изкуството да се хармонират действията на героите с характеристиките, които им прави, когато ги рекламира пред читателя. Затова „Под игото“ е една верига от несъобразности от тоя род.⁷ Неговият Огнянов проявява във всички свои действия качества тъкмо противоположни на ония, които авторът постоянно ни уверява че притежавал; същото прави и Рада. И читателят напразно търси в тях нещо, което да му обясни обаянието, с което ги окръжава авторът в мнението на другите лица на романа си! –

Нашата характеристика на втория вид тенденциозна белетристика ще бъде непълна, ако не отбележим и една особено популярна нейна разновидност: поучителните разкази, изобщо морализаторската белетристика. Да възтържествува добродетелният и да пострада или дори да загине порочният и злият, – ето девиза на тая литература. Ний не намираме за нужно да се спираме върху нея за каквито и да било теоретически размишления; то би ни отвлякло от нашата задача. Нека изтъкнем само тия две обстоятелства: първо, че тя може да си е на мястото само в книги, с които се преследва не естетическо емоциониране, а педагогическо назидание и, второ, че много от класическите автори на античното и новото изкуство не са съвсем чужди на такива морализаторски тенденции. В това отношение модерното изкуство справедливо се гордее със своята свобода от всички окови, които пречат на по-вярното, по-реалистичното възпроизвеждане на действителния живот, – нестеснявано от никакви криворазбрани морализаторски идеализирания на неговите грозоти, жестокости и етически нежелателности. Но в тия свои стремления модерното изкуство се явява просто продължител на традициите и похватите на най-великите художници на словото в старите и новите времена: Омир, Шекспир, Гете. Особено Шекспир, който не си прави труд да сглажда или да прикрива и най-въпиющите етически дисонанси.⁸

3.

Но поетът може да прояви своята тенденциозност и като рисува пристрастно характерите на своите герои, – било като приписва само благородни черти на ония, които се ползват с неговите симпатии, било като отрупва с отрицателни качества ония, на които не съчувствува, – които представляват противния нему лагер. Тая тенденция може да служи на твърде разнообразни цели, но най-широко поле е намирала тя всякога в патристическата литература и в разните видове партийна белетристика. Шовинистичните чувства, плод на национални вражди и кръвопролития в по-старите епохи и в най-новото време, както и фанатизмът на религиозните секти и на политическите, социалните и дори научните школи са намерили най-широк простор в тоя род литература, – много по-широк нежели в брошурната или дневната преса, тъй като в тия последните все са потребни аргументи и се касае за безплътни общности, докато в един очерк чувствата на автора и на неговата публика (– симпатиите към едни и антипатиите към други –) действуват като непосредствена действителност, по-убедителна от най-убедителната аргументация. Но най-модерната и най-популярна форма на тая тенденция е борбата между днешния политико-икономически строй на обществата и социалдемократическите доктрини и блянове. Социалистическият и „буржоазният“ белетрист се надпреварят в пристрастно и, разумява се, в психологическо отношение винаги фалшиво рисуване на живота и хората. Но докато първият представлява сития буржоа ленив и кръвожаден, готов да изсмуче, ако се може, и кръвта на безимотния работник, – вторият ни представлява работника като същество пакостно и зло, мислящо само за това, как да ограби тогова, който „великодушно“ го храни. –

Заслужва да се отбележи, че в нашата литература тая тенденция се среща в една особена форма, породена не толкова от подражание на чужди образци, колкото под влияние на нашата действителност. Именно, рисуват се два вида младежи, обикновено учители (други професии почти и нямат представители в нашата поезия, освен може би в карикатурни пози), – едните вдъхновени от благородни стремления за всесветовно щастие и готови всяка минута да се пожертвуват за благо на своя народ, а другите – „доволни свини“, загрижени само за лично добруване и нехаящи за нищо друго в света, а често дори безхарактерни и долни интриганти. Първите са винаги социалисти, мъченици за своите убеждения, вторите – „буржоа“, щастливи в своя умствен мрак и нравствена тиня. От буржоазна страна отплащат на това с още по-окарикурена действителност, която не е вече плод на преувеличаване, а на съвсем нагло клеветене: атеисти (– като че да вярваш в нещо, защото всички други вярват,

е вече нравствено или прави чест на твоите умствени способности –), анархисти (– като че е по-почтено да славословиш държавата и да се гавриш със законите ѝ, както правят у нас всички, които могат –), развратници и развратители на простата маса, – ето епитетите за социалистите; благочестиви християни, добри граждани, скромни труженици и примерни съпрузи – ето епитетите за несоциалистите. Обективната истинност на тия изкълчени копия на живота е, както ще признае всеки непредубеден, еднакво чужда и на едните, и на другите. Разумява се, за единичен случай тия портрети могат и да бъдат верни, но това още не ги прави годни за художествено възсъздаване, тъй като нищо в тях не е типично и не може да се счита характерно за групите, чиито представители са те; и тъй като нищо не ни принуждава да се съгласим с неизречената премиса на авторите, че тия морални качества са неразделни от тия убеждения или от принадлежността към една или друга група. Очевидно е, че нито едните, нито другите не са си дали сметка за оная чудовищна психология, на която почива тяхното „творчество“, т.е. тяхната тенденциозност. А тая психология е: вярваш ли в една догма на черквата или на обществото, принадлежиш ли към една група, ти си за едни връх на човешко съвършенство, за други – нравствен изверг, и обратно. Действителността и здравият човешки разум не знаят подобни „законали“. Добротелите и пороците живеят в умове с най-разнообразни убеждения и между всички общества и нации. А така именно рисува живота „чистото“, нетенденциозното изкуство, такъв го намираме и у двамата най-велики представители на това изкуство, – у Омира и Шекспира, най-жестоките и най-богатите с контрасти, каквато е и самата природа. Особено последният, чиято сцена е несравнено по-обширна и по-разнообразна, а галерията на създадените от него характери обгръща всички слоеве на обществото. И как щедро (или без милост) раздава той богатата и злополучията, благородствата и подлостите – на малки и на големи, на езичници и на християни, на англичани и на римляни, на шотландци и на датчани! Но не по-малко удивително е и безпристрастието, с което Омир рисува гърците и троянците, Ахила и Хектора, Андромаха и Пенелопа...

Патриотическата тенденция е без съмнение по-стара от социалната, ала това не ѝ пречи да цъфти и днес. Тя е плод на по-ниска културна степен, – когато идеите за братство между народите са съществували само в няколко – от никого нечетени – книги. Тия идеи добиха плът и кръв едвам през 19-то столетие, когато съзнанието за общите интереси на пролетариата роди интернационалната работническа солидарност. Но странна съдба има тая Исусова идея за братство: тя не може да заличи една омраза, без да породи друга, по-голяма, на нейно място! Пропастта, която преди

се простираше надлъж по границите на отделните държави, сега бе се преместила само вътре в държавите и беше раздвоила обществата на две още по-враждебни една към друга половини: пролетариата и „буржоазното“ мнозинство.

Казаното по-горе за социалната тенденция важи, разбира се, всецяло и за патриотическата. В полза на последната би могло обаче да се каже това, че тя често се налага на един народ като единствено възможно средство за самосъхранение. А това всъщност не е изкуство и не преследва естетически (илюзивни), а съвсем реални цели, тъй че би било безмислен педантизъм да се осъжда или да се „запрещава“. От тая гледна точка трябва, мислим ний, да се ценят много от разказите на Любена Каравелова, в които се карикатурят гърците и турците. И един по-чистокръвен художник на негово място едва ли би могъл да устои на голямата съблазън: да пожертвува изкуството, за да пробуди един народ за културен живот. Че тия трима разкази, които днес би написал по-добре всеки третостепенен писач на „скици“ и на „картинки“, у нас се считат – кое мълко, кое изрично – за художествени произведения, макар да са се изминали 24 години от смъртта на автора им, това е едно „благочестиво“ естетическо заблуждение и то доказва, че нашето литературно развитие не е направило големи успехи през последната четвърт от столетието. – Съвсем другояче трябва да се гледа на патриотическите вдъхновения на нашите писатели след Освобождението, особено на най-важния от тях, Вазова, и на най-популярното му произведение, „Под игото“. Изключителните политически и обществени условия, в които е работел Каравелов, отдавна не съществуват и за тогавашните гражданствени причини не може вече дума да става. Всичко трябва да се тури на сметка на писателя, тъй като за гражданина са били отворени всички пътища да изкаже своите граждански и национални чувства. Но художникът Вазов се е идентифицирал с гражданина Вазов и е поискал върху чувствата на националните омрази да съгради своите художествени ефекти. Сякаш повлиян от много четените навремето си драскачи, които в първите години на свободата наводниха нашата литература с кървави „позорищни игри“, и Вазов си е позволил да унизи изкуството до проводник на национални вражди. Колкото това и да го издига в нашите очи като „отечестволюбец“, но като художник то го приравнява с бездарностите, които изнесоха на сцената карикатурите на нашите апостоли, сред „неописуемия“ възторг на столичната невежа публика. Наистина, който знае Вазовата слаба литературна култура и пътя, по който е вървяло неговото развитие като писател, за него това подхлъзване може да е естествено, но все пак си остава непроситимо, дето и един Вазов е могъл да помисли, че онова, което е позволено

във възпоминанията и пътните очерки (напр. „Немили-недраги“, „Неотдавна“, „В недрата на Родопите“ и много др.), е допустимо в драмата и романа. Лаврите, които дават сензацията и писателският патриотизъм, Вазов можеше спокойно да остави на бездарностите на техния грамаден кортеж у нас. От това и той, и литературата щяха само да спечелят. И друго. Че Вазов – съвременникът на въстаническата епоха и на освободителната война, които са и оставили най-дълбоките следи в неговата душа, които са наложили своя печат върху неговите чувства и мисъл – не е могъл другояче да мисли и да чувствава, това е и понятно, и простимо. Но ний виним не човека, а художника: най-елементарният художнически вкус и такт трябваше да не му позволят да „обективира“ своите лични, реални – п а т р и о т и ч е с к и – чувства по начин, като че те са чувства общочовешки. Изкуството има работа с илюзивни чувства. Само в някои видове на лириката са търпими реалните. И младият Вазов „инстинктивно“ бе разбрал това и отлично бе възплътил своите и нашите общобългарски национални възжеления. Но на сетнешния Вазов липсува този такт: той вижда в турчина не човека, а петвековния мъчител. Това е... шовинизъм в изкуството.

Чуждите литератури са пребогати с романи, повести и драми от този род, а някои от тях, особено ония из руската литература, са доста известни и у нас. Тая тенденция не изключва високо художествени качества и тя често и неусетно преминува в чисто, нетенденциозно изкуство. Това става правилно всеки път, когато художникът рисува характерите на своите герои като естествено и необходимо последствие на условията – на политическата, расовата, икономическата, религиозната или дори семейната среда. Под влияние на дарвинистически идеи и, по-общо, на естественонаучните принципи от втората половина на изтеклото столетие, белетристиката на 70-те и 80-те години – най-напред французкият роман, в лицето на най-видимия си представител, Емил Зола, а сетне и руската и немската белетристика – е преимуществено такава. Натуралистическата школа не е, в своята теоретическа основа, друго нищо освен илюстрация на материалистическия принцип (сметен прибързано за н а у ч е н , доказан принцип на природознанието), че индивидуумът е проста „сума от прадеди, климат, въздух и храна“. И трябва да се признае, че от гледна точка на естетиката и теорията на изкуството нищо не би могло да се възрази против една литература, която съзнателно или несъзнателно се ръководи от такъв мироглед. Т.е. този мироглед не би ѝ попречил да постигне високи художествени ефекти. Не е обаче така от гледна точка на науката и философията, дето срещу този мироглед стои днес друг по-висш, по-всеобем и,

следователно, по-научен, образуван не под изключителното влияние на науките за физическата природа, но обогатен с резултатите, добити от изучаване на душевния живот. Тия резултати идат да подкрепят инстинктивните, само чувствувани недоумения и протести на идеалистите против теорията и практиката на натурализма – в науката и в изкуството. Нещо повече: те им дават здрави, строго научни основания. Говорим за истината, признавана днес от всички нематериалистически психолози, че индивидуумът не се определя само от средата и че въобще външните фактори никога не съдържат достатъчното основание на онова, което се таи – или извършва – в индивидуалната душа. Вече нашите представления или (по-общо и по-научно казано) фактически дадените комплекси на нашето съзнание не са прости суми на елементарните усещания, а съдържат всякога един плюс, който като отделен елемент не съществува, но се поражда от и след онзи своеобразен творчески синтез на тия елементи, който създава комплексите. Принципът за творческата природа на духа се издига почти до степен на самоочевидна истина – до степен на психологическа аксиома, ако се обърне нужното внимание върху всеизвестния факт, че средата, че обективните условия са всякога за множество от индивидууми еднакви, но че при все това именно между тия индивидууми се явяват най-големите, т.е. най-различните индивидуалитети. А както е аксиома, че еднакви причини пораждат само еднакви последствия, така е не по-малко аксиома, че нееднакви последствия могат да произтичат само от нееднакви причини. И известните основоположения на Вундта (принципът на творческия синтез и законът за нарастване, увеличаване на духовната енергия) – зрял плод на безподобна по своите резултати 30-годишна психологическа работа, – не са нищо друго освен наложителни изводи и по-нататъшни приложения по тая самоочевидна истина. Във физическата природа съществува строга еквивалентност, да, и противното е за нашата наука днес почти немислимо – поне то би я направило невъзможна. Но нищо не ни кара да твърдим същото и за психическата природа, за духовния мир, а фактите, необоримите и очевидящи факти из тоя мир ни налагат тъкмо противоположния принцип. Да бъде физическата енергия абсолютно константна, е и понятно, и необходимо – всичко материално е подчинено на тоя неумолим закон: в материалния мир сумата никога не съдържа повече от онова, което се е съдържало в събираемите.⁹ Но да приписваме константност на „психическата енергия“ (или, без всяка метафизика: на психическото), е равносилно с отричане на всяко духовно развитие и на всяко увеличаване духовното богатство. Равносилно с абсурда, че между бушмените и кой да е днешен културен народ разлика в психическа енергия не същест-

вува. Че и принципът за наследствеността не изменява въпроса в неговата същност, е не по-малко очевидно: и в тоя принцип не се съдържа никакво увеличаване и той следователно не може да обясни нарастването на психическите съдържания, развитието на индивидуума и на обществата.

4.

Четвъртият и последен начин, чрез който поетът може да внесе тенденция в своето произведение, да повлияе върху възгледите на читателя, е: да създаде в своето произведение едно лице, което във всичко, що върши и говори, да отразява възгледите или начина на действие на своя творец. От степента на таланта на поета ще зависи дали той ще извърши това по начин, който позволява да поникне в душата на четеца естетическа илюзия и, като нейно последствие, естетическа наслада. Върху това никакви общи правила не могат да се дадат. Всичкото, което ний можем направим, е да определим как в една разновидност на тенденцията допуска в принцип и какво не, да покажем дали тя, по самата си природа, създава едни или други пречки на всяко естетическо емоциониране (както е случаят с първия вид тенденция), или позволява широко ползуване с литературно-художнически похвати. А в това отношение тя е форма на тенденцията стои по-високо от всичките други: когато се практикува от художник, тя нито външно, нито вътрешно по нищо не се различава от творенията на чистото, бихме рекли, наивното изкуство. Защото да възплъщава своя мироглед, е не само право, то е и длъжност на поета: какво друго може той по-ценно и по-велико да извърши, освен да възплъти частичка от живота така, както тя се е отразила в негова дълбок, самобитен дух, – освен да даде художествен израз на ония чувства, изобщо на онзи вътрешен живот, който той действително е преживял или поне със силата на своята интуиция е мощно предчувствувал. Наивното изкуство не прави нищо повече от това. Ето защо казахме, че тук може да се говори за тенденциозност само когато имаме работа с авторско неумение и бездарност или пък с предизвикателно пъчене личността на автора, resp. на негова заместник в произведението.

Ясно е прочее, че само в случаи, когато онова лице в произведението, което представлява копие от характера и възгледите на автора си, е ненужно или дори противоречи на хармонията на цялото, когато то е зле намислено и е лишено от всяка собствена индивидуалност (представява просто абстрактна схема, а не „жив човек“), или пък е скучна декламация, – само тогава ще имаме работа с тенденциозно творчество. Напротив, бъде ли застъпникът на автора психологическа или естетическа необходимост в ансамбъла на цялото и изобщо в плана на произведението,

тогава няма основание да се говори за тенденциозност, за присъствие на нещо враждебно на самата природа на изкуството, – на нещо, което прави невъзможно същинското естетическо емоциониране. Че поетът изобразявал себе си, своите копнежи и мъчения, своята личност, своите идеали, това не само не е недостатък, но е досущ в реда на нещата. Какво друго ще изобразява художникът, ако не преди всичко своята душа, а чуждата само дотолкова, доколкото е способен да я преживее и да я постигне. Наистина, има художници, за които са еднакво разкрити тайните на най-противоположни душевни минове, които сякаш нийде не изобразяват себе си; но срещу тях стоят не по-малко велики художници, които познават и рисуват само своето велико, дълбоко и капризно „аз“. Това е напълно съгласно с устремите на модерната душа във всички области на живота. И ако по-старата естетика често е осъждала тая „лична“ поезия, то е било под несъзнателното влияние на античната обективност, чужда вече за нашето непосредствено чувство, за нашата по-гореща и разпокъсана от дисонансите на битието натура. Достатъчно е да поменем двамата най-ярки представители на поезията на модерната душа и изобщо на най-субективна поезия, Б а й р о н а и Х а й н е , за да не остане никакво съмнение, че най-личното творчество може да бъде така непосредствено, така наивно – чуждо на всяка тенденция, – както и творчеството на най-обективния художествен гений. А ако има някаква разлика, тя е само в по-голямата стихийност на първото, която прави и психологически невъзможно онова „тарашуване“ на логическия разсъдък в работата на художническата концепция, от което се ражда тенденцията. –

Също така не трябва да се обвиняват в тенденциозност ония автори, гср. произведения, които изобразяват само е д и н род характерни или обществени слоеве: комични и престъпни герои, патологически и неуравновесени лица, страдания и лишения. Не ще и дума, те рисуват крайно едностранчиво живота, но те правят това по една психологическа необходимост. Процесът на тяхното творчество в нищо не се различава от процеса при „най-светлото“, най-оптимистичното или най-безлично творчество. Само материалът, с който работят, е друг, именно по-еднообразен, защото тяхната концепция на света – образът за живота, който се проектира в тяхното съзнание, е различен: в тяхната психическа организация известни „органи“ не функционират, но затуй пък другите толкова по-интензивно функционират. Прочее, художници от типа на Гоголя и Достоевски не са тенденциозни писатели и ако руската критика често ги провъзгласява за такива, тя прави това или за да увеличава числото на „своите“, или защото смесва социалната белетристика от отрицателен характер с политически проповеди, с партизанство в литературата. Наис-

тина, в тая област тенденцията вирее най-много, но нито всичко в нея е тенденциозно, нито пък се намира само в нея. При това има един критериум, чрез който всякога и безпогрешно може да се различи тенденциозната социална литература от нетенденциозната. Ето този критериум: от психологическо естество ли са, в своята по-дълбока същност, проблемите, които поставя поетът, или не. Не са ли, това е сигурен признак, че имаме работа с „намеса на автора“, с „прибягване до средствата на поезията зарад публицистически цели“, – че събитията не са плод, изникнал из почвата и в атмосферата на самото произведение, но са „подхвърлени“ от вън. С този критериум в ръка не е никак трудно да се докаже, че Гоголевиът „Ревизор“ не е „сатира на руската администрация“, а е от начало до край психология на нечистата съвест и върху туй почива и неговото безсмъртие, и неговата безподобна художественост. „Сатири“ и „карикури“ на руската и дори на българската администрация има множество, но само ония имат каквото-годе художествено значение, авторите на които не са се задоволили да нарисуват най-големите чиновнишки безсъвестности (няма нищо по-лесно от това!), но са създали живи хора и из психологията на тия живи хора са извлекли и обяснили техните действия.

Най-сетне, за пълнота, ний сме длъжни да отбележим тук и един пример на съчетание между тенденция от четвъртия род и висша художественост, т.е. един пример, който нагледно показва как тенденцията престава да бъде... тенденция и се превръща в интуитивно и, рекли би, стихийно художествено възсъздаване на всички мисли и чувства, които са движили душата на художника. Този пример е – последният роман на Толстоя, „Воскресение“. Дело на 70-годишен старец, този роман е написан с една свежест и една сила на интуиция, за каквито в тая възраст не е бил способен нито даже Гете, най-младият по душа между седовласите патриарси на поезията. При все това за никого не е тайна, че всичко във „Воскресение“ е плод на разсъдъчна мисъл, именно на умисъла да се разкрият най-безпощадно гнилите, безнравствените, безчеловечните основи на съвременната държава и общество. И Толстой не се е задоволил да „просмуче“ с тенденцията си характерите на своите герои и всичките мотиви на техните постъпки, но е изпълнил романа най-безцеремонно и с тенденциозност от първия род: проповеди, филипики и цели теологически и философически трактати. И въпреки това „Воскресение“ не може да се нарече тенденциозен, – т.е. не може да се причисли към групата на побъркалите названието си публицистически и въобще прозаически научни трудове, но си остава най-чистокръвна поезия. Причините на това се крият без съмнение в гениалната и всеобемна натура на Толстоя, в съчетанието на върховни

мислителски с художнически способности, на рефлексия с интуиция. Само един гений, в когото творческата мощ е тъй голяма, че разсъдъчната работа на ума е безсилна да я парализира и обезплоди, може да се издигне до подобен синтез на противоположни функции на духа, какъвто нашата теория би била склонна а priori да провъзгласи за неосъществима! Но за нас тука важат специалните художнически средства, чрез които авторът постига това. А тия средства са, с две думи, тези: той създава в своя роман свършено н о в мир, по психиката на лицата почти в нищо неподобен на н а ш и я , вдъхва на своите лица живот, тъй дълбок и интензивен, тъй проникнат от н е г о в и я мироглед, че ний или съвсем забравяме автора, или чувствуваме неговото присъствие само като посредник и тълкувател на т е х н и я душевен мир. Докато в тенденциозни произведения всякога съществува значително несъответствие между „мисленото“ и „въплътеното“, във „Воскресение“ мисълта се е „обективирала“ в поетическата действителност б е з о с т а т ъ к . Има ли поетът творческата мощ да извърши това – да обективира в създаванията на своята фантазия всичко, що го е движило, да влее в сътворените от него лица най-интензивен живот, та да се получи впечатлението, че те си живеят с в о й неударжим живот, а не са безлични манекени, които той управлява иззад кулисите, – тогава той може всичко или почти всичко да ни каже.¹⁰ Така щото, както читателят вижда, нашето осъждане на тенденцията почива, в последна инстанция, не върху неодобрение на сюжети от социален характер, не върху изгонване на идейно съдържание из поезията, а върху убеждението, че художественост е невъзможна там, дето наблюденията над живота и идейните концепции се внасят в поезията непретворени в – илюзивна – действителност, непревърнати в плът и кръв на „живи хора“.

* * *

От тоя преглед на четирите главни начини, посредством които поетът може да внесе тенденциозност в своето творение, читателят е могъл, вярваме, да се убеди, че тяхната цена от гледна точка на художественост е твърде различна и че не бива сумарно да се третират и отхвъргат или приемат. Така, докато първият е съвсем анти-художествен и просто отрича изкуството, като прави почти невъзможно появяването на специфично естетическо емоциониране, последният никак не е враждебен на това специфично емоциониране и преминува незабележно във формите на чистото, наивното изкуство. По-дълбокото теоретическо основание на това различие се крие в различната степен, в която разните видове на тенденцията притежават свойството за естетическо илюзиониране. Особеностите, с които характеризирахме всеки един от тия видове, представляват

една система от фактори, нарушаващи илюзивното преживяване. В първия род тенденция това обстоятелство, че авторът „разсъждава“ с нас на разни теми, че той ни убеждава или разубеждава в нещо, има за пряко следствие да унищожи или съвсем да не остави да поникне илюзията, т.е. чувството, като че в действителност преживяваме разказваното, съзерцаваното; той ни дава вместо него едно сухо „премисляне“ или дори същинското логическо мислене. Тоя прост факт е най-важният теоретически аргумент против тази, както се казва, най-груба форма на тенденцията и той е особено пригоден да ни постави пред ядката на въпроса, за който се касае. Любителите на тоя род литература ни казват: щом чрез белетристика може да се спечелят повече сърца за една светла мисъл, то защо да не прибегнем до нея! Но ний съвсем не възставаме против тия благи желаниа – ний само твърдим, че онова, което по тоя начин се получава, няма нищо общо с художествена литература и че емоциите, които то ще предизвика у читателя, не трябва да се смесват с естетическите емоции. Който не иска от изкуството ония своеобразни (различни от всички други!) емоции, които наричаме естетически, е свободен да дири и да култивира тая литература, но нищо не му дава право да изисква това и от ония, които не чувствуват като него и не смесват интелектуалните, социалните или патриотическите си емоции с естетическите. – Във втория и третия род тенденция илюзионирането се парализира главно от психологически и естетически несъобразности, доколкото те се чувствуват от читателя, тъй че разни читатели твърде различно ще се отнасят към едно и същото произведение. Именно на субекти с още неразвит вкус и тесен житейски и научен кръгзор и най-фалшивите в естетическо и психологическо отношение произведения могат мощно да действуват, по-мощно, отколкото най-съвършените творения на чистото изкуство. Тая литература си има, следователно, своето историческо или, ако щете, естетико-педагогическо значение в развитието на индивидуума и на цели общества. Всяка фаза в развитието на индивидуалната и колективната душа си има съответствена литература, в която не са намерили израз душевните гълбини, още недостъпни за тая фаза. Най-малкото, което трябва да се каже за нашата читателска публика, то е, че тя се възмогва лека-полека до възприемчивост спрямо тоя род литература и бързо се отдалечава от фазата на пълнейша невъзприемчивост за каквито и да било естетически емоции. Никой способен да мисли исторически няма да се учудва или да се „сърди“, че същинските художници, а кои доколкото ги има между нас, са чужди и за тая публика, и за нейните литературни ментори. Наистина, песимистите са били всякога и всякъде наклонни да твърдят, че никога „тълпата“ няма да бъде зряла за висшите

проявления на художническия гений и че тя завинаги ще остане сляпа и глуха за най-доброто. Една по-трезва мисъл едва ли би могла да усвои подобно гледище. Тя би изтъкнала едно обстоятелство, което говори за несъмнен прогрес в ония слоеве, които образуват „тълпата“. Това обстоятелство е, че същите художествени произведения, за които преди едно столетие не са били „зрели“ и най-първите умове на времето, са напълно достъпни за съвременната „тълпа“ – за оная полуобразована маса, която стои по средата между книжниците и безкнижните (в буквален или само приблизителен смисъл). Ако факти от тоя род значат нещо (а те сигурно значат), то в никой случай няма да бъде това, че „тълпата“ е неспособна за по-висша литературна култура, но че нейните духовни вожди са слепи и еднооки. Тия вожди са и които, вместо да ускоряват, забавят развитието на вкусовете и на естетическите потреби на широката маса и ръководени от своето собствено литературно варварство, хранят я със свои и чужди бездарности, като ѝ препоръчват за художество дрипелите на литературни кърпачи. Ний нямаме на мисъл тук да говорим за недъзите на съвременната българска книжнина. Искане обаче да подчертаем едно явление, което не е само наше, но е общочовешко, само че у нас не е съзнавано и не е изказвано: че не „тълпата“, а мнозинството писачи и критикувачи, които дават тон и физиономия на нашата „Littérature d’aujourd’hui“, са същинските поклонници на тая литература и те са, които я перпетуират, като карат и едно възмъжало общество да се удовлетворява с книжки, които са били годни само за неговото детинство.

За четвъртата форма на тенденцията можем да бъдем кратки. Тя е на границата между същинска тенденциозност и онова, което наричат „идея на произведението“ и което повърхни критици често смесват едно с друго, като говорят, че да се осъжда тенденцията, значало да се осъжда влагането на идеи в поетическите произведения, т.е. да се проповядва безидейното съчинителство в поезията. Всъщност отношението на идеята към тенденцията в поезията е аналогично на отношението, което съществува между логическото развитие на мислите и тяхното алогично натрупване в научните трактати. Или, за да бъдем още по-разбрани и да не оставим нищо неказано, което би могло да уясни възгледите ни: – Тенденцията е в литературата горе-долу това, което е в съдилището адвокатът. Не онзи адвокат, който защитава право дело, който само помага на правдата да се манифестира (в тоя случай той се уподобява повече на „идея на произведението“), а онзи адвокат, който „адвокатствува“ – за когото е безразлично дали правдата брани; който най-често много добре знае, че истината е там, дето той не е; който съзнателно премълчава, изкривява, притуря, за да фалшифицира действителността, истинския ход и вид на работата.

Колкото по-малко един поет, белетрист или драматург прилича на адвоката, толкова по-малка роля играе тенденцията в неговата работа, а когато никак не му прилича, той е чист художник, той не унижава изкуството за чужди нему цели – той свещенодействува.

Но може да ни се възрази: Какво значение има тогава поезията за човешкия живот, каква роля остава за нея във великите борби на човешкия дух за нравствено усъвършенстване, за социално щастие, за научен напредък! Отговаряме: Изкуството е духовна деятелност, еднакво важна и необходима за всестранно развитие на духа, както коя да е от тия негови деятелности или стремления. И както никоя от тях не можем – без да изпадне в нежелателна и осъдена от психологията едностранчивост – да смятаме като средство за естетическо усъвършенстване, така изкуството не може да се третира като тяхно средство. Без съмнение, едно човешко общество, съставено само от естетически-чувстващи същества, е една пародия на нашите висши идеали, на нашите най-скъпи копнения. Но нима едно общество от хора, надарени само със способност за мисъл и познание или дори постигнали всички тайни на битието, под чието бреме изнемогваме ний; нима едно общество от безгрешни ангели, незнаящи нашата мъка за идеала и нашите свръхчовешки устремии към него – най-възвишеното зрелище, което човешката душа познава; нима едно общество от щастливи и доволни човешки същества, реализирало „райското“ блаженство на земята и останало без желаниа, без борби и без страдания, – нима едно от тия фингирани общества или трите наедно би били в състояние да задоволят нашия дух? Нима ний, страждущи, плачущи, алчущи, копнеящи, чувстващи, мислящи; нима ний, все-несъвършени земни обитатели, би нарекли това ж и в о т – би го избрали, би го предпочели от н а ш и я ? Годни за задгробни блянове, т.е. за непостижими идеали на религиозна и философска спекулация, тия състояния би се оказали негодни да задоволят и най-невзискателното земно същество по наш образ и подобие. Животът е за нас предмет на възжелания само като арена на... живот, на борби и страдания, и стремления за нещо повисоко, за нещо непостижимо – само зарад своите „несъвършенства“. Защото несъвършенствата не са ентитети, не са субстанции, а са творение на човешкия ум и чувство. Махнете тоя ум и това чувство, и всички несъвършенства ще изчезнат и ще остане само спокойното, вечното, все-съвършеното битие, за което ни говори Спиноза. –

¹ Das Wesen der Kunst. Zwei Bände, 1902. („Същност на изкуството“). Гл. и по-старите негови книги: Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend, 1892 и Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. 1896.

² Einleitung in die Aesthetik, von Karl Groos. 1892.

³ Просим извинение от нашия уважаем сътрудник за това цитиране из неговото писмо. – Едва ли има нужда изрично да му казваме тук, че страниците на Мисъл ще бъдат отворени за всяка бележка, която той би намерил за нужно да направи по този въпрос.

⁴ Пръв Hennequin хвърли едно ново осветление върху този въпрос (гл. La critique scientifique). Но Конрад Ланге, в цитираната вече от нас книга („Същността на изкуството“), влиза много по-дълбоко във въпроса.

⁵ Ако публицистът е интересен в продължение на 5-6 дена, такъв белетрист ще интересува 5-10 години най-много.

⁶ Гл. Ст. Минчев, „Издробен писател“ (Мисъл, год. XIII, кн. I, стр. 37 и сл.).

⁷ Наистина, главните причини на това се крият другаде, в тенденции от третия род, и тия недостатъци на „Под игото“, за които е дума тук, не са толкова плод на тенденциозно фалшифициране психологията на героите му, колкото на... отсъствие на всяка психология. Но и неговите патристически тенденции не би го въвлекли в тия несъобразности, ако той беше що-годе психолог и ако неговото художническо „Верую“ не се състоеше от един само член: – че лекото писане и интересното заплитане на случките са достатъчни качества за един добър роман...

⁸ Въпреки това не един от многобройните коментатори на Шекспира се е опитал да припише морализаторски цели на трагедиите му, особено на „Крал Лир“, „Ромео и Джулиет“ и „Отелло“: толкова мощен е бил авторитетът на Аристотеловата Поетика и – на собствените техни моралистични и теистични мирогледи.

⁹ Впрочем пред входа в науките за органическата природа, за живота, стои и досега един грамаден въпросителен знак. Горното може да се твърди с положителност само по отношение към неорганическата природа.

¹⁰ Относително въпроса какъв род идеи са достъпни на поетическа обработка и днес не са изгубили значението и истинността си бележките на М. Гюйо (L'art au point de vue sociologique, гл. VII; в също в Problèmes de l'esthétique contemporaine).

Сп. „Мисъл“, г. XIII, 1903, кн. 2, 5, 6.

Пенчо Славейков

БЛЯНОВЕ НА МОДЕРЕН ПОЕТ

Народната приказка разправя, че в някой си незнаен край, през девет гори в десета, извира извор – жива вода. И подмладявал се всякой, който сръбне поне една глътка от тоя извор. Приказка; а все ми се чини истина туй, за което тя разказва. Едно време аз бях се подпътил през гори, да търся тоя н е з н а е н к р а й, но уморен, скоро се завърнах дома, – а ето, че един мой гост, по-млад от мене, е дошъл снощи оттам – и аз с особена наслада слушам как ми разправя що е видял и дочул той. Там – то е обетованият край на сказанията, създадени от въображението на наивния народен поет, стоящ в интимни връзки с природата. С оная велика учителка, която наставя обичните си ученици да не мудурствуват лукаво, а да говорят само това, що тя им шепне на сърцето.

Моят млад гост е поетът на Зидари, онази песен, в която малцина са се вслушали, но и тез малцина кой знай дали ще са досетили какви чувства е вложил той, който не пее тъй, както у нас обикновено пеят. П . Ю . Т о д о - р о в е едничкият от нашите млади поети, които имат свой глас. И чудното е, че той, който до онзи ден само „опяваше“ и чиито творения не даваха никаква надежда, че от него ще излезе нещо, – днес оставя зад себе си всички онези, на които някога се е възлагало много. Това съживяване на Тодорова, струва ми се, се дължи главно на свежия лъх на модерната немска поезия, лъх, който пропъди от душата му мухъла на чувства и убеждения, насила тъпкани там от скудоумните софти на българския марксизъм.

За да излезе там, гдето е днес, поетът е преминал през сума криволици, за които – надявам се – той сам някога ще разправи. Моята цел тук е да покажа пътя, из който той сега върви, път, в който го води увереност и своя воля. Тълпата писатели, които той е оставил назад, се боричкат още със своите субективни чувства и настроения, нямащи никакъв общочовешки характер. Те се пъчат и бърборят, спрени на синура, отгдето почва обетованата страна на поезията, н е з н а й н и я т к р а й, където гордият егоист-художник и наивният народен певец се срещат пред олтаря на твореца на непреходимото в преходния живот – В е щ и й Б л я н . На синура на незнайния край твърде често се спират и разни научни пътувачи, – филолози и фолклористи – взират се нататък и душат отдалеч, и със самодоволна усмивка разправят после: че и т а м няма нищо незнай-

но. Пей ли певецът за двете любящи се луди-млади, които животът разделя, а смъртта съединява: колкото хубаво той и да пей, колкото чувствата му и да са изникнали на родна почва, откърмени от соковете на земята, с които и сам певецът е възкърмен, колкото от тях и да лъхти дъхът на оная природа, на която те са рожби, – ученият човек отсича: ба, това са цветя, пренесени от чужбина! И той е прав. Но неговата правота никак не пречи на моята: че това са цветя, изникнали тук. Защото и песните са като теменужките – те растат на много места, и гдето растат, там са дома си. Такъв един учен твърди, че българската песен, която П. Ю. Тодоров е зел за основа на своята хубава идилия *Над черква*, е бледно ехо на гръцката легенда за Херо и Леандър¹. Който е склонен да вярва на такива учени, нека се доволствува с техните догадки; те утре-други ден ще ги заменят с други, другите с трети и все пак няма да излязат вън от кръга на мъгливите догадки. И струва ми се, че пак по-прави ще бъдат онези, които като мен ще твърдят, че тези теменужки са садени в полето на нашата народна поезия от певци (*Naturdichter*), които не са мудурствували лукаво, а мотиви за песни са черпали свободно и пряко от живота, който ги окръжава. Фразата, че народите са велики плагиатори на култура помежду си, може и да е аксиома за щедрушни умове, които лесно се успокояват с аксиоми, налагани – като калпак – от една глава на друга, без да му мислят доколко приляга, при даден случай, да се налагат аксиоми. Като че ли в България, и за българския живот, не са характерни такива събития, каквито се възпяват в песните за Милчо и Янка! И като че ли чувствата, вложени в нея, не са неотделим елемент от ония възгледи върху любовта, тъй характерни за душевния живот на българина. В решаване на въпроси като тоя за заемане мотиви, учените изследователи няма да достигнат до никакъв край, докогато се водят от аксиоми, основани на външни съпоставления и догадки, – а не обърнат поглед и към психеята на онези певци, чиито творения те земат като материал за своите съпоставления. Там, гдето няма други доказателства за установение връзка и въздействие на един факт върху друг, а се земат в съображение само външни прилики и по тях се вадят заключения, там се идва до абсурди. По тоя път се идва до твърдения, до каквито идва един „нашенски“ съобразител – че Паллада произлизло от *п я л а в а д а*. Едностранчивите работници в полето на сравнителния фолклор компрометират, струва ми се, своята млада наука, като правят прибързани заключения от една шепа факти, отделени от оная културна почва, на която те са продукт. Психеята на онзи гръцки народен певец, който е дал форма на своите чувства в легендата за Херо и Леандър, не е твърде различна от психеята на създателя на нашата народна песен, тъй както едва ли има разлика и между външния и вътре-

шен живот на народите, от които тези певци са стъркове. А нима еднаквите културни условия не създават най-често еднакви продукти? Както постъпва природата, така и животът – едно от нейните проявления.²

Но било кому как драго, а нашият поет, без да знай какво се ще на учените или ревне на мен, се е вслушвал в гласа на народния певец и три негови песни са залегнали дълбоко в душата му; калени там, той ги изпява в нова форма, придава им особена своя смисъл, нова смисъл, каквато може да им даде само певец с модерен на̀дъх. И колкото другите две да са хубави, мене най ми допада на сърце първата, за която учени хора могат до воля да твърдят, че е чужда по мотив, но която при все това лъхти на душата ми с росен дъх на нещо родно и мило, като майчина милувка. Самото име, с което поетът е кръстил песента си – *Над черквата* – подсеща за идеята, която той е вложил в нея, идея, нечужда и на самата народна песен, но там само недомълвено подчекната и неизвадена на яве: над хорските обичаи, закони и воли стои онзи висш закон, когото ние не можем да игнорираме, защото той е закон на природата, воля Божия. Народната пословица твърди, че душа душа познава – но сърце ѝ вест дава. И две души, спознати така, послушни на волята Божия, що говори в тях, се обикват; тях ги разделят в живота, но смъртта съединява разделените: погребени разделно, Милчо пред, а Янка зад черквата, те израстват Бряст и Топола, превиват върше над черквата и се съединяват в страстна целувка... И поетът ни пришепва, че при това кръстовете над гробищата зазлословили. В досегашните си произведения П. Ю. Тодоров нигде не се е показвал тъй художник, както в тая малка песен, никъде с такова майсторство не е рисувал картина, като тая за прегръщането на двамата живи в смъртта; – също тъй нигде по-ясно, и с такъв художествен такт, като поет не е извявявал чувствата си на модерен човек. Ползувайки се от символите, които наивното творчество на народния певец е създадо, нашият поет изказва и коментира чрез тях нравствени чувства, присъщи и драги само на модерното наше време. *Кръстовете над гробища*, ветите символи на отживели чувства и вери, не могат освен да злословят над живото в живота и смъртта. Нека! Онези, които са възмогнати „над черквата“, малко ги е еня от присмех и злословия.

Също тъй модерно е пресъздал П. Тодоров и народната легенда за райския ключар, който не пуца майка си на небото поради нейните земни грехове. В грешната майка на светеца поетът е възсъздал една хасъл българка, грижовница за своето добро и доброто на своя „непрокопсанник“ син, който като че ли на своята непрокопсаност дължи светийството си. Думите на майката са жесток обвинителен акт не само против почтения светец, а и въобще против онези халосници, чийто земен живот не

е непосредствено служене на живота, а на „нещо“, лежащо отвъд синурите на делничните световни интереси. За такива езически думи и наветви в народната християнска легенда няма и помен; но те са почерпани из живата действителност на предишния и днешен наш живот, – живота на убогите духом, на които е обещано царство небесно. Открито за погледите на поета, той открива и нам това царство небесно, разделено на двата: в горния са се натъпкали слепи, сакати и немощни, – в долния дигат врява всички онези, които през земния си живот са били борци за своите страсти и идеали. П. Ю. Тодоров е изобразил свети Петра старец, достоен за съжаление. Неговата съдба много прилича на нерадостната съдба на известни велики мъже на този свят: да са придверници на своето царство, да прибират и пазят там своите слепи и недъгави последователи. Дали поетът е имал такава умисъл, като е възсъздавал образа на светеца, кой знай; но такава едно загатване личи в сънливо сбръчкания му образ. Сега и той е грешник, – изневерник на миналото си – та му е позволено да се подсмива.

Колкото характерни за мирогледа на поета и да са неговите Над черква и Райският ключар, не ще съмнение, че Зидари представляват много по-голям интерес, както от тая страна, тъй също и от гледище на художествено изпълнение на замисъла. Легендата за зазиждане човек (или сянката на човека) в сграда, чрез което ѝ се гарантира трайност, е една от най-разпространените легенди на Балканския полуостров и специално у българите.³ Малко важи дали тя е българска, или не. Но особеностите, що са ѝ придали българските ѝ творци, ни открояват тяхното особено художествено проникновение и комбинаторна фантазия.

Изследването на А. П. Стоилов⁴ показва, че българските песни и сказания за вграждане човек в основите на някоя сграда са най-близки до гръцката легенда; но на този наш изследовател не е могъл да бъде известен един вариант, записан от П. Р. Славейкова, с такъв поетичен край, какъвто го няма в другите познати досега варианти: Зазиданата невеста се моли на дялгерите да оставят място за едната ѝ гръд и да донесат детето ѝ да го накърми, та – кога отрасне, майстор да стане, живите хора в зид да не зида: майчино мляко ще го научи как да зазижда трайни зидове. Ако Карл Дитерих знаеше и този вариант, той с още по-голяма увереност би могъл да твърди мнението си, че славянските варианти на легендата се отличават от гръцкия първообраз (sic) с повече човещина⁵: защото принесената в жертва неволница се грижи не само за кърменето на своята рожба, но и за избава на възможни жертви в бъдеще. Този край на българския вариант от езическата легенда сам натрапя на обработвачите поети символизация

на основния мотив: жертвите на миналото са за щастие на бъдещето. Но и без това образите на тази легенда са засягали дълбоко въображението на българските поети. Най-напред за поетическо пресъздаване на легендата се залавя Ц. Гинчев в безсмислената си поема „Две тополи“⁶, после П. Р. Славейков в поемата *Изворът на Белоногата*⁷, след него П. Иванов⁸ и Н. Д. Юрданов⁹ – и двамата последни, за да компрометират и народната легенда, и себе си. Едина пей:

Решило се да се прави
на Марица моста,
И затова са събрали
Масторите доста.

Майстор Манол забикаля
Младите момчета,
И весело ги подканя
да са кат' врабчета...

а другият, като конкурира достойно с току-що цитираните прелести, развява пред читателите си дори и непраните ризи на своята хероиня. По ред, след тия двама кандидати за царството божие, иде случайно П. Ю. Тодоров. Но има още една преработка на легендата, от Анна Карима, за която аз искам да кажа предварително няколко думи.

Я н и н и з в о р от Карима е хубаво написан разказ, тъй хубаво, както твърде малко от нейните разкази са написани. На писателката е дошло отръпки (изобщо) да предаде на разказа си легендарния тон на народните песни и да разкаже легендата със съществени прибавки от себе си към основния мотив. В мотивировката на постъпките и душевните движения у лицата тя е оставила твърде далеч назад първообраза на разказа си, в който първообраз няма помен от такива неща. Каквито композиционни недостатъци да има изцяло *Я н и н и з в о р*, те се изкупуват, чини ми се, от онези моменти в развитието на разказа, в които писателката е обрисувала майсторски душевното настроение на лицата – напр. нощната сцена преди съдбоносния за Яна ден, та чак до вграждането на сянката ѝ, – а тъй също от извънредно симпатичното възсъздаване на самите лица. Но писателката не се е ограничила само с едно оживяване на бледните фигури от легендата и с поетично разправяне на събитието. Към завършъка на разказа си (т.е. късно) тя се е помъчила и да осмисли разказаното – като ни показва как водата на извора, който изтича от мястото, гдето Яна е взидана, оживява нейната креяща рожба, а служи и за лек на хорски недъзи. Тая прибавка към легендата е заета от други християнски легенди,

много по-нови от легендата за възждане живи хора, и в нея е вложена религиозната тенденция за следсмъртна награда на починали праведници. Но в подобни легенди (на български ги има безчет) тенденцията, преди още да е изказана с думи, се чувствава в общия тон на разказа, а често се правят предварително и загадки за нея, т.е. тя е органически свързана с постъпките на лицата и с начина на самото тяхно разказване. Такова нещо, характерно и за легенди, и за художествени творения, у Карима няма. Нейният Я н и н и з в о р не е творение на съзнателен художник на словото, а прост разказ на талантлив поет.

Сега да се вгледаме в З и д а р и т е на П. Ю. Тодоров. Тая драма, построена тъй просто и написана без лишни украшения на слога, заема особно място в нашата поезия. Не казвам – драматическата поезия, защото освен драматически гламавщини в нея няма нищо друго, – а изобщо в нашата поезия. З и д а р и т е са произведение свършено модерно, творено като че ли под непосредствено влияние на известни европейски образци. И макар за основа на З и д а р и да е зета познатата вече нам стара легенда, в драмата на нашия поет тя служи само като прост скелет, когото той е облякъл с плътта на жива идея – подсказана на сърцето му от зиналата паст на нашите дни. З и д а р и т е на П. Ю. Тодоров не градят мост, по който да вървят и кьорави, и кьопави, удобно място, гдето убогите духом да подлагат ръка за милостиня, нито правят чешма, от която да пият и хора, и добитък. Те зидат х р а м , гдето „да се видят всички сбрани“, място, гдето „ний се сещаме, че сме хора“. С думи поетът не изказва ясно основната идея на драмата си, за което не му помага ни средата, която той изобразява, ни лицата, които изпълняват действието. А може би той, като истински модерен поет, не е искал да определя онава, което пред читателя само трябва да излезе определено и ясно от общото настроение. – „През дните на черното робство“ в едно старопланинско село почват да си градят черква и не веднъж вече безверните турци съсипват това, което е градено с вяра и упование в Бога. Тогава прониква в душите на простите зидари мисълта за жертва, за „един, който трябва да се прежали за всички“. Когато пак изново зиданата черква е вече почти на привършване, към селото се задават кърджалии и за зидарите е ясно, че техният труд ще бъде и тоя път унищожен; те се разделят на две групи: едните с оръжие в ръка отиват на отпъдят врага, а в това време останалите вграждат жива жертва в черквата. И тоя път сградата не сполитва беда, – Бог знае дали я отърва смелостта на борците, или духът на зазиданата жертва! А зазиданата жертва – млада девойка – повлияча подире си две други жертви: своя галъвник и онзи, когото тя ненавижда и който, за да ѝ отмъсти, става причина за нейното погубване. И над

двата нависва мъглата на душевно помрачение, в която те често виждат сянката на своята зазидана изгора. Храмът оцелява, но нерадостната съдба на злочестниците потисва като гнетителен укор душите на зидарите и „мястото, гдето се виждат сбрани всички“, гдето „те се сещат, че са хора“, е място на угризение и въздишки. Това е, кратко резюмирано, съдържанието на драмата, т.е. на хубавата идилия, която П. Ю. Тодоров се е осмелил да нарече драма, защото я е написал в драматическа форма. Че драма не е онова, що носи външно-драматическа форма, без вътрешно да показва сблъскване на противоположни сили, борба и развитие. Когато е изпълнено това условие, тогава външната форма на поетическото творение може да бъде каквато ви е угодна, при все това ний ще имаме пред себе драма. Няма да посочвам примери – те са с хиляди, – който иска да разбере, нему стига и това. Но дали е драма, или не, с това Зидарите не губят нищо от поетичността си. По-горе аз вече отбелязах общата идея на нашите народни песни за виждане живи хора в основи на сгради, т.е. че за общо благо са нужни жертви. На това същото като че ли иска да наблегне и авторът на Зидари, като влага в устата на едно от действащите в драмата лица думите: един трябва да се прежали за всички! Прави впечатление при това, че само П. Р. Славейков и той избират – в противност на всички художествени възсъздания на легендата – за жертва невинно същество. Невинността на жертвата придава особено значение на вложената в творението етическа идея. И един модерен етик, комуто е известна нашата легенда¹¹, приравнява удачно нейния смисъл към смисъла на известни исторически събития: „Според старо поверие, в една сграда, за да бъде тя трайна, трябва да се вгради в основите ѝ невинна жертва. Самата история би могла да породи едно такова поверие – и тя зазижда в основите на своите градежи (Bauwerke) невинни жертви.“ Но не в идеята, за която досега бе дума, е основната мисъл на П. Ю. Тодорова и не в тази идея лежи знаменieto на това творение, – а в копнежа и домогването на зидарите: да постигнат един идеал, който да осветлява техния тъмен живот. Das ist des Pudels Kern, – там е гъделът. Това е гъделът и на нашето време, и на нас, – не само на хората от епохата на тъмното робство. Нашите бащи имаха за идеал черквата, – възродителка и обединителка на народа, – и те го постигнаха, като дадоха жертви за него, такива жертви, каквито Паулсен отбелязва, че трябва да лягват в основите на онова, що гради историята. Пак бащите ни туриха основи и гради политическото ни възраждане. Чрез символичното възсъздаване на миналото творецът на Зидари като да хвърля в душата ни тежкия въпрос: а ний, чедата, какво зидаме ний? Где е идеалът, който дава осмисленост на съществуването ни, цел в живота, когото

то бащите ни завещаха? У нас има достатъчно наивници, които мислят, че ратуват за идеала на нашето време, като се прикомандироваат към воинството на Карл Маркса, ратуващи за обезличение на човека, за тържеството на партийни интереси над общечовешките. Израждането за тях е възраждане. Този идеал има у нас такива опърничави глашатаи, които не дават воля никому не само да мисли свободно, но и да констатира фактите на действителността, факти, които не потвърдяват катехизиса на ограничеността, програмата на партията. Такъв един факт е духът на модерната литература, която вади наяве идеала на нашето време, идеал проповядван от Достоевски, Толстой, Ибсен и техните последователи: – нравственото възраждане на човека. Идеалът на идеалите. Защото само нравствената личност и нейните дела са за изгода на човечеството.

За да стане проповедник на такива идеи, П. Ю. Тодоров не се е вслушвал само в гласа на модерните европейски писатели, а се е взирал твърде зорко в нашата българска действителност, в живота ни, откак и ний стъпихме на свои нозе и започнахме отново исторически живот. Своите наблюдения над нашата действителност поетът не излага по публицистичен манер, не крещи за онеправдани и онеправдатели, – не ги изказва по начин, който е понятен и на некадърниците на мисълта! Той е, преди всичко, поет, и художественото му чувство явно го предвардя от баналности. Българийката тъй жадней за тях, а поетът ѝ говори за идеали, – и говори за тях чрез символи. Говори за любящи се сърца, живи и в смъртта, възможности над черква – за Райския Ключар, в име на своята вяра отстъпник на живота, – за някакви зидари, които все храм зидат, а той все се събаря, – или за горска сърна, изневерила своя другар... Взрете се например в *Зидари*. Какво най-сетне иска тоя халостник да ни каже чрез своята драматизирана идилия? Не в деталните неща, за които по-напред ви говорих, е скрит смисълът на това творение; тоя смисъл ни поглежда с тъмните си меланхолни очи – през общото настроение на творението, най-силно съгъстено в третия акт: той иска да ни попита – защо тия жертви? Блаженни те, но тежко на ония, които имат нужда от жертви! В душата на самите виновници на тия жертви прониква това съзнание, то ѝ тежи като свинец и буди тяхната съвест. Взрете се в душата на райския ключар и вижте как привожда тоя глава, когато поема повясмото от циганката и се упътва да извади с него из ада грешната си майка: в строгия райски ключар заговорва съвестта! Погледнете най-сетне сърната как ближе леденяция труп на другаря си, комуто е изменила, – и в нея се сепва съвестта! Където да се вгледате, все душевни преломи. И разказани са те в такъв поетически тон и с такъв дивен език, какъвто напусто ще дирите у други български писатели. И навред, за оногова, който има душа, откри-

та за възприятия, думите на поета са проповед. Проповед за нравствено възраждане. Тъкмо за това, което е необходимост за нашето време, – негов идеал. Времето, що преживяваме ний, е време на изрòда, на погребани стари идеали и може би на предчувствия на нови, току що зародени. Докле новото се уясни, нашите души ще бъдат (както са) мегдан за самодивско хоро само на животински инстинкти.

В предчувствие за новото поетите, негови уяснители, вървят пред шерингата на обикновените смъртни. Това е тяхната мъка и висше щастие. Копнежът към онова, което е на път, което е близко, което ще дойде, обзема всецяло техните чувства. Той лъхти през изразите, образите и символите и творенията на тези предтечи, които в своите вещи блянове съзират онова, което ще дойде. Тяхното чувство е тъй чутко за него, както чувството на ранобудните птички, когато се сипва зора. И всяка една песен на П. Ю. Тодоров е пълна с подобен копнеж, като песните на онези модерни европейски певци, които приветствуват зората. За тоя им копнеж критиците обичат да кръщават певците на новото – модерни романтици. И не без основа. Само че те забравят едно: всяка поезия, всяко чувство, всяка мисъл са романтични, щом техният извор е идеалът, а не врявата от пазара на световната суета. Дори и тази врява е романтична – щом тя се изрази във форма на поезия. Нека ви послужи за пример француският натурализъм, със своя копнеж за нещо ново, ако щат би рафинирани сензации – със своите гневни филипики срещу задухата и баналността на делничния живот. Критиците отбелязват като характерен признак на романтизъм у модерните поети и тяхната склонност да заемат често сюжети за своите творения от миналото, от народните сказания, от бляновете на наивни творци. Същото виждаме и в творенията на нашия поет: за поетическо облекло на своите идеи и настроения от модерен характер той зема образи и събития из съкровището на миналото и се ползува с тях, както му идва отръки. Обаче от съкровището на миналото се зема само онова, което не е изгубило смисъл и за ново време, т.е. което не е притъпкано в калта от колелата на бързата колесница на културното развитие. Само жизнеспособното може да се възроди за нов живот. В такъв смисъл „миналото“ е съвременно и поетът може да се ползува от него, като го хармонира с идеите на своето време и настроенията на своя творчески дух.

Но не само идеите и основните настроения в творенията на П. Ю. Тодорова го показват като модерен писател, певец на „модерната душа“. Същото личи и във външната им обработка, в откъслечната им форма. От всичко, що е написал той досега, най-сполучливи и характерни за него са онези мънички идилии (Stimmungsbilder), с каквито между модерните

немски писатели се слави негова интимен приятел Йоханес Шлаф, авторът на *In Dingsda* и *Stille Welten*. Това са стихотворения в проза, моментни снимки от живота и природата, импресии, настроения, писани *en pleine aîge*, и с тъй ясни контури, и пак тъй неуловими! Само жал, че за тях няма читатели у нас, – и хвала Богу! Защото онова, за което има читатели, то е потайностите на принц Карла. З а т а к и в а читатели е чужд всякой поет, който уважава себе си, чието вдъхновение служи на най-висши културни цели. Малцината, които са способни да се вслушат в гласа на истински поет, да почувствуват словото му, да възприемат мислите му, – тези малцина са щастливи пътници към н е з н а й н и я к р а й . За там отиват те, хвърлили от плещите си мъртвилата на миналото и настоящето, и с душевен жад впиват поглед към бъдното, към мечтаното – осъществимо само ако домогването към него не става по пазарски сметки, а по възвишените влечения на сърцето. Чистото сърце е компас за незнайния край, за който преди двайсет столетия е заминал бледноликий Назарянин, по стъпките на жизнерадостния сътрапезник на пира у Критона. Извор жива вода блика в тоя незнаен край – и който пий от нея, нему се открива нов, вълшебен мир, мирът на онзи кът от човешката душа, за когото ни говорят в е щ и т е б л я н о в е на художника, мислителя и наивния певец. Дори още за столетия той да си остане само блян – живот е само животът за него...

¹ K. Dietrich. *Die Volksdichtung der Balkanländer u. s. w. Zeitschrift d. Vereins für Volkskunde*. 1902, N 2, стр. 155.

² Вече след написване настоящия очерк, един мой добър приятел ми забележи, че подобен възглед за произхода на сказанията у разни народи не е никак нов и е добре обоснован от известния английски мислител и поет Андрю Ланг – в неговата *М и т о л о г и я*. Без да съм се интересувал по-напред от подобни въпроси, основавайки се само на пряко познанство с нашия народен живот и поезия, аз дръзнах да отбележа мнението си, – и сега се считам честит, че това мое мнение съвпада с научно обосновани възгледи по предмета.

³ Интересен е следният цитат от реферата на В. И. Харциева (*Сборник Харьковскаго историч.-филологич. общества*, 1892, кн. 4, стр. V): „В. П. Харциев находит, что мотив о постройке, требующей человеческой жертвы, встречающийся у разных народов, особенно распространен на балканском полуострове среди болгар, сербов, румын и албанцев. Референт полагает, что мотив этот можно объяснить средствами народной славянской поэзии, специально болгарской и сербской...“

⁴ *Зазиждане живи човеци и пр.* Псп. LXIII, 178–213.

⁵ *Z. d. V. für Volkskunde*. Кн. 2, стр. 152.

⁶ Ц. Г. Шкипърнев. *Две тополи*. Цариград, 1872.

⁷ *Съчинения на П. Р. С.*, кн. 1, 109.

⁸ Стихотворения, 1875, стр. 101. Баллада или Павле Къопрьосю на Марица, според народното вярвание – е названа несмислено тая безсмислица.

⁹ Матор Манол. „Летописи“ 1902, кн. 2, стр. 34.

¹⁰ Всичко, що липсва на З и д а р и като драма, го има в драмата на Кармен Силва, Meister Manole. Bonn. 1892.

¹¹ F. Paulsen. Ethik, стр.145.

Сп. „Мисъл“, г. XIII, 1903, кн. 3–4.

Пенчо Славейков

ПРЕДГОВОР
[към „Стихотворения“ от П. К. Яворов]

В България понякога стават неща, за които дори и приятелят Хорацио не е ни сънувал. И не само приятелят Хорацио, но и г. Яворов надали ще е сънувал, че ще доживее второ издание на стиховете си.

Пада ми на ум, че това ще е случайна работа. А много би ми било драго да се уверя, че не тъй. Защото тези стихове заслужават не две, а двесте издания. Не двесте, а само едно-единствено. Инак те ще са изложени на опасност да станат популярни, като бисера, и да се труфят с тях онези, на които и стъклените мъниста са зеде труфила.

Популяризацията на изкуството, поевтиняването, демократизирането му – то е неговото унижение. Изкуството е отбрана, празнична храна, или, нашенски казано, великденски кравай: нещо извънредно за онези, които се хранят с фасул, за онези, които четат улични вестници, за онези, които прибират смета на обществения живот и живеят в него. Популярни са онези писатели, които на книжния пазар продават дрипи. Само един вид художествени произведения смеят да бъдат популярни – простата, наивната песен (Das Lied). Само на нейните творци е позволено да се домогват към популяризирането ѝ, защото с нея се иска да се върши непосредствена служба. В ерархията на художествените чинове песента е обикновен солдатин, комуто е съдено да изпълнява непряка служба, покрай пряката си.

А тези стихове са отбрана храна. От где тогава второ издание?

За какво са харесали те на българския, на безкнижния читател, на фасулковеца в ума, – във военна и гражданска форма, – на горделивия със своето душевно убожество филистер? Помислих си, че отговор на този си въпрос ще намеря в критиките върху първото издание на тези стихове. И потърсих го там.

И почнах да чета.

Един пише: В стиховете на Яворова кипи преди всичко душа на певеца, на художника, на поета, на ясновидеца... Той открива пред читателя своята ч о в е ш к а душа тъй ясно, тъй категорично...

Друг открива Америка с дребни-едри думи: Яворов има със стиховете си цел – да събуди у нас високото чувство на с ъ с т р а д а т е л н а л ю б о в . И затова състраданието му се лее обилно в стиховете. Те са тъжни, а тъгата е признак на избрана от Бога натура.

Трети предъвка: – свежест на чувства, горещина на благородна страст, топлина на хуманност и любов към всеки страдалец. Яворов е певец на тъгата.

Четвърти, пети и шести.

Може да има още, – но поврага с тях, те казват същото, горе-долу със същите думи. Чудно съгласие! Съгласие на критици, стоящи на онова общославянско ниско културно равнище, от чиято гледна точка само тъгата се счита за признак на избрана от Бога натура. И то тъгата за другите, – които не познаваме, а считаме граждански дълг да ги оплакваме. Социалната тъга, – оная спукана цигулка, на която се свирят най-изтърканите мелодии.

Г. Яворов подзема понякога такива изтъркани мелодии. Българският читател и критик се улавят за тях и отвиват бурмата на своите брътвежи. Брътвежите възбуждат апетит – и ето ти второ издание излиза прясно-прясно.

И то ще се разпродаде. А все пак за онези, които са го купили, ще остане тайна ценното и хубавото в тая книга, в тия стихове. Защото пак само по някои литературни месечни и полумесечни дрипелчета ще се обади някой потребител на „най-големите и широки болки на българския народ“ и ще се упои от тая тъга. И ще заплаче на чужд гроб, не виждайки своя. Гробът на културен нехранимайко, готов и дяду Господу брадата да оскуби, защото той не е от негова еснаф. Българският сегашен читател – а с него заедно и критикът – не заслужават ни най-нищожно внимание. Защото те дирят, тям се харесва само онзи писател, който стои в умствено и нравствено отношение на равна нога с тях. Знайте онези животни, за които пословицата казва, че се помирисвали през девет баира? Ето такива животни са сегашните български читатели, и който поет или писател е като тях, или им се стори като тях – те го възславят.

На тези читатели и критици им **с е с т р у в а**, че г. Яворов е от тяхната пасмина. Горко им!

Той ги презира повече, отколкото аз.

Достойните за презрение не са способни да видят и познаят, че стиховете, в които става дума за състрадателна любов и тъга за другите, са преходно нещо у нашия поет, последно ехо от преживени младежки увлечения. Документи за социалистически кошмар, който му е гнетил душата, който гнети и сега душите на сума рошевоглави юноши. И тези стихове, освен хубавата им форма и езика, с който са написани, са интересни само като документи за развитието на поета, за началото на неговото самосъзнание. В по-сетнешните му стихове няма онзи фалшив тон, който отличава юношеските му изтъркани мелодии, като **Не е за него дума** (стр. 20), **На нивата** (стр. 43), писани не лошо по чужд навей, с цел да възбудят

състрадателна любов. Не е тука работата, че тези стихове са на социални мотиви – поетът е волен да взема каквито му са по сърце, – а че те са по партизанско социалистически манер изкълчени и фалшиви. Така например хероят на *Н и в а т а*, вместо да възбуди у читателя чувство на „състрадателна любов“, докарва отвращение. Защото мотивите на неговите филипки против труда са главно мързелът и бирникът – двата главни фактора на партизанската социалистическа мисъл. Излязъл от тая спарена атмосфера, поета налита вихърът на личните мъки, и блъскан от тоя вихър, той излязва на свободен въздух, вира се в себе, оглежда и около си – и ни запява за своя тъга и радост. Омраза и злоба няма вече тук, а скръб на здравочувстващ човек, комуто се мярка идеал – не вече партийна програма.

Не току тъй случайно, струва ми се, поетът е възпял тъй дивно и просто свежа *П р о л е т* (стр. 17), на която той казва бодро „добре дошла“, бързайки да излезе на полето; – от спарената атмосфера на фразите – в полето на дейността. В това поле той се скита до едно време с незнани никому мисли и чувства, като *Ч у д а к* (стр. 14), и привиденията на живота го налитат отвред. Тези привидения той е възсздал словом в цял ред малки стихотворения, в които, под булото на символа, са изразени лични настроения, но тъй обективно е смогнал да ги възсздаде той, че от лични те са станали общочовешки. Висш майсторлък на формата е достигнал поетът в тия стихове. Взрете се в „*Л и с т о т б р у л е н . . .*“ или в „*Б е з м ъ л в н а н о щ . . .*“ Тъй много казано, и с тъй малко думи – где го у другите наши прославени бърборковци на словото?

С такава форма и стих са написани и онези стихове на г. Яворова, в които той е дал израз на своите чувства като отстъпник от общия път – пътя, по който щъпукат обикновените българи. А именно тези стихове ни го показват в неговата душевна възмъжалост. Той остава „*Ч е с т и т и т е . . .*“ да вървят по кокошия си път, и тръгва по стъпките на един идеал, на гроба на чийто поклонници се пишат такива Епитафии, каквато поетът си е написал на стр. 21. И дивни са стиховете, на които този идеал го е вдъхновил – това са химни, не вече на злоба или състрадателна любов, а стонове на възмущение и пориви за борба. Ако г. Яворов, в по-нататъшното си развитие като поет, излезе победител из борбата, която ни рисува в *Н о щ* (стр. 67), в неговото лице ний ще имаме един наследник на Ботева, на онези елементи от неговата поезия, в които поетът-войвода се явява изразител на националния дух. Не отрицателят Ботев, не палмникът на разрушителни книжни идеи, а певецът на *Х а д ж и Д и м и т ъ р*, *Н а п р о щ а в а н е*, в които се чува туптежът на българско сърце, възродено за борба и самопожертвуване.

Не случайно аз подмятам тук името на Ботева. Защото не случайна е връзката на г. Яворовата поезия с неговата. Вникнете в образа на мълча-

ливия Чудак – ако си го представите говорящ, то ще чуете без друго „Ти ли си, майко, тъй жално пела“.

Арменци, Заточеници, Честит и Хайдушки песни! Тези нови и бодри другари на „В механата“, „На прощаване“! И най-вече Хайдушките песни. От тях дъха на Балкан, те миришат на пролет, каквато беше ланшната и тазгодишна, ечаща от гръм и песни, опръскана с кърви и сълзи, – под чиито зелени клони, слава Богу, певецът не намери своя самотен гроб. Но отмина гроба на другаря си, обкичен с тези песни.

* * *

Мотиви и мисли и чувства, за които г. Яворов пей, – тях всякой би проумял, дори и споделил. Но те са изпени в такава форма, с такъв език, които не са за проумяване на българските фасулковци.

Ето защо се съмнявам аз, че и критици, и читатели не са разбрали, макар и да са ги чели, и не ще ги разберат, макар и да ги четат тези стихове. Тяхната високохудожествена – ще ми се да кажа декадентски изискана – форма... Горкият нашенски читател! Тя не е лъжица за твоите уста. И какво ще проумееш ти от тоя елиптически стегнат, спретнат и енергичен език, който се огъва, като дива лоза о явор, о тази невидена досега у нас форма?

Формата и езикът превръщат г. Яворовите стихове на скъпоценности, и като таквиз – аз бих желал тяхната непопулярност.

Те, като скъпоценност, са отредени само за любители. А любители няма още по нашенско. Няма и да ги има, Бог знай до кога. – Докогато диваците не опитомеят, и чувството за хубавото не се привие в душата им, като неотемлен елемент на нравствена красота, на културност и човештина.

Опитомяване на диваците е една от неблагодарните и велики задачи на поета. Между малцината български писатели и поети, които създават своята жестока задача, и са израстнали душевно за нея, е и г. Яворов. Но, ще повторя пак, до време желал бих това да бъде единствено издание на неговите стихове. Защото, засега, отбраните български поети трябва да сторят път на популярните, на носителите на бит-пазарски лаври – на продавачите на евтина стока. Когато на публиката се заоригва от фасул, тя ще потърси отбраната храна. И тогава ще е време за двесте издания.

Архангелов-ден, 1903

П. К. Яворов. „Стихотворения“. Издание на Олчевата книжарница, София, 1904 [2. изд.].

Пенчо Славейков
БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ

I
П р е д и

Моите възгледи за българската поезия са били всякога резки и отрицателни. Не особено високо съм ценил и мога да ценя аз тази поезия, имайки пред очи главно нейната естетическа ценност.

Но днес ми се пада случай да говоря за миналото и сегашното на тази поезия от друго гледище. Искам да извадя бащи и деца едни срещу други, и пред вас да опитам пулса на интересите им в живота и отражението на тия интереси в творенията им. И писатели, и творения ще ме интересуват, доколкото имат те отношение към поставения въпрос.

Вярвам, знаете добре характера на борбите, водени от нашите бащи и средствата за тия борби. С няколко думи казано, това бе една упорита борба за спечелването и спазването на Б ъ л г а р и н а: неговото изтръгване от византийските примки на духа, от оковите на турската робия и вливане в душата му лъч на национално съзнание. И всичко, що е могло да се вземе на ръка, всичко е послужило за оръжие в борбата. За хероите на нашето минало животът е бил борба без озъртане, борба à outrance, борба на инстинкта, който техният разум не всякога е можал да подкрепи. Но тоя разум – какъвто са го имали те – не е бил особено и потребен: инстинктите са били тъй здрави! И в тази борба те излязоха победители, каквито ще излязат всички със здрави инстинкти и сърце, милвано от идеал за благо на другите.

Деятелността на хероите на миналото се прекъсна, неестествено и не навреме, от онова велико събитие – Освободителната война, – което тури синурен камък между минало и сегашно. Освобождението ни завърши един период от нашия национален живот, период предисторичен. Защото исторически живот е самостоятелният, съзнателният живот на един народ, а не вряскотнята му в постилците, не изразът на физическото му съвземане. Всичко това е далеч от нас и ний можем с ясно око да се озърнем да го видим и преценим. И озърнати назад, ний виждаме пред погледа да се възправят трите стълпа на миналото: П. Р. Славейков, Л. Каравелов и Хр. Ботйов. Зад тях има паплач други; но когато в една река

плават сомове, кой ти гледа мренките! Пък и характерът на моята работа не ми позволява да се впускам в подробности: че не дълга и широка раз-
правия за българската литература пиша аз, а къс очерк за основния сми-
съл и характер на българската поезия.

Какви възгледи за поезия и литература са имали нашите първи пое-
ти? Истинският отговор би бил – никакви. Но все пак, без да са имали
понятие някакво за занаята си, не ще е било. И макар да не знаем нищо
пряко за тях, но само фактът, че нашите поети от миналото са знаели
един или дори няколко чужди езици – най-често гръцки може да ни нау-
ми, че те все ще са чели на тези езици нещо и върху поезията. Защото
известна е „любознателността“ на словеснейшите наши отци и праотци.
Любознателни са били те и чели са много, дори повече и от нас днешни-
те, но какво са разбирали от четенето, то е друг въпрос. Малко едно про-
зорче, през което ние можем да нагърнем в интересите и понятията за
поезия на нашите първи поети, ни отваря Анастасий Стоянович Кипи-
ловский в превода на Кайдановата Всеобща История, превод, печатан
през 1836 в Будим. В тая книга, на стр. 202, музикословният преводач
прави следните разяснения: „Стихотворство, ако зема та напиша нещо и
гледам единат ред да нема помного срещки от другиат, и срещна гласоуда-
ренето и на двата реда се наедно място, ще рече стихотворя, или зная
стихотворство.“ И със следното въздихание той свършва своята бележка:
„Ах! Колко желая да събира няколко песни болгарски и да ги издам на
печат!“ Мечтата на добрия патриот скоро става дело. На „тамбура Мусса
сладкопойна“ започват да дрънкат даскалите от всички краища на Бълга-
рия, и пълнят тогавашните вестници с невъзможни стихотворения за „дъл-
годенствието“ или успеха на жеравненското и дивдядовското читалище
или за пожар еди-где си, който грабнал Станчова хан и стигнал чак баби-
на Минчовчин плевник. При тоя случай баба Минчовица надала нарата и
огънят, като че уплашен от нея, угаснал. Безмислени мозъци са драскоти-
ли каквото им кефне и не по-малко безмислените вестникари са печата-
ли тия „плодове на родния гений“. Но най-лошото в тия стихове е подиг-
равката с езика, който вече по онова време, в 50-те години, е бил доста
добро сечиво за дялане на поезии. Знаино е, че у добър майстор дори и
по-лоши сечива са добри.

Майсторите не се забавят. Най-първо Добре Чинтулов (1822–1866), а
след него П. Р. Славейков (1827–1895), които със своите творения зак-
репят у нас тоническия стих, тъй характерен за българския език. Дълги
години след това явяват се учебници специално за словесността, от кои-
то са земали ум и поука мнозина от нашите вежди стихотворци. Това са
учебниците на П. В. Оджакова¹, Т. Н. Шишкова² и Д. П. Войникова³.

Появени почти половин век след книгата на Кипиловский, в тях се проповядват дивотии, много по-големи от първобитното мнение на преводача на Кайдановата история.

Всичко, израсло на почва на тия невъобразими въззрения и учения за поезията, не заслужава ни най-снизходително внимание. Ония, които дават боя и израз на своето време, Славейков, Каравелов и Ботйов, тях малко ги е грижа що си брътвят учебникарите нашенци, и като „трудолобиви пчели“, както понякога обичат те старомодно да се наричат, отиват да дирят мед чак в далечна Русия. Техни учители са Пушкин и певците от Пушкиновата школа, и руските критици на чело с Белински.⁴

Но още преди да се явят те, вече Добре Чинтулов, ученик пак на същите учители, дава пръв пример от правилна българска стихотворна реч. А и една твърде тънка сянка от поезия лежи над тия стихове. Но изворът на поезия у Чинтулова престава твърде скоро, види се защото у него тя ще е била само младежки кипеж, временно увлечение. На младини кой не е „бивал поет“, т.е. кой не е писал стихове? При все това Чинтулов има една голяма заслуга – той дава насока на младите поети как и къде да отидат за поука. И несъмнено е, че не само по-сериозният интерес към поезията, но и издигането на Славейкова над другите нему съвременни стихотворци се дължи на влиянието от руската поезия и критическа мисъл, възпитателки на неговия вкус и талант. Едно потвърждение от страна за влиянието на руската поезия и критика върху Славейкова имаме ний в статията на г. Т. Бурмова в Б ъ л г а р с к и к н и ж н и ц и , 1860 (част II, кн. I, стр. 40), гдето се гади учителят му Н. Михайловски и той за еретизма – че четяли и се намирали под влияние на идеите на напредничавата част от руската интелигенция. Мнението на г. Бурмова е характерно за разума и възгледите на онова време. Това, за което ние не можем освен да се радваме, че е интересувало Славейкова, това за неговите съвременници е повод за укор. П о ч т и под същите влияния, под които се е намирал Славейков, са се развивали Каравелов и Ботйов. И у тримата ние виждаме възгледи, близки на възгледите, проповядвани от наследниците на Белински, от Н. Г. Чернишевски и Н. А. Добролюбов, възгледи тъй много способствували, но и не по-малко напакостили на развитието на руската литература. Ядката на тия учения е: Поезията т р я б а да има за цел да проповядва пряко само напредничави и полезни за обществото идеи! С такива възгледи, имащи известно оправдание само в даден исторически момент, руските едновременни критици извършиха цял преврат в своята литература, за временна полза на своето общество; но сериозното художествено творчество не се поведе по техния ум, и истинските руски художници на словото, като Тургенев, Толстой,

Достоевский, спечелиха трайни победи и в своето отечество, и далеч въвн от него. Само второстепенни таланти, ограничени и във възгледите за своята задача, си привързват таланта и ума о временни партизански начала и обществени тенденции, – и в това отношение те добре правят. Те извършват п р я к о онова, и с а м о онова, което е странична работа на сериозните художници. Обикновено те умират, докато са още живи, т.е. с изживяването на даден исторически момент, те изфирясват из съзнанието и из паметта на хората. *Der Mohr hat seine Schuldigkeit gethan, der Mohr kann gehen* – това е съдбата на ония художници, чието сърце подяда червеят на публицистиката, които не наблюдават живота освен от някой низък бинек на пазарището.

Нашите поети не са се хвърлили току тъй урбулешката под влиянието на руската литература. Родството на езиците е привличало лесно вниманието им към тая литература, а главната им тенденция е била най-сгодна за възприемане от нашите поети, тъй като нашият живот наложително е изисквал такова служене от своите представители, помимо влияния и насърчения от въвн. И нашите поети – верни чеда на епохата – едва ли инстинктивно би могли да проумеят иначе поезията, освен като оръдие за пряката цел на времето. Твърде рядко – и явно е, че случайно – поезията служи на своя живот, както напр. народната песен. И тая поезия е една обикновена ратайкиня, приставена у крайно нелюбезни господари, които, като я експлоатират, не я остават дори да си отдъхне, да познае и тя, че има собствена воля и право на свое съществувание.

Но дали е могло да бъде иначе по онова време, в ония обстоятелства? Не, защото самите поети не са могли и не са желали това. Ето напр., Славейков. Всички го зоват поет и сам той се смята за такъв, – но сърцето му го влече съвсем на другаде, за друго той копней. Борбата, обществените разпри са негова елемент. Когато не по своя воля той се види далеч от тая борба – положение най-добре дошло за един поет, че то му дава възможност да се предаде на онова, що му е по сърце – той унива: „Аз не намервам в друго никаква прелест на живота вече, и ако, за зла участ, аз не се усетя наново на този труд и живот („бурния граждански“), страх ме е да не метна петалите в задушливия круг на бездействието...“⁵ По природа нашите бащи са биле борци; животът, а и всяко дело в тоя живот са разбирали като борба, и то борба в твърде определен смисъл, диктуван тям пряко от времето. Като на средства в тая борба те са гледали и на ония неща, на които едва ли някому сега би дошло на ум да ги зема за такива. За Славейкова дори и любовните песни, т.е. песните, в които се дава израз на чувства най-интимни, отстранени от пазаря на живота и тъй да се рече, антисоциални, и те са оръжие в борбата за национално

самосъзнание.⁶ Куриозът не е малък, но ние сме в епоха на ренесанс, когато и куриозите са най-естествено нещо. И наистина тия песни извършват превъзходно службата, на която авторът им ги назначава – т.е. изместили са турските и гръцки песни, които тогавашната младеж е пеяла, – но що ново внасят те в ония души, от които изпъждат чуждите? Нищо. Те връщат пак старите пропъдени съдържания, но само че сега в друга премяна, – български, вместо турски или гръцки език. И съдържанието на тия песни е тъй отвратително, че самият поет на старини, когато пробира песните си за купно издание, без милост ги взема из тетрадките си, както вече отдавна ги е измел из паметта си. Само няколко от тях прибира той, но и тях ги подлага на такава външна и вътрешна дезинфекция, че те изглеждат сега не на преправени, а на изново написани. И от тях лъхти дъхът на нашето време.

От издадените напоследък песни от Славейкова, колкото те и да са малко в сравнение с онова, що е написал той, изпъква ясно образът му като поет и борец. От тримата поети на миналото, Славейков е най-разнообразен в темите и формите при тяхната обработка. В историко-литературно отношение той заема преднина пред тях, и ако Ботйов, пряк негов ученик в много неща,⁷ го е отминал далеч напред по глъбината на своето поетическо чувство и конкретността на въображението си, все пак поетическите похвати у Славейкова са по-разнообразни. И струва ми се, че няма да сбъркам, като кажа, че Ботйов е надминал Славейкова като поет, но не и като художник.

Твърде малко са поетическите творения на Славейкова, които прескачат отвъд синура на времето си, които и днес би могли да се четат като поетически произведения, а не да се смятат само като документи за литературното ни и обществено развитие. Поезията, както и другите дела на Славейкова, естествено се подразделя на три групи, тъкмо според трите течения на обществения ни живот в минали дни: училище, черква, политическа свобода. При тях скромно се свива една четвърта малка групичка поетически творения с чисто индивидуален характер, лични изповеди, чисти от каквато и да е обществена тенденция. Но по сърце на нашите тогавашни хора са били само ония от песните на Славейкова, в които те са чували ехото на своите дневни борби и интереси. Дори и когато от тия песни еква гневният глас на бореца против сами тях.

От всички негови дела и думи духа вятърът на времето – патриотическият вятър на втората половина от току що миналия век. Тоя вятър не е същият, що вее из отвъд Дунава, от поезиите на Ботйова и Вазова. Той не е вихрен, а меланхолно тих, не дразнящ тъй нервите, но настройващ на размисли. Песните му предават главната нишка на настроението на

епохата, песимизма на нашите борци от миналото, песимизъм активен, тъй характерен за хората, които ги няма вече. Бодрият дух се рве към дело, към подвиг; но средатра го души, обстоятелствата мачкат. Комуто е задуха в тая сфера, нему пътят е отвъд Дунава, гдето се пеят свободни песни и се мре херойска смърт. Отсам се живее по-тихо, по-спокойно, но затова се живее истинско херойски. – Така е живял певецът на

Не пей ми се. И какво ли да пея
в тез години аз в каквито живея!
Как се пеят славни песни за стари,
тамо гдето днешните са заспали?

Той не само се зарича да не пее, но и да не дигва пръст за борба, че

Ожесточен, пощада му не рачах –
„Да тегли“, думам с яд, „нел’ тъй мъжди.“
Народ такъв, за друго недостоен,
освен за мъки, нужди и тегла,
неучен род, безсмислен раб, спящ воин,
що чака той за тези си дела?

А ни една стъпка, ни едно дело няма записано в сметката на неговия живот, които да не са вършени за обществена полза или поне с умисъл за такава. И няма обществена борба, в която той да не е стоял в първите редове. На залазване, към края на живота му, грохнал вече физически, него налитат гарваните на новото време и безмилостно кълват сърцето му, сърцето на стария ветеран. Наоколо му е пусто – и в обществото, и дома. Че по онова време в България върлуваше мор и свински бяс, от които всякой се спасяваше както и гдето може. И един от синовете на Славейкова бе прогонен на чужбина, а друг в тъмницата изложен на най-гнусни и жестоки оскърбления от глутницата на онова време. Старият ветеран в това време почва да издава вестник („Истина“) под тежкия боздуган на стамболовската цензура, и запява пак песен за борба, вяра и надежда.

Срам томува, който тъжи...
Слава, във ръка с оръже,
който бди на своя пост!⁸

В едно писмо (1887, III, 9) до най-малката му дъщеря ний намираме изразени най-ясно и резко темпераментът и убеждението на стария борец. „Аз съм вече много преминал и това ще прекарам (преследвания в

Стамболово време). „Който е бил големи тъпани, не ще да знае за такива спукани даарета, които му бият...“ Блазе на тия, които могат да покажат раните си за отечеството... Ти трябва да се гордееш с това, че най-близните ти търпят малки неприятности, не за кефа си, не за някакво престъпление, а за най-милото, най-свидното на всякой порядочен човек – за народа си и за отечеството си... Дерзай и не бой се, ни аз, ни братята ти няма да посраим рода си ни отечеството си. Ние никога не сме му изменявали, нито сега в тия трудни обстоятелства ще му изменим...“

От хероите на миналото най с непокътната душа и ненакърнено от неволи чувство остана Славейков. Фронтални кризи той не е знаел. Защото в борбите той се е уповавал най-вече на себе си и не други (ни хора, ни обстоятелства) са му диктували, а той им е диктувал какво да правят. Той не се е лъгал по ума на другите, нито самолъгал в духовните и физически сили на народа. Затова и резултатите от борбата не са го изненадали и разочаровали. Няма какво да го разочарова – той не се е очаровал от нищо, освен от своята воля – да бъде борец за права на своя народ. И без да вярва и чака сигурен успех, той се бори в име на самата борба, в която и само в която намира смисъл в живота. Ако има да върви някой подире му – добре! Не ли, той сам върви – рано или късно не един ще го настигне и ще тръгне с него. Това е науката на живота, добита в борбите на самия живот, за това и никога не лъгала своите носители.

Съвсем иначе е при Каравелова и Ботйова. Преди да познаят себе си, хората и обстоятелствата, преди да влязат в живота – те се ангажират в борба с убеждения на предположение, с вяра на вересия. Не в борбата се уяснява и определя техният идеал, а още на ученическия чин. Такъв идеал, несъобразен с времето и възможностите, е мехур в ръцете на дете – доде го надуйш – пуква се.

Такъв е идеалът на Каравелова, идеал, който той проповядва като журналист и като поет. Подготвян дълги години за мирен кабинетен работник, ние го виждаме през 1869 год. затворник в Пеща, набеден като участник в убийството на сръбския княз Михаил. На излизане от затвора той издава манифест, гдето определя своята програма на бъдащ български деятел. Тая програма е документ твърде интересен и характерен за Каравелова. Там думата е първо за отърване българина от трското робство, за което „дошло вече време“, и че затова ние трябва да оставим всичко друго. Черковната борба, се казва след това, чисто и просто трябва да се окачи на клечката. За нея не чини да се хабят време и сили. И трето, че освобождаването българина от турско робство трябва да стане с наши сили и дружна работа на другите балкански народи – които в бъдаще ще се съединят в една федерация. Щастлива наивност, младост и книга лъхтят

от това писмо К ъ м м о и т е б р а т я ! Такава книга и наивност, каквато вей из думите на не един от днешните зелени български политици, които подновяват пак Каравелова блян за балканска конфедерация, т.е. отлагат борби и надежди за далечни дни, тъй като не са кадърни за борбите на настоящето. Лесно е да милваш сърцето си с п р е д в з е т идеал за някогашни дни, тъй като нуждите на тия далечни дни са предполагаеми! Лесно е, като се игнорират настоящите нужди. Има ли нужда от измисляне идеали – при наличността на реални нужди и борби? – борете се за тях и оставете далечното на далечните. Защото може тия бъдещи съвсем сериозно да ви натякнат: вашият ум, вашият характер не е достатъчен за настоящето, – бъдете тъй добри да не правите на н а ш а с м е т к а нравствени борчове! Марк Аврелий казва: който вижда настоящето, вижда всичко. Аз съм непоправим оптимист и твърдо вярвам, че ако и ний посветим себе си и своята съвест на работа в настоящето – за българина са възможни добри дни – и без лутания подир призрака на въображавано бъдеще!

Пряко от затвора, Каравелов се хвърля в борбата, високо държащ в ръка знамето, на което са написани горните три принципа, станали отпосле заповеди в хъшовския катехизис. И десетина години наред той стои гордо на своя пост, и тежко и горко ономува, който не се кланя на негова Аллах. Тоя Вотан мята своите убийствени стрели върху всичко, що му се изпречи и което му с е с т р у в а , че иска да пречи. Цял рой немили-недраги скитници, и в себе си, и в света, наобикалят гръмоотвержеца и му помагат в разрушение и градеж, помагат на тогова, който сам би понесял всичко на свои плещи – защото велика е силата му, крепена от велика вяра. Между другарите му личат имената на обоготворяваните и днес и во веки Левски и Ботйов, които без него не биха били те. Те не му помагат само словом и делом в прокарване неговите планове и мисли; те му помагат и на вярата в себе си, и на вярата в успеха на кипящата борба. Защото не веднъж са налитали вожда размисли и съмнения. Особено Левски, в това отношение, е бил на Каравелова ценен другар. Че живеящ и проповядващ между народа, той е служил като непосредствено звено между емигранта и онзи народ, когото Каравелов е напуснал още дете, и за когото е живял дълги години само в блянове, знаящ много добре неговите неволи, но незнаящ силите и потребностите му.

Каравелов всякога е говорил и писал, че народът трябва да се надява сам на себе си и че само онзи народ, който сам извоюва свободата си, е достоен за нея, ще знае що да прави с нея. Една велика истина, несъобразена с действителността, с нравствените и физически сили на оногова, комуто това се е говорило, – но в когото се е вярвало, че той е такъв, какъвто нам ни се ще. Немили-недрагите, които са се роили около

Каравелова, като пчели около кошер, са му бръмчали все за това, което сами не са знаели, за което волно или неволно са се лъгали, и достигнали са да уверят Каравелова, жадния за такава вяра, че техните буйни желаня, измами и фантазии са – истината на живота отвъд тих бял Дунав. Едничък Левски е бил в състояние да каже отвъддунавската истина, но на великия апостол е пречило за това неговата апостолска вяра и слабото познанство на ония хора, с които той е имал работа и които са експлоатирали неговата велика наивност, наивността на Христа, на извънреден човек между обикновените хора. Между митари, фарисеи и добричета. Положението на Левски отсам е било същото като положението на Каравелова отвъд Дунава, в света Румъния, в обетованата земя за немилнидрагите. Наистина, той е виждал и слушал много неща, които са го уверявали в успеха на делото, на което е посветил живота си, – но и той, като Каравелова, е имал слаба наблюдателност, още по-слаба способност да анализира и схване същински виденото и чуто. Повече поети, отколкото борци, те все за видено и чуто приказват, все от видено и чуто се вдъхновяват, но никога не проникват в него, никога не обелват ябълката, за да видят сладка или горчива е средулката ѝ.

Но идва ден – и „циреят узрява“. Идва ден – и действителността напраща сметка на измамите и самоизмамите. Идва ден – и Левски се озовава на бесилката, предаден от онези, на които тъй се е уповавал.

Идва ден – и цял рой дейци, патриоти, енергични борци (на които истинското име е нехранимайковци) заговорват с истинския си глас. И този истински глас – покача едни на въже, претрошва на други костите, откарва трети към малоазийските крепости, прогонва четвърти в пусто Влашко.

А в пусто Влашко е другарят на обесения апостол, бил нему подкрепя, както и той на него. Прогонените донасят Каравелову вест след вест, една от друга по-ясни, по-рязко вадящи на лице отвъддунавската истина.

А тя е: Народът там не е такъв, какъвто го мислим, какъвто си го представяваме ние тук. Когато неговите представители, неговата интелигенция е лишена от нравствена и физическа мощ – какво остава за масата, за стадото? Съмнението, спохождало не веднъж Каравелова, вбива сега безжалостно нож в сърцето му. Ето ви един интимен свидетел за раната от това съмнение, която с думи, с „дано“ не се лекува:

Ти ми казваш, зимбил цвете,
че не можеш да блестиш,
че студове, че ветрове
ти не дават да цъфтиш.

Успокой се, мой зимбилко,
ти ще видиш ясен ден,
а ази ще да завена
още крехък и зелен.

Мене гонят ветровете
с своята страшна мокрота
и хората с своята глупост
и с своята простота.

А най-много ме приследва
мойта собствена душа,
защото ми препятствува
с „д а н о“ ... да се утеша.

Каравелов се сепва. Но мълчи. Той мълком преглъща горчивия хап. И пак продължава да пее старата песен, все на онзи познат глас. Пее – до едно време. До когато неговите вчерашни и днешни адютанти почват пак да говорят за н а р о д н о въстание, за „узрял цирей“, за дошло време. Но сега той зема думата, но ни проповед, ни „дано“ се чуе из устата му. Каравелов е имал рядко между хората благородство, да се отрече – от своите учения, от своите измами. За да се изпълни още веднъж истината: извънредните хора носят трагедията на човешкия живот.

И довчерашният водач остава сам, – довчерашните му другари-братя поддържат хорото на своя глава: да го изиграят на главата на народа.

А останалият сам възвива колата и тръгва да носи тор на народната нива, да подготвя почвата за сеитби и жътви на бъдащето, което, поне в това е сигурен, – няма да измами своите работници.

А не се мина много, и той видя това, което не очакваше, видя родния си край освободен, тъй както не мечтаеше, тъй както не можеше да предвиди ни той, ни милион други. Но борба, беди и съмнения подкосиха без време живота му. Ако беше дотраял до наши дни, той би казал: сега дойде време да почнем борба за свобода! – Че освободените имат много повече нужда от свобода, отколкото робът.

Между хероите на миналото, Ботйов носи еднакъв кръст. И той, като Славейкова и Каравелова, дава поезията си на пряка служба на обществото – наполовин на тогавашното, наполовин на въображаемото бъдаще.

Къса, но славна е неговата деятелност като борец. И ако не бе загинал тъй рано, той навярно би взел пътя на Каравелова. И той беше достатъчно благороден, за да стори това. В сравнение с цариградските дейтели, емигрантите са знаели твърде малко своя народ, материала, с който са искали да градят палата на бъдащето. При очертанието на кризата на

Каравелова, аз вече говорих за това, тук го поменавам пак при изтъкването на факта – че Ботйов стана безвременно жертва на това незнание или недоразумение, ако щете. Фалиментът е неизбежен при фалшиво водени сметки. Недостатъчно внимание се е обръщало досега у нас на безсмъртните думи на Ботйова, на неговото изтрезвяване: „Онова, което съм мислил и работил през целия си живот, два дни бяха доволно да го опровергаят, да покажат моето дълбоко заблуждение.“⁹

А тия думи са цяло откровение. Но добре или недобре познавали народа си, тяхната дейност – пряка и непряка – е в служба на тоя народ. Макар и в друга посока, и те са имали същото *credo* като цариградчаните.

Над цариградчани и над емигранти няколко копрали по-високо се издига Ботйов, като поет. Той е надраснал времето си, и само ранната му смърт побърква да го имаме в пълния разцвет на таланта му. Докато Каравелов и Славейков са се вдъхновявали изключително от служение роду си¹⁰, Ботйов излиза далеч пред тях, и от служение роду си преминава пряко на служба изобщо у – рода человеческого. Любопитното е, че тая си служба той разбира като служба само у оная част от човечеството, за която той има може би понятие, но я знае още по-малко, отколкото своя собствен народ: анархистите, които той смесва с работния народ, или въобще с унижените, оскърбените и онеправданите. Вземете, например, стихотворението му Борба и се вгледайте в негова оригинален край –

Тъй върви светът! Лъжа и робство
на тая пуста земя царува!
И като залог из род в потомство
ден и нощ – вечно тук преминува.
И в това царство кърваво, грешно,
царство на подлост, разврат и сълзи,
царство на скърби – зло безконечно!
кипи борбата и с стъпки бързи
вървим към своя свещени конец...
Ще викнем ние: „Хляб или свинец!“

Тоя не съвсем ясен край се свършва с една твърде ясна и енергична закана: хляб или свинец! – известната закана на безработния народ, може би много права, но съвсем криво прилепена тук, като завършек на душевната трагедия на един човек, възмутен от Божиите и световни наредби. Тая неиздържаност на Б о р б а , инак едно от най-енергичните стихотворения на Ботйова, е в зависимост от общата неиздържаност на Ботйовата мисъл, тъй като изворът ѝ е чувството, поетическото настроение, а не логиката, разумът. Такива неиздържаности на мисълта са нещо обикно-

вено у поети, у които въображението предваря ума. Но даденото Ботйово стихотворение, освен това, е писано на два пъти¹¹, види се под две различни настроения, та затова може би, началото води към изток, а краят своеволно се отбива на юг.

Анархизмът е квасът на повечето стихове на Ботйова, както и на прозата му. Това го рязко отличава от неговите съвременници. Обаче на това анархизъм изворът не е разумът, а чувството, а пък за другаруването на такъв анархизъм с патриотизма няма особена пречка. И ние виждаме ясно как живеят задружно в тая душа неща иначе диаметрално противоположни: Борба, Молитва, На Гергевден, – и На прощаване, Жив е той и пр.

Откъм мисъл поезията, както и публицистиката (в стихове или проза) на Ботйова, макар да е изпреварила времето си, не представлява особен интерес, нито е бозна как оригинална. Но поезията в тия стихове ги спасява от участието на тенденциозните стихове, за които няма свръхсрочна служба и които доживяват най-много до инвалидна пенсия. Колкото Борба, Жив е той, жив е да не са издържани, все пак техният патос, общото впечатление от тях ще ги поддържа и кредитира чак в далечно бъдеще. – Малко е поетическото наследство от Ботйова, но голямото наследство от другите не може да се мери с него. И както казва Ницше: малкото е отличително качество на най-доброто. Не Ботйовите идеи – които могат да правят особено впечатление само на гимназисти и български социалисти – а поетическото облекло на тия идеи е, което е увличало нас, сегашните, които при все това не сме гледали на Ботйова като на идеал, а като на един синур, който трябва да се премине... и който в много неща е заминат, преживян. Но нищо преживяно ние няма да пазим тъй мило в душата си, както спомена за вдъхновения певец на Жив е той, жив е и на оная душевна трагедия на безпокойните изгнаници, добила такъв мощен израз в Майце си.

От поетите на миналото, Ботйов е най-свиден нам, че той стои най-близко до нашата душа. Живот и поезия у него е едно. За мнозина и едното, и другото е може би безумно. Но има ли по-дивно безумие от един живот-поезия? Ни една песен не е написана от Ботйова, която не е дело, която не е преживяна и обгорена от огъня на неговата съвест. Твърде силен е тоз огън, а поетът твърде млад. И тъй става той нейна жертва, преди да свари да се уталожи. А иска ми се някак да кажа, че е може би по-добре – дето стана тъй, че той млад загина, тъкмо както сам не един път си е пожелавал, а веднъж с вещь поглед и предвидял... че, кой знае, другарите на Ботйова, закърмени със същите идеи и живели подобен нему живот, доживяха до лош край – едни побесняха, други избутляха нездрави. А

той, който умря в бой за свобода, живял в непримирим бой със себе си, живее в нашето съзнание като най-вдъхновения певец от миналите дни. Упоменах вече какви са неговите идеи и че не те дават значение на поезията му. В тази поезия е разказана трагедията на младия безпокоен дух на певеца. Пусто и глупаво е наоколо му, нищо не дава отзив на глас искрен, благороден, и гневът на възмущението го обзема тъй, че погледът му мята искри дори и върху неговия собствен брат. В подобно едно положение и настроение П. Р. Славейков написва *Не пей ми се*, меланхолично тих протест, а Ботйов своята песен *В механата*, най-ядовит изблик на възмущение какъвто досега има в нашата поезия. Изобщо Ботйов би могъл да се назове поет на възмущението. В това е главният елемент на неговия характер. И като всякой млад, той често се възмущава от неща, които заслужават най-много една усмивка. И това подбива цената на човека у поета. Но на младото вино не бе оставено време да поправи грешката на своята младост, да се уталожил, и то се разля, преди да прекипи. А преди да стане това, неговият поглед на проникател биде открит и той прогледна и видя своята смърт и живот след смъртта. Само пророчеството, което съдържа *Живей той, живей*, възвисява поезията на тая Ботйова песен, която и без това е едва ли не най-хубавата песен на поета, пълна с дивни картини из нашия живот и природа, на които Балканът пее своята „хайдушка песен“, и в която има стихове буйни и великолепни.

Когато бе дума за Славейкова, аз приведох доста примери, за да покажа връзката му като поет – главно като поет – с действителността. Тъкмо обратното сторих при Каравелова – почти не упоменах нищо за характера на книжовните му дела, а се спрях главно на кризата му като пряк обществен деятел. И най-сетне за Ботйова направих същото като за Славейкова – говорих главно за поетическите му творения. Да разглеждам и тримата еднакво, моята реч би била мудна и еднообразна, а и време няма за това. Каравеловите творения и тяхната връзка с действителността, освен това, са познати на всички ни, тъй че аз намерих за по-целесъобразно да оставя тях настрана, а да говоря за душевната му криза; нейното изяснение ни помага да разберем и да си представим по-ясно кризата у Ботйова, както въобще душевните кризи у хероите на нашето минало.

Моето изложение на нещата бе тъй пряко и ясно, че вие и сами може би да сте си направили от тях извода. Поне в едно, надявам се, между ни няма да има несъгласие: че, взето изобщо, в главните основни черти, между творенията на нашите минали поети и живота в ония дни има пълна хармония. Такава хармония има до нейде и между самите поети и обществото, но до едно време – докато те са вървели наедно с тълпата и са имали еднакви интереси с нея.

Преди половин век ние бяхме една просташка маса, която няколко „луди глави“ едвам убедиха да се нарича б ъ л г а р и н . Подвигът на тия „луди глави“ бе да открият българина и да го удържат такъв, като му вкарат в душата, почти насила, луч от национално съзнание. И поведоха те тоя новооткрит българин подире си, с наивна вяра, че той е дорасъл до там, докъдето сами те се смятат дорасли. И наистина тоя народ твърде бързо дорасте и узря за решаване известни задачи от своето битие. Реши, например, Църковния въпрос, своята духовна независимост, и реши я тъй, че от нейното решение водителите на този народ го помислиха достатъчно узрял, за да го поведат и на по-други борби. Първата от тях – установяване на църква не по историческите традиции, а в духа на новото време, като установят в нея един вид втора държава в турската държава, държава на строго демократични основи. Дружно вървели напред, водачи и водени се спряха тук на кръстопът. Тук стана тяхното истинско запознанство – първа свада и първа раздяла, не само между народ и водители, а и между самите водители. Вярвам, че ви е известна историята с двете статии, знаменити на времето, Е д н а с т ъ п к а н а п р е д и Д в е к а с т и и в л а с т и , два усамотени оазиса в пустинята на духовния живот на нашето минало. То са въззиви към разума, първи опити за откриване смисъла на борбата, която се води, програма как да се води. И тази борба изхвърли на пясъка двамата най-предни водители, като им даде с това да разберат, че далеч още не е онова време, което може да ги разбере и че, догде дойде това време, те ще сторят добре – да идат обратно между народа, да го поучат още на азбуки, да му издават читанки и календарчета. Тъкмо същото виждаме ние да си изпащат Каравелов и Ботйов, най-жестоко Ботйова, че нему самоизмамата изкопа гроб. Ако той не бе загинал, и него щяхме да видим скоро, като Славейкова и Каравелова, да извие назад, да отиде да продава буквари и календарчета... Само когато са се нагърбвали с решение на задачи, които са били по разума и силата на народа, само когато са вземали сбогом от с в о я идеал – само тогава те са бивали в хармония с народа и са имали успех в предприеманите на тая база борби. Щастие то да се бориш за с в о й идеал, е било нещастие за нашите бащи. Народ от вдобичени хора не е войска за борби в име на какъвто щете идеал. Тоя народ е мъртва маса, нещо подобно на труповете в знаменитата картина на Джото: Франциск Асизки допира пръст до тях – и те оживяват и почват да говорят: и умират пак, щом светецът си дръпне пръст от тях.

Но в живота на нашия народ неочаквано, и независимо от волята на водители и водими, дойде великото събитие – освободителната война, – което обърна всичко наопаки. И даде начало на нови начала. Тя отвори

вратата на бъдащето, като завърши предисторическата епоха на нашия живот, а с нея заедно отрязва първия порязаник от нашата поезия. Какво е това, що ни остави миналото като наследство? Знайно е, че най-обикновено сиромашът оставя наследство борчове. Но все пак и малко имотец ни остави той. Остави ни свобода – подарена, затова и занемарена, остави ни и една „интелигенция“ – за която ние се срамуваме пред комшиите. Това е интелигенция, родена на кръстопът и закърмена с отровата на безвремието – затова, отраснала, тя представлява от себе си едно нравствено джудже. Тия душевно блудкави хора на безвремието нарекох аз едно време фасулковци, тях и тям подобните измежду нас. Те са пречките, разхвърлени по нашия път, и нашата молба към бога е – по-скоро да си ги прибере. Защото те пречат на вървежа към изпълнение нашия дълг – извоюване ч о в е к а в българина.

II С е г а

Онова, що говорих миналия път за нашата поезия преди, е може би главното, що има да се каже за нея. Таквиз-онаквиз хероите на миналото, но те изпиха, кой както можа, чашата на живота, подканвайки с това и нас да изпием своята. И ние, новата генерация, напуснахме техните завети, както напускат морския бряг корабите, на които попътният вятър е разперил платната. Моряците са млади, песента им бодра. С новото време дойде тая песен. Разбира се, не тъй бързо и лесно, както го казвам аз; но не и тъй полека, както подобни промени стават другаде. Защото навсякъде новото идва с борба и се настанява след победа, – по нас няма такива работи: нито старото си отива, защото е отживяло, нито новото идва, защото има непосредствено потребност от него. Нашият живот още не е подчинен на обикновените закони на развитието; той всъщност още не е почнал да се развива. Ние живеем в изненади за изненади. И в такъв един живот онова, що внася ред, онова, що е звук от хармония, то минава нечуто, или врявата на дивите инстинкти го заглушава.

Нашият млад живот не се е определил още и ние не можем предвидя кога и какъв ще се определи той. Прекъснал почти всички сметки на миналото, той не е отворил тефтер за сметки с бъдащето. Няма защо и да отваря. Той – тоя днешен живот – има сметка да бъде забравен, като една незначителна преходна страница в историята ни. И ний, младите, в своите творения не го тачим, в копнеж насочили поглед към зародения ден, когато няма да ни гнетят дреболии, неясни рвеня, противоречиви чувства, – а слънцето на единство, на цялост на духа ще приведе в ред и осмисли тоя живот.

Сега е зори, обилни, но неясни със своите нюанси, зори, когато всичко се суети, приготвя за деня и дига врява... Но както в природата, тъй и в литературата, преди зори има тъмни зори. То е една област сама за себе си от не малък интерес и значение; но значението на онова, за което имам пред очи да говоря, ме освобождава от задължение към тая област и нейните дейци. То са дните непосредствено след нашето освобождение, та чак до прага на днешното, до снощи. Тая област в нашата поезия прилича твърде много на покойната Източна Румелия. Всичко имаше тя, Бог да я прости, дори полиция и войска; не ѝ липсваха и водачи в пътя на живота. И някак сякаш действително в нея имаше живот, тъй да се каже, в съвсем сериозен смисъл. Само едно нещо беше комично, именно най-главното нещо: във всички и във всичко се чувствуваше привременността на тоя живот. И един хубав септемврийски ден пакостници отупаха праха на тая област, с полицията, войската и водителите ѝ заедно. И всички ония, които живяха с нея и за нея и си даваха важност покрай тоя живот: нима някой ги помни сега и се сеца за тях? Да, – ония, на които животът е само спомен. Само тия, които плачат над гробищата на вчера и онзи ден, но които привикват вече да казват, заедно с нас, пакостниците: слава Богу че умря! Тя не беше родена за живот.

Между пакостниците, които отупаха праха на Източна Румелия в нашата поезия, съм и аз – свидетел на не малко минали и сегашни работи. Може би ще ви се покаже странно, че аз се наемам да говоря за себе си. Разбира се, ще се помъча да не ви кажа нещо, което и друг не би казал за мене. Но все пак не е лишно едно малко обяснение. Н'ам по каква прищявка на отдавна беззъбата вече традиция, установил се е у хората възглед, че поетът, че художникът изобщо, няма право да говори за себе си... – онзи, който вниква тъй добре в своята, както и в чуждата душа, проникателният, сърцеведецът, който и явно, и потулено в своите творения говори за себе си – а може би и само за себе си, – нему се пише грях, когато пряко заговори за това и за своите дела. Не е дума за онези, които няма какво или не знаят какво говорят, а за тез, които съзнават себе си тъй добре, а не рядко по-добре, отколкото всичко, що лежи във от тях. Днес, по-добре от всеки друг път, ние знаем, че себе си човек познава най-добре. И твърде естествено. Кой знае моите добро и зло като мен? Кому е известна моята мисъл, моето намерение, тъй както на мен? И дали не когато аз сам ви поверя, по един или друг начин, нещо от тях, само тогава и вие – ако ви е воля да слушате – ще узнаете нещо от онова, в което аз отдавна живея? Едни ще кажат: Вие грешите. И може би те имат право. Други ще ме прекъснат: вие се самохвалите. И те може би, – не! те имат положително право. Защото аз наистина искам да се похваля – ако вие

сте толкова наивни да мислите, че онова, що един съзнателен човек може да каже за себе си, е самохвала. Когато някой инженер разгърне пред вас плана си и почне да ви разправя и да посветява где що е, кое за какво е, що е съображавал, какво мислил, и по такъв начин ви въведе в мира на своите интереси, идеи и душевна мощ, – ще кажете ли вий: той се самохвали? Но литераторът, но поетът – той не смей да говори за себе си, за своите дела; не смей да изповяда своите мисли и чувства, защото някой фарисей или провинциалист в ума щял да се намръщи и да му натекне за някакво самохвалство и нескромност. Дори и тъй да е, значи ли то нещо? Скромността не плува по далечни морета; тя е кокошничева не само вечер, а и сред пладне не вижда ни бъкел. Не скромност, а съзнание ни трябва нам, и тежко на оногова, който го няма; той по дух и козина е брат на филистерите, на ония, които, когато край тях минува златната колесница на културата, те стоят и скромно си човъркат носа. С всичко това аз не казвам нищо ново. Един от учителите на младата генерация европейски писатели, американецът Торо, заявява, че той не би говорил сам за себе си, ако би имало други хора да познава тъй, както себе си познава. Всякой писател дължи на читателите и слушателите си едно известие, ако ще би и най-късо, за своя живот и дела, – той няма право да говори само за другите и вечно само за другите. Едно известие поне, едно такова, каквото всякой и от вас, неписателите, би изпратил на свои роднини, живящи в някоя далечна страна. Ще го получат ли те, там онез в далечната страна, кой знай? Но всякой е длъжен да изпрати. Ако не за друго, то ще е интересно поне като документ за другите и може би по-важен от всеки друг.

Моята деятелност, като поет и изразител на определен естетически възглед на живота, е ясна вече от десетина години насам. Разни безсмислености, що съм драскотил преди това, когато още черешите бяха зелени, те остават на сметка на младостта, а на младост дори безсмисленостите имат смисъл. По-сетне, под влиянието на руската поезия и френска литературна критика, после под завета на Гетевата и Хайнева поезия, аз отърсих от себе си баналните възгледи, евтино продавани на въшчавия пазар на човешката мисъл. И от когато се уясних за себе си, от тогава за другите стана тъмно наоколо ми. В това е моята мъка, но то ми е радостта. Защото е мъка човеку да иска да проповядва, а да разбива сили о камък, о камък на душевна мизерия. Казано образно, в кесията, т.е. в душата на съвременния наш читател, има само няколко изхлузгани гологана, а често и нищо няма, – а ние идваме при него и искаме да ни размени той жълтицата на нашата душа. И чувство на самотност ни мъчи. Но лъжат се ония, които мислят, че ние би заменили мъката на усамотението за побратимство

със сиромашките душици. Нашите предшественици се облизват от това удоволствие, – но ний имаме свои наслади, та и на ум не ни пада да завиждаме.

А вървим по свой път – към постигане наша задача. Млади сме, вярваме и борим се – и ще я постигнем. Казах по-напред, че съм почнал да се уча, като поет, у русите. Но преди тях аз вече знаех почти всичко печатано на български, – разбира се, не по математика. И от всичко писано на български, аз знам, обичам и ще обичам едно нещо – нашата дивна народна песен и всичко, що е откърмено от нея, като напр. поезията на Ботева. – Но никога вестникарските тенденции на известни Ботеви стихове не са ме увличали, освен във време оно, когато, както казах, черешите не бяха още зрели, и половината от даскалите ни бяха рошави социалисти. По онова време „истината“ ходеше неомита и в скъсани гащи... От безвкусиците на публицистическата поезия аз не съм се отървал съвсем и до сега: но, слава Богу, от стиховете ми тя е прокудена вече зад девет реки и гори. В душата ми е други Бог, устата ми шепнат другиму молитва.

В стихотворението си *М и к е л А н ж е л о* аз съм се опитал да избразя борбата и прозрението на художника – някогашен обществен борец – и неговото отречение от преките борби на деня. Не че той ще служи от сега на звездите – борбата пак е негов идеал, само че служенето на тоя идеал той разбира не както по-напред. Животът е такова бойно поле, гдето трябва да не само един вид борци, не само един вид оръжие. Поставени на разни позиции, в различни условия, борците имат не еднакви цели. В стихотворението си аз показвам, как Микел Анжело се премества от една на друга позиция, не гдето се вардалят обикновените войници, а там, дето командирите, имайки поглед над цялото бойно поле, ръководят и дават заповеди. Някога си и той е бил изпълнител на чужди заповеди. Някогаж. Сега той има своя воля, служител е на свой разум и воля, а те му шепнат, че художникът, както и мислителят, няма защо да се бърка в ония борби на живота, които не са по натурата и призванието му. Не той е материал за тия борби, а те, самите борби, са материал за него.

...Ах, незавиден
живот живее онзи, който знай
че на света се в временното само
живот живей. Възможности над него
живеят други – временната брещност
отхвърлят те, и в туй що е под нея –
в и д е я т а – проникват. На света
един я с слово пламенно изказва,
друг в бой за нея лее си кръвта,
с длето на мрямор трети я изрязва
и я от д н е с изпраща в вечността.

Класиците на художественото слово – едновременни и по-нови – те са ни оставили своите творения с тоя завет. Учил и подѝел това от тях, моят гален блян е да изобразявам ония борби в живота, на които значението не е във временното, но които, макар и с печата на временност, открояват извънвременното, типичното в живота. Не е моя работа да казвам достигнал ли съм аз нещо в пътя, който вървя. Склонен съм да приема мнението на ония, които съвсем отрицателно се отнасят към моето дело. Та що от това! Истински нищо не чини само онзи войник, който не се домогва да стане генерал, казват, че казал Наполеон. Но който и да го е казал, все умно е казал. Скромни са само просяците и фарисеите-книжници, и те не отиват по-далеч от торбата и традицията. Домогвайте се, ако сами нищо не достигнете, то поне ще помогнете на домогванията на онези, що идат след вас и имат по-голяма сила от вас!

Натякват ми нашенци, че съм се лутал по чужбина да диря херои за творенията си. Като че ли поетът не е волен да заема материал, отдето му е сгода, и като че ли аз не съм засягал ни хора, ни събития от нашия живот. Но дали домашни, или чужди неща ме занимават, моят поглед на художник е съсредоточен на външни съдбини и душевни събития, в които се откроява ч е л о в е к ъ т. Когато ми се удаде и в Б ъ л г а р и н а да открия човек, моята радост не е по-малка от вашата. И мислите ли вий, че когато изобразявам душевните борби на Бетховена, Шели, Микел Анжело, Прометей (С и м ф о н и я н а б е з н а д е ж н о с т т а), моята художнишка умисъл е да ви представя тях? – а не през тях оная жизнерадост, оная жилава, упорита вяра в себе си, които са кардинални черти в националния ни характер? Тия образи са толкова чужди, колкото образите в ония мои песни, които са на пряка нашенска тема. Те са толкова чужди, колкото са чужди за русите Пушкиновите Скърперник Рицар, Дон Жуан и пр. – Но тук не ми е целта да посочвам, освен пътем, националния елемент в моите творения, а общия дух, основния тон, който вее в тях, помимо нашенство и чужденство на образи и теми. Спомнете си и двете ми поеми от българския селски живот – Р а л и ц а и Б о й к о – в които е изобразена външната и вътрешната съдба на най-обикновени хора, земете пред очи и онези херои мъченици на своето призвание, които поменах по-горе, и вие, вярвам, ще се убедите в неправотата на един мой критик, който казва, че от всичките ми творения вее „неприветният дъх на нерадостна концепция на живота, резултат на собствената моя нерадостна съдба“, – а също тъй и следното мнение, криещо в себе си същата мисъл, мнение, изказано съвсем неотдавна: „Quelles que soient les influences qui ont agi sur lui, Pentcho Slaveikoff est le poète bulgare qui a produit les oeuvres les plus pures et les plus belles, non pas seulement parce qu’il a des

dons merveilleux, mais surtout parce qu'il a souffert, atrocement souffert“. Има панегирици, които си губят ума подир краката на хората, а не се повзират малко в главата и сърцето им! Неволята си е неволя, и няма на тоя Божи свят човек без каква да е неволя, – но тя не е вгорчивяла усмивката на устата ми, ни помрачила моя поглед. И аз често делия мегдан със самата веселост. Наистина, аз разказвам най-вече нерадостни събития из живота на разни неволници, но не към тяхната външна съдба е прикован погледът ми, а към онзи мир на чувства, настроения и душевни кризи, от които не лъхти тъмният дух на отрицание живота. Тук там в малките ми чисто лирически песни изстъпват на първо място черни бои; но тия песни, не забравяйте, са рожби на минутни настроения, настроения, на които би се отдал дори и царят на смеха, веселият цар – любовник на тъмнооката тъга. Но и в тия ми песни, повечето пъти, черните бои са измама на окото. Животът на всякой човек е огърлица от весели и скръбни дни. Такава огърлица носи и поетът. И ако иска да бъде искрен изобразител на живота, той не може да пее само за слънце и пролет. Тогаз, при оценяване труда му, решаващ е не малкият, а големият порязаник, голям качествено и количествено. Придържайки се о такова мерило, аз твърдя, че моята поезия е жизнерадостна, макар по лицето на музата ми да има няколко меланхолични брадавици. Те са кусурът, но не в кусура е характерът на образа. Струва ми се най-пряко и ясно да съм дал израз на тая си жизнерадост в Псалом на поета и Сърце на сърцата.

Дали верно, или не съм схванал аз тези неща в моята поезия, за които говорих до сега, факт е, че моите поетически чувства и интереси са закърмени най-напред от руските художници на словото. Онова, което аз изпървом съм възприемал от тях инстинктивно – диренето на човека дори и в звяра – вече като възмогат, аз го влагам съзнателно за основа на своите творения. На такава почва държи корените си моят идеализъм. Тука е родена и моята омраза към европейските съвременни херои на перото, които, лишени от разума на сърцето, дирят и ценят само звяра в човека. И, може би, тоя характер на моите дела дава повод да ме зоват романтик. Зоват ме така онез, за които още имат значение абсурдните учебникарски деления на поезията на такива или онакива школи и посоки. Както характерът на един човек е смесица на черти от всевъзможни характери и чист тип е рядко нещо на Божия свят, тъй рядко е и между поетите чист тип такъв или онакъв. Особено между истинските поети, а не занаятчиите в поезията и поетическите божи кравици. Едно едничко деление ми се вижда мен разумно: на поети службаши на деня и поети служители на живота не в прекия, а висш смисъл на думата. Каз-

вал съм не веднъж: Писател, който уважава себе си и своето дело, не трябва да престъпва прага на никоя школа, на никое теке, в което с молитвеници в ръка са дошли да струват метани достойните за съжаление. И ден-дневен това е моя вяра и убеждение. Истинският художник трябва да бъде елин, без катехизис за изкуството и неговите цели. И с гордия идеал – свободно сърце и свободен ум. Личното вдъхновение да е подбуда за творчество, действителността – единствен предмет за наблюдения и възсъздаване. Така, и само така, възникват творения, в които реализмът върви ръка за ръка с висшите стремления на идеалния дух, както вървят те и в живота. Слънцето, най-великият творец след Господа, е наш учител: от него се учим ние да греем над всичко без разлика, да проникваме вред с животворните си лучи – и да говорим правдата Божия.

Това са моите чувства и моята вяра в призванието ми като поет. Тия чувства и вяра са възпитани у нас – не само у мен, а у всичките млади – от европейските велики учители и възсъздатели на живота. И не само това, а сума други неща сме възприели ние от тях. Ще отбележа само, че от където и каквото да сме възприели – всичко е прецедено през нашия темперамент и осветлено от основния ни възглед, нашето начало на началата: служене на правдата на живота. Онази правда, която ние и е чувствуваме и виждаме, а не каквато би поискал да ни натрапя този или онзи телалин на книжни доктрини. А покрай тези учители отвън, ние сме се вслушвали в гласа и на един наш, учител също и на нашите бащи, а вярвам, че ще бъде такъв и на нашите наследници – той е народната песен. – Родени в една епоха, в която само на тенденциозната поезия се даваше право на съществуване, по рецепта на Писарева, ние научихме от уста на своя наивен брат една истина и поука, която ни Писарев, ни наставника му Чернишевски са били способни да чуят и разберат: Животът е, който дава живот на поезията, Животът в своята цялост, а не само един крайчец от пеша му, а още по-малко тъмните кюшета на тоя живот, дето се коват козните на деня. Проявленията на живота са тъй разнообразни, че ние не можем да ги гледаме само от малкото прозорче на утилитаризма. Народната песен, творението на нашия наивен брат, ни учи най-мъдрата от мъдростите – че на живота ние трябва да гледаме през всички прозорци на сърцето и ума. Само такъв поглед е творчески. В народната песен е напълно възсъздаден целият живот на народа, а не само тая или оная страна от него, и възсъздаден е той обективно, с еднакъв поглед за всичко, а не от партийно гледище.

Преди няколко години, в един етюд за любовните народни песни, аз пожелах дано развитието на нашата лирическа поезия стане на известни основи на народната песен. Това мое пожелание намери отзив у нашите

поети, но те – разпасаха народната песен в своите умотворения. Най-нескопосно разпаса пояса на народната песен г. К. Христов, поет, който почна дивно хубаво, но скоро се заблуди в трънаците на безсмисления егоизъм, гдето, изподраскан от бодлите му, повилня да дири наоколо си виновници на своето нещастие. Това, което прави той с народната песен, е престъпление. Вместо вживяване в тая песен, в нейния дух и възприемане от нея известни художествени похвати, та след това вече да внесе нещо и от своя поетски темперамент, – вместо това ние виждаме едно обикновено поскане отгоре-отгоре по народната песен, каквото могат да правят, и правят го вече, за нищо друго некадърни стихоплети. И вместо въздигане на народната песен, както е сторил шотландецът Бърнс, или възмогване чрез нея, както виждаме това у Гете и Хайне, ние присъствуваме при създаване песни, които не ги бива ни за улицата, – пустали вътрешно, дрипави външно, но пък окичени с рими, както хотентотките окичат носа, ушите и устата си с халки, стъкълца и разни други джунджурии.

Макар млад, г. К. Христову мястото не е между младите поети. Той се доближава до тях, и то твърде често, със своите външни качества на поет – формите на стиха, неговото движение и римата. Той е твърде плодовит, но тая плодовитост не е огряна от слънцето на никакво единство. Никаква идея не обединява неговите песни, те не са солдати на бойното поле на живота, не са и денщици, като песните на утилитарни певци; те са една шарена народна милиция, която иска да плаши с количеството си и с цинична слободия на думи и изрази. Поетът се хвърля навред и на всичко, но вън от сферата на младежките му буйни химни на животинщините в живота той е безпомощен. Нехайство и безсмислен младежки живот изсмукваха жизнените сили на тоя талант. А как дивно почна той! Както слънцето почва своя ход във ведрите зори на пролетен ден. Вдъхновени химни на плътта запя той, и на веки спря на тях. И сега всичко, що пее, са опити и лучкания – между които има и прелестни – но, както е известно, само зрелите, издържаните и завършените дела дават цена на опитите и скиците на един художник. Желал бих моето мнение да бъде опровергнато от по-нататъшно развитие на г. Христова, че той има още време за развитие, – ако за развитието на един поет трябва само време. За да поставя г. Христова вън от младите поети, ме кара още един факт. И дъхът, и буквата на неговите химни за плътта стоят много далеч от онова, що създадоха и създават младите, възпитани в духа на народната песен. В поменатата вече моя студия върху народните любовни песни се изтъква като основен техен елемент свенливият реализъм. Тоя елемент е основен и в любовната лирика на младите поети, и в това е една от характерните

отлики между нас и старите. Баналностите и дивацините от „едно време“ – сега от тях се срамува всякой освен певеца на „Жени и вино, вино и жени“, вечно безпокойния недоволенник. Но не само в любовната си лирика, във всичко, що е писал той до сега, личи същото безпокойство и неуравновесеност. Поезията у него се превърна бързо в дервишки вой, – във вой, стон и рикане на беснуем. Великият копнеж на младите към д р у г и я б р я г, към уталожване, вътрешна свобода, е чужд на едно такова неспокойство, добре известно на психиатрите. Но види се по всичко, че той няма душевна необходимост да дири каквито и да е брегове и тихи пристанища. За него животът е кораб, който в плаването си спира тук и там – само за да стовари уморените пътници и да си земе кюмюр и хъс за понататък. И как хубаво е възсъздал поетът душевното настроение на онези себеподобници, които безсмислено се лянкат на кораба по световното море.

Потекоха като на съне дните.
Понесе се скиталец по светът,
че млад бе той: морето и вълните
не можеше да гледа от брегът.

Замина той – и за всегда замина
по непознати крайща и земи, –
но вред намери весела дружина,
навред намери вино и моми.

Минаваха години след години...
То беше сън, то беше дивен сън...
И той живя – и без да си почине,
без да скъпи ни младост, ни огън.

А пак не свари да си отживее,
защото още драг му бе света, –
кога сети десница че слабее,
кога го изненада старостта.

И отдалеч зачуден той се вира:
какъв е тоя непознати бряг? –
А кораба лети натам, запира,
оставя старци и потегля пак...

Тогаз едвам събуди се моряка,
тогава чак се старецът свести...
Но свойте младини той не оплака!
Но клетва му сърцето не смути!

Ето защо не го поставям аз между младите, които знаят за щ о и к ъ д е , но дирят само к а к да пътуват.¹² Друг един неспокойник в нашата поезия, макар характерът на неговото неспокойство да е съвсем друг, е г. Ст. Михайловски. И него аз смятам не между младите. У нас г. Михайловски е единственият любовник на сатирата, но разни мнения има – дали тя го люби. Аз мисля – да. Само едно се хвърля в очи при сатирата на поета: нейната сила е в негацията, и през тая негация твърде рядко прозира положителен идеал. Това, ако го вземете за укор, се отнася не само до него, а до повечето сатирици. А и онзи идеал, който прозира в сатирата на г. Михайловски – помимо неговата ценност – не е свободният идеал на младите, на ония поне, които копнеят за напред, а тъй да река, идеалът за запазване благолепието на това, което е било и се разрушава, и към което младите се отнасят отрицателно. Но ако приемем даже че г. Михайловски е от младите, все пак той не е между тях и им е далечен духовен роднина. По чувства и идеи, той върви разделно от тях и не с добро око ги изглежда отстрана.

А ето ви и друг един безпокойник и отрицател, г. П. Яворов. Той два пъти се е самоотричал. А не е никак изключена възможността и за по-нататъшни отричания, – че всяка стъпка напред е отрицание на по-предните стъпки. Той беше социалист, т.е. веруещ в катехизиса на партията, която има готово разрешени всички въпроси, или, както картинно би казал Ницше – партия, за която всички въпроси са вече оскубани кокошки. Но той не седя там дълго време, а, през патриотическия мегдан, излезе далеч на свободното поле, където нищо не стеснява волята му, воля, граничаща със своеволието, както това е у всякой млад, самонадеян и опърничав деятел.

Най няма опасност за развитието на такива поети. Наистина, гдето има живот, всякога има опасност и ако тя бъде смърт дори – все пак ще е в име на живота, смърт завършителка, каквато е смъртта на Лермонтова, или на нашия Ботйов, – смърт сама за себе си една дивна песен, завършителка на онова, което те не можеха да завършат в живота си. Кипеж на живот предизвиква такъв край, кипеж на живот и жизнерадост: две основни черти във физиономията на младите. Кога и да е – утре, ако не днес – те ще излязат в тихото пристанище, на спокойния бряг, там, гдето ще видят оногова, когото едно време видял пророк Илия на планината Хорив: „И ето, избухна силен вихър, който размята скали и канари, но Той не бе в него; после вятъра настана землетресение, но Той не бе и там; после землетресението – огън, и в него не бе Той; но после огъня настана тишина – и в нея бе Бог“. У нашите млади поети няма още тишина, в която е Бог и която е по-силна от всякоя буря. Но ако Бог не е в бурята, то тя е предвестница, че ще дойде, и като такваз, ние, които твърде рядко виждаме Бога, с особен интерес я наблюдаваме. Особено онези бури, които тласкат

напред. Там, гдето сега е тласнат Яворов в своя вървеж, той стои съвсем самотен. Неговите последни стихове са съвсем символични по форма и съдържание. Всички характерни белези на модерния символизъм имат те. Онова балансиране на границата между действителното и недействителното, знайното и незнайното, с особеното предпочитание на последното; ония прилични на рефрен думи и лайтмотиви (характерни белези и на народната песен), които засягат едно определено настроение или идея; онзи импресионистически к е ф да пръскаш изобилни звукове, да рисуващ с думи, чрез асонанси и алитерации, и най-вече онзи неопределен мистически дъх, чрез който на поета се иска да подсети, че онова, което ние виждаме и в което живеем, е може би само един сън в съня.

Ще дойдеш ти, очакван ден.
Изгубих аз човешка мощ
в безсъница през дълга нощ.
Ще дойдеш ти, спасител-ден.
Разметнал пурпур и лъчи,
към вечността повил очи,
зора ще зазориш над мен.

Ще дойдеш ти, очакван ден.
Вампири много сред ношта
без жал ми смукаха кръвта.
Ще дойдеш ти, спасител-ден.
В море от мрак и светлина
внезапно кипнала вълна
ще грабне нежно дух ранен.

Ще дойдеш ти, очакван ден.
Ще дойде с тебе най-подир
в безсъница сънуван мир.
Ще дойдеш ти, спасител-ден.
Ще пламне тъмен кръгозор,
ала засенил моя взор,
ще бдиш ти царствено над мен.

Ще дойдеш ти, очакван ден.
С вестително протяжен звън,
по-тих от песен в утрен сън,
ще дойдеш ти, спасител-ден.
И в умиление тогаз –
безпльтен дух – ще плача аз
самси над своя труп студен...

Ще дойдеш ти, очакван ден!

Тая песен е добър свидетел за онова, което току що казах. И свидетел е за още едно нещо, най-ценното, най-характерното у младите – настроението: въвеждането читателя в онова душевно състояние, в което е бил творецът при създаване на своето творение. Разсъждения – у мислителя, разкошна реч – у оратора, строй и разпореда – у художника! Тях поетът може да ги има или не, но това, което без друго трябва да има, за да бъде поет, то е настроението, дъхът на цветето, смехът на устните. То е оная вест на сърцето, която, както уверява народната поговорка, спознава и сближава душите. То дава тон, то прави ясна всяка мрачина, то, което саму е тъй неясно, което бди зад всички неща, като ликтор зад цезаря. – Взрете се в горепосочената песен от г. Яворова. Вам може би не съвсем ще е ясно какво иска да каже той, пък и да ви е ясно, може би такава мисъл да не ви бъде симпатична; все едно, той постига целта си – той ви заразява с копнежа към онова, за постигане на което е тъй сладко и скърбно да се мечтай. Какво е т о ? Нека всякой дава отговор, за какъвто има място в душата му. Поезията няма задача да конкурира на логиката, и нахалос бъхти път онзи, който не идва при нея като при Пития. – Вие помнете думите на Верлена –

De la musique encore et toujours!
Que tou vers soit la chose envolée,
qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
vers d'autres cieux à d'autres amours.

...Et tout le reste est littérature.

Да, всичко друго е литература, т.е. занаятчийство. Това е една програма сама за себе твърде ясна, но водеща не всякога към ясен край. И програма само за лирици. Но всяка лирика, както изобщо поезия, е хубава само тогава, когато не е творена по програма; инак тя изпада в отдела на литературата и безсмислиците. Аз вярвам, че г. Яворов няма да отиде дотам, но пътят е твърде гладък и лек – по него се ходи дори само с крака, а ум и разум са лишни украшения. Лишни украшения – при една словесна гимнастика.¹³ Но има читатели, и те не са малко, които странят от поезията на г. Яворова не поради отрицателните, а положителните ѝ черти. За това не е крив той, а низката култура на самия читател. Такива предмети и мотиви, за каквито пее най-младият от младите, не са по воля на мнозинството, на онези, които имат стомаси само за примитивна храна, и разните изисканости на вкуса са за тях непонятни и противни. Вече самият импресионистически начин на мисълта и израза, който е характерен за г. Яворова, – спомнете си *Х а й д у ш к и п е с н и и Е в р е и* – той съвсем ги

прокужда. Но какво ще каже нашият читател, за нас това не е особено интересно: това интересуваше нашите предшественици, които слизаха при своите читатели и приравняваха културните си интереси с тяхната душевна нищета. И както вече миналия път казах: нашите бащи – изобщо – нямаха щастието да се борят за свой идеал; те са прегръщали идеала на мнозинството, на гълпата, на онези, които са неспособни да се възвисят, за това изискват всякой апостол да се унизи до тях. От такива ние гледаме да сме по-далеч. Наедно с Ибсенова Щокман, ние вярваме, че у самотния човек е силата и той няма защо да прави с когото и да е компромиси. На такива читатели ние гледаме с усмивка или пренебрежение, че искаме читатели, за които да не се червим, нито те да се червят за нас. Да не са те само грамотни, но и стопани на душевен имот и на тая основа да става единение помежду ни. Да не са те такива, които не разбират думите ни, а камо ли какво казваме с тях. От такива читатели ние няма да чуваме често днес чувания укор: вие пишете тежко, кълчите езика; вий сте мъчни за разбиране. Но не под тоя вол е телето, под който се дири. Езикът на нашите млади поети е индивидуален. Той не е тежък и изкълчен – а самите читатели са леки и невежи, срамотно невежи в своя роден език.

За читатели като сегашните наши, понятен, лек и хубав език има само г. Вазов, – защото той е гладък и безсъдържателен, неписан с ръка на жив човек под диктовка на сърце, бияще любов и злоба. Всичко е равно и гладко в тоя език, всичко оцавено, като шопар на Коледа, всичко крехко, да може да го мляска и беззъби уста. Езикът у всякого от сегашните наши поети се домогва да бъде нещо индивидуално, със свой образ и свой живот. Това, което са дъвкали нашите бащи, просто на просто е срамота да го предъвкваме и ние. Самото развитие на езика ни налага дълг да бъдем творци и тука. Езикът е виолина, която всякой майстор нагласява по с в о й начин за нагласяване – за да свири на нея с в о и мелодии. Но и помимо индивидуалната работа над езика, художникът не трябва да изпуска от очи, че има работа с един организъм, чийто самостоятелен живот е подчинен на изменения и обновления. И наблюдения например над немския литературен език само за през миналото столетие ни показват тъкмо четири промени. Всяка генерация, особно в наше време, време на бръз интензивен живот, е носителка на нов, на свой мир чувства, мисли и настроения, които се рват към израз, за който старите средства са не само недостатъчни, но и кварящи образа на новото. Тая истина не е знайна само у нас, гдето мнозинството носи облекла от турско време и живей с понятия още от старото българско царство. Но не само езикът отпъжда читателите от нас. Отпъжда ги често и мисълта ни. Най-простите неща, за които говорим ние – и за тях дори читателят безсмислено ни зяпа. А

ония, които зяпат, нямат право да говорят, дори и когато имат право. Не мислете, че аз искам да добивам убития. Името читател е многообемно; под неговата фирма влизат не само обикновените смъртни, но и водителите на досегашната ни духовна култура. За пример, вземете един читател като г. Вазова. Не веднъж старият поет се оплаква, че младите се четели мъчно, разбирали още по-мъчно и че поезията им била безцелна. И, разбира се, когато това го казва водителят, що остава за ония, които пъплат подире му. Но и тук телето не е под вола, дете обикновено го дирят. Г-н Вазов, наедно с читателите, що вървят подире му, стои не един километър надире дори от такива сегашни поети като г. Кирил Христова, чиито художествени идеи са обикновена стока. И дори у такъв поет г. Вазов не намери на какво друго да спре окото си, освен на – Х о р ъ т н а т у р и с т и т е , пиеска по стих, език и мисъл по-сиромашка и от сирромаха. Хубав атестат за поетически вкус и култура на духа, нали?... Между езика на младите и старите има такава разлика, каквата и има изобщо между старо и младо: едното облечено в потури и с опълченски калпак на глава, другото п о ч т и в европейско облекло. Наистина, в младото все може да се познаят наследствените черти на онова, що го е създавало, но няма в него първобитната тромавост и наивност, тъй хармонираща с наивността и тромавостта на мисълта у нашите предшественици. Ние не се задоволяваме да кажем, както сварим на две – на три, мисълта си и с това да свършим; дори често пъти нас не ни интересува самата мисъл, а нюансът, заради който я изказваме ний, – и чудно ли е, че читателят не ни разбира, той читател, който едвам разбира дори и пряка вестникарски казана мисъл! Ние не използваме езика като средство за изказване може би на дълбока, но безплътна, за това и безплодна мисъл, – а за открояване на мисълта-живот, за изразяване на един индивидуалитет и темперамент. И някои от нас не рядко предпочитат дрезгавината от пладнешката ясност на слънцето. Но който има свой живот, право му е да има свой вкус и разум... И подир всичко това, ако аз добре схващам дъха и боите, които младите дават, или се домогват да дадат на езика, то можем да се надяваме, че не в далечни дни ние ще имаме поетически и въобще литературен език, нежен, жилав и енергичен, с който нашите наследници ще бъдат горди. Тука се изисква само спазване на едно условие: в по-нататъшното си развитие тоя език да не страни от естествената си основа – живия народен говор, като втъкава на тая основа свилените нишки, изтеглени от старите драгоценни узори. Но най-голямата грижа на нашите поети и писатели остава – да пазят тоя език от прищевките на разни филолози и слабоумци драскачи и да го чистят от гъсениците, що пуцат те по стволите и листята му, за да го опощат и направят нежизнеспособен. От развититето

на езика зависи развитието на мисълта, – какъвто е той, такава ще е и тя.

Още по рязко, най-рязко, разликата между преди и сега личи в темите, подземани от младите ни писатели, и начина на възсъздаване тия теми. Това се вижда най-ясно у г. П. Ю. Тодорова. Не мислете, че тук аз излизам от рамката, че между поетите вблъсвам и един прозаик. Ако правя това, то не е за сините му очи, но за това, че го смятам не прозаик, а поет много повече от други. Значи ли нещо, че той не пише стихове? Той много обича да черпи вдъхновение от народните песни и легенди.¹⁴ На старите съдържания той дава нов смисъл, с в о й смисъл, който откровява модерния дух на поета. И тези откровения са написани с дивен език, – често покварян от манерничане, от което поетът по-скоро трябва да се отърве, – и през изразите, образите, символите му дъха копнежът към онова, което ще дойде. Критици, които имат нос за веянето на вечерните ветрове и в него угаждат утрешния ден, намират характерното у такива поети именно в това, че те черпят от миналото сюжети за творенията си, от народните сказания, от бляновете на наивни творци. Обаче от съкровището на миналото те земат само онова, което има смисъл за всяко време, което чака магьосник, който със своето вещо слово да го омагьоса пак за живот. Че само жизнеспособното може да се повика пак в живота. Такова „минало“ е всякога съвременно и поетът може да се ползува от него, като го хармонира с идеите на своето време и настроенията на своя творчески дух. Така е у съвременните европейски поети, тъй е и у нашия поет.

Ето, например, неговото стихотворение в проза *Н а д ч е р к в а*. Вече самото име подсеща за идеята, която поетът е вложил в него, идея нечужда и на самата народна песен, но там само недомълвено подчекната, неизвадена наяве; над хорските обичаи, закони и воли стои онзи висш закон, който ние не можем да игнорираме, защото е закон на природата, воля Божия. Двама млади се спознават и обикват; тях ги разделят в живота; но смъртта съединява разединените. Погребани разделно – той пред, тя зад черква – те израстват *Бряст и Топола*, превиват върше *н а д ч е р к в а* и се съединяват пак... и поетът ни поверява при това, че кръстовете над гробищата злословили. Както виждате, ползувайки се от символите, които наивното творчество на народния певец е създало, модерният поет изказва и коментира чрез тях нравствени чувства, присъщи и драги само на модерното наше време. *Кръстовете над гробищата*, вехтите символи на отживели чувства и вери, не могат освен да злословят над живота в живота и смъртта. – В такава също пресъздаване имаме ние и легендата за Райския ключар, който не пуца майка си в рая поради нейните земни грехове. В грешната майка на светеца поетът е възсъздал една хасъл българка, – грижовната за своето добро и доброто на своя „непрокопсаник“

син, който като че ли на своята непрокопсаност дължи светийството си. Думите на майката – думи, в които като да звучи убеждението на съвременния българин – са жесток обвинителен акт изобщо против ония халосници, на които земното съществуване не е пряко служене на живота, а на „нещо“, лежащо отвъд синурите на делничните световни интереси. За такива укори и наветви в християнската легенда няма и помен; – техният извор е действителността на нашия живот, живота на убогите духом. А картините на рая и ада, които г. Тодоров ни дава издалеч, със съвсем бегли шрихи, усилват още повече впечатлението от новата концепция на старата наивна легенда, в която сега християнските елементи са заместени с чисто езически. – Това същото ние виждаме в повечето тъй наречени „идилии“ на г. Тодорова. И виждаме едно: домогването на поета да ни въведе в онзи мир на чувства и представления, който е съвсем чужд за душата и ума на едно общество с варварски инстинкти и понятия. И той яде и ще има да яде още за дълго време попарата на нашенската критика, за това че е такъв, какъвто тя не го харесва. А нали разковничето за успеха на всеки млад е – да се хареса? Но, като модерен човек, нему е по-присърце да си се харесва сам той, – че на пазаря се продават ония, които трябва да се харесват на другите.

А самохаресванието – когато то не е резултат само на самочувствие, а на хармония между самочувствието и външната действителност, – това самохаресване е признак на вътрешна свобода. И тъкмо тая вътрешна свобода е вратеното, около което г. Тодоров навива нишките на своето творчество. По-преди поетският му поглед се вираше и в други настроенния, долавяше и други теми, сега вниманието му като че е концентрирано в едно – в изображението размаха на свободната воля, полета на свободния дух. Като че ли той сега си е поставил това едничък идеал. И неговото първо с по-широка замисъл творение на основа на тоя идеал *Слънчова женитба*. На мой поглед и чувство, това е най-хубаво концепирана поема на български, а при това една от най-лошо написаните негова работа. Поетът не би сторил зло, ако я напишеше отново (искам да кажа – ако основно я поправеше външно) с по-сдържан и прецизен език и я очистеше от баласта, ненужни епизодни отклонения от правилното развитие на предмета. По такъв начин тя би станала добра другарка на *Гюрга Самодива*, на дивната песен за младост и живот. *Слънчо и Самодива* са същински брат и сестра, и те се допълнят един друг. Техните душевни настроения са еднакви по същина, разликата е само в названията, които ние би им дали. Той е активен, творец, тя пасивна, изпълнителка. Много нещо неразумно, ирационално има в тяхната природа, в техните постъпки, и невям именно това е, което ги прави тъй

привлекателни за нас, копнеящи за култ към всичко, що е вън из реда, било душевно или физически, – онзи копнеж, който е една от малкото искри божии, неугаснали още в нашата душа... Хероят на г. Тодоровата песен, Слънчо, е онзи творец, който поема от Божията морна десница понататъшното дотворяване на неговото дело, довършване на замисъла му. Тоя творец се спира за един миг и допуска да обладаят душата му други чувства, чувства, които пречат на неговото висше призвание. Той допуска тия чувства в душата си само за миг, и пак след това продължава своя творчески подвиг, като оставя подире си в неволя жертвите на своето минутно увлечение. Трагедията на гения, за която пее и Алфред де Вини в своя *Моисей*, проклятието на божиите избраници. И за едно трябва само да съжаляваме, че тя е написана лошо, твърде лошо, че външното ѝ изпълнение не отговаря на дивната вътрешна концепция. – Външно и вътрешно, форма и съдържание, е в хармония у драмата *Гюрга Самодива*.

В нея е нарисуван животът на млади съпрузи – Стилиян и Гюрга Самодива. Две чедра на Балкана се обикват, оженват се и заживяват дружно – както всички други хора, т.е. тъй се ще на другите хора, но младата невяста няма ни намерение, ни желание да живее както искат другите. Какво казали во време оно дядо и баба, или чичо Пройчо, то за Гюрга Самодива няма смисъл и значение. Вехтият Завет е на клечката, Новият зад вратата. Нейната воля е неин закон. А че тая воля не е по воля на другите, за това нея малко е грижа. То не ѝ прави впечатление, не убива смеха в душата ѝ, в тая весела душа, ревниво цвете, расло между цветята на Балкана. Тук не е дума за прищевките, за безмислените прищевки на разглежени жени и техните задкулисни похождения, а за действията на съзнателен човек. – Опитът да се доведе на сцената едно същество не от мира сега, а от царството на народните песни – е пръв в нашата литература и тоя опит е повече от сполучлив. Поетът майсторски е обрисувал своята хероиня и дал е плът и живот на едно от най-дивните, но и най-безплътни създания на народната фантазия. Пред нас като че ли е творението на някой елин, в което са слени за един живот образи от действителността и създания на фантазията. Вие сте я чели, нали? – тая с лирически език и тон изпяна драма. Ако литературните ви интереси са ангажирани от сенките на миналото, или избутляели в нечистия въздух на литературната Източна Румелия – няма защо да я четете. Напусто е да я четете. Защото вашият вкус е безвъзвратно покварен и такава творение ще ви се види чудновато, както се вижда чудноват на чал-малията гаджал всякой човек, облечен със спретнати европейски дрехи.

Волното чедо на Балкана, както вече казах, се оженва за един овчар, волен и той като нея, но само на ергенство. Тя идва в една среда съвсем

не за нея, среда на душевни пости, традиции и установения, пазени и тачени от „дядо и баба“. И тя с пренебрежение игнорира всичко това и живее както ѝ заповядва свободата на нейния дух. Немалка подкрепа за нея е, че мъж ѝ, поне мълчаливо, е съгласен с нейната воля. Но малко по малко средата всмуква пак назад в себе си духом волния на младини овчар и го тласка към конфликти със самодивата, и докарва най-сетне работата до свади, до обикновените в нашия обикновен живот свади... Тук драмата се свършва – по-добре, прекъсва – без чудо, без убийство, без бой. И по това тя не прилича съвсем на българска драма. Вий сте я чели, нали? Прочетете я пак, тая песен на вътрешната свобода и окъпете своя дух в росата на нейната поезия. Поетът може би ще създаде до някога други, по-издържани, по-художествени неща, но такава поезия се създава само веднъж, и то на младост. Но мимо поезията, С а м о д и в а е и от друга страна ценно творение. То зачеква един от най-парливите въпроси на нашето време, въпрос, чието разрешение е задачата на младата българска поезия – освобождение на личността от призраците на миналото, от традиции, установления и понятия, които налагат окови на волята на съзнателния човек и убиват неговата жизнерадост. Но добре да се помни – волята на съзнателния човек, а не своеволията на хаймани. Че както истините на вчера днес са вече глупости, тъй нравствените начала, установени в друго време, за други хора, имат вече цена чисто историческа, цена на реликвии, на антики.

Душата на съвременния човек е развалини, по-печални от развалините на търновската Трапезица. Едничкото здраво нещо в нея е копнежът за отиване на друг бряг, там, гдето няма бурени и спарен въздух. Този друг бряг не е брегът, дето лотофагите и разни душевно-мързеливци търсят усамотение, рахатлък и забрава. Той е копнежът за брега на живота. Онзи живот, в който да няма разпра между нашите чувства, воля и ум. Живота на хармоничните натури, в чиято душа живее Бог. Не вардача на гробищата на миналото, който умря затрупан в развалините на душата у съвременния човек, не сърдития, намръщен отрицател на живота, – а наследника му, Бога на радостта в живота. Негов храм е всякой дом – и всяка душа – разтворени за слънцето, хубостта, смеха и благолепието, – храм, в който живее богът на свободните духом. Молитвите към тоя Бог са цветята на душата ни, – нашите дела, нашите творения. И ако, както вече казах по-преди, животът и делата на нашите бащи са били посветени на пряка служба на живота, – нашите дела и цели са и по-други, и по-мъчни: ние се борим да спечелим битвите в душите на днешния човек, да направим духа му свободен и всеем в съзнанието му човек, с което оръжие той ще има да се бори в битвите на бъдещето.

¹ Разстоянето на гласовы-те – ритмика – ся появява в п о д ы г а н и е стиха по такт, или в с п у щ а н и е слоگوی-те, а мелодия ся появява в слика-та (лика и прилика), т.іе в крайно-то уприличяване на іедна дума стиховна с друга дума от другый стих, но мелодия быва и тогава, кога-то във всякый стих ся съчетават нежно и галено звуковы-те; тя е звучно іединство, коіе-то си следва неизменно през цял стих, т.іе кога-то всички коленца са от іеднакво ритмованы слоگوی, кога-то имат известна ритма за основен образец в стиха. (П. В. Оджакѡв, Наука за песнотворство и стихотворство, Одеса, 1871, стр. 4)

² Т. Н. Шишков, Елементарна словесност, по Н. Минина, 1873.

³ Д е л и к а т н о т о изречение представя ни една тънка досетливост, която прави живо и приятно впечатление на сърцето; както това изречение в Г а й д а т а (г. I, бр. 4, стр. 30): Н я м а т о к о з а п р е д н и н а , с и р . о н и я , к о и т о н е щ а т д а ж е р т в у в а т з а п р о с в е щ е н и е . – О с т р о у м н о т о р а б о т и н а у м а , а д е л и к а т н о с т т а н а с ъ р ц е т о . (Ръководство за словесност. Д. П. Войников. 1874, стр. 36)

⁴ За влиянието на Пушкина у нас, виж очерка ми „Пушкин в България“.

⁵ Сравни Съч. П. Р. С., стр. LI

⁶ Б ъ л г а р с к и п р и т ч и , стр. XXI

⁷ Например – в размера на стиховете му. М а й ц е с и , едвали не най-издържаната песен на Ботйова, печатана в Г а й д а , IV г., бр. 19, е поправена от П. Р. С. В Стара Загора, заедно с книгата на П. Р. С., изгоря и една тетрадка Ботйови песни, пратени Славейкову за преглед. Вероятно това ще са песните, обявени за печат в Д у н а в с к а З о р а , 1868, бр. 21–22.

⁸ Това Славейково стихотворение е от 1866 год., но в сегашната си форма то е установено през времето, за което става дума тук.

⁹ З . С т о я н о в . Христо Ботйов, стр. 424.

¹⁰ Да дума кой що ще, да прави що му драго,
да служа роду си – това е моя дял.

П. Р. С.

¹¹ Виж Съч. Хр. Ботйов, стр. 29.

¹² Наистина той не един път прави опити да излезе въвн от своята козина, поне в поезията да се покаже такъв, какъвто не е. Под известни въвншни влияния и по образци отдавнашни вече в нашата поезия, той почна да твори ландшафни картинки, с дълбокомисленост и символичен дъх. Но вместо природата да му бъде декор на картини от душевно настроение, той описва само обикновени явления и случки от живота на природата, не характерно, фалшиво възпроизведени. Ето за пример, Изгубено облаче .

Н а в р ъ х н е б о т о облаче се мярка,
Кат в океан безбрежен белокрила варка.
Н а д н е г о , отстриани, рояк звезди блестят –
Насока сякаш към таинствен някой път.
Л ю л е й с е облаче нагор във висините,
Л ю л е й с е – з а т у л и н а й - п о с л е т о з в е з д и т е .
Но подир миг трептят пак рой до рой и с к р и
Н а в р ъ х н е б о . А д е с е облачето скри:

Дали разтаяло е светлото му лице,
Или подигна се над ясните звездици?

От подчертаните места се вижда ясно, всичката бърканица при разпоредата на картината. А не е мъчно да се хване и причината на тая бърканица. Причината е, че г-н Христов няма око за наблюдаване природата, и всеки опит за пряко нейно поетическо възсъздаване е тром, претрупан, крайно нехарактерен. Изключение от това общо правило правят само няколко природни картини у г. Христова, – и то са приложения на чужди мотиви, от проза в стихове, при които на поета е бил даден материалът съвсем готов и той е имал да извърши само външната техническа работа. Такава е например *С а м о т е н г р о б* (Избр. Стих. стр. 87), първообраза на което се намира в Чеховата книжка *Р а з к а з ы* (Спб. 1896, стр. 180).

¹³ В последно време се е повлякло по този път – пътя на умопомрачения символизъм – цяло едно воинство дечурлига, които, види се, си въобразяват, че всяка безсмислица, написана в стихове, е поезия, всяка разчорлена коса фризура. Това воинство увлича в безсмислици връстни вече поети като Яворова и Христова... Всичко родено не за живот и отдавна вече умряло в Европа, днес влиза на мода у нас.

¹⁴ Виж за това в очерка ми Блянове на един модерен поет. Мисъл, год. XIII, кн. 3.

Сп. „Мисъл“, г. V, 1906, кн. 2, б. 7.

Д-р Кръстьо Кръстев

ВМЕСТО ПРЕДГОВОР

Не може да се откаже: – през последните години нашата литература претърпя доста значителни изменения. Не само продуктивността е порасла – порасли са чувствително и духовните интереси на тия, които пишат, и на тия, които четат. И книжната търговия не е вече това, което беше преди десетина години. Книгоиздателството привлича днес и чисто комерчески натури, и спекулаторски умове дори. Но да заключаваме от тия външни промени за съответствена вътрешна промяна, за по-дълбок и по-интензивен литературен живот, би било и прибързано, и неоснователно. Изчезнала е едновременната външна безжизненост, но вътрешно обновление нито е настъпило, нито има изглед скоро да настъпи. Само са проникнали най-сетне и в българската литература: – и оная пазарска врява, която тъй бързо измести у нас тихите ромони на по-дълбок духовен живот, и оная празна житейска суета, която от петнайсетина години насам така победоносно нахлува във всички области на нашия до вчера патриархален бит – и вече отдавна е обсебила обществено-политическия ни живот. Но че това е следствие на един изкуствено форсиран темп на развитие; че всъщност се пренасят и насаждат в девствената почва само външностите на едно дълбоко съдържание, без да се взима нищо или почти нищо значително от самото съдържание; че изобщо в никоя област на нашия духовен живот екстензивното израстване не върви паралелно с никакво задълбочаване и че, най-сетне, комерческото развитие на нашата литература съвсем не е плод на съответствено порастване на литературните потребности на обществото: – върху това днес могат да се съмняват, струва ни се, само крайно повърхни или крайно оптимистични наблюдатели. Подобно общо състояние на литературата на един народ не означава, разбира се, че сред тоя народ не могат да съществуват в тоя същия момент отлични художници и поети. Съвсем не. Литературната история е отбелязала немалко велики художници, живели и действували в епохи на най-голям упадък. Защото създаването на значителни творения на изкуството рядко съвпада с тяхното действие върху обществото – от едното до другото изминуват понякога десетилетия, а ако се касае за най-велики гении – дори и столетия. А ний говорим тук за онова, което действа днес, – за онова, което дава литературната

физиономия на нашето време и образува фактор в неговия духовен живот, а не за онова, което ще проникне в умовете след десетилетия и може би единствено ще остане в литературната история на епохата и в душите на бъдещи поколения. И тая физиономия – за общества без по-висока интелектуална и естетическа култура туй важи без ограничение – не се определя нито от гения, нито дори от първостепенния талант, но от безброй петостепенни и десетостепенни писачи, които и единствено образуват духовната храна на своето време. Нещо повече: – ако всички признаци не мамят, не ще се мине много, и у нас бездарната литература – произведения и автори, чужди на всяка художественост, апостоли на невежество, некултурност и бездарност – не само по численост (– нея тя може би във всяко общество притежава –), но и по влияние и по значение на читателския свят, ще вземе връх над творенията на таланта; псевдопоеътът и псевдокритикът, с една дума, вестникарят в литературата ще измести и ще замести истинския художник и ценител. Зараждането на вестникарската белетристика, т.е. белетристика, която е лишена от всяка литературна цена и поради това намира място само във вестници или в списания от най-долна проба; сетне, засилването на вестникарската – невежествена и продажна – критика, която прави от бездарностите литературни известности, а таланта замеря с кал: – тия два факта образуват сигурен признак, че тоя процес вече се е почнал. И ако един ден тоя поход на... жълтата литература – пълно подобие на жълтата дневна преса – против истинската поезия и изкуство успее, тогава литературното варварство, което отличава широките интелегентни слоеве у нас, ще се усили и ще се перпетуира за дълги години. Ония наши поети и критици, които с достойнство носят името си, могат да скърбят за това, но те не могат да спрат, ни да изменят хода на времето; защото всичко това е само един частичен случай от оная еволюция, която прекарва българското общество от Освобождението насам. С това просто ще се извърши и в литературата онова, което в нашия общественopolитически живот отдавна се е извършило – тъй отдавна, че по-младото поколение вече и не помни да е било някога другояче... Както политическият ни живот се „демократизира“ по начин, че довчерашни гамени, обществени грабители и всеизвестни детективи могат свободно да стават и „народни“ представители, и държавни министри, и приближени съветници на короната, без това да се чувствува като нещо чудовищно и невидяно; така – само че малко по-бавно – ще се „демократизира“ и литературата: ни талант, ни дълговременна и целесъобразна подготовка ще бъдат нужни, а ще стига „добрата воля“, за да имаш всички титли на писател и критик. Който вниква в причините на тия две напълно аналогични

явления, той няма да се удивява, че това ще стане, но че то – тъй късно ще стане. Тия причини са: липса на граждани – за печалното състояние на нашия общественно-политически живот и за тържеството на безчестието и на позора в политиката; липса на публика с щогоде естетическо разбиране – за жалкото състояние на нашата литература и за тържеството на бездарността и на скудоумието в нашия духовен живот изобщо и в нашата художествена литература в особеност. Че в България – една държава с най-демократични институции – няма граждани, това е всеизвестна истина у нас вече отколе и от нея са дълбоко проникнати всички ония, които трябва да считаме за творци и актьори в отвратителната траги-комедия, наречена „български политически живот“; че в България няма и публика, е също такава истина, която всички сарафи и бакали на българското слово отлично са разбрали, но само малцина от жреците на това слово ясно съзнават, а и които я съзнават, крият я от себе си. А сред общества, на които още липсува публика, способна да се емоционира от произведения с чисто художествени достойнства (първият признак за културна възмъжалост), могат и да живеят велики художници, но литературен живот не може да има. Отделни великани – без връзка със своето време и с мнозинството от своите събратя – живеещи свой живот и чужди на жизневрявата около тях, – отделни великани може да съществуват и то е залог за добро бъдеще, но то не е настояще. –

Отношението на нашето общество към съвременни и по-отдавнашни наши поети потвърждава това до очевидност – на всяка стъпка. Нито едно дело с високи художествени достойнства не е придобило по-широка популярност. Могло би дори да се утвърди, че известността на едно поетическо творение у нас стои в обратно отношение към неговата художествена стойност. Но достатъчно е един талант да слезе до публицистика и една посредственост – да се „издигне“ до нея, за да проникне до публиката вест за тяхното съществуване. И това важи не само за читателите, но и за критиците. Когато Алеко написа своите пътни впечатления „До Чикаго и назад“, които и по стил, и по композиция нямат равни на себе си в българската белетристика, никой не обърна внимание на него, и сега още тия пътни картини стоят неценени. Но достатъчно бе да напише той първата глава от своите публицистични очерки „Бай Ганю тръгна по Европа“, за да възликува бай Ганю, – сякаш от радост, че се видял изписан така грубо и нескопосно, какъвто си е. Щастлива инвенция, сугестивно рисуване, бликащ мощно в груба и пре-груба форма живот – непреломен през призмата на художническата душа, – релефни, дори пластични контури, но лишени от стил, от композиция и въобще от изпълнение – с една дума от онова, което прави творението на писателя худож-

н и ч е с к о дело: – ето какво е Алековият „Бай Ганю“. Ала това не само не му попречи, то, напротив, му помогна да си спечели широка известност и разпространение. – Или да вземем друг пример. Докогато Вазов пишеше лирически стихове и спретната проза, като „Неотдавна“ и „Немили-недраги“, никой не се и интересуваше за неговото съществуване, макар че туй бяха съвсем непретенциозни в художествено отношение работи, които можеха да задоволят и да заинтересуват и един първобитен вкус. Даже „Под игото“, сравнително най-добрата негова проза, намери на първо време доста слаб отек; нужни бяха невъзможните негови писателски авантюри в най-долен публицистически жанр („Епоха кърмачка на велики хора“ и др.), за да получи той санкцията на читателската тълпа, – за да го признаят глупците и невежите. – В прозата е същото. Плоските и безсолни дърдорения на Ст. Заимова за Васил Левски се разпродадоха в хиляди екземпляри преди 7-8 години, а чудно стилизираната от П. Яворова поема-живот на Гоце Делчев остана неоценена и неизвестна, макар авторът ѝ да се ползуваше зарад стиховете и скитанията си из Македония с популярност по-голяма от тая на зле-прославения врачански апостол и макар Делчев да беше тъй популярен, както и Левски. Защото фасулковците не струват хас от духовна храна, която няма да се последва от отвратително оригване на блудкави фрази. – В областта на поезията е още по-явно това. Измежду поетите с талант и значение нашата публика – и критика – е била досега способна да разбере напълно в същност само Вазова, защото той, изобщо казано, не се издигна над нейните вкусове и доосвободителни понятия, а спря на същата точка, на която и тя замръзна от двадесетина-тридесет години насам. Тя дори и него веднъж не разбра: – когато той в момент на поетическо пиянство измени на своята природа – реторическата фраза и патриотическото въодушевление – и запя прости и безизкуствени песни¹. Никого друго от нашите поети тя не разбра и не можеше да разбере – неговите по-дълбоки потайни и задушевени мисли, разбира се, не онова, което е било пазарски крясък на неуталожени още юноши. Не правим изключение и за Ботева, макар да съществува от никого досега неоспорвана легенда, че нашата публика винаги е разбирала Ботева. Тая легенда почива на едно просто недоразумение и нищо друго. Като се възхищава от пламенния отечестволюбец и революционер – в поезията и в живота си – тя мисли, че разбира и обича х у д о ж н и к а Ботев. Подобни недоразумения съществуват и спрямо живите поети, наши съвременници: разбира един-едничък елемент от тяхната поезия – най-малко характерния за тях и изобщо най-малозначителния – (само защото се докосва до сиромашките ѝ социални чувства или до криворазбраните ѝ мнения за „задачите на поезията като учителка на живота“ и

под.) – и от това се образува една външна връзка между поета и читателя, и първият добива известност, някога дори и популярност. Но стига да липсва тая външна връзка, и същата читателска маса стои съвсем безпомощна пред най-простото дело на поета и отсъжда, както неведението всякога е отсъждало за онова, което не разбира, – че е „безинтересно“ или „безсъдържателно“. Така, отношението на публиката към тримата видни лирици след Вазова, П. Славейков, К. Христов и П. Яворов, беше доста различно, но тая основна черта прозира в отношенията ѝ към тримата. К. Христова – за да почнем с онзи от тях, който ѝ е бил винаги най-близък – тя посреща малко скептична и недоволна, но скоро се сроди с него и днес за голямата тълпа читатели той е най-понятен и от нея най-четен. Изпърво – додето тя беше още наивна и детски слободна – неговата чувственост дразнеше ориенталските нрави на широките маси, но отсетне, когато тя стана предизвикателна и дрзка и вече ненаивна, и когато българанщината в нашата поезия се носеше във въздуха и само чакаше своите жреци, Христов вече не само не шокираше тия същите читатели, но им изглеждаше почти свенлив. От друга страна, със своя Вазовски стих той поддържаше връзката с традицията, та можеше да спечели и симпатиите на ситите и благодушните, които търсят преди всичко новото да им напомня за старото и да го респектира. И неговите символистически навеи, ако и да останаха неразбрани, не му отпъдиха читателите, тъй като не бяха нито много дълбоки, нито траяха дълго. Най-нисша точка на неговото творчество, след един смел пръв устрем, представлява „Самодивска китка“ и няколко от последните негови балади. За „Стълпотворение“ не говорим, тъй като драмата не е негова област и несполуката му там не може да има съществено значение за оценка на неговата лирика. Но критици по професия не отбелязаха това падение, а другите въздигнаха в общи фрази сбирката; при все туй тя няма успех между публиката, която смътно може би чувствуваше падението. Наистина за К. Христова – поне ако се гледа възрастта, а не темпераментът – още не е изключено едно художническо освестяване и възраждане, ала за това са нужни особено благоприятни условия, най-важното от които са неговите собствени вътрешни преживявания: ако животът се яви пред него не в образа на лека и вятърничава *femme de plaisir*, но като тиха, с болезнена усмивка и измъчена под бремето на битието душа... Но ако съдбата не го сблъска с трагическите проблеми на живота, ако той не ги преживее и изстрада за своя сметка, той ще бъде отнесен заедно със своя талант от мътните и кални вълни на живота; обаче той и тогаз публиката сигурно ще си запази. – Случаят с Яворова е свършено друг. Посрещнат твърде радушно и добил бърза и широка популярност преди още да се самосъз-

нае като поет и художник, той изживя в живота си – по Пирин и из неизвестните къщища на Македония – социалните мотиви на своята поезия и ги захвърли, за да ги замести с най-своеобразни субективни трагедии и чрез туй да стане съвършено недостъпен и непонятен за широката читателска маса. Остана му само обаянието на „бившо“ величие и искреното удивление на една твърде малка част от младежта, и то главно на оная, която има близки връзки с поезията. Наистина за това скъсване на връзките, които имаше Яворов с читателите (макар и те да бяха в голяма степен плод на недоразумение), не са виновни само последните, тъй като някогашният певец на селската орисия, заедно с вълшебството на езика и стиха, което винаги го е отличавало, внесе в своята поезия през последните години и маниерност. И ако тя заседне по-дълбоко в неговата душа, може да стане твърде опасна за по-нататъшното негово развитие. Но и тогава, когато Яворов беше всеобщ любимец, ни критиката, ни публиката не обичаше и не ценеше в него тънкия художник, нито пък проникна и се заинтересува за тайните на неговата душа, а видя само социалните сюжети и звучния чиличен стих. Напразно ще търсите в множеството критики и рецензии, написани за двете издания на неговите „Стихотворения“, и най-слабото загатване, било за дяволски закръглената композиция на гранитните изваяния, било за чудните и свежи – росни образи, било за изисканата стилизация, която обгръща всичко – от най-вънкашните до най-вътрешните елементи на творенията му. А сега, след като измени на своите социални теми, той може да се издигне и до звездни висини, но читателите, днешните читатели той вече няма да спечели, но ще загуби може би и критиците.

Но аз не искам да свърша, без да илюстрирам тезата си с още един, бих го нарекъл класически, пример: то е случаят на Пенча Славейкова, – неговото положение в българската литература и сред българската читателска публика.

Никой от ония, които имат каква-годе компетентност във въпроси от този род, не се е осмелил да постави когото и да било от живите поети по-високо от Пенча Славейкова като художник. Всички, които са могли да проникнат през яката, непроницаема художествена броня на неговите творения и да я проумеят или поне преживеят като форма на дълбоко съдържание, са чувствували – кой по-смъртно, кой по-ясно – единствената мощ и величие на таланта. Ала тоя мълком от всички признаван поет-художник няма никакви връзки нито с публиката, нито с критиците, които и досега не са били кадърни да ни кажат нито една умна и права дума за него и – по всяка вероятност в съзнание за това – благоразумно са избягвали въобще да говорят за него – всеки път, когато са могли да сторят

това. Тясно-социалните мотиви, за които единствено съществуват известни интереси и вкусове, у него не изпъкват, та нито могат да образуват какъв да е мост към другите, нито пък да дадат и най-слабо представление за него като художник и поет. От патриотически теми у Славейкова също няма помен, а националните, които изобилствуват, са скрити в непроницаема за обикновения читател и за вестникарския критик художническа обвивка, тъй че нито единият, нито другият не е в състояние дори да съзре дълбоко-националното в него. Пенчо Славейков работи повече от двадесет години; първите негови самобитни дела, в които той излиза със собствена физиономия, но които отдавна е оставил далеч зад себе си, са писани и публикувани в първите им редакции преди петнадесетина години, а нашата младеж едвам сега почва да ги разбира и цени. Ако развитието на българския читател върви и в бъдеще така... бързо, то можем да се надяваме, че след половин столетие ще почнат да разбират и зрелите негови творения. Но днес неговата поема „Кървава песен“, една едничка песен, от която струва в художествено отношение повече нежели всичко създадено в българската литература след Освобождението, – днес тая поема стои тъй високо над разбирането на публика и критици, че може да се утвърди без всяко ограничение: духовният живот на „Кървава песен“ още не се е почнал. За разбиране на нейното значение, нейната художественост, нейната идейна дълбочина няма никаква следа из безбройните български литературни списания. Неговото време – и въобще времето за разбиране на истинско изкуство – ще настъпи само след като българската литература преживее и изживее своята Вазовска епоха – след като литературството и стиховете на тая епоха станат посмешнице и на школниците; а днес те още служат на младежта за школа на вкус, resp. безвкусие в език, стил и мисъл. Това време ще настане, когато след първия полувековен период на новата българска литература – периодът Каравелов–Вазов – настъпи Славейковата епоха; когато по-млади поети, „обжегнати от негова душевен жар“, като внесат в своите по-малко художествени творения неговите похвати и мотиви и негова дух, чрез това подготвят публика и критици за разбиране своеобразния и дълбок негов душевен и художнически мир. Защото в изкуството Месията винаги върви пред своите апостоли...

Да подготви духовете към тая епоха на българската литература и въобще към разбиране и ценене на истинско изкуство, е и задачата или поне домогването на тая книга – на това първо противопоставяне на Млади и Стари. Лишен от творчески дар, аз мога да сторя това само със средствата на разсъдък и със съзнание, че чрез тях н а й - м а л к о може да се направи за обновление на нашата поезия и живот. Защото стремленията на

критика остават мъртви, докогато плеяда творци не поемат делото от неговите ръце. Но такива книги – ако действително са такива, а не само във въображението на автора си – могат да чакат, додето се яви духовният голфстром, който ще им даде живот. – И друго: аз върша това в тая книга преимуществено по отрицателен начин. Даже в статията за П. Ю. Тодорова, който е въплътил тъй чудно нашите блянове за красота в живота и който ни е дал единствена досега в нашата литература галерия от характери, аз имах много по-често случай да бъда критик на недостатъци, нежели на художествени достойнства. В други от очерките, като „Една драма“ и „Литература и литературни анекдоти“, аз трябваше да бъда изключително отрицателен и да бичувам литературни безвкусия и психологически безсмислици. Аз бях при тоя случай безпощаден; не си позволих да премълча ни една по-съществена лошота, от страх да не станат те твърде много, нито счетох за нужно да изровя някоя десетостепенна красота, за да мога по примера на известни критици да кажа: „Вижте, аз говоря и добро, следователно съм безпристрастен.“ Не, аз за лоша книга говоря само лошо, без да се интересувам глупците или безсъвестниците от това какво оръжие ще изковат против мен. Които не са нито едното, нито другото, те могат да видят в тая книга на десетки места, дали аз говоря на българското общество като критик, т.е. човек, който излага резултатите на честна мисъл и добросъвестно изучаване, – или като вестникар, т.е. човек, който крие своите лични чувства и отношения към отделни хора под мантията на някаква оценка на литературни достойнства и недостатъци. Най-сетне в статиите за Стаматова и за Елин Пелин аз съм разпределил сянката и светлината равномерно, без обаче да остане скрито за читателя, че у първия преодолява сянката, а у втория – засега поне, в ожидание на онова, което ще ни донесе утрешният ден – преодолява светлината, най-вече като проекция на бъдеще и на предполагами положителни качества. Нека пътем отбележа и тук, че най-неопределен, най-несформиран от всички изучавани в тая книга писатели се явява Елин Пелин и като такъв, признавам, че може би прибързано от моя страна го поставям между все определили се писателски индивидуалитети. Но от една страна, той тъй явно клони към групата на Младите, от друга, дава такъв богат материал за отрицателно разкриване законите на поетическо рисуване, щото главната цел на книгата – теоретико-критическата – повелително налагаше да бъде разгледан и той; толкова повече, че образува превъзходен pendant на Стаматова, та се явява потребен и за външната архитектура на книгата ми. – Не е излишно може би тук да изтъкна и чисто формалния – технически – характер както на тия две статии, така и на анализа на „Стълпотворение“. Читателят лесно ще отгатне причината

за това: нито драмата, нито двете сбирки не представляват нещо цялно и завършено, щото да могат с полза и с надежда за положителни резултати да бъдат изучавани откъм съдържание.

Като говоря за тенденциите на книгата, нека призная, че аз виждам в нея – покрай многото други непоправими – един навярно поправим, но непростим недостатък. То е, че тя не съдържа никаква студия върху творчеството на невенчания крал на М л а д и т е и изобщо на днешната българска литература – Пенча Славейков. Ако и да мисля, че у нас не се е родил още критикът, който би бил способен да ни разкрие тайните на неговото творчество, но това не освобождава от тая длъжност никого от боравещите днес в критиката у нас. Първият ми опит да сторя това, писан преди девет години и публикуван в „Литературни и философски студии“, отдавна е остарял и не съдържа вече нищо, което не би се нуждаело от основна проверка и промяна. В този опит и навремето си имаше ценно само едно нещо – смелата обща поетическа характеристика на Славейкова, и нищо друго. Аз открих това едвам след шест-седем години, когато за пръв път след написването взех книгата в ръка, но другите хора изглежда и досега не са го открили, тъй като още продължават да преписват тоя етюд и да черпят от него поука и критическа мъдрост за твореца на „Кървава песен“. Между туй, от тогава именно Пенчо Славейков прояви всичката обширност и богатство на своята гениална натура, и се издигна до една висота, до която никой от живите, ни от мъртвите великани на българското поетическо слово не е достигал. Така, на първо място, неговата л и р и к а доби съвсем нов подем – едно съчетание на Гетевска простота на израза с модерна глъбина на душевното съдържание. Сетне, с „Кървава песен“ той създаде една модерна национална е п о п е я от висш разред, която няма нищо общо с така наричания псевдокласически епос, както мъдри критици бяха провъзгласили, и която има два прототипа: за жанра – „Пан Тадеуш“ на Мицкевича, за художествените похвати – Омировата „Илиада“. Най-сетне, и в областта на к р и т и к а т а – оная продуктивна критика, каквато само велики художници са вършили – Славейков създаде нова ера в нашата литература, която само слепците, водещи днешната безока читателска маса, не могат да видят. Неговите студии върху Петйофи и Мицкевича, върху Алеко Константинова, и стария Славейков, студиите му върху българската народна песен и нашата поезия преди и след Освобождението, най-сетне и неговите силуети на новите немски поети са образцови в рода си и нямат равни в нашата критика. Всичко туй прави от Пенча Славейкова централна личност в новата българска литература, от грамадно значение за разбиране на влиянията и факторите на нейното развитие. Няма писател от едно десетилетие на-

сам, който да не е бил повлиян от него – в положителна или отрицателна смисъл. Но аз се задоволих за сега само в заключителните думи на „Певец на воля и младост“ да се докосна бегло до неговото значение като инициатор на онова обновление в нашата поезия чрез народната песен, което той започна със своите *Коледари*. В тая връзка на поетите с народната поезия съзираме ний най-главната отличителна черта на *Младите*, основното домогване на които трябва да бъде не само да присадят на родна почва общочовешки хуманитарни идеи² (стремление общо на всички модерни литературни и обществени движения), но преди всичко да внесат в нашата поезия национално схващане на живота, да използват за художнически цели миросгледа на българина, както той е отразен в колективния продукт на народната душа, – българската народна песен.

Аз нарекох книгата си *Млади и Стари*, а не *Стари и Млади* не за да издигна новото за сметка на старото, но защото тия две понятия могат да се явят само в тоя ред: ний наричаме едно течение в живота и литературата *старо* само тогава, когато се яви съзнанието за противоположно нему младо, ново. А да унижава или осмива онова, което се нарича тук *старо*, е чуждо на тая книга. Наистина аз говоря в нея като изразител на едно течение, но аз съм в същото време съдия и литературен историк, за когото всички течения, които са играли роля в развитието на българската литература, имат положително значение. Аз не презирам старото, – то би било чувство недостойно за един критик; аз само мисля, че съм открил нещо по-висшо и затова съм се отрекъл от него, и съм станал херолд на новото и по-висшото, както някога бях негов *херолд* – в едно време, когато то беше ново и по-висшо и никой не го ценеше, – ръководен и сега, както и тогава, от същите стремления за истина и красота, както аз със своите слаби сили ги разбирам и откривам в нашата литература. –

¹ Говорим за *Италия*. — Гл. в тая книга статията за Вазова, стр. 12 и сл.

² Гл. П. П. Славейков. *Българската поезия* (*Мисъл*, год. XVI, кн. II, VI и VII.)

„Млади и стари“, *София*, 1907.

Иван Ст. Андрейчин

ИЗ НОВ ПЪТ
(Литературен манифест)

Безредица отдавна се е настанила в нашата литература. Тя представлява продавница, където стоките са тъй размесени, че и продавецът, и купувачът не могат не само да доловят онова, което търсят, но дори да го намерят и съгледат, че съществува.

Школи ний нямаме. Писателите не се сдружават в името на една определена естетика, а съставляват малки приятелски банди за защита и възвеличение на своите, а за нападение и унищожаване на другите. Тези банди не се съединяват даже по силата на своето обществено положение – и затова тъй често има бегълци от един лагер в други и промяна в адреса на похвалите и руганията.

Литературна традиция ний също нямаме. Законите на литературните родове, записани в учебници за школниците, са чуждо наследство, твърде старо и почти без цена – от него отдавна са се отказали неговите законни наследници. Па и тази дребна, негодна и ограничена традиция, пренесена от чужбина у нас, е взета не из общата съкровищница на изящната всемирна литература, а е грабната от сиромашката каса на близки съседи, които са крезовци само защото имат някой и други грош повече от нас.

Външните влияния върху нашата литература след Освобождението ни идват почти само от две места: от Русия и Германия. Първото влияние има силно надмощие над последното. Влиянията на другите литератури, истински и неизчерпаеми огнища на литературни традиции и нови, опресняющи веяния, идат у нас като лъчи, минали през фокуса на лещи, работени в оптическите заведения на Русия и Германия.

В понятията за литературните школи владее все същата обща безредица. Да оставим на страна гръцките и римски класици и старата източна литература – за изяснение на тяхната естетика у нас още не е станало нужда. Същото е и с епохата на Възраждането и класицизма на европейските литератури. От школите на XIX-то столетие само романтизмът оказва своето влияние у нас, пренесен от тракийската школа. И понеже това беше романтизмът на Юго, неговото влияние, неговото пресаждане пренесе повече вреда, отколкото полза. А на реализма и натурализма само имената се чува и продължават да се слушат. Парнализъмът не получи и

тая чест. А новите школи, някои започнати още в края на изтеклото столетие и получили разцвет в сегашното, а други породени в последните няколко години, смутиха още повече понятията на нашите писатели и читатели. Декадентството и символизъмът поизпъстриха страниците на нашите списания и книжки и породиха размърдване и подражание. Но те влизат в нашата литература с чужди образ. Писатели и критици не ги познават и говорят за тях с комично недоразумение. За да изяснят декадентството, те превеждат предговора на полски автор, разказват съдържанието на английска пиеса и свършват с жлъчна ирония към един наш училищен инспектор. Тези недоразумения произлизат от това, дето нашите критици търсят фиговата палма на северния полюс, а не в разкошните тропически страни, които я отглеждат. Онова, което е родено във Франция и дало плодове чрез усилията на цяла плеяда таланти, се пренася у нас чрез Русия и Германия, където климатът го издребнил и променил. – А що се отнася до най-новите литературни школи – натуризма, хуманизма, латинското или класическо възраждане, интегрализма... за тях още ехото не е минало границите на нашата литература.

Липсата на литературно образование и на обща култура е най-важното явление между нашите писатели и четци. У нас още владее дилетантът, а не художникът. Сформирането на таланта и възмъжаването се смятат за дребна работа почти от всички, които са убедени, че са писатели само защото държат писалка. Младите таланти остават зелени и след четвъртвековна деятелност, защото никой не им посочва нуждата от развитие, нито извора, откъдето трябва да го почерпят. Запознаването с образцовите произведения на чуждите автори става случайно, откъслечно, без никаква система – и повече от любопитство, а не от необходимост. И най-често това запознаване става чрез втора и трета ръка.

Голямото мнозинство говори и съди, разсъждава и прави заключения за чуждите литератури с комическо невежество. И това невежество не знае съмнение, не се смущава – неговата безочливост има тежестта на земната маса и грандиозното величие на Хималаите.

Критиката с пълна пара крепи това мило невежество. Тя нито съди, нито осветлява. Нейната задача е много лесна и много определена: тя само възвеличава или гади – първото е за приятелите, второто за другите. Всякой писател, който влиза в някоя литературна банда, е гений за своите и нищожество за другите. Критиката не знае среда – тя има само две оръжия: дитирамби и ругания. Понякога само за разнообразие употребява и мълчанието. С тези оръжия борави тя в литературата на днешния час. А що се отнася до литературата на миналото – за нея критиката има готови формули, събрани в учебниците за школко употребление. Тези формули са трога-

телно наивни по своята дълбока плиткост и толкова години вече обикалят из литературните среди на доверие. Даже фактите, от които са извлечени тези формули, са неверни. Има ли по-печален комизъм от тоя: празнувахме стогодишнината на българската печатна книга през 1906 година, когато трябваше да я празнуваме през 1901! Защото **ИСТОРИЯ СЛАВЕННОБОЛГАРСКОГЪ НАРОДА** на Атанасий Нескович е печатана в 1801 г. в Будим-града – а това нашите литературни историци не подозират даже.

Ето, според нас, какво представлява в сегашния час нашата литература. И това не задоволява не само нас – ний смятаме, че е голямо числото на недоволниците. И мислим, че е време вече да се тръгне из нов път. И това е, което оправдава появяването на нашето списание.

Преди всичко ний сме независими. Ний не принадлежим към никоя от нашите литературни групи, и нито имаме приятели, които да величаем, нито неприятели, които да унищожаваме, нито пък имаме най-малката охота за подобна деятелност. Ний не се явяваме безсмислено да увеличим броя на нашите досегашни списания. Ний се явяваме да разясняваме и да осветляваме. Ний се явяваме със своя естетика и с определено понятие за красотата на всеки литературен род. Естетиката на другите ний уважаваме наравно с нашата. Отрицателни ще бъдем само при липсата на такава. Всяка естетика се ражда от общественото положение на писателя и от негова индивидуалитет. Затова място за отрицание няма – има място за осветление и разясняване. Това осветление за днешната наша литература ще бъде ясно и определено, а за миналата – за литературата след Освобождението и преди него – ний ще дадем ново осветление и ще покажем резултата на грижливо изучаване.

В поезията ний отричаме описанието и реториката, а признаваме внушението – ритмическото и метафорическо внушение. Ний не искаме подчинение от четеца, а искаме духовно съглашение. Ний няма да разправяме жизнени анекдоти, а ще предаваме настроения, чувства и рефлексии. Реторика и дидактизъм оставяме за други род произведения. А с картинност си служим само за символизиране. На епоса ний не гледаме, както се е гледало досега, като приказки и басни – а търсим в него трайната мисъл – символизация на живота. Що се отнася до формата, ний сме за свободния стих. Тесен е за нас оня кръг, в който са заключени правилата на стихосложението в учебните ръководства на школиците. Ний искаме нов ритъм, напълно подходящ за нашите интимни настроения и мисли. Ний искаме обогатяване на римата чрез полусъзвучие и отстранение на всяка принудителност.

Примерът с поезията на Хр. Ботйов е поразителен: победени от силата на негова стих, невежите съставители на стилистики се мъчат да го

подведат под ограничените правила на убогия ритъм, когото учениците изучават като непостижима мъдрост, без да им дохожда на ум даже, че не правилата създават поета, а поетът е творец на тях.

Изобщо ний сме за свободата на формата. От нея ний не искаме традиция и рутина, а искаме само красота. Ний не смятаме, че само в досегашните форми има красота, а знаем, че бъдещето всякога ще намира нови форми, за да въплоти своите мисли, чувства и стремежи.

В областта на романа, повестта и разказа, ний допускаме още по-голяма свобода. Този литературен род е претърпял най-голяма еволюция и ако в поезията и драмата правилата са стеснителни, в романа те са почти невъзможни. Това се доказва с цял ред знаменити творения, които са съвсем различни едно от друго по техника. Достатъчно е да съпоставим *Манон Леско*, *Дон Кихот*, *Клетниците*, *Мадам Бовари*, *Война и мир* и *Престъпление и наказание*, за да се убедим в това. Тука всяка форма е хубава, когато е цялостна и издържана.

Но ний имаме едно ново искане от този литературен род. Ний ще се стремим за култивиране на социалния роман у нас. Животът си отива, а заедно с него си отиват чувства, стремежи и мисли на нашите обществени групи, неувековечени в литературата. Еснафите от турско време почти изчезнаха. Новият политико-економически ред докара нова физиономия на обществените групи с нови тенденции и нов начин на живот. Всичко това чака своите романисти.

Но има нещо друго, което настоятелно иска култивиране на социалния роман. То е езикът. Нашият език е твърде беден в етимологическо отношение. Ний още не знаем как земеделецът, ковачът, терзията, кожухарят, казанджията... наричат своите сечива. Ний не знаем онова богатство от фигуративни изрази, с които си служи всяка обществена група. Имената на растенията и животните не знаем ний, а си служим с чужди.

Ако отива все така, нашият книжовен език ще си остане все тъй беден от думи и образи. Напусто ще отидат всички усилия да го обогатим с неологизми. Наивно е да се смята, че новоизмислени думи се разбират повече от чуждите: и едните, и другите трябва да се заучват. Заучване изискват и непознатите още и неупотребявани досега народни думи и изрази – но щом се касае до труд и време, разумно е да се изхарчат те за непознатото – съществуващо, отколкото за непознатото – изковано. И ако писателят трябва да бъде смел в нещо, то смелостта му нека се прояви в нови форми и непознати още съчетания от готовия езиков материал, а не в създаване на нов език.

Да, това е необходимо, нужно за обогатяването, за разцъфтяването на нашия език. Възраждането на литературата трябва да почне от там.

Ако оръдието е негодно, и работата, изпълнена с това оръдие не може да бъде свършена.

Когато става дума за езика, нашето убеждение е това, че той дължи своята нескопосна и непригледна форма най-вече на преводите от руски. Всички си въобразяват, че познават тоя сроден на нашия език, и всички се залавят с преводи от него. Лишени от култура и повлияни от близостта, те не превеждат, а перифразират. По този начин нашият език по етимология и синтаксис е руски... и какъвто искате други, но само не български.

Чрез него се усвоява училищната мъдрост – и по този начин от поколение на поколение духът на нашия език се губи, а духът на чужди език затвърдява несродни форми, дотолкова вече закоравели, че са станали негодни за художествено моделиране.

И защо, наистина, да се превежда от руски? Не е ли време да се остави тази ненужна работа? Руската литература е богата с таланти – но нека всякой ги чете в оригинал. Затова ще е потребен няколкомесечен труд с речника – нищо друго. И ний смятаме, че е светотатство да се чете Достоевский в превод, а не в оригинал.

Друга е работата с преводите от един наистина чужд език, какъвто е французкият, например. Различният синтаксис и етимология пробуждат енергията на мисълта, и тогава превеждането става действително творческа работа. За младите начинаещи писатели това ще бъде благотворно подготвление към оригинален труд, а за читающия свят ще се открие един неизчерпаем извор от блестящи творения на човешката мисъл. Ами че нали там, във Франция, е отечеството на повечето литературни школи! Не са ли там родени декадентството и символизмът, да не поменуваме по-предишните школи, нито най-новите тенденции... Ония, които почитат силния талант на Леонид Андреев, трябва да знаят, че неговото „Мълчание“ не би се явило на бял свят, ако нямаше философията на Метерлинка... Па и сам Хауптман, при пълната му самобитност, нямаше да има сегашната си литературна физиономия, ако нямаше Метерлинка и Ибсена...

Да, и Ибсена. Потребно е, значи, едно запознаване на нашия читател изобщо със съвременната литература. И ний ще вършим това. Ний ще даваме характеристика на писатели и на школи и произведения на първостепенни таланти. Това ще извърши своята културна работа. За младите, начинаещи писатели, то ще помогне да определят и уякчат своя талант, ще ги свърже с мисълта на ония, които служат на Словото и ще ги окрили за работа. Защото нищо не усилва енергията и не подтиква към деятелност, както върши това художественото творчество. Примерът на другите действа обезсърчително само за посредствеността. Наопаки,

той насърчава бездарността и таланта. Но бездарника нищо не е в състояние да отклони и спре, и за него няма защо да се мисли. А пък да подигнеш таланта – това е велика работа. Това ще стори преводната литература. Художествените творения на днешната европейска, па ако щете и всесветска литература, ще възпитат вкуса на нашия читател и само чрез тях може да се убие глупешката литература на вестниците. Ако оставиме още дълго време да се хранят нашите четци с романите на дневната преса, ний окончателно ще затръгнем пътя на изкуството и нашата художествена литература ще остане все в своите детински години. Проследете нашата поезия, нашия роман и нашата драма, каквито ги имаме досега – и вий ще разберете какво грамадно влияние са упражнили чуждите образци. И ако тракийската школа спъна тяхното развитие, защото се влияеше от романтизма, новата школа, школата на независимите, която е време да се основе и която ще набере своя път под влиянието на новите западни литературни школи, ще докара разцъфтяването на всичките литературни родове. Защото новата западна литература прогласи свобода в изкуството, търсене на нови пътища, нови форми – а тъкмо това спомага за проявяване на индивидуалността.

И наистина, не е ли глупаво да се държиме още за оная смес от сензация, романтизъм и натурализъм, каквата смес представляват нашият роман и нашата повест, когато французите имат такива силни социални, исторически символистически, хумористически, лирически, артистически, екзотически... романи: англичаните – такива чудни научно-фантастически, а американците – такива дълбоки чисто научни романи?

Когато една тъй богата литература, каквата е французката, притежава в превод всичко по-забележително из другите литератури; когато върши същото германската, английската, руската... тогава какво остава до нас, до нашата бедна книжнина, чиито оригинални творения могат да се поберат върху една лавица на някоя провинциална книжарница!...

Ще кажете, може би, че това е вършено досега и продължава да се върши и днес. Боже мой, да! Но сензационното удави художественото, а преводите от руски и само от руски създадоха отричане на оная богата западна литература, която нито се подозира даже. Какви не куриози ще чуете вий от нашия читател и от нашия писател! „Французката литература ли? – възклициават те – че тя нищо не струва! Франция е в отпадък.“ При това те употребяват думата „декаданс“. Но това е най-милият куриоз на невежите. Има още по-жалки и по-смешни. Например, как ви се види това: данският писател Якобсен е откриван два пъти вече на нашия читател, и двата пъти с едни и същи разкази – „Два свята“ и „Чумата в Бергамо“. Ако това е непростимо нехайство към нашата литература, то е

поне най-добро доказателство за липсата на каквато и да е система в работата на нашите писатели. Французите имат ръководство за онова, което трябва да четат през живота си, а ний трябва да съставим списък на онова, което притежаваме – наше или преводно. Защото аз съм убеден, че ако един охотник за сериозно четиво поиска сведения от който и да е наш писател, той не ще знае какво да му отговори – ако, разбира се, не го прати по дяволите, или му посочи своите собствени произведения...

Преводите ний смятаме като много важна културна задача. Ний сме на мнение, че у нас, където липсват средствата за нашенска, самобитна култура, е празна и безплодна работата усилено на нашите таланти да вървят с оригинални творения по пътеки, дето са минали гениални европейски писатели. Има ли нужда да ибсенуваш или да метерлинкуваш, когато имаш Ибсена и Метерлинка? Чужди ли? В областта на литературата, в царството на човешката мисъл няма наше и чуждо. Мисълта е достойна за всички – и цяло безумие наричаме ний оригиналността на малките таланти, израсли върху почвата на една тъй малокръвна литература, като нашата. Да се настаниш в розовата долина на всемирната мисъл, да дъхаш мириста на цветовете, родени от усилията на толкова литературни гиганти, да вкусиш от чудните плодове на всесветската култура – това струва несравнено повече, отколкото да се лакомиш за незрелите киселици на нашите дребни творци – па макар мотивът за това да бъде най-смислен патриотизъм. Да бъдеш оригинален – нищо по-добро от това: чуждото си остава винаги чуждо. Но оригиналност не значи дивотия и първобитност. Оригиналността е проявление на силна индивидуалност, а тя е следствие на висока култура, на обширни познания, на смели обобщения.

За тази предварителна работа няма сечива у дома – трябва да ги потърсим у съседите. Новите времена събориха преградите за човешката мисъл, и безумец е оня, който не се ползува от нейните блага, под предлог че не са от него създадени: той прилича на човек, който пешком иска да надмине автомобил...

Чуждите образци ще ни подтикнат да създадем свой художествен роман. Същото е и с драмата.

Защото и тя е още в своето начало, без нашенска традиция. Тука новият път е по-лесно да се прокара, защото старият едвам личи.

Драмата е най-мъчната литературна форма, защото драматическото изкуство обгръща и си служи с всичките изкуства, защото е най-широк израз на човешкото изкуство, най-пълна картина на живота. Комедията рисува дребните нещастия, драмата тежките. Едната ни доставя естетическа наслада чрез смях върху чуждата глупост, другата ни създава нас-

лаждение от зрелището на човешката мъка и ни кара, ако не да плачем, то поне да жалим ония, които подпадат под нейните удари. Но ако смеят и плачат не ни принудят да се замислим и да разсъждаваме върху жизнените явления и проблеми – напусто сме изгубили ценно време, за да нахраним своето злословие и своята милозливост. Стремлението на театъра да размива сити щастливци, без да обезпокои и тъй ленивата им мисъл, или да разплаква сантиментални простаци, не постига друго, освен да го постави наред с кафешантаните и вариететата. Драматическо изкуство, което служи на такива цели, е безполезно харчене на книга и мастило. Такова изкуство е долно, то не е литература, и вратите на театра трябва да бъдат затворени за него.

В областта на драмата ний ще даваме произведения, които отразават живота и го илюстрират тъй, че подтикват мисълта на читателя или зрителя към деятелност. Особено тука ний ще избягваме отъпкания път. На Запад има вече цял ред творения, които не са съшити по увехтялата драматична техника, пригодена за театрални ефекти, които удовлетворяват искания, нямащи нищо общо с естетиката на този литературен род. Има социален театър, има и философски. Те действително разрешават жизнени проблеми и правят драмата най-мощното оръдие на Словото. Чрез смях и плач, или даже чрез усмивка от презрение и усмивка от съжаление, те осветляват човешката борба, разрешават загадката на живота или само я поставят – и по този начин художественото наслаждение престава да бъде храна на злоезичието и насита на инстинкта за кървави зрелища. Такъв театър е отишъл толкова далеч от обикновения, с когото се залъгва най-вече нашият зрител, щото известни негови творения получиха името *injouables* – дотолкова назад е останала сцената, па заедно с нея и артистите.

Освен това, ний ще преследваме и демократизирането на театралните зрелища. Тъй както е поставено театралното дело засега, театрът е недостъпен за народа. Той е даже чужд за него. Той по-скоро прилича на едновременните религиозни тайнства, изпълнявани от служители жреци, които смятат, че играят своята роля толкова по-добре, колкото потъмно и по-тайнствено се явява тяхното мнимо изкуство пред очите на наивните зрители.

Това е стар поглед на онова учреждение, което всички с най-голяма охота и почти с благоговение наричат училище за народа. И ний твърдим с пълно съзнание, че театрът е наистина училище. Затова мислиме, че е престъпление и светотатство да се викат на неговите празненства ония, които намират там само развлечения и забава.



Да, не такава трябва да бъде ролята на театъра. Той трябва да стане истински театър за народа. А за да стане такъв, трябва драматическото

творчество и сценическото изкуство да се прострат в оная среда, която ги е родила – природата и народа. И ако на служителите на театъра е омръзнало да лъжат, ако им е дотегнала тяхната безполезност – ако те бленуват да бъдат искрени и да освежат своето въображение от чист извор, те трябва да идат между народа. Това е най-сигурното средство да намерят правия път. Ако те наистина имат желание да говорят просто и разбрано сериозни неща, не трябва да се обръщат към ония, които от театъра искат зальгалки и интриги, но трябва да се обърнат към голямото мнозинство, жедно за истина и просветление. И без да се снишат до тяхното равнище, те със силата на Словото ще ги издигнат до себе си и ще ги отърват от ноктете на вариетета и трупи, които им дават празни и срамни зрелища, достъпни за тяхната кесия. Това е цел, достойна за жертви. Малцина са обаче артистите, които имат желание да служат на тая цел, но затова пък и малцина са артисти от голямото сонмище на актьорите.

Впрочем, театърът за народа не изисква непременно професионални изпълнители. Народът не само ще пълни зрителната зала или игралната стъгда, но ще взема участие в самата подготовка и изпълнение на драматическите творения. По този начин демократизирането ще бъде пълно и ще пренесе неоченима полза, като повърне драматическото и театралното изкуство в негова истински път, отдето отдавна е излязло в стремлението си да задоволява долните потребности на економически осигурените обществени групи. Тогава това изкуство ще бъде истинско отражение на живота и ще служи на него.

И не само то трябва да отразява живота и да му служи. Същото трябва да вършат и поезията, и романът, и критиката... Изкуство за самото изкуство е безсмислена формула, измислена от безсилни таланти и безлични писатели, които носят това име само защото с мастило пъстрят хартии от различни големини и всевъзможни шарки. Ако непотребна вещь може да бъде красива, защо да не бъде потребната такава? Който пие из черевица вода, а забавлява погледа си с разноцветни камъни, е или ленивец, или глупак: той не умее да гледа красотата във възвишени форми и прилича на човек, който бълнува блага, които никога през живота си не е вкусил. Такава естетика е естетика на истински отпадък, и здравият смисъл липсва от черепите на нейните жреци. Ний даже се съмняваме в съществуването на такава естетика, и ония, които говорят за нея, се явяват в ролята на бабички, които се кълнат, за да дадат вяра на разказваните от тях приказки.

Който бяга от живота, е безвременно умрял, а умрелите нямат право да се обръщат към живите. Живите са заети с живота, с неговите страдания и радости, с неговите проблеми и загадки и малко се интересуват от



несвестните брътвежи на празни черепа и кухи гърди. Онези, които се скитат по ратното поле с увиснали ръце и блуждающ поглед, що възприема само виолетова светлина, трябва с време да се оттеглят от там: виолетовата светлина няма да ги огрее, защото борците идат със запалени факли, а тяхната светлина е червена. Башибозуците също трябва да очистят полето пред редовните войски.

Ето, това са нашите искания от литературата, и на тях ще служи списанието, което държите в ръцете си.

Сп. „Из нов път“, г. I, 1907, кн. I.

Иван Ст. Андрейчин

ДЕКАДЕНТСТВО И СИМВОЛИЗЪМ

Във френската литература, разбира се. Защото Декадентството и Символизъмът на другите литератури е просто ехо – слаб и изменен образ на гласа.

Обаче най-напред трябва да се помене накратко за предшествующата литература, за да се разбере добре на що се поставиха и какво ново донесоха със себе си тези два образа на едно и също явление.

Поезията, която е вечна, понякога изглежда, че умира. Но това е само наглед тъй. Тя не умира никога; тя само заспива, за да се пробуди след това още по-бодра и по-жизнена. В историята на френската литература има много такива пробуждания. Едно от тях в XVI столетие се нарича *Възраждане*, друго в началото на XIX век носи името *Романтизъм*. Поезията, която беше заспала със старогръцки обуца на краката, с перука на глава, с тяло, стегнато във връзките на тесен класицизъм, се пробуди под яркото слънце на 1830 г. с всичкото си същество, с боси крака, с подмладена снага, с прясно като на дете лице, буйна, мечтателна и страстна. Права и кипяща с живот, тя се облече в дрехи, чиито шарки замайваха очите. Движенията ѝ бяха широки и бързи. В. Юго я поведе навсякъде със себе си. Тя обиколи с него света на формите и на образите. Ламартин я прибра в своите мъгливи жилища. Мюсе я покани на своята трапеза, сложена под свод от гъста зеленина. Готье я накичи със сапфири и смарагди. Виньи я отведе високо в самотията и искаше да я задържи в своята овчарска колиба, но тя се отърва и се заскита по широките пътища, където има много лоши срещи.

И тъкмо когато скиташе, тъй я срещнаха Парнасистите, в 1864 г. Те искаха да преобразят изоставената хубавица и да я обогатят със своите приношения. Те я облякоха в хубави дрехи, правилно скроени и здраво шити. Леконт де Лил ѝ поднесе антично огледало и я украси с варварски пръстени. Бодлер я напръска с префинени миризми. Теодор де Банвил ѝ втикна в ръцете китка от весели цветя. Всички ѝ построиха хубав палат с избор стаи. Тя привикна на тия майсторски грижи и на новите си покои и със сложена глава върху възглаве от меки строфи тя заспа дълбок и нов сън.

Навикнали са да смятат Парнасистите като реакция срещу Романтизма или поне срещу неговите крайности, сиреч срещу бездарните поети

от тая школа, които продължиха само лошите ѝ страни. Ако тази реакция наистина съществува, то тя е повече във формата, отколкото в същността. Парнасистите действуваха разумно и полезно главно срещу модата да се пишат лоши, небрежни и неправилни стихове. Те показаха похвално усърдие в поетическия занаят. Това е тяхна заслуга. Но тяхното едничко заблуждение беше това, дето вярваха, че превъзходната техника може сама по себе си да бъде нещо трайно; и сгрехиха с това, че искаха да сложат апликатура на един вечен инструмент, какъвто е поезията. Освен това реакцията на Парнасистите изглежда повече привидна, отколкото действителна и по-право е да се гледа на Парнаската школа като на едно логическо съвършенство на Романтизма. Парнаската школа по-скоро беше едно наводнение от нови поети и нови темпераменти в Романтизма, който приближаваше своя край. Романтизмът, тъй да се рече, влезе в пристанището на Парнасистите. Корабът остана все същият, само нови моряци влязоха вътре. И платната бяха същите. Промени се само маневрата. И Парнасистите много добре съзнаваха ролята си на продължители. Това се доказва от тяхното послушно преклонение пред В. Юго. А той от своя страна си даде точна сметка за всичко, което излизаше от него, и не се подвоуми да си присвои онова, което му се харесваше у тези даже не направо излезли от неговата школа ученици. Например в *Легенда на вековете* се съглежда Леконт де Лил, а пък машинаторските похвати на Теодор де Банвил не останаха без влияние върху *Chansons des Rues et des Vois*. Цялата Парнаaska школа потъна в Романтизма. Научно-философските стихове, които са главното достойнство в поезията на Сюлли Прюдом, са наследство от Юго, който предаде на Франсоа Копе тоя буржоазен, сантиментален и популярен лиризм, що направи от поета на „смирените“ един смирен поет. И ако вървим по-напред, ще стигнем милия и чуден Леон Диркс, който е ламартиновски поет, а Леконт де Лил е сроден с Алфред де Виньи. От същия романтически метал е направено и оригиналното перо, с което пише чудният, нежният и тънкият Бодлер. От същия романтически метал е неизличимият и магистрален печат на прочутия, учения и хармоничния Жозе Мария де Ередиа. Бодлер изработи божествената чаша, от която пи Музата, а Жозе Мариа де Ередиа довърши нейната съвършена форма, като я обкова със злато.

С една реч, след романтизма на вдъхновението Парнасистите вдвоориha романтизма на разума. Благодарение на тях, чрез тях и в тях Романтизмът избягна отпадъка на една изнемощяла и остаряла школа.

От 1875 до 1885 г. за поезията настана трудно време. В 1875 г. се свърши дейността на Парнасистите. Застарелият Леконт де Лил почти не печаташе нищо. Сюлли Прюдом се не виждаше. Франсоа Копе стана на

мода. Арман Силвестр неуморно повтаряше същата звънка и пуста песен. Само Катюл Мандес беше плодовит. Той е Хермес на Парнасите. Той се лута нагоре-надолу със смисъл и талант. Той е работлив и умен. Жозе Мариа де Ередиа полека и лениво изработва сонетите на своите *Трофеи*, които не бърза да печата. Изглежда, че той чака по предчувствие. И имаше право, защото неговите творения не биха намерили широка публика в 1880 г.

През тези десет години поезията беше заспала. Рядко е настъпало такова равнодушие към стихотворното изкуство, както през това време. И това не е чудно, защото тогава беше епохата на шумния и ненадеен триумф на Натурализма.

Ако приемем Натурализма като една форма на литературния Реализъм, ще видим, че той се среща много по-рано. Сам по себе си той е една тенденция, която има място в напреднала литература. В него наблюдението разумно замества въображението, но Реализмът е полезен, когато умее да се подчинява. През това време той искаше да бъде изключителен и там е неговата грешка, защото той има смисъл само като допълнение.

Натурализмът от 1875 г. остана без резерва. Той искаше да простре своята власт върху цялото изкуство и да замести дори поезията. Той не искаше да признае, че освен прякото наблюдение на природата и нравите друго ценно нещо не съдържа в себе си. Той претендираше да предостави на писателя службата на наблюдението, като му отнеме правото да твори чрез въображението по примера на живота. Към тая първа грешка натуралистите прибавиха втора. Желанието да творят подобното ги занимава повече от грижата да създават истинското. Те заместиха живописството с рисуване, а скулптурата – чрез изливане по калъп; затова те бяха повече занаятчии, отколкото художници. Ако в изкуството успехът е доказателство за правота, извънредното тържество на Зола, на Доде, на Мопасана няма защо да се страхува от бъдащото. Още не се знае каква ще е присъдата на бъдащите времена върху тези силни и бляскави писатели, но възможно е, че като се остави настрана техният неоспорим талант, един ден те ще представляват най-добрият пример за едно от най-тежките и най-гръмките естетически заблуждения на френската литература, поне що се касае до принципа на доктрината.

Може да се рече, че Натурализмът цели десет години имаше свободно поле. Поезията, отстранена, му стори път да замине.

* * *

Всякога, във всички времена, младите хора, които се готвят за благородна служба у Музите, преглеждат своите оръжия и си търсят кръстни-

ци. Те обръщат взор към по-старите от себе си, за да получат съвет и пример. Няма нищо унижително в това синовно чувство, което свързва чрез обожание поетите на сегашното и поетите на миналото. Но младите са буйни и възискателни и тяхното чувство на обожание, ако остане излъгано, бързо минава в злоба. Случи се, че изкуството на Парнасите в 1885 г. не отговаряше вече на тайните вдъхновения на тогавашната литературна младеж, – оная, която инстинктивно противостоеше на Натурализма и с нетърпение очакваше да му противопостави нещо ново. От това може би произлизаше тази младежка несправедливост, с която категорически се отричаше предшествующата школа. Истинската заслуга на поетите-парнасти им се хвърляше по-малко в очи, отколкото техните грешки. Критиката беше злъчна и крайна, но не беше едностранчива. Тя показва своето възхищение дори към някои Парнасти. Аз не говоря за Бодлера, когото толкова много обичаха за негова чуден гений, пълен с тайнствени предвиждания, но още за Леон Диркс, за Жозе Мария де Ередиа. Изключителният прием, направен на *Трофеите*, достатъчно доказва това. *Трофеите* бяха между Символистите и Парнасите това, което приблизително бяха *Буколиките* на Андре Шенье между Класиците и Романтиците – те бяха връзка между две поезии.

Освен Бодлера, Диркса и Ередиа съществуват още троица писатели, чиито произведения, самотни в съвременната литература, съдържат нови принципи. Те са Виле де Лил Адан, Стефан Маларме и Пол Верлен.

Виле де Лил Адан е чудна смес от най-разнородни качества. Рядко има тъй чудно раздвоени души като неговата. Тя е смес от лиризм и ирония. Неговото дело беше голямо, разрушително и плодотворно в едно и също време. Никой не осмя по-горчиво претенциите и положителната лековерност на нашата епоха. Той си присвояваше правото да презира действителния мир, защото имаше върховна сила да си създаде въображаем. Даже нещо повече; негова непримирим идеализъм отрича дори самата действителност. Според него човек сам си избира своята илюзия и светът е само една външна и видима форма на неговите идеи. В хубавата му и поетична драма *Axel* героят е велик до оня ден, когато допуска за минута, че съществува действителност извън оная, която сам си е създал. *Трибула Бономе* е тъпоумен, защото – както казва Флобер, „варва като говедо в действителността на нещата“. Тая горда доктрина беше противоположна с онова материално робство, което натуралистическото изкуство налагаше на своите партизани. Тя възвърна правото на измислицата. Чрез нея Виле показва другата страна на ироническите и презрителни басни, в които той резюмира на подбив всичко, което се сили да отвърне човека от възвишената илюзия на неговия блян.

Додето Вилъе де Лил Адан беше – както живописно го определя Реми де Гурмон – „заклинател на действителността и носител на идеала“, Стефан Маларме и Пол Верлен бяха начинатели на ново изкуство за младежта от 1885 г.

Влиянието на Пол Верлена се почувствува първо. Верлен носеше, тъй да се каже, в своите разтворени ръце букет от нови цветя, миризливи и приятни. Маларме, по-потаен, носеше в затворените си ръце непознати и плодоносни семена. Верлен учеше как да се слагат пръстите върху флейтата, майсторски и неочаквано. Маларме посочваше нова апликатура от звънтящ чемшир, за да се възпроизведат тайнствени звуци.

Верлен е пример на този необходим принцип, че всякой поет трябва да си създаде своя поезия, напълно независимо и съвсем искрено. Неговата поезия е присъща само нему. Той малко измислюва. Никаква фикция. Старае се да бъде правдив. Да бъде сам той. Да се изказва напълно. Има много Верленовци у Верлена. Неговият индивидуализъм беше ред от индивидуми. Но песимист или сатурналец, мистик или популярен, онава, което е най-добро у него, то е тази верленовска дарба, която е толкова приятна. Тя е изтъкана от вярност, от простота, от прелест, от наивна сила. Верлен даде на французкия стих отсенки и промени, които се запазиха и до днес.

Влиянието на Маларме е различно от влиянието на Верлена.

Още няма общо съгласие за абсолютната цена и достойнство на неговите поеми. Всеки знае какви противоречия има за неговото творчество. По-голямата част от тях падат от само себе си след внимателно изучаване на неговите удивителни и мъчни шедьоври. Но у Маларме има нещо по-важно от неговата главна естетика. Никой, който го е изучавал, не може да отрече, че Маларме притежава дух с възвишена култура и че е извадил на бял свят важни поетически истини. Нека да прибавим даже, че принципите, върху които той основава личните си творения, действуват извън самите тях и добиват твърде различни употребления. Ако прякото влияние на Маларме беше ограничено, неговото посредствено влияние беше твърде широко. Той невидимо упражни влияние и нему се падна да положи повечето от принципите, върху които се гради съвременната поезия.

Към 1884 г. Верлен и Маларме бяха почти непознати. И двамата, единът в 1895, другият в 1898 г., умряха знаменити.

Какво се бе случило? Творенията им през 1884 г. бяха вече, ако не довършени, то поне построени в главните си части. *L'Après-midi d'un Faune* и *Fragments de l'Hérodiade* бяха написани. От Верлена всякой имаше възможност да прочете *Fêtes galantes*, *Romances sans paroles* и *Sagesse*. Това, дето Верлен и Маларме можаха изведнъж да преминат от относи-

телна тъмнина към всемирна известност и да станат създатели на школа, не се дължи на техните лични усилия. Съвсем не. Но в литературата се роди ново поколение, което намери в тези двама поети предшественици на своите главни изисквания от изкуството. Това беше едно непредвидено и самородно движение, което ги заобиколи с горещо поклонение. Тогавашната младеж се групира около тях.

Изведнъж поезията, която беше заспала, се пробуди. Сега вече не я облякоха с ярките накити на Парнасистите. Тя се покри с прозрачно бубло, чиито шарки са засенчени, и през тази подвижна прозрачност трябваше да се долавят загадъчните черти на нейната тайнствена хубост.

И Декадентството се роди.

* * *

Всъщност какво ще рече декадентство?

Думата декадентство има две значения; от тях само едното ми се вижда правдоподобно. Нека го определя. Декадентската литература е оная, която се придържа о принципа на подражанието и наподобяването. В такъв случай това е литература на отпадъка, каквото е зать значението на думата *décadence*, литература, която робски възпроизвежда възвишени образци, които се явяват, разбира се, в изродено състояние. Има хиляди частни примери от постепенното отпадане на един литературен род, което се дължи на сляпото придържане до установените правила, на пресяване на непроменливи формули. В такъв смисъл истински декадент е кърпачът на трагедии от 1810 г. или фабрикантинът на дидактически поеми от същата епоха. В това значение на думата декаденти са Брифо и Баур Лормиан. В същата смисъл декадент е следователно и Шатобриан, автор на тъжната трагедия *Мойсей*, в която той се явява жалък съперник на Ла Харпа и на Мармонтеля и ученик на Волтера или Кребийона. Шатобриан е прочие декадент, защото е подражател и копирач.

Ако *Мойсей* на Шатобриана е произведение на декадент, неговите *Спомени от оня свят* са декадентско творение в другото значение на думата. Няма ли тези чудесни *Спомени от оня свят* по отношение на Шатобриана, класическия автор на *Мъчениците*, оня характер на декадентски стил, когото определя Теофил Готье в своя хубав етюд върху Бодлера?

„Декадентски стил – казва Теофил Готье – е изкуство, достигнало до оная точка на съвършена зрялост, която се определя от заходящото слънце на остарелите цивилизации. Стил майсторски, сложен, учен, пълен с отсенки и издирвания, който винаги разширява границите на езика, който заема думи от всички речници, шарки от всички палитри, звуци от всички инструменти, сили се да даде на мисълта ново значение, което е

най-неуловимо, а формата да представи в нейните най-широки граници. Този декадентски стил е последната дума на словото, сбор от всичко, което може да се изкаже и докарано до крайно съвършенство. При това – добавя Теофил Готие – този стил, презиран от педантите, не е лесна работа, защото той изразява нови идеи с нови форми и с думи, нечувани още.“

Да оставим настрана от пълното и хубаво определение на Теофил Готие някои по-маловажни точки и да вземем същността: търсене на отсенки, излизане извън границите на езика, изразяване на нови идеи чрез нови форми и с думи, нечувани дотогава – всичко това може да се приложи за всичките епохи на активната и ценна литература; тъкмо това вършеха писателите от Възраждането в XVI столетие и Романтиците от 1830 г., – както Ронсар, тъй и Юго. Ние виждаме все същото преследване на отсенки и у Расина, и у Бодлера. Това е все същото стремление към нещо ново, което обхваща поети, съвсем различни един от друг. Без това търсене на „нечуваното още“ всичко е копиране и подражание. Литература, която не се стреми към нещо ново, е съвсем безплодна. От век на век, от време на време, от школа на школа са се старали, както казва Готие, да разширят границите на езика, да изразят неизразимото, да изкажат нови идеи и да открият нови форми. Това е естественото и постепенното състояние на всяка литература; това е общо за някогашните и сегашните поети, то ще бъде грижата и на бъдещите.

Казаното по-горе даде на младите поети отпреди петнайсет години името *Декаденти*, тъй както го разбира Готие. Трябва само да се отбележи, че към това търсене на новото те прибавиха упорита смелост и крайно тънък вкус. Но трябва още да се признае у тях, че в стремлението им да следват тая интересна тенденция те бяха невъздържани и много пъти – поради липсата на опитност, от непохватност, от тщестлавие – това ги довеждаше често до чудноватости, до неразбираемост, до употребяване на жаргон. Нито Жул Лафорг, нито Жан Мореас, нито Гюстав Кан, нито Едуард Дюжарден, нито Виле-Грифен, нито Анри де Ренье можаха да избегнат тези грешки. Това е дело на младежка неопитност, при която се присъединява една може би погрешна и невярна мисъл за правата на поезията. Самотността ѝ посред съвременното невнимание и безинтересност ѝ позволява, наглед, всяка свобода. Не е ли тя отсега нататък изкуство на избраници, тайно изкуство, както казваха някога – ето защо тя има право да си присвои привилегии.

Ето защо грешката не е там, а едничкото заблуждение беше, дето поезията употреби твърде тясно такъв верен и определен принцип, върху който трябва да почива изкуството в една демократична и равноправна епоха, каквато е днешната за Франция.

Бягане от живота, умствен аристократизъм, тичане по редки усещания и чувствувания, употребяване на чудновати метафори – ето главните грешки на повечето от поетите на Декадентската школа. Но тези грешки бяха временни и мимолетни и днес са почти забравени от всички.

Впрочем трябва да се знае, че общественото внимание не биде привлечено от сериозното, което се съдържаше в първите опити на Декадентите. Наопаки, обществото си състави криво понятие за новата поезия от чудачествата на хора, които стояха извън Декадентската школа. Една малка книжка от забавителни пародии, озаглавена *Déliquescences* и подписана с псевдоним *Adoré Flourette*, мина от ръка на ръка и стана достояние на дневния печат. По нея най-напред обществото започна да говори за новата школа.

* * *

Ако поетите от Декадентската школа бяха останали при своите първи ексцентричности, с които захванаха, литературата щеше да им даде място само от любопитство. Обаче не се случи тъй. Постоянството им след първия тласък се дължи на живата струя, която ги беше обхванала, на желанието им да създадат нещо ново, да изнамерят нови средства за изказване и нови отсенки за чувството – не да създадат мода в поезията, мода любопитна и изтънчена, но да върнат изново поезията към нейната вечна длъжност. Ето защо Декадентската школа доби влияние, което може да се нарече значително. Към първото усилие на поетите, които си опитаха щастието в нова поезия, се присъединиха бързо и други усилия. Първоначалната група се засили бързо. Това не беше вече самотен опит на хора, недоволни от миналото, а стана съюз за обща дейност на най-разнообразни таланти.

Не е нужно да се разказва историята на това литературно движение година по година и ден по ден. Важен е общият резултат. Освен това знае се много добре, че се образува в изкуството, и даже в изкуствата, между 1885 и 1890 г. едно състояние на духовете, познато под името *Символизъм*, който последва след Декадентството.

В Символизма нещо се роди, което не беше просто размърдване, а нещо повече, и с което критиката започна сериозно да се занимава. Фердинан Брюнетиер беше от първите, които изпитателно погледнаха към хоризонта. Имена се чуваха вече, произведения бяха се явили на бял свят. Новодошлите си имаха читатели, вестници и списания.

Това беше през онова време, което нарекоха епоха на *малките списания*. Те извършиха полезно и активно дело. Те обикаляха навсякъде под своите жълти, червени, бели, зелени или сини корици. Те прокла-

мираха мнения и разпространяваха идеи. Те обикновено малко траеха, но тяхното дело траеше повече от тях. Най-известни бяха *Revue Indépendante* на Едуар Дюжарден, *Vogue* на Гюстав Кан, *Entretiens politiques et littéraires* на Франси Виле-Грифен. Някои от тях преживяха, още съществуват, даже процъфтяват. *Revue Blanche* например или *Mercur de France*.

Всичко свидетелствуваше за една истинска литературна жизненост. Те са неоченими за изучаване артистическия живот на оная епоха. Те дават точна картина за умствената работа и за онова, което са предпочитали поетите и писателите от това поколение. В тях може да се намери със своето произхождение и своите стремления естетичната доктрина, която те се мъчеха да осъществят в своите творения.

Важно е да се определи каква беше тая доктрина. Името *Символисти*, което дадоха на тези поети, не изразява достатъчно техните литературни тенденции – то означава само една тяхна страна. Употребяването на символа като средство за поетически израз биде, разбира се, една от явните характеристики на новото изкуство, но има и други, може би по-главни и сигурно по-основателни.

Реми де Гурмон ги обобщава тъй в предговора на своята книга *Livres des Masques*: „Какво ще рече Символизъм? Ако се придържаме о тясното етимологическо значение на думата, почти нищо; ако минем по-нататък, тази дума значи индивидуализъм в литературата, свобода в изкуството, изоставяне на заучените формули, стремление към това, което е ново, чудно, странно даже; тази дума значи още идеализъм, презрение към обществения анекдот, антинатурализъм. Всичко това има слаба връзка със сричките на думата, защото не трябва да се обръща внимание на твърдението, че Символизъмът е просто видоизменение на стария алегоризъм или изкуство да се олицетворява една идея в човешко същество, в пейзаж или в разказ. Такова изкуство съдържа в себе си всичко – и литературата, освободена от тази грижа, би била неокачествима.“

„Литературата всъщност е символизация на мисълта. Откъде е дошла тогава илюзията, че символизацията на мисълта е ново нещо? Ето откъде. През последните години ний имахме сериозен опит от литература, основана върху презрение на мисълта и символа; срещу тази претенция се опълчи идеалистичната реакция. Поради това започна да се мисли, че се затвърдяват нови истини и даже чудни, като се упражнява волята за възстановяване изново на идеята в литературата.“

Струва ми се, че Реми де Гурмон дава превъзходно определение. Тъкмо това стремление към свобода и тази грижливост към идеализма характеризират съвременното литературно изкуство. Де Гурмон отбелязва

още като второстепенно стремление вкуса към чудесното и антинатурализма. Това е много вярно, като се прибави, че едното от тях беше минутно, а другото зависеше от обстоятелствата. От всичко само индивидуализмът и идеализмът се запазиха. Това е оня двоен инстинкт, който се въплоти у Верлена и у Маларме. Верлен наистина беше най-индивидуалният от поетите, както Маларме беше най-идеалистът.

Заемам от същия писател определението на идеализма: „Една нова истина се вмъкна неотдавна в литературата и изкуството и тая истина е изцяло метафизическа и наистина нова, защото естетиката още не си е служила с нея. Тази истина е принципът за идеализация на света. По отношение на човека, мисляще същество, светът, всичко, което е извън мене, съществува само според идеята, която си съставяме за него. Другояче казано, светът е моето представление. Аз не виждам онова, което е; онова, което е, е това, което аз виждам.“

Аз мисля, че този идеализъм е метафизическият ключ на повечето умове от поколението на Символистическата школа. Този идеализъм намираме в творенията на Виле де Лил Адан и на Маларме. Тази идеализация на света и тази действителност на идеята са изказани във фигуративна форма от Мореас, от Гюстав Кан, от Стюарт Мерил, от Виле-Грифен. Същото изразява цялата поезия, която възпя лирично и символистично безкрайните промени на нашето „аз“ във формите на природата и на живота, образите на легендата и фигурите на митите, от Морис Метерлинк до Емил Верхарен, от Жорж Роденбах до Албер Самен, – с една дума, всички ония, които са търсили в зрелището на света символите от тях самите и от човека, който живее във всекиго от тях.

* * *

Всяка поезия има двоен интерес. Интересна е по това, което изказва. Интересна е и по начина, по който се изказва.

Затова няма да бъде безполезно, ако се спрем за малко върху средствата за израз, създаден от съвременните поети.

От много отдавна основното и общо средство беше описанието. Френската поезия в основата си беше описателна. Широко и различно описателна беше тя, защото за описание има хиляди начини. Може да се описват например мисли, може да се описват чувства, може да се описват пейзажи. Разказът е описание на случки; елегията е описание на мисли; одата е лирическо описание. Има обективни описания.

Но като вникнем добре, ще видим, че неотколе се вмъкна в теорията, покрай установения похват, който изглеждаше неизбежен, едно ново изкуство. Вместо да описват, поетите поискаха да внушават. Това наглед

малко нещо е с големи последствия и грамадна важност. Това употребление на ритмическо и метафорическо внушение е литературно откритие от най-интересните. Откритието му се дължи на съвременните поети и тъкмо то ще бъде оная особеност, с която те ще останат паметни за бъдещето. Нека изкажем колкото е възможно по-точно каква е всъщност тази нова внушителна и омайна сила, с която се обогати съвременната поезия.

Аз мисля, че като изучаваме историята на това, което може да се нарече метод на поетическия израз, ние ще дойдем до заключение, че главният и най-често употребяваният начин е този:

Поетическото изкуство се състои в това, че поетът търси ония средства, които са в неговата сила, да изложи на читателя своето чувство и своята мисъл. За тая цел той се ползва от всичките богатства на речта, както словесни, тъй също и изобразителни, като прибавя при тях още ритъма и римата, които са нещо особено сами по себе си. Тъй са работили обикновено великите класици от Възраждането и от XVII век. Тъй са работили също и Романтиците и Парнасистите. Един Ламартин не твори другояче. Неговата поезия е властно прелъстяване. Тъй действа и Юго, който – могъщ и деспотичен – покорява и подчинява. Поетът ни заставлява да симпатизираме заедно с него. Четецът получава от поета готова поезия.

Обаче съвсем противното на тази послушност изискват от четеца сегашните поети. Вместо да изложи своята мисъл, поетът, тъй да се каже, я предлага, представлява я, поднася я не направо и по положителен начин, но образна и забулена, та става нужда да вникнем в нея и да я опознаем.

Поетическият израз не се ражда, прочее, у четеца чрез един вид умствено подчинение; сега вече той се ражда по-скоро чрез духовно съглашение. Средството, за да се разберат поетът и четецът, не е вече, от една страна, авторитетът, а от друга, подчинението. Поетът се труди по-малко да говори, а повече да внушава. Четецът ще се мъчи по-малко да разбира, а повече да се досеща. Изглежда, че поезията напуска старата си словесна сила, с която си е служила толкова столетия. Тя не заповядва вече, тя вдъхновява. Тя не пее, а омайва. От вокална, ако може тъй да се рече, тя става музикална.

Това желание – да бъде по-вдъхновляюща, отколкото настойчива – аз вярвам напълно, е главното откритие на сегашната поезия. На това тя дължи повечето от своите качества и от своите недостатъци. С това се обяснява онова безкрайно незнайно и тайнствено, което се съдържа в нея. Има много повече средства да се внушава, отколкото да се говори. Подсещането е безкрайно, чрез околни пътища, прикрито. Под тая нова форма се яви поезията в наше време.

Това желание да внушава се постига в поезията чрез употребата на един начин за израз, който не е единствен в изкуството, но когото днешната поезия поднови: това е Символът.

Символът е венец на цял ред умствени операции, които започват със самата дума, минават през образа и метафората, обгръщат емблемата и алегорията. Той е най-съвършената и най-пълната образност на мисълта. Ако Символът изглежда наистина да е най-високият израз в поезията, употреблението му все не е без известни неудобства. На практика всеки символизъм е придружен с известна неизбежна мъгливост. Една тъй построена поема, каквито и предпазвания да се вземат, за да бъде достъпна, не е винаги лесно разбираема. Причината е, че тя носи своя смисъл в себе си, не разкрит ясно, но по начин прикрит, както дървото носи в своето семе плода, който ще се роди от него. Символът е всъщност едно сравнение, едно оприличаване на абстрактното с конкретното, – сравнение, на което една от частите остава да се подразбира. В него има нещо, което трябва да отгатнем, за да ни стане ясно цялото.

Числото на символите е безкрайно. Всяка мисъл има своя или поточно своите. Не само в природата поетите потърсиха символите на своите мисли. Те черпиха още от богатото съкровище на митите и на легендите.

Легендите и митите през всички времена са били на почит у поетите, и някогашни, и сегашни. Митът и легендата не ни ли дават образи, преобразени и уголемени от човека и живота? Не са ли те един вид идеална действителност, с която човечеството се представлява пред собствените си очи?

Използуването на легендата и на мита е всякогашно. Без да се връщаме по-назад, което е лесно да се направи, нека кажем тутакси, че Романтизмът и Парнализмът са прибъгвали до тях. Юго например и Леконт де Лил, за да не споменуваме други, са си послужили с тях. Но те и двамата – това е важно да се забележи – вземат и използват легендата и мита в тяхната пластична хубост и възвишена действителност. Те ги разказват или ги описват. Те се превръщат в добролни съвременници на баснословно минало. За тях те са величествени и вековни анекдоти. Боговете и героите за тях са лица на миналото, полуисторически лица от една безсъмнено чудесна история – история на един свят, по-хубав, по-велик и по-живописен по своята далечина от настоящето.

Сегашните поети погледнаха другояче на митите и легендите. Те търсеха в тях трайната мисъл и идеалното чувство; където едните виждаха приказки и басни, другите виждаха символи. Митът е върху брега на времето една от ония морски чурупки, в които се дочува шумът на човешкото море. Митът е звъняща морска мида на мисълта.

Тази благосклонност към легендата и мита беше прочее едно естествено следствие от старанието да се изразят символично мислите, – а това спечели на сегашните поети името, с което ги определиха. Тази характеристика се прибавя към идеалистичните стремежи, които, както видяхме, са едни от характерните черти на новата школа.

Изглежда, че думата „школа“ е в противоречие с индивидуализма, който също изпъква в днешните поети. И наистина, като се рече школа, подразбира се обща цел и общи средства. В такъв смисъл едничката група от френски поети, които са заслужили името школа, са поетите от Плеядата на Ронсара в епохата на Възраждането. Между тях наистина има пълна прилика, еднаква цел и едни и същи средства. Целият Белло или целият Баиф могат да бъдат у Ронсара. Наопаки, съвременните поети са забележително различни един от други. Трябва да стигнем до главните принципи, които са твърде дълбоки, за да открием в личното усилие на всеки от днешните поети една обща точка, от която излизат по разни направления. Какво по-голямо различие от това между Маларме и Верлена? Между Жюл Лафорг и Жан Мореас има голямо разстояние. Гюстав Кан и Стюарт Мерил са толкова далече един от други, колкото са далече Вилъ-Грифен и Емил Верхарен. Рядко изкуството е било по-чисто индивидуално, отколкото е у тези поети; те не само ненавиждат взаимното подражание, което поражда неуважение, но даже подражанието на един анонимен образец, което обезличава. Добри или лоши, те само на себе си дължат това, че са едното или другото. Те се отвращават от следването на установени естетични формули и притежават живо и силно чувство към безграничната независимост на поета и поезията. Тоя дух на независимост и свобода те внесоха в един въпрос, който под техническа външност се докосва до самата поезия, защото в поезията, както във всяко изкуство, средствата за израз са условие за онова, което трябва да се изрази.

Не може да се изследва тука, както би трябвало, произходът и промените на французкия стих. Нека го вземем такъв, какъвто Романтиците го завещаха на Парнасистите, които приеха благородната грижа да го затвърдят и уредят ясно и точно, както мислеха сами те. Чрез тях изкуството за стихосложение се узакони да бъде неизменно. Имаше определени правила.

Но стана тъй, че преди петнайсетина години някои писатели, инстинктивно предубедени, видяха, че известни правила на стихосложението, тъй повелително установени, почиват повече върху обичая, отколкото по истинска необходимост; и те решиха да се освободят от тях. Оттогава се започна коренно логично преобразование на установеното стихосложение и това усилие помогна да стане стихът по-гъвкав, по-хармоничен,

по-разнообразен. Задължителното място на цезурата биде изместено. Фетишизмът на богатата рима биде заменен с по-целесъобразен култ. Полу-съзвучието зае мястото на римата, както ехото може да замести гласа, когото повтаря умален. Зеянето приближи една до друга думи, които бяха помежду си отдавна без съотношение. Принудителността се премахна.

Тъй полека-лека между младите писатели отпреди петнайсетина години се образува мнение, че стихът преди всичко не е друго освен следствие и резултат, който трябва да възникне, да се подчини и да се съгласи с онова, което иска да изкаже или да внуши; че той не съдържа нищо в себе си и не трябва да бъде друго освен онова, което го направят да бъде. С една дума, че стихът е част от ритъма и че трябва да се подчинява само на него.

Стихът в тия нови условия и в това ново положение се нарече *свободен стих* или *полиморфен стих*, сиреч, че той приема всички форми, които мисълта изисква.

Благодарение на много силни таланти свободният стих спечели неоспоримо литературно съществуване. Без да разруши стария обичай, той прибави нови, непредвидени средства. Четете Вилъ-Грифен, Верхарена, и вий ще узнаете с какво им е помогнал той да бъдат силни и нежни. Освен това тази прозодическа реформа има литературна важност и е любопитен знак за състоянието на съвременния дух, защото желанието да се създаде индивидуална метрика е едно проявление на индивидуализъм.

—

Додето говорех за поезията, ето че стигнах неусетно до поетите. Но като казах как те разбират поезията, все едно че говорих за тях. Трябва сега да ви покажа онова, което всеки от тях е постигнал в своите творения. Но за това е потребна статия, много по-голяма от настоящата. Затова само ще ви назова поети, които около Верлена и Маларме в един период от петнайсет години дадоха на Франция богата индивидуална и идеалистична поезия.

И наистина, като се махнат някои частни грешки, това беше плодovit и хубав поетически период, когато Мореас лееше изкусни и звучни стихове, додето Лафорг пееше своите меланхолични оплаквания. Когато Гюстав Кан отговаряше на импровизациите на Адолф Рете, а Кийяр, Микаел и Херолд възпяваха героите и боговете. Когато Лоран Тайяд шареше великолепни стихове, а Албер Самен предаваше своята меланхолия. Ами Метерлинк, ами чудният метафорист Сен-Пол-Ру, ами изключителният Пол Клодел, ами тайнственият Роденбах. Съвсем не е за презиране

епохата, в която Емил Верхарен пишеше своите ядни великолепни поеми, в която Вилге-Грифен ни разказваше своите символични епизоди. Аз бих могъл да назова още много поети. И прозаисти, които също са поети, се присъединиха по своя воля и ний виждаме Пол Адан наред с Реми де Гурмон, а Марсел Швоб при Пиер Луис. Като прибавя Пол Фор или Андре Жид, аз все пак далече още не съм изредил ония, на които сегашната поезия дължи своята продължителна жизненост, защото Символизмът беше през последните двадесетина години едничкият интересен и оригинален художествен опит. Напусто някои последни Романтици и някои закъснели под-Парнасити се помъчиха да продължат мъртвите формули. Един Жан Рамо или един Морис Бушор не струват в изкуството на едно време нещо повече от Виенне и Понсар в изкуството на друго време.

Не мислете, че аз искам да кажа с това, че Символизмът е свършен. Той също има своите грешки. Той не осъществи всичко, което обещаваеше, или поне към което сам се стремеше. Но истината е тая, че неговото въздействие и неговите творения са неоспорими.

Това е само бърз поглед върху Декадентството и Символизма. Начертани са само контурите му и мимоходом е попоменато за неговите представители. За един пълен етюд на Символизма трябва да се пише твърде много, защото повечето Символисти още не са довършили своето творчество. И ако те са поети на близкото минало, все такива са и на настоящето, а такива ще бъдат и на бъдащото.

На свършване пак ще напомня, че казаното дотука не се отнася до Декадентите и Символистите на другите страни, – а най-вече до нашите, които имат всичките грешки на тая школа при нейното появяване, без да притежават ценните качества на нейната зрялост. Но това изисква отделно разглеждане.

Сп. „Из нов път“, г. I, 1907, кн. 2.

Иван Радославов

ПО ПОВОД ТУРГЕНЕВА

(*Бележка на редакцията.* Авторът на предлаганата по-долу статия, Ив. Радославов, български преводач на Бодлера, е един от идеолозите на крайния модернизъм (декаденство). Макар да увлече вече няколко поколения български писатели, модернизъмът у нас още не намира своя теоретик и не е застъпен в критиката. Опитите на Ботю Савов (статииите му върху Траянова и „По пътя на съдбата“) и това писмо на Ив. Радославов идат да запълнят тази празнина. Към тази материя „Наш живот“ във втората си годишнина (1906–1907) пристъпи с няколко псевдонимни статии. Въпросът е узрял (на Запад той вече е на изчерпване) и възможната полемика сега ще бъде повече от навременна.)

Уважаеми П. Ю. Тодоров,

Настъпило е, струва ми се, и у нас време на един по-интензивен морален и идеен живот в областта на литературата; време, когато нищо друго не характеризира тъй силно нейната способност на живот, както разнообразието в мненията и вкусовете, които се защитават или нападат. И колкото по-громък, по-страшен и по-мъжествен е тонът на противниците, толкова е по-хубаво и по-благоотворно и за книжнина, и за читатели. Време е, може би, за туй, мисля аз, защото отдавна на хоризонта на нашето изкуство са се очертали силуетите на немалко насоки, които живеят отделно, без фокус, без обединяваща цел; защото, разпокъсани и неоформени, както е разпокъсан и неоформен самият наш живот, се хвърлят от време на време идеи и мнения, които говорят, че върху въпросите на изкуството, изобщо, много писатели и много читатели не еднакво мислят; защото, най-сетне, може би за туй, че намирам достатъчно сила и кураж да ви отправя публично настоящето писмо, което, ще се съгласите и вий: преди десетина години би било невъзможно или най-малко безмислено.

Пред мен са преведените „стихотворения в проза“ на Тургенева с предговор от вас. Ето този предговор или, по-право, няколкото реда, които ще намерите цитирани по-долу, са предмет на настоящето ми писмо.

Преди всичко, може да ви се види странно моето недоумение, но нека го споделя с вас. От де тая разлика в маниера и начина на писане у един писател и неговите идеи? Защото несъмнено е, че ако вие сте писали „Зидари“ и „Змейова свадба“ под влиянието на немските символисти, както ви укориха по своему Сп. Ганев и В. Юрданов, то цитираните редо-

ве съвсем не са катахизиса на тяхното направление. Или тук има малко недоразумение? На свое място в писмото си, аз ще се помъча да си обясня туй противоречие тъй, както аз го схващам, разбира се, но аз ви бих бил твърде, твърде благодарен, пък и не само аз, ако не си скъпите труда и разсеете недоумението ми.

Туй недоумение, нека ви призная, ме накара да препрочета няколко пъти цитираните места. Искях да разбера, дали вашите думи нямат предвид бездарните подражания на модернизма у нас и в Русия? Дали възмущението ви не е възмущение на писател с вкус, който при всичките си чувства и симпатии към самото направление, на което принадлежи, не може да не възнегодува пред окарикатурването на школата? Ала се убедих, че не. Наопаки, стана ми свършено ясно, че не тези бездарни упражнения и подражания имате предвид вий, но великите техни образци, които са такъв ценен вклад в съкровищницата на изкуството днес. И убедих се аз най-напред от туй, че превеждате Тургенева, а после вече от туй, че днес, според думите ви, са изложени на изпитание „най-драгоценните качества на Тургеневия художествен талант – неговата конкретност, ясност, обективност и любов към изящното и завършеното“; от туй, по-нататък че „този култ към всичко ъгловато, мъгляво, нестройно и неорганизирано се пренася и у нас, и утешава, и насърчава много ленивци на ума и саморасли труженици на перото“ (като че това не е съдбата на всяка литературна школа и на всяко литературно направление); от туй, че „Тургеневите произведения се явяват у нас да покажат пак на онова истинско, непроменно и здраво изкуство, което от времето на древна Гърция и до наши дни шествува победно над всички увлечения, временни моди и лутания“; от туй най-последно, че за да сгреете още повече възторга си от превеждания писател, вий говорите за „нашумелите“ стихотворения в проза на Бодлера тъй, че давате да се чувства едно неособено благосклонно отношение към бащата на всичко нездраво, променливо и неистинско в изкуството, както би излязло, ако се перифразират горните ви думи. Надявам се, че не съм погрешил и че съм попаднал тъкмо на тази следа, която води към пълната и ясна ваша мисъл по този въпрос.

Като е тъй, и вий ще се съгласите, че между нас, които четем, превеждаме и пишем, имайки предвид книгата на Матерлинка, Уайлда, Пшибишевски и цялата фаланга около тях; и вас, за които всичко туй е *нездраво, променливо и неистинско*, между нас и вас има малко точки на допиране. Нещо повече. Ний принадлежим на два различни лагера. И тъкмо за туй, ний, към които са отправени вашите думи, ний искаме да си послужим със символите, с които вий сте си послужили, за да изразите мисълта си. Тургенев и Бодлер! Ето действително знамена, достойни и за едната и за

другата страна! Ний оставаме на вас да изнесете честно и неповредимо вашето знаме, което ний не искаме с нищо да запетним, защото знаем и помним какво му ний дължим, знаем неговото грамадно историческо значение за литературата. Ний ще защитаваме своето знаме, знамето, на което не признават правото още да се кръстосва с другите знамена, през време официалните тържества на българското изкуство! Ний ще го защитаваме с жар и вдъхновение, тъй както подобава на хора, които са кръвно свързани чрез него със страстните мъки и страдания на времето си, и в победата на което виждаме едничкия залог за възраждане на нашето родно изкуство.

Ний четохме „Село“ на Тургенева, първото стихотворение в проза в началото¹. Чели ли сте вий „Благодеянията на луната“², от Бодлера? Надявам се, – въпреки туй, че не можете да го търпите. Ето два свята, два мирогледа. И нам, като нему, са чужди тихите и мирни пейзажи, залеени от силното лятно слънце; нам са чужди и неестествени милите, но остарели вече декорации: „с равна синева е заляно цялото небе: само едно облаче на него ни плава, ни изчезва“; „конопите вече са избуяли и изпускат своя тежък, но приятен дъх“. Ний по-хубаво разбираме и по-силно се опиваме от страшната, обвеяна с някакъв лъх на задгробно настроение, приказка за луната, тъй както дълбоко се опиваме от жлътната и хубава есен с нейната меланхолна чаровност, от есенната дъждлива нощ, от грамадните градове с тяхната страшна и тайнствена музика; „от неузнатите земи и зловещи цветя, които приличат на кадилници от непозната религия“.

Туй са нашите вкусове.

А нашето верую?

Ето го.

Вън от нас няма действителност, понеже тя е такава, каквато нам се представя, разнообразна толкова, колкото индивидуалности има. Едничката неизменна и вечна същност остава душата, нашата велика и многообразна, но все пак една и неразделна субстанция. Тя е едничката – няма друга действителност. Изкуството, което има за източник творческите сили на тая същност, няма и не може да има друга задача и друга цел от задачата и целта да отрази тая неизмерима, вън от пространството и времето, същност, тъй както се проявява тя вътре в нас. И колкото по-малко е участието на мозговия апарат в туй отражение, толкова, безспорно, е по-вярно, по-хубаво и по-върховно полученото отражение.

В проявите на нашата душа няма логика, няма стойност, няма система. Тя е тъй свободна в устрема и движението си, както е свободен широкият безграничен океан, който е ту огледално спокоен, ту бурен и стремителен във вълнението си. И защото няма логика в нея, затова не може

да има такава и в произведенията на изкуството. Както се раждат и умират настроенията, емоциите, чувствованията, всички тези усещания, които лежат в обсега на подсъзнанието, също тъй трескаво и изменчиво трябва да бъдат обективирани навън. Пейзажът, който съзерцаваме, душата, в която прозираме чрез майсторството на художника, трябва да бъдат само намек, само средство да се проникнем от настроенията и сънищата, които са царували в душата на художника при създаването им. Но само непосредността не е достатъчна. Нужно е чрез възсъздаване да се издигнем много високо над обикновената делнична действителност и от нашите неприветливи работни килии да царствуваме в разкошните замъци на нашето въображение. Нужна е изкуственост, тая изкуственост, за която Бодлер още говори и която аз не се боя да перифразирам тука. Защото, наистина, по-понятна е красотата на модерната жена, илюзията, която се създава за красиво чрез нейното елегантно облекло от коприна, скъпоценни кожи и подправено лице, отколкото хубостта на селското момиче с неговата примитивна и отласкваща външност, червени и груби бузи и грамадни ходила. Да, тая изкуственост, изкуствеността на Метерлинка, Уайлда, Балмонта, Едгар По, която е по-естествена от всяка естественост, защото е нещо повече от нея. Защото в тия наглед изкусно построени драматически творения на Метерлинка не се ли чувства дълбоката, неумираеща и вечна правда на нашето съществуване, каквото се проявява то най-добре в царството на нашето подсъзнание?

Но изкуството по-нататък, тъй както ний го разбираме, не може да бъде само отражение на нашите непосредни усещания; не може да бъде само средство, което ни измъква от делничната обстановка и ни дава възможност да живеем в една своя собствена среда на бляновете ни. Изкуството за нас е нещо повече, и от там, според нас, неговото универсално значение, което от прикладна наука го превръща в *откровение*.

Ний сме изгубили вече вярата в знанието, което до вчера даваше илюзии, че може да разреши върховните въпроси на живота, които повече от всичко и повече от всеки друг път вълнуват нашето време. Самото знание отдавна се отказа от разрешението на тези велики проблеми и скромно, безшумно се оттегли в лабораториите и кабинетите на специалистите. От туй, разбира се, горещината на въпросите не намалая. Наопаки, изгубило илюзорната си подпора, човечеството още по-страстно и още по-стремително се хвърли в пътя на изследванията, познанието на света и разрешението на всички проблеми чрез обикновеното знание се измести от познанието чрез *интуицията*, свърхестественото познание, при чиято светлина само станаха достъпни за нашето духовно око многобройните истини, недостъпни никога на обикновения разум. Думите на Анато

Франса, „че не с ум и размишления, а с чувство се постигат най-великите и най-чистите истини“, за нас не са фраза, не са даже парадокс, а истина над истините. Чрез своята собствена душа и нейните превръщания, чрез самоуглъбяване ний се приобщихме към истини, които ни помагат да си отдъхнем от всенощните бдения, които цедят капка по капка кръвта на душата ни. Телепатията и окултизмът са едни от пътищата, които водят към познанието на тези истини.

Ала те не могат да ни откриват тъй ярко и тъй непосредно върховете на туй познание, както грандиозната мълния на творчеството. Сам далече надминал събратята си, художникът има всичката възможност да ги съзрява и да ни ги открива. Ний осезателно чувствуваме действителността на световите, през които той ни води, и шествуваме уверени и смели, разрешили всеки за себе си по отделно проблемите на живота и смъртта. От своя велик учител Ницше ний узнавахме пътя към това върховно познание, а Матерлинк и Уайлд ни дават средствата, с които трябва да си послужим.

Ето така разбираме ний призиванието на изкуството, тъй разбираме ний неговите *цели и задачи*, както обикновено се изразяват у нас. И ний, които идем по-късно, несъмнено стоим в разбирането си една степен по-високо от предшествениците си. Защото, ако тяхното разбиране на изкуството е означавало да предявяваш каквито и да било изисквания от него за нас, то не е само туй. За нас – то е нашият собствен живот, душата ни, разпъвана по духовните кръстопътища на живота, изстрадана и измъчена. То е нашата сълза, проливана незайна и невидена за света, нашата кръв, обливала сърцето ни при страстното търсение на истини и покой. За нас то не е забава и поучение – за нас то е религия, на която трябва да се служи с всичката страст и горещина на душата.

Ние не знаем направления и школи, или по-добре, за нас има толкова школи и направления, колкото индивидуалности има. Разбирането на истините и приобщаването към тях е работа лична, дълга и мъчителна. Има школи там, където разумът пречи на полета на художествената потребност и ѝ налага окови, които държат в плен най-прекрасните особености на душата. Ето защо и Тургенев принадлежи и е глава на цяло направление в литературата. Ето защо тъкмо за туй той не ни е дал най-ценното, което е носил в своята богата душа, а Достоевски ни е завещал безсмъртната красота на своите произведения и остава до днес велик учител.

Душата ни хвърля всичките си дрипи, с които са я прикривали до сега, и ни се явява съвършена в безсмъртието си, което е *красота*.

Тъй че вашият позив „назад към Тургенева!“ не намира отзвук в сърцата ни. Ний премного живеем с безверието и мъката на времето си, за да

можем спокойно да съзерцаваме света и да се отдаваме на невинни размишления. В своите първи години ний сме се вълнували от крепката вяра на Базарова и сме плакали със сулзите на чистия юноша върху изчезващата красота на миналото. Но днес ний даже не извърщаме глава назад. Нам е чужда вече тихата и спокойна родина на живота ни – ний се стремим към незнайните, обвити в мъгла, далечни брегове...

А вашите чувства ний разбираме. Разбираме и туй противоречие, което изтъкнах още в началото на писмото си. И въпреки влиянията на новото, вий и другарите ви от същото поколение чувствувате твърде много симпатии към туй здраво и непроменно изкуство. В гърдите ви, като в гърдите на Фауста, живеят две души и вашето място в нашата литература е място на *разпятие*. Ний, обаче, не напразно идем след вас, и в гърдите ни може да има повече от две души, но във всеки случай не само две. Ний принадлежим без остатък на времето си. Ний храним само уважение към миналото и – толкоз. То не ни съгрява, не ни задължава. Ний идем в душата си с новото, готови да го дадем, готови да изгорим с него. И ако в тази страна се е достатъчно мислило, страдало и живяло, ний смело заявяваме, че поне едно десетилетие от нашето литературно развитие е наше. Ако ли не – ний ще си отидем, светнали без да изгреем, както си отидоха толкова други литературни направления у нас, увехнали преди да цъфнат, но във всеки случай не съвсем безследно. Доказателство за туй, въвн от другите, е и настоящето ми писмо.

Приемете уваженията ми.

Ив. Радославов.

¹ Ив. Тургенев. Стихотвор. в проза. Прев. Р. Кръстева, стр. 1.

² Шарл Бодлер. Поеми в проза, Прев. Ив. Радославов, стр. 74.

Сп. „*Наш живот*“, г. V, 1912, кн. 5.

Гео Милев

МОДЕРНАТА ПОЕЗИЯ
(бележки и идеи)

Когато в 1857 година се появили на свят Бодлеровите „Цветя на Злото“ – старият Виктор Юго не можал да се въздържи да не каже: – „Тези поеми внасят един „нов трепет“ (un frisson nouveau) във френската поезия“ – „Цветята на злото“ наистина вливаха в поезията (не само във френската) един трепет много по-моцнен и много по-пространен от „трепета на демоничната фантазия“, както беше се изразил един български критик: „новия трепет“ на една нова душа – „модерната душа“; – оная душа, която щеше да създаде по-късно цялата нова, съвременната наша поезия; – оная поезия, която и до днес – по навик от натуралистично време – наричат ту „символизъм“, ту „модернизъм“, ту пък дори „декадентство“. – Този „нов трепет“, трепетът на модерната душа, се обърна скоро в изтръпване, треска и вулканически трус, който изкърти най-сетне поезията из каменния зандан, в който я бяха вградили класичните традиции, завещани още от времето на Хомера и Аристотеля. То са същите ония традиции, против които се обяви открай време разпаленият романтизъм на Виктор Юго, но едва ли можа да ги победи; а още по-малко стори това – пък трябва ли и да се казва? – реализмът на Флобера и натурализмът на Зола. Аз казвам Хомер и Аристотел и нямам пред очи само псевдокласичните традиции на XVIII в., въплотени в поезията на един Жан Батист Русо, един Волтер, един Парни – учителя на Пушкина и пр.: – модерната поезия, новата поезия, новото изкуство трябваше да се еманципира всецяло от вековните традиции на старото изкуство, ако искаше да бъде ново изкуство. И то стори това, като взе за негова основа не вече старата природа, не вече реалния свят, а един нов иреален свят – света на душата, – почувствуван пръв път в изкуството чрез Шарл Бодлера. Или по-право речено: почувствувана пръв път с нужната сила и повелителност. Защото Бодлер не е първият, а само – последният от първите. Има и други, които го предшествуват: Едгар По – неговият учител и вдъхновител – и Жерар де Нервал – предтечата на Верленовия символизъм. Нещо повече: модерната душа се е манифестирала още пет века по-рано чрез поезията на гениалния нехранимайко Francois Villon. Неговата поезия обаче е останала просто задушена между голямото гъмжило ренесансови песнопения и класицизми à la Хораций.

* * *

Душата изобщо е наистина едно метафизично понятие, без което обаче не е възможно никакво разглеждане и разбиране на модерната поезия. То е душата на нашата епоха – затворена в своя пространен мир и унесена по неземни блянове и преди всичко – нервна и чувствителна като мимоза, каквато са я създали цели двайсет века. То е душата, която е съдържала винаги нещо „патологично“ у себе си, според Ламброзо и Нордау. Тя е частицата, която живее в гърдите на всеки от нас – като завещание и наследство от прадедите ни. Това е изворът, из който извира нашата нова поезия и цялото изкуство, изобщо.

То е наистина едно „метафизично“ понятие, несъществуващо в днешната рационално-биологична философия, без което обаче модерната поезия е положително немислима и необяснима. Защото – както казах – тази метафизична душа е извор на една нова творческа сила в изкуството, нова творческа сила, която го поставя под законите на една всецяло нова естетика, с нейните нови метафизични елементи и понятия, и тъкмо затова – всецяло различни и противоположни на тези в старата естетика. Новата естетика – такава каквато я създава новото изкуство – не е повече логика и познание, а: – макар че звучи доста парадоксално – и н т у и ц и я . Естетиката на модерното изкуство е – както и самото изкуство – метафизика. Без съмнение, това са пространни въпроси из областта на новата естетика, които ни интересуват тук дотолкова само, доколкото имат свързка с въпроса за методите при разглеждането на модерната поезия. – А приложени към новата поезия, старите естетични или литературни методи водят към абсурд и едностранчивост. Една едностранчивост спрямо модерната поезия е разглеждането, което правят някои от старите филолози, като не намират нищо по-важно и по-интересно в новата поезия от метриката и ритъма. Друга едностранчивост е критиката на естетични критици, като Емил Фаге напр., които разпалено ни обясняват какво било символизъм; – а то било: „алегория“ (*une allegorie qui est bonne*). А трета – може би още по-несъстоятелна – едностранчивост е разглеждането на „модерната поезия“ като следствие на някаква си „агония на буржоазния свят“.

Но тук аз чувствавам, че трябва да поясня малко по-добре заглавието на тази бележка. Именно: думата ми е за „модерната“, а не изобщо за съвременната наша поезия, цялата поезия на нашето време – една тъй безразборна смесица от поезия и натурализъм. „Модерна поезия“, или „нова поезия“ – това е литературен термин, който си има едно собствено монополизирано значение и не може да се лепи току-така, където дойде на ръка. То ще каже, че „модерната поезия“ е с а м о е д н а о с о б н а

част от съвременната литература и не трябва да се вмести в нея напр. Мирбо, Шницлер, Хауптман и др. Модерната поезия, за която говоря аз, поезията на модерната душа, се корени много по-дълбоко от „агонията на буржоазния свят“ и анализът на една социологична критика е безполезен в даден случай. Защото модерната поезия не е рожба на една тясна съвременност, а рожба на една пространна исторична универсалност, която изисква своя психо-историчен, а не социоложки анализ. Този именно анализ ще ни открие като първа и съществена основа на модерната поезия (не литература!) – душата; неговата работа е да проследи раждането и израстването на тази душа – модерната душа. Разбира се, този психоисторичен анализ – анализ на културната история от двадесетина столетия насам – съставя от своя страна едно обширно научно изследване, което може да се яви на това място само в своя схематичен образ – като едно уяснение на основите на модерната поезия.

* * *

Първата и съществена основа на модерната поезия е душата, модерната душа. Разбира се, подобна една мисъл не ни пада пред очи току-така от небето, а е резултат на една обстойна критика на идеите в самата модерна поезия. Пък освен това подбуди и напътствия към нея ни дава и едно странично, но твърде важно обстоятелство. Именно, че родното място на модерната поезия е Фландрия. Двама от най-големите и най-типични модерни поети са коренни фламандци: Метерлинк и Верхарен.

Твърде често съм имал случай да стоя в съзерцание пред една широка картина на неотдавна починалия берлински художник Скарбина, представяща черква във Фландрия, една стара черква във Фландрия: нощ, широк площад, озарен от тайнствена, здрачно зеленикава месечина и прерязан от широки полунощни сенки. През него прекосва някакъв закъснял момък, сгушен и с вдигната яка. Отсреща над тъмните остри покриви се издига тайнствената черковна камбанария, подобна на някаква старинна рицарска кула. Нищо друго, освен нощ, звезди, месечина и мълчание: Фландрия. Цялата Фландрия! – както казва Верхарен.

Тази тъмна стара черкова, тази готическа средновековна черкова, тъмна и мълчалива, е наистина един страшен затвор, за който историчната легенда говори много. В него е била затворена някога душата, старата езическа и сурова човешка душа. Там душата е била разпъната сред една гмеж от сенки и привидения, разпъната между Грях и Блаженство, между Добро и Зло; там, в тази тъмна средновековна черква, тя е била сътрисана от страх и музика. То е студеният и влажен затвор, в който е измръзнала

огнената кръв на езическите времена. Там вътре, в тази черква, в манастиря, „dans le cloître“ – е създадена нашата модерна душа, из която изникна модерната символична поезия.

* * *

Едва ли е съществувала някога друга някоя морално-религиозна философия, която да е упражнила такова голямо влияние върху психичното сложение на света, както християнството на Христос – философията на търпение и смирение – на страх и безволие. Чрез черквата християнството не само е изработило духовния свят на една пространна епоха, но е изработило тоже основите за духовния свят на още един цял низ от следващи епохи, изработило е психологията на тези епохи. Неговото влияние ще се чувства довеки в живота на човешката мисъл. Защото то е изградило един зид зад нас, който не ще прескочим, за да се върнем назад, при стария свят. Потънал е вече старият свят и неговите полета, и неговите морета, потънала е безвъзвратно и Атика, и Аркадия с нейните сатири и дриади; и Пан е мъртъв отдавна... Pan is dead. – Онова, което се е създадо, то ще остане; и ако даже се разруши – пак ще останат неговите развалини, ще остане неговата сянка, неговото име поне. А създаде се е Психея: родила се е чрез смъртта на Пана. Създаде се е модерната душа чрез едно продължително изтезание на старата езическа душа, създаде се е като хуманизирано преобразуване на тази сурова езическа душа, „l'âme antique, qui était runique et vaine“.

А това е дело и подвиг на средните векове. Едно голямо дело, във всеки случай, ако не голям подвиг. При такъв един поглед върху работата на средните векове, те се явяват не като „векове на тъмнина, застои и невежество“ – както обикновено се прякоросват в училищата, – а векове с огромно психо-културно значение, векове, в които се е изработила психичната основа – най-малко – на нашата художествена съвременност.

* * *

Когато Бонифаций заби своята секира в корена на древния свещен езически дъб, той сякаш пресече и живота на езическата душа. Езическият свят започна да крее и да гине. – Светът трябваше да умре. – И целият вековен подвиг на средновековната черква не е нищо друго, освен една непрестанна и упорита борба със света. Да се задуши и убие светът, светът и природата, това е целта на тази борба. – Едно силно оръжие, обещаващо победа, е имала черквата в ръка: моралния, д у ш е в н и я т е р о р .

Човекът трябваше да бъде прогонен вън от света – нейде из тъмните горски пуцинаци или глухи манастири – за да може да се унесе в мисли

и блян за небесния свят. А човекът-езичник, който не избягва от света, беше затворен в каменната фламандска черква, – и там, пред раздирателната картина на разпятието, пред картината на страшния съд и вечната мъка в пъкъла, – но тоже и под звуците на черковния орган – се започва пресъздаването на старата душа, на езичника-човек: от жесток в кротък и милостив, от горд в търпелив и смирен, от собствен в безличен, – като му казваха: Дай сърцето си на Исуса, защото слаби са ръцете ти да могат да го задържат! (О, отрова за волята!) А виж, зад тебе е Светът, Плътта, Злото, Дяволът: той дебне живота ти и те застрашава с вечна погибел... Дай сърцето си на Исуса – пазител на Доброто! – О, това жестоко разпятие между Добро и Зло! И заедно с него възвишените звуци на черковната музика: под тяхната сила, под тяхната тежест се е преродила и преобработила старата душа.

Но каква мъка е било то за старата езическа душа, сурова и жестока по рождение, и тъкмо затова тъй чужда на проповедта за смирение, търпение и любов към врага. Онези *en gros* покръствани варвари – били те германци или славяни – са разбирали само ада и неговите мъки и са бивали погълнати от един *с т р а х*, страх на привидения и предчувствия (*Alunugen*), издигвали са своите треперящи ръце, забравяли са грубата си природа и са оставали унесени и погълнати от религиозното съзерцание, което разтваря зениците и обтяга нервите – и захласнати в черковната музика, в която заглъхва жестокият вик за кървави победи. Но Христа тези варвари не са разумели. И искрен е езичникът Балкан, като казва с величайшо неведение:

„... някакъв си Бог на дървен кръст разпънат.“

Цялата средновековна литература е едно доказателство за това; оная именно литература, която е писана на езици отдавна вече мъртви, и тъкмо затова тъй многозначителна и интересна за филолозите; но тоже не по-малко ценен документ и за култур-историка. Една бъркотия от езичество и християнски добродетели представлява тази литература и нищо повече. Немските „*Holjand*“ напр. или „Отфридовото стихотворно евангелие“, или безбройните черковни легенди, истории и житиета, и най-вече – нашите старобългарски апокрифи и богомилски сказания – всичко това не е нищо друго, освен мъката на езическата душа да се приспособи и пригоди към философията на християнството.

Това е една от важните черти на модерната душа; но не най-важната. Тук се корени и основата на първите Метерлинкови драми, а тоже и неговите „*Serges Chaudes*“, в които се чува риданието на някакви средновековни привидения, а душата мълчи в един мистичен ужас. Тук е и тайнствената съзерцателност в поезията на *Верхарна* и *Демеля*,

глухата меланхолия на Верлена, гадаещата нежност на Малларме, плахата свенливост на Самена и самотната мечтателност на Якобсена, този дивен датчанец, който носи в очите си своята нежна душа от коприна и въздух...

Такъв е историчният факт: вековете потъват в душата на племена и народи, потъват в гори, потъват в морета, потъват във въздуха, потъват в пръстта на родната земя, потъват в пръстта на Фландрия – а от тази пръст ще се роди след столетия един *Ausnahmemensch*, който ще ги събере в душата си. Тъй гласът на някоя средновековна цигулка, която е изплакала някоя вечер „*Ave Maria*“, блуждае след това през хиляди още вечери, за да се чуе наново в някоя божествена песен на Верлена. Това, разбира се, не всички ще разберат. Защото, когато един млад Метерлинк напр., несрещнал още никаква беда по жизнения свой път, излиза изведнъж и неочаквано с тайнствени пиеси като *L'intruse*, *Les Aveugles*, *L'interieur*, etc., в които, както казва той – всичко е изпълнено с мълчанието на безкрайността и смъртта; защото, когато един 17-годишен Хофманстал изправя пред вас „*Der Tod und der Tod*“; когато един скромен чиновник като Самена прошъпва: „Вечерний Серафим минава край цветята...“ – когато един бохема като Жерар де Нервал заплаква: „...Принц аквитански в замък запустял...“ – тогава вий напразно ще се мъчите да намерите място за идеите на тези хора между идеите на съвременността им; не – тяхното място е само сред модерната душа, която не принадлежи тям, а на вековете, вековете, които те са всмукали още с майчиното мляко. Тъй, прочие, вековете създават ценности, които се слагат неусетно в душите на простосмъртните праотци и прадеди, загубени сред суетата на деня – и се отразяват след столетия в душите и песните на техните стотини потомци. – Защо обаче едва в наши дни – за това ще бъде дума по-после.

* * *

Но това е само сянка от периферията. Визионерството (което дири образи и символи), меланхолията, нежността, чувствителността, загадъчността на модерната душа – според мене – не съставят нейното същество. Дотук, впрочем, се свършва и работата на християнската черква.

Много по-важно и съществено обаче е онова в душата (нека не се забравя, че това е конвенционален термин), – което е създала християнската философия. Него аз ще назова: Вечност. Думата ми е за онзи могъществен блян към Вечност, който пълни модерната душа, който ѝ дава нейната сила и живот. Или, както казва Стриндберг: копнеж към безсмъртие (не към „рай“ обаче!). То е все същото, което Бодлер нарича *Vertige de l'Infini*. Него, именно, аз смятам като най-прякото

и най-великото дело на християнството като създател на нова ера: и то е тъкмо онова, което отделя рязко, като ден и нощ, новата душа от душата на езическия свят.

В своята борба с езичеството християнството не победи. То само преобрази. Преобрази света, като изтръгна безсмъртната душа из веригите на онова, което мре. Но душата не стана християнска; напротив – тя се доближи до едно, тъй да се рече, християнско езичество: тя не капитулира, нито пък презря своята собствена воля, за да се отдаде безропотно в служене Богу: тя не напусна света – въпреки мъченията на черквата и инквизицията – за да се пресели в друг някакъв свят. Напротив – тя остава здраво заловена за родната земя. И все пак, напротив – тя беше откъсната от смъртната земя – за да остане обезсмъртена във вечността. Тъй средновековният дуализъм на добро и зло се трансформира в един философски дуализъм на смъртност и безсмъртие. Един безвъзвратен дуализъм, из който извира могъщият *Drang nach Ewigkeit*, като живот и смисъл за новата душа.

Блян към вечност. Струва ми се, че в тази тъкмо психейна формула се събра най-същественото на модерната християнска душа, онова, което живее живо в нейната Света Светих. Само под прожекторната критична светлина на тази формула може да се обеме в един ясен поглед смисълът на Бодлеровата сатанинска страст, фигуралността и сублимният трагизъм на Верхарна и универсалният патос на Рихард Демеля. И не само това, но – този „блян към вечност“ ни открива тоже смисъла и на Верленовия католицизъм, на Метерлинковата мистична философия, на Якобсеновата съзерцателност – и, въобще, той е жицата, която свързва в едно неразделно всичките, – впрочем, тъй ярко отделни един от друг – модерни поети. Блян и вечност – това е според мене животът на модерната душа. Това са двете мраморни колони, прочее, върху които е изграден палатът на модерната поезия. Сама вечност, рожба на вечността, живееща в блян за вечност – модерната душа – само тя една – събира в своето настояще цялото Минало и цялото Бъдаще: Настоящето като символ на Минало и Бъдаще. Или, както казва Кан в своята книга „*Symbolistes et décadents*“ – „Философският синтез в противоположност на старата аналитична лирика на простото чувство – ето какво съставя идейната основа на символичната поезия.“

* * *

Ето как християнството, с помощта на черквата през средните векове (а тоже и нейната по-последна рестаурация) създаде от суровата и празна антична душа една нова душа. Обаче отделена от света

и живота, затворена в тясната готическа черква, езическата душа чувствуваше все повече и повече как се задушаваше, задушаваше и бледнее – додето най-сетне, изнемогнала, отпаднала и треперяща, дошла пред синура между живота и смъртта, тя викна: Въздух! – и блъсна тесния шарен прозорец на черквата... Отвън нахлу слънце и въздух, нахлу живот и свежест и тя проби каменния зид на черквата и изскочи навън. Новата душа, която се създаде, трябваше да живее: то е началото на тъй наречения Ренесанс. Християнството си изпълни ролята, но ревностната негова черква не победи, тя не успя да убие света и човека. Тя само бе м о л и р а неговата душа, както беше вече дума по-рано.

* * *

Ренесансът – великият оня екстаз и екзалтация от живота – беше колкото раждане, толкова и погребване на новата душа. Защото, както ще видим по-после, скоро ренесансът стана на хуманизъм и псевдокласицизъм, а животът и жизнерадостта – обикновена езическа суета, сред която потъна и се загуби новата душа. От това именно гледище времето на Възраждането беше и възраждане, но тоже и регрес назад към езическия свят, както гласеше и девизът на „хуманистите“.

Като оставим настрана средновековния модернист Д а н т е , излязлата в живота нова душа свари да се отрази само в поезията на един поет, във всеки случай, поне един гениален поет: Ф р а н с о а В и й о н (род. 1431 г. в Париж, умрял неизвестно кога, вероятно около 1484 г.). Вийон е един всецяло модерен поет, един съвременен нам поет, една родна нам душа – и затова вдъхновител на много от сегашните поети, между тях и на Рихард Демеля. Вийон започва да живее от днес. Защото сред екзалтирания вакханален кръсък на Ренесанса той е останал като една самотна душа, чужда сред чужди и лутаща се безцелно като отронен пожълтял лист – съдба, от която поетът е създал една тъй художествена елегия, неговата „Ballade Villon“:

Пред извор свеж, – умирам аз от жад,
от студ премръзнал, – пламнал като жар;
чужд в своя роден кът и непознат;
гол като черв – облечен като цар.
През плач се смея, чакам – без надежда;
за мене радост ми скръбта изглежда;
всемощен съм – и клетник окаян,
честит съм аз – а вред ме горест среща:
Аз, най-любим – от всекиго презрян.

Едничък глупец сред мъдрците и мъдрец сред глупците – Вийон е бил един живот без път и кормило, носен по волята на вятъра, днес тук, утре там – волен и безгрижен нехранимайко. И макар често да се разкайва и да „оплаква младините си, в които е повече от всеки друг лудувал“ – той все не може да се налудува и лудува „чак до старини“, та затова на няколко пъти са му готвили и въжето; веднъж дори той си написал и епитафията – неговата дивна „Балада на обесените“. – Но можел ли е Вийон да живее другояче, когато едничък той е бил роден да живее не в ренесансовата действителност, а в една друга действителност, действителността на блянове към безкрайното? Можел ли е Вийон да бъде мъж на Ренесанса, когато едничък той е бил избран и прокълнат да бъде верен на себе си, на своята нова душа, презряна и забравена от хуманистите? Подобен на Вийоновия живот е и животът на Жерар де Нервал, друг един нескопосен паламник, един бохема, един „самотен, мрачен, безутешен“, който се е лутал дълго като сънен по света, ту в Англия, ту в Германия, или в Италия, или в Гърция, или в Египет (дето се оженва за една абисинка), спи по кръчмите и фурните, полудява на няколко пъти, разхожда се една вечер гол по месечина и най-сетне се обесва под една стълба... Ами Бодлер? Ами Верлен? Ами Якобсен? – То не са обикновени „идеалисти“ или „фантазьори“, които губят света под краката си, а „извънредни хора“, избрани, прокълнати и пратени по пътя, който се зове: да бъдеш верен на себе си като поет и да живееш в живота на своята модерна душа, а не в живота на суетата.

* * *

Преминем ли тъй бърже от Вийона към съвременната символична поезия – ний сме вече *in media res*. А то не е никак трудно, нито пък чудно, тъй като нямаме пред нас Бог-знай какви планини и морета за прескачане. Няколко само случайни поточета шумолят през тези три безумни лъжекласични века, поточета, които ни напомнят за нявгашното пространно езеро на Вийона и ни подсещат за бъдните морета на модерната поезия. Например: „*La belle vieille*“ от Франсоа Майнар (1582–1646) – „един истински шедьовър, достоен за Ламартина“, както казва един френски критик; то е право, наистина, ако романтизмът изобщо може да бъде сам по себе с връх и край; – а в този случаи по-добре би се казало за Майнаровата поема: „*digne de Verlaine*“.

Всичката друга поезия обаче, която създава Ренесансът, е едно лутане назад към езичеството, едно гъмжило от оди, елегии, епиграми и т.н., под които остава заровена новата поезия на Вийона, додето „най-сетне Малерб дойде“ – и затисна новата душа под камък. И цялата онази

„поезия“, която се роди след това, командувана от Боало, е една безлична лъжа и за излъганите дори, които са я кръстили „лъжекласицизъм“, или изобщо „лъжа“. Днес то е една мъртва работа, която докарва в екстаз само филолозите; то е нещо като Хомера: „всички го хвалят и никой го не чете“.

Аз говоря преди всичко за френския лъжекласицизъм. Има ли смисъл да говоря и за немците или англичаните? Когато е работа за работи без ум и смисъл, евангелската максима, която казва „ученикът не може да бъде по-голям от учителя си“, пропада. Защо да ви говоря за Опица или Хофмансвалдоу, или за поета на „Месиадата“, или за Лесинг, който „пие виното и е поет“, или за благонаравния атинянин Шиллер? Защо да ви говоря за Александър Поп или Томсон, или Дженсон и прочее мъртъвци? Достатъчни са имената на Корнейл, Расин, Волтер, Жан-Батист Русо (пък нека се сърдят елинофилите французи), – но тоже и „романтика“ Андре Шенйе. Всичките тези велики поети – и покрай тях още хиледи мравки – са хората на лъжекласицизма – безсмислената рожба на Ренесанса и хуманизма, който затули в сянката си новата душа за едно време от 3-4 века. – Аз се прострях предварително доста надълго върху средните векове и отношението на езичеството към християнството: между друго целта ми беше да обясня смисъла на онази маскирана епоха, която трябваше – безвъзвратно – да легне между Вийона и Верлена, между досъздаването на новата душа и нейното раждане. Обяснението изхожда из онова средновековно страдание, което нарекох „душевен терор“. Непоносимостта на този душевен терор за езическия свят предизвика Ренесанса; Ренесансът създаде лъжекласичната поезия.

Че новата душа е била създадена вече отдавна, че е живеела въпреки учения разум на хуманистите – ни показва народната поезия от онова време (15, 16 и 17 в.). Преди още да се появи романтика или символизъм – вий ще намерите в немската или датчанската, или шотландската народна лирика такива дивни балади, тъй непосредствени и тъй интуитивни, а понякога със силна философска мисъл – каквито прочути баладописци, като Уланда напр., нито са могли да наподобят дори. Ако погледнем на тези народни песни като на популяризирани дела на отделни поети – ний без друго ще трябва да признаем на тези поети, ако не гениалност, то поне вяроност на себе си. Наивният народен поет е бил чужд на безличие, защото е творил живот, а не литература.

Но Ренесанс и лъжекласицизъм са косвените и преходните създания на християнството през средните векове. Прякото и вечното създание е душата (l'âme chrétienne). Макар и силом задушавана през време на лъжекласицизма, тя продължаваше да живее зад неговата маска – неведома

в мълчание – и трябваше само да падне маската, за да се чуе нейният шепот за безсмъртие и нейният гръмоуен глас като откровение за ново, вечно изкуство. И това време дойде. Дойде на два пъти. Пръв път след революционния крах на най-глупавия, най-безличния и най-лъжливия от трите лъжекласични века – XVIII век, „века на просвещението“; – тогава се роди романтиката. Втори път: след банкрутството на реставрирания хуманизъм, банкрутството на материалистичната философия от миналия век; – тогава се роди символизъмът. Тогава душата излезе повелително на бял свят, като творец на ново изкуство, вечно изкуство, изкуство, което не ще си „губи значението“ тъй скоро, не ще овехтява и умира като Хомера, Хорация, Расина, Хюго – рожби и глашатаи на своята по-обширна или по-тясна съвременност.

* * *

Днес ний имаме вече пред себе си една доволно мощна и всевечна модерна поезия, всецяло нова поезия, за която „класичните филолози“ не ще могат да кажат, че тя се е наместила и събрала „в черупката на античния свят“. Земята е родила и изпратила вече три генерации модерни поети, а в наши дни в пълен размах на силата стои пред нас четвърта и пета генерация: Верхарен, Демел, Балмонт; Метерлинк, Хофманстал – и дори Яворов. – Ний имаме, от друга страна, хиляди колосални купища – цели планини от класични оди, трагедии, комедии, мадригали, романи, лирики и епоси – с една дума: „littérature“; – цели пълчища от поети – наистина гениални поети – са наблюдавали човека и живота, изучавали са го, възсъздавали са го, отразявали са го в стихове и проза и са го предавали на потомството; живота на тяхното време или – вечно то в тоз и живот. И каква е тяхната съдба? Твърде жалка. От такава поезия (каквато без съмнение са били някога) – днес те са станали плячка на коравосърдечните филолози...

Ако може да се говори за безсмъртие чрез делата – това са постигнали само модерните поети. Защото, не е безсмъртие да ти стои името записано в литературните истории или пък да го споменават езуитите-филолози при всяка вечерня или литургия в университетските аудитории заедно с едно „на многая лета...“ Живото безсмъртие, до което се издига модерната душа чрез своето сливане и единение с безсмъртния космос – то именно създава и една нова естетика, новите закони на която гласят: Не отразявай живота на своята съвременност, живота около себе си, не отразявай „живота“, защото ти ще умреш заедно с него; но отразявай в поезията си живота, чувството и мисълта на вечността – за да бъдеш вечен. Бъди вечност, Всемир и безсмъртие. – И за такава една поезия

могат винаги да се кажат думите на Рихард Демеля: „...Изкуството не се създава за народа, а за Бога и за Света, за Душата на човечеството или за душата на Цветята по нивите, за всички и никой, за вечен живот или въобще за едно безгранично величие.“

Сп. „Звено“, г. I, 1914, кн. 4–5.

Гео Милев

ПРОТИВ РЕАЛИЗМА

Напоследък у нас отново се повдигна, тук и там, от случайни хора на перото един стар и неуравнен още литературен въпрос: въпросът за пътя и смисъла на българската литература. От начало и до днес този въпрос е поставен кратко и рязко: за или против реализма; впрочем – един основен естетически въпрос за *всяка* литература и въобще за изкуството. Волен и неволен пленник на една гневна безпътица, българската литература е заставена да погледне мъдро на този въпрос – и чрез неговото мъдро разрешение да изтръгне себе си из безпътицата. А всички случайни и преднамерени одумки около този средоточен въпрос вършат само едно: увеличават безпътицата. Безконечно закъснели – по много важни причини, – ний сме длъжни да координираме своето разрешение с разрешението на други, които са ни изпреварили, – преди въобще да разрешим въпроса **р е а л и з ъ м и л и а н т и р е а л и з ъ м ?**

Реализъм у нас – и другаде, на Запад, както беше преди десетилетия – е плод на едно естетическо неравновесие (по-добре: неуравновесеност) – неуравновесеност спрямо целите на изкуството. Онези, които искат да оборват отстъпленията от свещения реализъм в изкуството, нямат никакъв друг довод, който да подкрепи тяхното намерение, освен първобитния предразсъдък: – целта на изкуството е да възсъздава живота. Животът: това основно и единствено понятие в естетиката на реализма, е понятие напълно еднакво с понятията „природа“, „действителност“. Защото – рожба на един абсолютно материалистичен мироглед (фаталния мироглед на XIX век) – реализмът не предпоставя на своето понятие за „живот“ едно „съзнавам, следователно, живея, съществувам“, но едно „дишам, вегетирам, – следователно, съществувам“. И плод на тази фалшива предпоставка е онова фалшиво (вече отдавна превъзможнато) течение в литературата и изкуството, завещано нам – чрез хуманизма – още от класическия свят и познато днес под имената „реализъм“, „натурализъм“, „импресионизъм“ (в живописата) и пр. – с една дума: реализъм, т.е. изкуство на външната, материалната реалност. Целта на реализма е да „възсъздаде“ (по-право: да копира) реалността, действителността, с всичките фотографически подробности на повърхността; и той прави това. Средството е: гледай! нищо повече!

За нас обаче е неизбежен въпросът: какъв смисъл може да има за нас едно такова изкуство? Хомер, Венера от Милос, Расин, Рубенс, Ван Остаде, Веласкес, Лесинг, Шилер, Хауптман, Зудерман, Толстой, Чехов, Мопасан, Зола и пр. – е, добре, пред мене – както казва същият този Зола – се разтваря „един къс от природата, от действителността“: какво от туй? Дори ако в този „къс от природата“ е вложено голямо „настроение“: нищо – аз мога да видя, или съм видял вече, самия този „къс от природата“, самата действителност, и ще намеря – или съм намерил вече – в него много повече „настроение“, отколкото в копието на този „къс от природата“. Един пейзаж, бил той от Corot или от Щъркелов, бил той от околностите на Париж или от Борисовата градина – може да има в него голямо настроение, – но аз ще ида сред самия тоя пейзаж от Борисовата градина, ако не мога да ида в Париж, и ще почувствувам настроението на пейзажа, на този „къс от природата“, с много по-голяма широчина и сила, ще почувствувам много повече наслада, отколкото пред картината на този или онзи... Мопасан разнизва пред погледа ми някаква случка с хора по булевардите на Париж, Дим. Шишманов или някой друг – някаква случка по улиците на София: що от туй? – аз съм видял и виждам всичко това не в страниците на Мопасан или Дим. Шишманов, а в действителност – и за мене то, действителността, е била с много повече правда, ако правдата е най-важното в изкуството... Пред мене застава някаква фигура, „герой“ на някаква поема, повест или пиеса, фигура, копирана най-точно и подробно от действителността, някакъв „къс от действителността“; предназначението на тази фигура от действителността е: да произведе върху мене известно впечатление, такова впечатление, каквото тя е произвела и върху самия автор на тази поема, повест или пиеса – впечатление отвън: *impression*; това е реализъм; но аз отговарям: за мене това няма цена, за мене това впечатление няма цена, за мене това впечатление няма художествена цена, тъй както не могат да имат художествена цена никакви албуми с изгледи от еди-коя си местност и т.н. Защото всичко това е: впечатление отвън, *impression*. И както казва Хуго фон Хофманстал: „*Was frommt dergleichen viel gesehen haben!*“ – що полза да си видял всичко това, цялата тази действителност; да си я видял в романите или поемите на този или онзи, на Хомер или Мопасан, или Зола, или Дим. Шишманов, или... и т.н. – цялата българска „белетристика“ напр.? Защото всичко това е: впечатление отвън, *impression*. То няма и не може да има за мене художествена цена.

– Художествена цена може да има за мене само едно впечатление отвътре, *expression*. Онова, което е противоположно на реализма: антиреализмът. Защото цел на изкуството не е целта на историята или

обикновената всекидневна хроника: да възпроизвежда действителността за пример, назидание и поука. Изкуството не е събиране и подреждане на всевъзможни битови, етически, психологически и пр. факти, елементи на действителността, на живота; изкуството не е близост до живота. Не-що повече: изкуството е „бягане от живота“, бягане от тъй наречената „жива действителност“ – била тя минала или съвременна. Изкуството не е никакво психологическо и пр. анализиране, никакъв анализ, а тъкмо обратното: синтез, кондензиране. Това, което казвам и което би ужасило цялата българска литература, предимно българската „белетристика“, е изходно начало на всяка истинска естетика.

Обаче тази естетика, естетиката на всяко истинско изкуство, естетиката на антиреализма е нещо непопулярно, дори: неизвестно у нас. Една част от принципите на тази естетика стоят в следните думи на Станислав Пшибишевски, един естет от първа величина, по повод изкуството на неизвестния у нас норвежки художник Edvard Munch, в книгата му за Munch'a (Berlin, 1894) – : „Всички досегашни художници бяха художници на външния свят; ако искаха да представят някакво чувство, те го обличаха в едно външно явление – представяха го посредствено. Да изразяваш душевни феномени чрез външни явления, *états d'âme* чрез *états des choses* – това беше досегашната неразрушима традиция в изкуството. С нея Munch скъсва решително. Той се помъчи да изрази по непосредствен начин нереални, душевни, космически явления. Той рисува тъй, както само един гол индивидуалитет може да вижда, индивидуалитет, чиито очи са отвърнати от света на външните явления и обърнати навътре... Неговите ландшафти са гледани не вън, в действителността, а вътре, в душата, като образи може би на една платоновска анамнеза; неговите фигури са чувствувани музикално, ритмично; неговите скали са изправени като дяволски привидения в някаква визионерска треска; неговите облаци изглеждат като спектроскопни смещения на бои; границата на хоризонта не съществува и корабите като че плуват в небето: неговите образи са тъкмо абсолютни корелати на известна абстрактна емоционална група. В това отношение, в живописата, Munch няма предшественици, няма традиция. – – –

Munch иска, с една дума, да представи една психична гола емоция, известен феномен от Платоновия свят на идеите, но да го представи не митологично, чрез осезаеми метафори, а непосредствено в неговия цветен еквивалент, със средството на боите; и затова той се явява като „натуралист“ на психични феномени *par excellence*, тъй както Либерман напр. е безогледният натуралист на външната действителност. Munch рисува призраци, рисува страха на живота, рисува хаоса на трескава агония и

стегнатата в предчувствия боязън на бездната: той рисува една теория, една абстракция, една иреалност, която не може да се развива логично, но само се чувствава глухо и неясно, тъй напр. както се чувствава смъртта, която никой не може да си представи. Munch има една само традиция, без съмнение една, за която, обаче, той едва ли знае нещо; именно: една литературна традиция. – Защото: в Брюксел и Париж има известно число – разбира се (!) – „съвсем побъркани“ хора, които са попаднали на една – разбира се (!) – „съвсем изветряла“ мисъл – именно: да предават в слово най-тънките, най-недоловимите душевни асоциации, най-тихите и най-съкровени усещания, които шумят и чезнат като сенки през душата. Тяхната душа, светът вътре в тях, е единствена реалност за тях; един безкраен космос, част от Космоса и тайнствените процеси на този свят; мигновените разтръгвания и прояснения на дълбоките пропасти на този свят; всичките явления и впечатления на този свят, които недоловимо, през сумрак и мъгла, се изработват в дълбините на съзнанието, за да изчезнат пак мигновено; просъницата на зачеването и тихата тревога на раждането в този вътрешен свят или вихърът, който с бурна ярост избухва към висини –: да се изрази всичко това, да се сложи в думи, да се предаде чрез музикалния звук на словото – това са си поставили за цел тези хора. (Читатели, които се интересуват повече, пращам при М. Метерлинк „Serres Chaudes“ – бележи Пшибишевски.) – В това изкуство не съществуват вече никакви външни преживелици; впечатленията се явяват отвътре, в тяхното вечно *va-et-vient*; без причина, без логични връзки; логиката не съществува; контролното съзнание се презира, защото то изкривява душевния образ, защото то създава логични редици, които по-рано не са съществували. – Това изкуство действа само чрез словесен звук (*Wortklang*) или чрез редица образи, които ни сугестират, внушават, чрез загадки, емоцията на поета. – *Nommez un objet* – казва Стеф. Маларме – *c'est supprimer les trios quart de la jouissance du poème qui est fait du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer – voilà le rêve* (Да назовеш една вещ – то значи да убиеш 3/4 от насладата на поемата, която е основана върху щастието; да догатваш малко по малко; да сугестираш това, което искаш – ето нашия блян.) – – –“.

Тук, при Маларме, аз прекъсвам цитата от Пшибишевски. Защото сам Маларме е най-могъщият естет на антиреализма; неговите мисли върху изкуството са първите откровения и първите закони на антиреалистичната естетика. Величавата заслуга на този колос в модерната и във всяка антиреалистична поезия е тази: че против техниката на реализма: наблюдавай – описвай – копирай: той постави една нова техника, един нов метод: метода на сугестирането: казвам едно, а то значи друго; нанизвам

думи без видима логична връзка помежду им, думи, които чрез своя елементарен смисъл и своята музика изобразяват една космическа идея или емоция, едно *état d'âme*, един елемент от отвлечения „свят на идеите“. Оттук произхожда прословутата „неясност“ на тази сюгжестивна поезия, каквато е и поезията на самия Маларме. „Маларме – казва знаменитият английски поет Arthur Symons в своята книга „The symbolist movement in literature“ – беше тъмен, не за това, че той пишеше другояче, но за това, че той мислеше другояче – не по шаблонен, вулгарен маниер. Неговият дух беше елиптичен и доверен на интелекта на своите читатели, Маларме пренебрегваше логичните връзки между своите идеи.“ Тъкмо в тъмнотата на сугестивната поезия се крие нейната художествена прелест – прелест чужда на всяко реалистично изкуство. И както казва Маларме в една анкета: „той гледа на едно поетично произведение като на мистерия, ключа на която трябва да дири сам читателят“ (Journal des Goncourts, 1893, t. IX, стр. 111). По този начин създадената в последно време (главно от Маларме) естетика на едно ново изкуство не само че скъсва със старото класично-реалистично изкуство, но му отнема и правото да съществува като изкуство; реализмът в изкуството не е нищо друго освен едно невъзможно в худож. отношение заблуждение. „Поезията на Маларме – казва Albert Thibaudet в своята книга „La poésie de Stéphane Mallarmé“ (Paris, 1912), създадена от лъчезарна сюгжестивност, има, както би казал Ницше, две „невъзможности“, невъзможности от реалистично естество: едната – парнасистка, която е описание, другата – романтична, която е ораторско красноречие“ (стр. 89). Тези думи, които определят вярно становището на един поет като Маларме, застанал върху абсолютната естетика на антиреализма, върху естетиката на абсолютното изкуство, определят и кръга на това абсолютно изкуство: то изключва цялото старо изкуство, което започва с Хомера и носи титлата „реализъм“. Това изкуство – Изкуството – представя една противоположност на досегашното кривоположено и криворазбрано изкуство, една противоположност, зад която умира и ще умре окончателно всичко минало, за да остане абсолютното изкуство – изкуство, което няма нищо общо с повърхностната действителност, което не действа с безбройните дребни подробности на повърхностната действителност, а отправя своя полет към вечния извор на космическите елементи, към платоновския свят на вечните космически идеи. Нашето време е предел между тези две изкуства – изкуството и неизкуството на реализма. Изкуството като антиреализъм ще продължава да се развива; и ако първият поет на света, Хомер, е „най-великият реалист“ – последният поет на света ще бъде най-великият антиреалист – Анти Хомер.

* * *

Да се крепи и налага в българската литература реализмът, поинало първобитно заблуждение в изкуството, което не би могло и не може да намери място в кръга на една абсолютна естетика, е безсмислица, която няма да намери историческо оправдание. Каква полза, ако се рисува животът, „съвременността, която вълнува народа“? Това, което вълнува народа днес, няма да вълнува народа утре. Това, което е живот днес, няма да бъде живот утре. А литературата, а изкуството въобще не е хроника, не е история на разни животи и съвременности. А това е днешната българска „белетристика“ – като се почне с Елин Пелин и А. Страшимиров и се свърши с Й. Йовков и „Депутатът Стоянов“ от Д. Шишманов; всичко – само хроника, само великолепна история на днешния български живот. А заблудителният софизъм: че чрез описването на днешния живот, на лица от днешната съвременност се разкривали у тези лица общочовешки, вечни елементи, не е нищо друго освен – кух софизъм; защото – – тъкмо тези „общочовешки елементи“, които са най-величавият аргумент на реализма, са – известно е това! – и основата на реализма: реалността, действителността, наречена човек, земно кълбо. Затова – аз не изключвам от горепоменатия цикъл на българската белетристика, на българския реализъм, и последните исторически повести на Николай Райнов („Видения из Древна България“ и пр.), които се смятат от българските ултрареалисти дори за „бягане от живота“. Бягане от съвременността, но не и от живота, който за реализма е история. А истинският живот, животът, който живее, не е история. Този истински, вечно жив живот е тема за истинското, абсолютното изкуство: животът, съчетан от космическите елементи на вечността. Към това Абсолютно Изкуство, за което е безразлична всяка съвременност, трябва да се насочат и пътищата на българската литература, на българската поезия, на българското изкуство.

Сп. „Слънце“, г. I, 1919, кн. 5.

Сирак Скитник

СТАРО И НОВО ИЗКУСТВО

Старо и ново изкуство? Има само едно – вечно младо и истинно изкуство, елементите на което можем да намерим и в примитивите на първите творци, и в картините на майсторите от възраждането, и в зрителните увлечения на импресионистите, и в разсъдъчната маниерност на неоимпресионистите, и в мистичния синтез на Гогена, и във всички живописни ценности на последните дни.

Има само едно, вечно възраждащо се изкуство: вечно ново и вечно старо – тъй както е вечно стара и вечно млада творческата душа.

Защото тя е многосменна проява на **многоликата** душа: хиляди положения, жестове, гримаси, блуждения, сънни погледи, въпроси, писъци – все тази неразгадана метежница.

Мирът – видим – е едно, а изкуството – друго.

Мирът: видимост, която душата **отразява**, а изкуството: реалност, която душата **създава**.

И за това: изкуството е преди всичко към душа, а после – изобразена видимост.

Сравнена – японската, китайската живопис или персийските миниатюри с европейската живопис от 19 век, ни откриват „чудовищни“ „условности“ и противоречиви виждания – „странни“ пейзажи, „странно“ летящи птици, куклени къщички, чудати перспективни съчетания...

Условност? – с какво ще докажем, че нашето изкуство не е условност – ний, убедените, че то „изобразява“ действителността.

Изкуството е само творческа душа, която се е определила пред видимото. Затова то е капризно, като душата; то е често непонятно, като душата; и мъгливо, като нея – и ярко, като нея; то е многостранно, многолико пак като нея.

Самата дума условност нищо не ни открива, без да сме разбрали „нелогичната“ творческа душа.

Такова приближаване към изкуството ни освобождава от веригите на школа, от изненада при „чудовищности“ и от тъпотата на къса дюкянска мисъл.

И тук е дяволският праг: нужна е освободена душа, култура, широта и дълбочина на ясновидец.

На ония, които многоглаголюват за изкуството, що им е нужно това? Те даже мислят: малко ум, кръгове по повърхността – това е по-удобно и спокойно. Глъбина? Лудо търсене на първопричините? Гадаене по човешката душа? Не – твърде неудобно е.

За всеки нехитър мъдрувач пред изкуството този праг не съществува, тъй както няма опасност за детето, което посяга към змията.

И не вярвайте на ония, които ви казват, че „харесват“ Рафаеля или Веронезе и отричат Моне и Делакроа, че „харесват“ Пушкина и отричат Балмонта, че „харесват“ Масне и отричат Вагнера, че „харесват“ Вазова и отричат дявол знае кого: за тях истински ценното у всички тия автори е...

– Те са като ония мухи, които пълзят по кората на портокала и никога не ще вкусят от сладостта на сърцето му.

И продължават своето „харесване“, защото никога не са могли да ценят.

Сп. „Везни“, г. I, 1919–20, кн. 7.

Гео Милев

НЕБЕТО

Небето е ключът на Света.

Светът: небе и предмет. Небето пред предмета; и небето зад предмета. Две небеса.

Небето пред предмета е земна атмосфера, въздух. Небето пред предмета разтапя формата и цвета на предмета: въздушна перспектива – импресионизъм. Коро, Моне, Уистлер...

Небето пред предмета е въздух между Аз и Света: видима реалност, земна атмосфера – р е а л и з ъ м .

Обаче:

Аз – Свят – и Космос.

Небето зад предмета е пространство между Света и Космоса; то е без въздух – бездна, в която се вливат Аз и Свят. То е синтез на невидимото и неведомото; заключване на много стихии – невидимото и неведомото – и затова: маса: синтез: Платонова идея. Небето зад предмета е абстракция. Реалността изчезва. Вместо земна атмосфера, въздух: – пред нас небето застава като пределна стена на Света, абстрактен екран, върху който се отразява Аз: – Е к с п р е с и о н и з ъ м .

Не отразяване на Света през Аз в изкуството – което изкуство е: отражение на Света. А отразяване на Аз през Света в изкуството – което изкуство е: Космос. Вечност. Абсолют.

И м п р е с и о н и з м ъ т : Светът се разтапя във въздуха между Света и Аз. Светът се връща назад – минава през Аз – човека –, за да се появи в него като изкуство: впечатление от вън, от реалността.

Реално изкуство.

Човешко изкуство.

Земно изкуство.

Тленно изкуство.

Аз не съществува. Аз е безлично. Аз е огледало. Светът – видимата реалност – е всичко: и Аз, и Изкуство, и Абсолют. – Светът.

Е к с п р е с и о н и з м ъ т : Аз взема – грабва – Света и го разтапя в небето зад Света. Светът отива, изчезва напред – за да се появи в Космо-

са като изкуство: сливане на Аз с космическите елементи, с Платоновата идея.

Антиреално изкуство.

Божествено изкуство.

Космическо изкуство.

Вечно изкуство.

Аз става Космос. Аз става Изкуство. Аз става вечност. Аз става Божество. – Алфа.

Светът – предметът – изчезва. Изчезва като установена величина; загубва своята определена, собствена цена. Става преображение; – средство с относителна цена: образ, символ.

Светът съществува още само като призрак. Предметът не е вече форма, а безформено сурово вещество: скала, от която Духът чук издялва форми. Форми в Космоса. Абсолютни въплъщавания на Аз. Космосът на Изкуството. Аз не е огледало; Аз твори: Аз е божество. – Абсолют.

Аз хвърля Света в Безвъздушното Небе; във Вечността. Тук изчезва всичко реално, всичко веществено – за да остане душата на предмета, предметът одухотворен. Така той запазва само своите контури, запазва възвишението на своята веществена душа – става маса; става от веществена реалност – дух, творение на духа. Престава да бъде реална форма, реален образ – става художествена форма, символ.

Безвъздушното небе зад предмета убива предмета; убива го като вещество, за да го увековечи, одухотвори. Тук предметът е дух – рожба на дух. В експресионистичното изкуство не съществува външна, веществена, реална форма: човек, кон, къща, дърво – а съществува художествена форма, създание на духа Аз.

Аз хвърля Света назад в Безвъздушното Небе – в най-далечната, последната перспектива. Перспективата изчезва; никакъв пръв, втори и трети план – няма въздух, няма пространство: изчезва и всяка перспектива. Остава една само всеобща плоскост: плоскостта на Безвъздушното космическо небе – плоскостта, на която ще рисува художникът: платно или ватман. Плоскост, която художникът трябва да запълни с художествени форми. Изчезнала перспективата с безбройните свои планове, значи – изчезнали приливите на линии и бои. Линиите и боите се явяват без реалистичните настроения на нюансите – явяват се елементарни, първични: примитивизъм. Такава е художествената форма в експресионистичното изкуство, формата, която твори духът Аз – различна от формата в природата, предмета между Аз и Света – който е създание на Бога.



Бог Аз твори нови, свои форми – художествени форми. Това е изкуството. Затова:

Всяко изкуство е Експресионизъм; творчески израз, израз на Бог Аз.

Сп. „Везни“, г. I, 1919–20, кн. 10.

Людмил Стоянов

ДВЕ ОСНОВНИ ТЕЧЕНИЯ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА*

Не само до неотдавна, Българската Литература е и днес – за чужденци и за българи – една астрономическа мъглявост. Тъй забравена, неизследвана и безименна, тя изглежда като една значителна нула в духовното небе на човечеството, един свят, чиито съкровища никое любящо око не се е помъчило да открие. Какви са нейните задачи, нейните цели, посоки и пътища, най-сетне, нейните, макар и относителни, ценности, това не би могъл да каже и най-просветеният български професор, ако въобще такъв би съществувал. Тя блуждае по произвола на вълните, „без компас и ветрила“, без да срещне попътен вятър, що би я извел в онова таинствено море на поезията, което вековете са създали върху нашия духовен глобус. Отрупана с лъжи и измами, със заблуждения и суеверия, тя е зле отритната, стъпкана е душата ѝ, а видът ѝ е огледало на нейния позор.

Без съмнение, това жалко състояние на литературата се дължи на сляпородения български дух, който още не е приобщен с великото и с онова, що не умира. Той не я чувствава близка, не я чувствава като своя тълмачка. Българският Дух и Българската Литература са още два различни свята, и на бранното поле между тях няма ни един воин. Два различни свята, казвам, защото Българската Литература, колкото и ограничена, е създала все пак значително културно богатство, дето Българският Дух би могъл да намери здрава опора и да се утвърди като фактор в света. Обаче това културно богатство лежи заровено в земята, то е скрито от нас, за него се носят само смешни митологични измислици и легенди, без да може някой да каже: ето – това е бисер или диамант, а това – обикновена тъпа канара. Защото, както казах, Българският Дух е сляпороден и нему е чужд критическият дар. Критическият дар предполага културност, а в България може да се говори за всичко, само не за културност.

Само така може да се обясни необикновеният факт, дето толкова литературни имена са окръжени с тайнствен ореол, без някой да се е запитал: защо? Защо един Стоян Михайловски – всичката ми почит към неговите старини, обществено значение и литературно труженичество – жъне обилно славата на „поет“ и „философ“? Как тъй е станало, че тоя човек, който цял живот ни учи, че доброто е добро и злото зло, или, че Бог е всемъдър, всесилен и велик, тоя автор на четириетажни хиперболи и на

бременни морални сентенции, тоя клоун на морала в стихотворна форма, да има престижа на гръмовержец, дотолкова че да представя загадка за литературата, и едва ли не, майките да плашат децата си с неговото име? Един напълно посредствен поет и до отегчителност банален мислител, почти винаги неоригинален, виждаме го внедрен в центъра на литературата в позата на оракул или сфинкс – уви, оракул на отдавна известни истини и сфинкс без тайна. И ние имаме право да се запитаме: за какви шедьоври? за какви бляскави творения? Това никои не би могъл да каже, но легендата за оракула продължава да се носи.

Почти същия случай имаме с Антон Страшимиров. Може би, необикновената плодовитост на тоя български писател, неговите безбройни книги и писания, и щастливото обстоятелство, че още не е дошъл страшният съд, който да отдели чистото златно жито от плевела, всичко това е причина, заедно с неговата публицистична дейност, да виждаме да се хвърлят в лицето на Антон Страшимирова – сред полуневежата интелигенция – обвинения едва ли не в знаменитост. И тук легендата е очевидна, защото всеки един от тия хора би трябвало преди всичко да си спомни името и деянията поне на е д н негов герой, да си спомни поне е д н а негова художествено завършена книга, е д н а издържана страница, е д н а поразителна мисъл – и, ако би могъл да надскочи своята памет и да каже, че е имало момент в живота му, когато тоя писател е държал душата му под неотразимата си власт, може би, в такъв случай, полуневежата интелигенция ще бъде права. Но за нас е ясно, че едно подобно чудо е напълно изключено. Аз бих привел още такива случаи и бих се спрял, например, на Кирил Христов, ако не бе опасността да изпадна в банален тон.

И тъй, ясно е за всеки по-далековиден поглед колко ниско е паднала оценката на литературните ценности. Едно литературно затъмнение цари на хоризонта. В хаос, по-дълбок може би от хаоса на миротворението, плува съзнанието на една голяма част от обществото. В самата литература – пълно отсъствие на критичен дух, оттук – ужасното зрелище на цяла армия слепи, сакати, нищи духом, безграмотни създания, запътени самоуверено към Парнас. Оттук – и това смешение на езиците, смешение, неблагословено от Дух Свети, дето звучат толкова имена – и ни едно истинско призвание. Така сме стигнали до това комично състояние – да имаме толкова писатели – и да нямаме литература.

Това обаче не е съвсем така. Наистина, лабиринтът е тъмен и дълбок, но от него би могло да се излезе, ако би ни помогнала светлата Ариадна със своята копринена нишка, която би могла да бъде нишката на едно тънко критическо чувство. Идеята, която ще развия пред вас, аз смятам, че е едно откритие, и че тя опростява задачата за разбирането на Българската

Литература, на нейния досегашен и бъдещ ход, на същността на нейните устремии, нейните влияния и връзката ѝ с чуждите напреднали литератури и, най-после, нейните отношения към народа и народния дух. По тоя начин ще се получи един кръг с точно определена периферия, дето измамите и заблужденията ще бъдат невъзможни.

Два пътя следва новата Българска Литература от преди Освобождението до днес. Инстинктивно може би, а може би, по внушения от чужбина, покрай безцветната популярна литература за народа изниква, като внезапно светило, творческата личност – романтично настроената душа – свободното аз – художникът: това е Христо Ботев. Тая златна жила върви през Пенчо Славейков, Пею Яворов, Теодор Траянов и по-нататък. Другият път начева от Любен Каравелов, бащата на бездарната поезия у нас, антихудожникът, човекът служител на тълпата, възсъздателят на бита, а не на духа, вдъхновението, което се влачи в праха на живота, вместо да лети в горните сфери, съзнанието, сковано от Днес и чуждо на великото Утре, Любен Каравелов, с неговия мек характер, с неговия угаснал поглед и почти заспал дух.

Това е, тъй да кажем, една литературна плюшкиновщина; това е идеалът на всяко некултурно общество: – да се види отразено в чистите създания на изкуството; идеалът на лъжехудожника: – да събере колкото е възможно повече дребни чувства, нищожни трагедии и преходни впечатления на своя град или своята страна – подобно захвърлените копчета, огледалца, подкови, шишенца, върви, синци на Плюшкина – с една дума, да събере всички непотребни огризки на живота, за да създаде произведения, които да дишат благоуханията на оборите и диалектичната претенциозност на провинциите. Този идеал, именно, бе доведен до съвършенство от корифея на българската литература – И в а н В а з о в . Вазов въздигна в култ нещастната идея да се пише за всичко и във всяко време. Той бе чужд на мисълта за самоцелния дух, за изключителността на творчеството и за превъзходството на твореца над тълпата. Наистина, той запази и до днес една крепкост на духа, която му прави чест, но той никога, дори в най-съкровениите или величави минути на живота си, не се издигна над средата. Неговият дух бе дух на канара, но не дух на орел. Той не възприе народа като идея, както направи Ботев – той го възприе като маса, като географско понятие. Има само два момента в творчеството на Вазов, дето той се издига до едно по-високо съзнание, до висотите на една творческа стихийност – това са „Под Игото“ и „Епопея на забравените“. Те са най-здравите блокове в неговия паметник. Всичко останало, с много малко изключения, ще бъде предадено, или е вече предадено на забора. Защото, слял душата си с душата на народа, той се превърна в

негов служител, един вид псалт на неговите болки, той никога не го поведе след своите художествени победи, никога не стана негов жрец, нито негов водач, нито тълмач на неговата предвечна съдба. Той не каза: Аз – и Народа, неговият лозунг бе: Аз – с Народа.

Обаче знайно е каква неодолима стихия е Народът и колко пагубно е неговото непосредствено влияние върху душата на художника. Три врага познава художникът, казва един критик, – Царя, Папата и Народа: единият взема тялото му, другият взема душата му, третият – и тялото, и душата. Народът разкрива себе си чрез душата на художника само когато е абсолютно свободна, когато никакви условности, никакви задължения на времето, нито преходящи морални истини не стесняват нейните безпорочни зачатия. Както ученият или философът не дават ухо на суеверията на народа и неговите простолюдни истини, колко повече трябва да бъде ревнив за своето изкуство художникът, който единствен е призваният да пази неговата ненарушима и строга неприкосновеност. Защото инак изкуството би изгубило единствения си, макар и неволен смисъл – да бъде най-силният лост към усъвършенствуването на човечеството. И тъкмо този грях има Вазов – че той принизи светлото име на Изкуството, като повлече по площадите неговия висок култ и оскверни неговата пурпурна мантия.

Като принизи изкуството до уровен на своето преходно време, Вазов се унищожи и като творческа личност. Той пренебрегна големите обобщения, дълбоките и вечни идеи, прелъстителните творчески завоевания, яростните битки на духа, борбата с неразрешимите „проклетни“ въпроси, а когато се прехласна от географията на България и почна да изпада в прискърбен и преувеличен възторг от всяка скала, от всеки храст или могила – той вече нямаше какво да губи, защото бе изгубил всичко.

То е наистина дълбоко и трагично зрелище – това проваляне на един истински талантлив поет в момента, когато сам престана да се чувства творческа личност и Музата си превърна в привратница на живота. При все това, неговите епигони, най-голям от които е Кирил Христов, не надминаха учителя си. Нито по ширината на вдъхновението, нито по силата на израза, нито по богатството на езика, нито, най-сетне, по чистотата на чувството, Кирил Христов може да се равни с фигурата на Вазова. В огромната сянка на Вазова, той се губи дотолкова, че всичките му контури се заличават. Губят се и всички безбройни силуети на фона на тая преходна литература, плитка, безидейна, суха и лишена от въображение. Тук се сключва кръгът на тая безнадеждна плеяда, чужда за изкуството и непотребна за живота. След това настъпва безплоден хаос, пустота и мрак, настъпва филистерска пошлост, тържеството на Чандала.

Но ний бихме били безкрайно нещастни, ако над тоя хаос, като Дух Божии над водите, не витаеха образи, в чиито погледи горят зари от лоното на вечността и чиито сърца бият редом с великото сърце на земята. Това са героите на живота, защото истинският художник е герой, който се бори със себе си, както Яков с Ангела. Първият между тях, по време и по значение, човекът на мечата и човекът на словото, и у когото не знаеш кое повече блести, мечът или словото – това е Х р и с т о Б о т е в . Неговата личност е една загадка, – една трагична личност, слязла сякаш от страниците на Шекспира или създадена от някой вълшебен мит. Неговото творчество е спонтанно, единно и нелицемерно, в него не звучи ни една фалшива нота, то извира от недрата на една художествена хармония. За Ботева би могло да се каже, че без да бъде Олимпийец, той притежава всичката груба незавършеност на Титаните. Понякога изглежда, че той почти излиза – в „Молитва“, в „Хаджи Димитър“ – извън своя роден алтар и става син на човечеството. Когато мисля за него, аз винаги си представям неговата стремителна фигура с Прометеевия пламък в ръка – тоя неизменен образ на герой и мъченик.

По-късно този Прометеев пламък бе понесен от Пенчо Славейков. Често се люлееше той в треперящите му ръце, често заплашваше да угасне. Пенчо Славейков бе учител – но не с произведенията си. Той искаше да бъде носител на култура, и музата му се боеше от проникателните му живи очи. Той бе забравил, че музата е жена и че ней не трябва да се казва цялата истина. Тя се бои от истината, тя обича вълшебните приказки и фантастични герои. Произведенията на Пенчо Славейкова са измъчени от борба, от насилия и усилия, той цял изнемогва в тая борба, сякаш върху него лежи тежкото библейско проклятие: „с пот на челото ще си вадиш хляба“. Неговите песни не разказват трагедията на душата му – не, те плачат за своето собствено несъвършенство, сякаш дирят снизхождение в нашето трогнато сърце. Езикът, тоя божествен инструмент, става в неговите ръце оръдие на изтезание, превръща се в нещо уродливо и нелепо, способно сякаш да ни разтроши зъбите. Римата, която истинският художник претворява от ехо в душа и от прост стихотворен елемент – в елемент на мисъл и страст, в език на боговете – римата у него става ту клапа, ту удар на барабан, ту някаква заекваща се реч. Славейков имаше тоя печален дар, да бъде тягостен, и него той доведе до съвършенство в „Кървава песен“. Колко безсилие вее, например, при сравнение с Ботева, от известния негов стих: „Тоз, който в бой умре той вечно ще живей“. И все пак – Славейков внушава неволна почит. Неговата благословяща сянка витае над Българската Литература. И дори сега, когато аз говоря, и говоря не против него, а в негова защита, около мен безшумно

се носят образите на Фрина, на Микел Анджело и Успокоений. Аз чувам прелюдията на Балкана, и в ушите ми звучи веселата приказка „Етър назад се повръща“. Да, Славейков внушава почит. Той се бори с традицията на Вазова, в едно мъртво време, сам срещу хиляди, повали я победоносно и върху застиналия жертвеник на изкуството издигна образа на вечната Красота.

В това отношение Я в о р о в завари едно разчистено поле, както и Петко Тодоров. Безшумен и вдълбочен, с ясно съзнание на художник, Петко Тодоров достига, в някои от своите идилии, до широките концепции на съвременните творци, и в някои от драмите си, напр. „Страхил Страшен Хайдутин“, – до символиката на Метерлинка. До тия тъмни брегове на мистичното *mare tenebrarum* спира, в минути на дълбоко очистително просветление, и безпокойната душа на Пею Яворов. Странни звуци издава тя, дълбоки и чудовищни стонове. Яворов достига, в съзнанието си, и може би в сънищата си, до най-мрачните пропасти на ада. Неговата поезия се лута в безизходни и трагични скокове между безсилието и подема, ту готова на подвизи, ту уплашена от собствената си дързост.

Угасна слънце, няма я луната,
в небо звезди не ще изгреят пак!
И аз лежа б е з с и л е н да се дигна,
изпод нависналия гробен мрак.

Това съзнание на пълна безизходност прави поезията на Яворова в голяма степен съвременна, макар да ѝ липсват много от елементите на последната. Тя все още носи печата на старомодност, на риторика, на алегоричност, тя е все още чужда на съвременния дух, чиято трагедия е по-задълбочена, по-културна, по-безкръвна, но затуй – по-страшна и неизлечима. Това е оня Стикс на Отчаянието и Греха, на Изкуплението и Вечната Необходимост, дето плахата душа на Яворов не можа да стигне и дето неукротимият дух на Траянова пи с неуголима жад.

Т е о д о р Т р а я н о в е между непопулярните поети на България. Това не би трябвало да учудва никого, напротив, чудно щеше да бъде, ако би било обратното. Защото такава е съдбата на всеки новатор, и върна е древната мъдрост, че никой не е пророк в своята страна. Ледът обаче постепенно се разчупва. Отдавна името на Траянова е лозунг за борба и символ на вярата за много сърца. Какво представя, впрочем, неговата поезия? Всяка песен на Траянова е една душевна драма, дълбока и покъртителна. Като Пенчо Славейков, той също се бори със себе си, но не от липса, а от излишък на сили. Той рядко преминава от чувството към

формата, а винаги от идеята към нейната вечна форма – символа. Той се стреми да бъде безразделният властник на своя вътрешен хаос. В неговата душа бликат неизтощими извори на поезия, които той винаги успява да кристализира в музикално-координирани художествени форми. Тоя мощен пулс на неговото творчество, наред с трагичната раздвоеност на едни модерен дух, го сродява с поляка Каспрович, когото обаче той надминава с необузданата душевна мощ на една непокътната и първобитна раса. Вътрешните бури в поезията на Траянов се синтезират в ярки символи, толкова силни и дълбоки, че в нас остава впечатление на внезапен огнен вихър. Това са светкавици на въображението, в час на „хладна гордост“ и на „спомени мрачни“, когато духът му издига „среднощната факла“ –

И бавно се подават
в мъглите непрозрачни
разгромени кораби
с разкъсани крила.

Поезията на Траянова е дълбоко индивидуална, дори и там, като в „Тайната на Струма“, „Смърт в равнините“ и др., дето говорят „лесът и равнините“ на неговия роден край. В тях е запечатана, чрез гласа на земята, предвечната скръб на народната душа. С тях Траянов туря най-тежкия камък върху гроба на вазовската патриотична поезия, толкова шумна и толкова безсъдържателна.

Друг един, малко известен, но твърде значителен за литературното развитие, поет е Е м а н у и л П . Д и м и т р о в . Забравен и потулен в провинцията, той е издал няколко малки стихотворни сборници („Сънят на любовта“, „Плачущи върби“, „Песни“, „Вечерни миражи“ и др.), в които, като в пролетни поляни, озарени от любовния поглед на слънцето, се разлива дъх на сочна и оригинална поезия. И ако не бе нехайната и често до прискърбие несъстоятелна форма, в която е облечена, тая поезия би била най-ценното съкровище на българското поетическо слово. В нея звъни понякога верленовска нежност и звучат средновековни ноти. Защото тя пада до дълбините на душата, като камък, хвърлен в дълбока вода, тя е сякаш озарена от скръбния пламък на една незнайна мистична звезда. Един мистичен романтизъм отличава поезията на Ем. П. Димитров. Той мечтае за градове от „стари, стари времена“, за някакви рицари в черно, които отнасят любима жена към мрака на дълбоки гробници. Душата му живее под сянката на старинни булеварди, дири път към някаква благородна страна, дето лагуни оглеждат застинал вулкан и дъга се извива над бели скали:

Трирема ме носи към теб, Еделанд,
отечество мое и родна земя!

И каква разлика между него и, например, Димчо Дебелянов, чиято душа страда в нашия познат, видим и жесток свят, чужда на измамите на едно химерично въображение! Той е цял Днес, и страшното Утре е за него съдбовно проклятие. Наистина, един правдив, целомъдрен и дълбоко-човечен поет. Една странна филистерска боязън му пречи да премине „отвъд доброто и злото“, но тъй неравен, кратък и дълбок, суров и непреклонен, какъвто се рисува в поезията си, той би могъл да се развие в нещо могъщо и здраво, ако смъртта не бе прекъснала живота му!

Едно обстоятелство трябва да отбележим мимоходом – невероятната многостранност на толкова сродни духове! Принципът за свободата на творчеството, следван от тая плеяда, дава своите обилни плодове, всички различни по цвят, по аромат и по вътрешна красота. Една нова и особна поетическа личност е и Николай Лилиев. Всеобщото одобрение, което печели неговата поезия, въпреки своята строга форма, не говори толкова за нейната дълбочина, колкото за нейната интимност. Женствена, въздушна и прозрачна, бяла като сребърен цвят и чиста като детски сън, в нея сякаш бие сърцето на млада девица, току-що пробудена пред прага на неznайна съблазън. Николай Лилиев притежава усет към словото, към оная стилизирана реч, най-съвършен майстор на която иска да бъде Николай Райнов.

Николай Райнов е прелъстен от афористичната реч на Ницше, и преди всичко, от нейните декоративни ефекти. Той е творец-зидар, у него концепцията се развива от словото, през образа, към идеята, а не обратно. И това създава стилизирания декоративен патос на „Богомилски легенди“ или „Градът“. Взел словото за първооснова, той неволно го нажежава в горнилото на своя дух до червено, превръща го в искра, в мълния, защото само с него може да порази. В мълниеносния блясък на словото Райнов намира благодатта на творческото освобождение. Той е до голяма степен мислител, но тук, както и в процеса на своето творчество, той се блазни не толкова от самата мисъл, колкото от процеса на мисленето. Всички книги на Райнова носят печата на тая мъчителна раздвоеност между художника и мислителя. Неговата страстна жажда към красота го довежда до трагични дилеми. И безсилен да изтръгне от лютнята си простите божествени звуци, скъпи за небето, и убеден, че това може да направи, като разкъса нейните корди, той ги къса без колебание, и те се пръсват в ярка и многоцветна плетеница.

Николай Райнов обаче внася в литературата ни един нов елемент: културност. Той разравя едно застинало огнище, дете лежи фениксът на критическия дух. Защото вярно е, че само в светлината на една истинска културност произведенията на изкуството добиват пълната си цена и че подобна културност може да се създаде само в атмосферата на критическия дух. Аз ви посочих избранниците на словото в Българската Литература: все едно дали ще ги покрием с цветя, или ще ги обсипем с хули. Това ще ни нашепне ангелът на нашата душа. Но аз не мисля, че съм ги оценил напълно и всестранно. Тяхното значение ще расте според ръста на критическия дух в литературата. Критическият дух е онзи силен голфштром, който превръща полярните брегове в живописни ландшафти. Той концентрира опита на цяла раса или род и по пътя на дългото изучаване и сравнение прави инстинкта съзнателен. Вдъхновеният от него би бил наистина човек, достоен за възхищение. Той ще бъде истински воин на своето време. Той ще внедри в себе си корените на културата и ще достигне нейните върхове. Развил в себе си една безкористна любознателност, той ще овладее тайната на всички стилове и всички школи. Той ще порицае всяка лъжлива слава и върху всяко вдъхновено чело, отбелязано с безсмъртие, ще сложи нимба на слънцето. Да развие в себе си критическия дух – ето най-близката задача на Българската Литература.

* Сказка, държана на 3 октомври в София.

Сп. „Везни“, г. II; 1920–21, кн. I.

Чавдар Мутафов

ЗЕЛЕНИЯТ КОН

„Дайте ми теле с две глави, зелен кон!“

Ал. Балабанов

Той е винаги такъв за далтонистите, но от това те много не научават. Защото, за тях той не може да бъде друг. Но те биха протестирали всеки път, ако по някаква случайност, зрението им би станало нормално – или пък конят променяше боята си. Тогава те биха осъдили всички закони на светлината, и по тоя повод биха получили тепърва скука. А от скука, те биха протестирали още веднъж. И това – три пъти.

За щастие, обаче, конят е зелен не само за далтонистите. Той трябва да бъде зелен всеки път, когато пасе червена трева под жълто небе. Така той става елемент на една условност, в която, веднъж включен, е вече длъжен да се подчинява на властта, която го обединява с и през всичко останало: той става необходим – за нас и за изкуството – и под знака на една по-висша категоричност, той престава да бъде чудно: защото се разбира сам по себе си. Тогава, вместо да бъде погрешен резултат на едно зрение, той постига закономерността на едно възрение. А това последното носи едно име: стил.

Стильт не зависи от зелената боя на коня, защото стои над всички коне. Той не ни учи да виждаме – ние се учим да го прозираме. Защото, вместо робството на цветната слепота, той носи в себе си свободата на прозирането: всеки път другояче. Ала зад тази свобода на избора стои самото избрано; а то гласи: само така.

Да се постигне стил, не е догма, както не е задължително да се твори изкуство; ала веднъж постигнат, стильт сътворява от изкуството догма: и изкуство и нищо друго. Тогава зеленият кон изобщо престава да има някакво значение на неестественост; той не е нито разновидност, нито феномен; той не удивлява, не оскърбява – защото се само подчинява на своята боя. Той е естествен за боята си, защото тази естественост е наложена не от нашето око, а от спектъра на стила. Но тъй, той престава да бъде кон – и нищо чудно в това, че той е вече зелен: той е само някаква стилова ценност – той трябва да бъде само зелен, без да следва от това, че

не може да бъде кон; но без да следва от това, че всеки зелен цвят е присъщ нему.

Стильът, прочее, поставя началото на една възможност, която, в кръга на изкуството, се превръща в естественост. Това е висшата естественост на изобразителните и изразителни средства, които произхождат от едно общо начало, което е тъй могъщо, както началото на живота. Защото всичко, което е в кръга на известна закономерност – е естествено. Един камък пада по най-естествен начин винаги надолу, защото се подчинява на законите на отношенията на масите. Но в изкуството законът за отношенията на масите е стилово тъй определен, че по най-естествен начин иска подчинението на всички стилови елементи. Тогава, в картината на Делоне Айфеловата кула се събаря към небето, а годеницата на Марк Шагал получава превърнатата глава. Тогава зеленият кон т ъ к м о става зелен – и знае защо; без да се страхува от неестественото зрение на далтонистите. И когато последните патетически заклинат появяването му, той спокойно продължава да пасе червената трева под жълтото небе: защото той е вече там, и няма защо тепърва да се явява: ала това далтонистите не подозират.

Уви, далтонистите не подозират много неща – преди всичко, законите на стила. Защото за тях – противоестествените – естественото е винаги порок; а всичко лишено от стил – изкуство. Те биха слушали Моцарта през тропети, а Вагнера – на мандолина; те биха търсили в театъра лек на скуката си (о, зеленият кон!), а в цирка – патоса на меланхоличното трико; те биха намирали навсякъде „бум“: в катастрофите от кухнята, в поезията на комивойажорите, в мистиката на панаира. Те биха сътворили изкуство, химически пречистено от скука: мухата „цеце“ навсякъде. Тогава телетата с шест крака биха почвали първи пиесата в галоп, а всяка реплика би се измервала непременно в конски сили. Тогава стильът би получил наистина изключителни привилегии: да бъде отричан; а изкуството – да почва с аперитив, също както в ресторанта. Но артистите, артистите? – Дали не е време да бъдат вече невъзможни? Защо им е стил? Защо им е режисура? – И защо непременно да играят: персийският шах намира музиката само тогава добра, когато се нагласяват инструментите...

Зеленият кон, съвсем трогнат от толкова внимание, става внезапно червен.

Сп. „Везни“, г. II, 1920–21, кн. 3.

Гео Милев

КЪМ АБОНАТИТЕ

Занапред сп. ВЕЗНИ ще продължава да излиза седмично във вида и формата на настоящата първа книжка. Годишно 50 книжки. Отделната книжка струва 2 лв. Годишният абонамент е 100 лв. В ръчната продажба сп. ВЕЗНИ се разпространява от агенцията „Куриер“.

С тази книжка започна III годишнина. Миналата II годишнина остава завършена с излезлите 5 книжки. Абонатите от II год., които са предплатили за цялата година, ще получат срещу остатъка от предплатения абонамент (40 лв.) 20 книжки от настоящата III год. Суми и всичко по администрацията се адресира до К-во Везни, Ст. Загора.

Занапред сп. ВЕЗНИ ще се списва в същия дух, както до сега. С тази разлика само, че ще бъде застъпена по-широко к р и т и к а т а , която от своя страна ще бъде разширена вън от специалните рамки на литература, живопис, музика и театър. Становището ни при всяка критика ще бъде (впрочем, така е било, до известна степен, и до сега през I и II годишнина) не само тясно естетично, но и е т и ч н о ; защото – за нас човек е преди всичко е т и ч е с к и ; а най-вече – човекът художник. Няма естетика, която да бъде безусловно естетична. Естетиката е същевременно и етика – по силата на простия факт, че всяко естетично проявление – всяко художествено произведение – всяко изкуство – е проявление преди всичко на човека.

Изкуството не е толкова безцелно, колкото го мисли Уайлд. Изкуството е с а м о т о л к о в а безцелно, колкото е безцелен човешкият живот. Но тук избликва пред човека противоречието между оптимизъм и песимизъм – и човекът става безвъзвратно – и преди всичко: етичен елемент. Защото: н и й с ъ щ е с т в у в а м е ! Защото и в художника ний дирим преди всичко човека – етичния елемент. Ч о в е к ъ т п р е д и в с и ч к о ! Ч о в е к ъ т е в с и ч к о : и цел, и мечта, и красота, и любов, и изкуство, и дух, и свят, и Бог.

Сп. „Везни“, г. III, 1921–22, кн. I.

Гео Милев

ВЪЗВАНИЕ КЪМ БЪЛГАРСКИЯ ПИСАТЕЛ

Писателю, колега, – който и да си ти, дето и да си ти под зенита на нашето небесно полушарие, – чуй!

Ти възпяваш – от много години вече – всичко онова, що е красота за тебе: и пролетта, и есента, и любовта, и възлюбената печал, и луната, и звездите, и цветята, и славеите... Ти пишеш гъвкави стихове, тънки, гладки, кристални, със звънки рими и плавни стъпки – стихове, напълнени с изискани образи: прелестните очи на много жени, луната, огряла над спящото езеро, слънцето, захождащо зад далечни лесове, самотна палма и птици във въздуха, самотния гроб на кръстопът посред полето и много други работи, които не си никога видял. О, да: твоите стихове са изящни, звучни, блестящи; знам: ти си жрец на Красотата.

Но Пилат пита жестоко: Щ о е К р а с о т а ? Ти обаче, жрецът на красотата, не отговаряш. Защото не знаеш какво да отговориш? Не – защото П и л а т не съществува за тебе.

А Пилат е Ж и в о т ъ т .

Но ти не си се никога замислял: каква цена имат твоите стихове за живота? Зная твоето безпощадно възражение: изкуството не служи на живота! Съвършено вярно. Обаче има два вида живот: ежедневиият живот на ежедневиата борба за съществуване, животът на е г о и с т и ч н и я ч о в е к – и висшият, вечният живот на духа, животът на а л т р у и с т и ч н о т о ч о в е ч е с т в о . А и двата са свързани един с друг.

Писателю,

Ти се отказваш да служиш на ежедневиия живот, на суетния шум на делничния ден. Ти търсиш празник. Изкуството, красотата е за тебе празник. Но този е г о и с т и ч е н твой празник – т в о й празник – какво общо има той с алтруистичния живот на човечеството? С Живота, писан с главна буква? Защото: това, което ти наричаш твое творчество, твоя поезия – то е само частен твой дневник, дневникът на ежедневиия, егостичния твой живот. Дневник в стихове или дневник в разкази. И тия стихове, и тия разкази – ти ги съчиняваш само за свое собствено удоволствие. И затова те не трогват никого, освен тебе и твоите приятели. И затова твоята литература, нашата българска литература не играе никаква роля в българския живот.

Защото Животът е проблема.

– А проблема няма в твоите изящни, гладки, звънки стихове.

Защото ти си чужд на тоя Живот.

– А животът, който живееш ти, интересува само тебе; и стиховете, които пишеш ти, интересуват само тебе. Затова и те не ще живеят повече от тебе.

Животът е копнеж. Човечеството, човешкият дух живее от своя копнеж. Вечният копнеж, който ражда творчеството, който ражда живота.

– А твоето творчество, а твоят живот, писателю, е не копнеж – а мечтателство.

Копнежът ражда творчество. Творчеството е борба. Борба със себе си. Бунт. Бунт против себе си.

– А твоето творчество, писателю, е не борба – а ленност в самодоволния ъгъл на твоето мъничко Себе си; не бунт – а подло, безсилно дезертъорство от всичко: и от живота, и от света. Дори от себе си. Дори от Красотата. Дори от Изкуството.

Затова твоето творчество не е изкуство. И ти – не съществуваш! Не съществуваш за изкуството. Защото не съществуваш за себе си; не съществуваш за живота; не съществуваш за човечеството.

Ти не си!

Що! Музите, Аполон, Парнас? – Парнас е прах, а музите и Аполон, са отдавна забравена лъжа. Ти мислиш себе си за богопомазан избраник? За изключителна личност? – Отвори си очите: твоето избраничество, твоята изключителност не иде от никакъв бог. Тя иде от тебе, само от тебе.

Т е б е ! Но де е твоето т е б е ? Дали в повседневните конверзации в приятелски кръг – на улицата или в кафенето, – дето пълниш богоизбраните си уста с простосмъртната нелепост на роклички, краченца и деколтета? Или в бохемското подражателство на Едгар По и Бодлера? Или в самотните часове на леност, когато ядеш хартия и пиеш мастило? – дори без богата колекция образци за плагиране (понеже чуждите езици са чужди за тебе). Това е твоят живот – и от него ти изстискаваш своята поезия.

Т е б е ! А това значи: Ч о в е к ъ т п р е д и в с и ч к о ! Защото има нещо по-голямо от твоето писателско общество – обществото отвън; има нещо по-голямо от обществото – народа; има нещо по-голямо от народа – обществото на народите; има нещо по-голямо от обществото на народите – човечеството.

А основен елемент на човечеството е Човекът. Човекът преди всичко! Оттук е т и ч е с к о т о обуславяне на човека; което значи: едно върховно задължение на човека към човечеството. Едно върховно и единствено

задължение; (защото Етиката не е законник на преходните добродетели, на това или онова общество, етика не значи „морал“). Едно върховно и единствено задължение на човека – преди всичко: на човека творец; то обуславя всичките функции на човека – включително и неговите естетически копнежи. Защото то – етическото задължение на човека към човечеството – ражда всеки копнеж: копнежа към възкачване, копнежа към светлите ясли на Духа. Духът е човечеството. Духът е човекът.

Духът: етическият закон на човека.

Духът: етическата нужда на изкуството.

Духът: Върховният Дух, Светият Дух, който създава нуждата от Красота. Който създава нуждата от изкуство.

Писателю, Духът – заветният ханаан на всеки човешки копнеж – е по-голям закон за тебе от догмите на твоята шаблонна красота. Писателю, чуй! Духът заповядва: **ЧОВЕКЪТ ПРЕДИ ВСИЧКО!** Не „добрият“ човек, въоръжен с всички известни днес добродетели; – но **Ч о в е к ъ т !** За духа няма добродетел – Духът е отвъд добро и зло. Духът е само **и н т е н з и в н о с т .**

Човекът Преди Всичко значи: Бъди цял!

Зная, писателю: ти си готов да се съгласиш веднага с всичко, що казах: – и там е твоята гибел.

Сп. „Везни“, г. III, 1921–22, кн. 4.

Сирак Скитник

ХУДОЖНИКЪТ И ВИДИМОСТТА

Ний обичаме да се връщаме там, дето сме прекарали добре, макар няколко часа от живота си. Искаме да видим нещата, с които ни свързва едно силно изживяване, една хубава радост, – или да побъдем с хората и предметите, дето е минало детинството ни.

Нещата, които някога са ни вълнували, може би не са се изменили, за мнозина са станали дори по-интересни, но – защо за нас изглеждат празни и ни разочароват? Ний се връщаме като от погребение, след като сме ги видели повторно: умряло е чувството, което ни е свързвало с тях. Нашето детинство е минало, любовта ни угаснала – ний наивно търсим онова, което го няма вече: търсим себе си, нашето минало аз, което е запълвало и преобразявало някога нещата.

И смътно доловили безразличието на онова, което ни заобикаля, неговата твърде променлива ценност за човешката душа, не можем да не дойдем до парадоксалната мисъл: светът – това е човекът. Нека нещата имат свои форми, с които положителната наука се занимава, нека имат своя багра, твърдост и хиляди свойства, от които човек гради удобствата и мъдростта на всекидневния живот – все пак, непосредно познание за тях имаме само чрез оня сбор от променливи състояния на душата, които твърде малко се поддават на формули и измеряемост.

Нашите душевни колебания се извикват от предметите, но те се връщат в тях. Ний можем да ги полираме с лазура на небето, също както бихме могли да изличим контурите и багрите от тях и да ги обърнем в сивота. Една силна скръб изличава всекидневния вид на нещата, ний даже преставаме да ги виждаме.

Аз се връщам в стаята си. Там всяка вещ ми е позната – не само позната: всички тия малки дреболии аз съм пропил с обич, подчинил съм ги с хиляди докосвания на себе си, те ме обичат, както ги обичам и аз. Мене ми е приятно да седя между тях, да чувствавам успокоението на ласка от приятелски ръце. Но ето: един ден, една вечер, аз се връщам – те ме гледат враждебно, от тях вее неприязън и студенина. Задушавам се между тях и бързам да изляза. И другаде не ми е по-добре. Нима моите неща могат да бъдат тъй неприязнени към мене? Защо – какво им сторих? И аз не подозирам даже, че преди те да ме посрещнат враждебно, аз съм им отнел

обичта си, че те са ми станали безразлични или противни – че само м о и - т е очи, м о я т а тревога гледа през тях. Може би утре те не ще ме гледат тъй, но сега съм им враг. Виждаме тука, че нещо, по-силно от безликата даденост, определя същината на видимостта и това е, което ни дава човешко познание за нещата. Тъй, без да идваме до формулата, че светът и нещата са само „представа“, трябва да приемем: за човешката душа – те нямат стойност въвн от нея, те живеят чрез нея и умират чрез нея.

Ако за обикновения човек нещата се виждат през променливия спектър на онова, което става в душата, видимостта за творческия дух добива вече смисъла на едно непрекъснато изпитание и познание. Отношенията на художника към видимото се явява първото мерило на творческа широта и дълбочина.

За изобразителните изкуства това е повече от ясно. Изобразявам значи – давам онова, което „виждам“. Но изучаване, анализиране нещата не значи още творческото им познаване. Изучаването и „точното“ предаване на предметите е работа на едно безлично проследяване отделните им елементи. При такова изучаване имаме процеса на абстрахиране от онова, което ни вълнува – забравя, увлечение в „работата“. Изображението тогава има студенината и детайла на протокола. То не вълнува – „обективността“ е безличие. Живия човек го няма там, а още по-малко – художника. Такова изображение дава само сведение за нещата. Сведенията могат да бъдат твърде „точни“, но за онзи, който иска да чуе какво душата на художника казва – това е учебник, досаден с наивността на разрешенията си. Анализът и изучванията са необходими за усвояване работата, механиката на известно изкуство, но – тук спира ученикът и почва творецът. Почва онзи, който иска да познае света, да определи себе си към всичко, което го заобикаля.

Във всички времена ний виждаме тая тревога у творящия човек – да разгадае себе си чрез формите на видимото и света чрез себе си. Но никогата тая мъка не е добивала такива болезнени форми, както в последно време. Онова, което сега за мнозина е мода, смахнатост, преднамерено желание да се оригиналничи – е само част от вечния въпрос: – що е светът, що е човек? Един търси да постигне чрез простотата на линията и баграта първичността на видимото (Пикасо, Кандински, Матис, Зак). Други с разширени очи вижда как тая неизменна видимост огъва облика си, мени всекидневните си одежди, когато човекът-творец се приближава към нея със своята любов и съмнение (Врубел, Кокошка, Греко). Трети откриват у нея жаждата за вечна обнова и празничност (Гоген, Курбе) или я разтревожават с ритмиката на едно вечно движение – както правят всички нови художници на града. И в резултат „изобразителното“ изкуство е смутено –

онова, което е тъй ясно, става мъчителна загадка за едни, за други – само лекомислено отстъпничество. Но отстъпничество няма. Във всички времена истинският творец е познавал нещата по своему. Онова, което всекидневният опит на другите е донасял след десетки години, той го е виждал, и онова, което всекидневната даденост крие от другите, той го е знаел.

Преди петдесет години Достоевски пише случайно за една изложба, между другото: „Трябва да изобразяваме действителността каквато е, казват художниците, когато такава действителност съвсем няма и не е имало на земята. Защото същността на нещата е недостъпна за човека, той възприема природата тъй, както се отразява в неговата идея, минала през чувствата му.“ Твърде късо и смело същата мисъл е изказана у художника Кандински: – истинският художник трябва да търси не у н и ф о р м а т а , а формата на нещата.

Ако предметите нямат стойността на величина с постоянно, неизменно вътрешно съдържание; ако те вълнуват само с онзи къс душа, който творецът влага в тях – какво е и какво трябва да бъде отношението на художника към тях? – То не се определя от никакви мъдрувания и външни налагания: силата на таланта сама намира пътищата да изкаже съмненията на художника, сама тя открива тайната, неизбежна връзка на твореца с околния свят. Художникът вплита тоя свят в мрежа от хиляди портрайни или преходни чувствования: страх, любов, болка, умраза, възторг, милосърдие прегъват студените форми на земята. И при това никой не обича, не плаче или се радва еднакво – всеки по своему раздвижва и вижда действителността, и тя по своему го вълнува. Тъй ни става понятно това шеметно разнообразие на едни и същи форми, които всеки век художниците ни оставят. Даже и в определена школа, където привидно единство на убеждение и култура обединява отделните творци и там силата на неповторяемия талант създава пропасти между отделните индивидуалности. Всеки е ревнив към онова, което той вижда, към онова, което само нему подсказват нещата.

Каква е цената на света за човека? – Любовта, за да спаси себе си и любимия, жертвува земята. Омразата, за да бъде наситена, би разрушила всичко. Страхът за един малък момент не вижда, и нещата престават да го интересуват. В трите случаи, всеки отделен предмет става абсолютно безразличен за човека, той умира за него. Но да оставим парадоксалните истини. Всеки наш ден се строи от по-трайни или преходни преживявания, и между всяко едно още хиляди нюанси се преливат. Туй, което в настоящия момент изглежда ясно, може би в следния става загадка; туй, което днес ни откриват нещата, може би утре не ще намерим в тях. Ний и не подозираме даже оная неуловима разлика, която човешката душа съз-

дава при всеки нов миг у предметите. Но понякога идва бързият прелом в душата, извикан от ненадейно, силно чувство, и нас ни поразява това – как преди тъй малко време сме могли да виждаме онова, което съвсем го няма! А ний само сме им дали новостта на последното преживяване, като им отнимаме съдържанието на по-първото.

Това е играта на малките ни душевни колебания. Но човешката душа познава и много по-трайни чувства, които често изменят общия ѝ мироглед, създават прелом у нея – смиряват я, правят я по-мъдра и углъбена, или обратно. Любов, вяра – нима най-големите художествени творения не са видени през мистиката на тия трайни състояния на човешката душа. „Жестоката“ понякога любов е дала порива за най-хубавите творения в изкуството – за нея е първата песен на първия човек, за нея може би ще бъде и последният жест на последния човек. В изобразителните изкуства, като оставим вечните „любовни теми“, тя ни е дала една безсмъртна галерия на обичани женски лица. Писателите са писали безчет книги за нея, казани са безбройно думи, в музиката са вплитани нейните радости и мъки. Но следите на нейната загатка, на нейната непонятна духовна същност, откриваме най-прозрачно в женските портрети, писани от влюбената ръка на художника. Студенината на Енгр се разколебава от съдържания трепет в портрета „Жена ми“. „Монна Лиза“ завещава „загадката“ на своята усмивка на бъдещето. У Вермера една не особено красива главица се мярка в картините му – огрява и просветлява неговата изискана, коректна живопис. А кой ще ни увери, че само вярата е създала култа на Мадоната? У Ботичели, Перуджио, Липпо и др. „разнообразието“ на женската фигура и лица у Богородица се свежда към един-единствен образ на любима жена. Обикновената земна форма тук е добила най-съвършен израз на общение с душата на художника. Ако незначителната роза, председяла в ръцете на любима жена, добива нов смисъл и съдържание за обичащия човек, то ясно е, що е лицето на любимата за художника, който е поискал да го пренесе на платно. Между тия умрели кумири на любовта срещаме некрасиви главици с неправилни черти, но у тях грее толкова одухотвореност, такава скрита, необяснима прелест и трайно очарование, че смътно почваме да долавяме: наистина, някаква тайна – неподдаваща се на обяснение – прави от обикновената форма неумираща художествена творба, в която блести възторгът на един нов живот. А най-хубавото, което ни е оставило времето на ранния Ренесанс, най-хубавите багрописи на старата ни живопис, не са ли собствено богатства на един вярващ художник? В тях е вложено онова виждане, което само вярата може да даде. Баграта и линията са доведени до такова оглъбено смирение, вътрешна сила, просветление и самопожертвуване, че бихме могли

да ги сравним само с възторга на мъчениците. Пред тях постигаме голямата истина – че изкуството не е изображение, а вграждане на човешката душа в баграта и мрамора.

Толстой ни разказва във „Война и мир“ как пейзажът по чернява, дърветата се променят, земята става вече друга за княз Андрей, в разгара на боя. А Пиер Безухов, измъкнал се от ужаса на боя, избавен от смъртта, гледа с разширени очи и му се струва, че за пръв път вижда небето и земята – толкова нови са за него. Ако той би поискал да покаже кое е новостта в тях – няма земята не си е останала равнодушно една и съща, само малко разровена и обезобразена – не би могъл да посочи, и наистина, когато по-сетне поисква да разкаже на близките си преживяното от него, през всичкото време на разказа се смущава; разказва точно, не изпуска нищо, не забравя и подробности, но не е тъкмо това, което иска да предаде на другите – нещо съществено, важно се изплъзва из думите. А това е собствено всичко: фактите са факти, но между нещата и него е станало нещо, което той е безсилен да долови и действителността, която той иска да ни даде, остава празна и лъжлива. Зад външното събитие има друга същност, която е разтърсила душата, но той едва смътно я долавя.

Онзи художник, който не съумее да ни даде да почувствуваме тая мъчно доловима същина на събитията, онова, което е станало между външния свят и душата на художника, у него липсва истинско познание на нещата, творческо познание, което открива, обяснява и руши постепенно преградата между човек и действителност. Художникът, който ще се опита да изобрази пейзажа в разгара на един бой или земята след едно избавление, трябва да съумее да вложи именно тая тревога или тоя възторг от живота в картината си, за да почувствува зрителя същността и силата на преживяното.

Ако душата е подвластна на една дълбока скръб, мъчно могат да я преодолеят радостта на слънчевите багри, веселостта на земята или чуждата радост. Всичко у нея остава да се вижда през потъмнелите бои на нейното трайно чувство. Ако скръбта е извикана от нещо незначително, тя лесно може да бъде преодоляна от външното впечатление: грандиозността на един планински пейзаж, например, може да измести преживяването; или – едно външно, каквото и да е действие, което има силата да покрие настоящето чувство у нас.

У творческата натура вътрешното чувство по-мъчно може да бъде изместено от външното впечатление. Впечатлението тук обикновено се преплита и уравновесява от творческото състояние. Затова и колкото е по-силен творческият индивидуалитет, толкова дадено художествено творение носи повече самобитността и своеобразността на твореца. Пред

един пейзаж, една битова сцена, пред едно природно, стихийно явление творческата душа веднага се определя; веднага създава връзки: уравни-весеява зрителното впечатление с настоящето си преживяване. Това е „замисълът“ на художника. По-нататъшните „изучавания“, ако не са насочени да дадат именно това, определено вече, отношение към действителността, няма да представят никаква творческа ценност, ще си останат детайл, протокол. Често слушахме художникът да казва: не ми се удаде първото впечатление и работата ми излезе измъчена. „Измъчеността“ – това е несъзнателното лутане да се доберем до създаденото вече отношение към предмета. А „първото впечатление“ е привидно само впечатление – то е създадено вече от т н о ш е н и е към природата. При предаването образа на предмета, движението му художникът прави усилие да предаде не външния образ, а образа, който е в него.

Есента е мъдра, зряла, замислена. Когато човешката душа се намира в неопределено, колебливо състояние, лесно се покорява на онова познато, меланхолично, „есенно“ настроение. Есента я прави кротка, склонна към размисъл за преходността на живота, за тайната на умирането. Ако душата е попаднала вече по-отрано в подобно състояние, това само усилива същите дадени елементи в природата: скръбта на природата съвпада с болката на душата – постоянно звучи един стих от „Есента“ на Ламартина. И през душата на художника скръбта на умиращата природа добива знака на една жива болка. Но ако творецът носи в себе си един възторг или една голяма радост, тя подарява тъжната мелодия на умиращата природа. И поиска ли художникът да я изобрази, той ще намери радостното у нея, ще протръби своята радост чрез нейните багри или чрез скритата надежда за бъдеща обнова. И ние ще имаме една радостна есен, тъй правдива, както и първата.

Ясно е сега, защо често на „слънчевите“ пейзажи у някой художник може да лежи мъглата на една скръб и в дъждовните платна на друг да искри поривът на една несдържана радост или блясъкът на една сбъдната надежда. Колко много слънчеви багри има в платната на Никола Петров, и при все това, нямаме художник, в картините на когото примирението, скритата болка тъй да заразяват зрителя. Тук слънцето е скръб, едно прощаване на умиращ със земята. Наопаки, в мъгливите планински пейзажи на французкия художник Фландрен звучи бодростта на възраждането, зад облаците е притаена усмивката на слънцето. И Курбе и много други са знаели също тайната „без слънце“ да виждат земята празнична и слънчева.



Но обикновено творецът търси нещата, които акомпанират състоянието на духа. Един обича тихите тонове на здрачевините, друг – смелия порив на вълните, трети – яркостта на слънчевите багри, четвърти обича

само приказката, която му подсказват нещата, за да разкаже приказката на своята душа. Всеки търси онова, което има най-много точки на докосване с творческия му мироглед, с неговото трайно чувство за живота и за себе си. Обаче, колкото по-голяма е творческата мощ у художника, толкова гамата на неговите изживявания е по-широка. Творчеството му е разнообразно и обхваща всички движения на човешката душа: болката се сменя с радост, радостта – със смирение пред величието на земята или – с шега и надсмех.

Обикновено гениалността на една творба поражда съвременника, поражда го в лоша смисъл: той не я разбира, намира я не в реда на нещата, отрича я като заблуда, като отстъпничество или още по-зле – като бездарност. Такива примери биха могли да се наброят много. Само със Сезана ли, родоначалника на всички съвременни живописни течения, не могат да се примирят и до сега мнозина? Трябваше да минат много години, за да възкръсне мистичната фигура на Греко, един от най-големите художници на миналото. Колцина приеха виденията на Чурляниса! Даже не особено дръзкия Моне венчаха твърде късно. Прозрението на гениалността, знанието, самобитността отскачат понякога с век от културата и виждането на съвременника. Всекидневният живот и тълпата дребни художници, която съпътствува всяко време, са го възпитали да вижда нещата съвсем елементарно, не са го научили да дружи с тях, за да му се открият. И когато те заговорят чрез някого съвсем по своему, той недоумява: у него остава впечатление за нещо „анормално“, което времето, в което живее, с нищо не подсказва. И той бърза да го отрече.

Ако големият художник би могъл в пълнота да проследи творческите си лутания, своите съмнения или най-разнообразните си сближавания и враждувания с предметите на „бездушната“ земя, бихме имали най-ценните документи, каквито човешките борби с мира познават. Но те са ни оставили само последните придобития на творческите си изпитания – своите творения. И който умее, само по тях би могъл да гадае за трагедията на ясновидещата човешка душа.

Ценното наследство, което са ни оставили художниците на миналото, онова, което ни дават истинските творци на настоящето, носи белега на субективизъм, и тъкмо там е неговата стойност. Тоя субективизъм го прави човешко, пророческо, тъкмо той носи заложибите на едно бъдещо познание и сегашно прозрение. Цялото това богатство е златото на творческата душа, събирано през векове, обогатено от вечната тревога и жажда на човешкото сърце, а всеки порив на сърцето е сам по себе си синтез и жизнената форма, пречупена през него, включена в него, не може да не носи синтетизма на чувството.



Неговите белези носят големите творби на изкуството през всички времена. Раздробяването убива чувството: синтезът не е метод в изкуството, а необходим израз на самотно, голямо творчество. Затова всички ония, които дробят видимите форми, за да ги изучат, са само стъпала на обикновения зрител, за да постигне той след време тайната на истинското изкуство – за да види душата на твореца, включена в багрите, мрамора, ритмиката и звука.

Сп. „Златорог“, г. III, 1922, кн. 7–8.

Иван Радославов

ПРЕДГОВОР
[към антологията „Млада България“]

Тази антология, според някои, няма да бъде пълна. Те ще намерят, че са направени в нея известни опущения, че са отминати имена, които все пак биха могли да влязат в един сборник, представящ българската лирика от последното десетилетие. Нещо с което, донейде и ние сме съгласни. И все пак те няма да бъдат прави. Защото това, което дава мястото на един поет в една антология, която претендира да бъде истинска такава, а не един случаен сборник от стихове, то не е само качеството да бъдеш поет – да притежаваш таланта на такъв. Заедно с това трябва да си съумял да изразиш тази индивидуалност оригинално, различно от другите, които са работили с тебе. С една дума, да си една сама за себе целна и определена художествена индивидуалност. В противен случай делото на един поет не може да бъде трайно. То може да обърне вниманието на съвременниците, то може не без удоволствие да бъде процитирано, то дори може за известно време да бъде любима книга на един кръг читатели, за които всичко в изкуството се изчерпва с настроенията и емоциите, що събужда. Обаче съдбата на едно такова дело е фатално предрешена. То няма никога да стане достояние на историята, която в своята сляпа жестокост справедливо го е отрекла.

Поетите, които влизат в тази антология, имат всичкото право на това. Техният избор не е случаен. Те го заслужават именно затова, че всеки представя една определена художествена индивидуалност. Нито един не повтаря другия. Прелиствайки страниците на този сборник от поезии, при всяка нова глава вие се намирате пред един свят, който ви се открива съвършено различен от този, чиито врати току-що са се затворили пред вас. Защото всеки от тях е дошъл тук не само със своя творчески натюрел, с непосредността, искреността, топлотата на своите преживявания, настроения и идеи, но и със своеобразния начин на изразяване тази творческа индивидуалност, която остава запечатана в паметта ни с оригиналността на образите, на техниката, на формата, на стиха. И не можете до края да се уморите, шестувайки из тази великолепна градина на поезията, защото е изключено всяко повторение, всяка имитация.

Трябва веднага да се забележи обаче, че в това многообразие на художествените индивидуалности, което предлага тази антология, съществу-

ва едно дълбоко вътрешно единство помежду им. То лежи в общността на художествените идеи, които са влияли върху творчеството на цялата тази революционна генерация поети, творчество, което е добило съвършено друг вид от този на предшествениците. Те предпочитат да изключат от своето дело всякакъв изкуствен патос, всяка реторика, всяка доказателна логика, всяка яснота на образа, която обикновено смесват с яснотата на делничната, на вестникарската проза. Те действуват непосредно на духа ни, въвеждайки ни в света на своите преживявания чрез средствата на една нова естетика. Това – от Траянова, който има значението на родоначалник и учител, през всички останали, дори до най-последните, най-младите, които продължават тази богата – може би единствена в българската литература – традиция, за да я завършат. Тук ние трябва да споменем думата символизъм. Защото творческото дело на тези четиринадесет поети се е развивало под знака на неговите художествени идеи и защото то беше оплодотворено от тези последните.

Българският символизъм, наистина, затваря последната страница на нашата литературна история, въпреки всичкото трагикомично недоумение на неговите противници, пред този исторически факт. Те не могат да не забележат вече, че това, което отричаха като сектанство, като плод на теоретични и доктринерски увлечения, че то се оказа именно същественото, жизненото, способното да остави трайна следа и да бъде отбелязано. И че всичко, което те издигнаха срещу му, носи печата на посредственото, на мъртвороденото, на временното и на нетрайното. Не можеше да бъде другоаче. Те забравиха, или по-добре никога не са подозирали, че временното и вечното са два елемента, неделими в истинското творчество на изкуството. Няма творческа индивидуалност вън от времето и пространството, и само прониквайки се от художествените идеи на времето си, един поет може да постигне значение и да има право на внимание от страна на грядущите поколения. Което е ясно това, няма да се учудва на факта, че всички имена, които са включени тук, не само са най-ярките перли на възродителната вълна на символизма, наложил се у нас на публиката през последните години, но и тия, в които много по-бляскаво, може би, отколкото в миналото, е отразен нашият, българският творчески гений, изобщо.

Декември 1921

*„Млада България. Антология на съвременната българска поезия“,
София, 1922.*

Кирил Кръстев

НЕБЛАГОДАРНОСТ манифест

Днес: смели преселници върху брега на Истинното Изкуство – ние не искаме да живеем там на палатки: и – обгръщайки делото на всички труженици – : нашата Любов трябва да почне с една неблагодарност към ония, които останаха доволни само да се спасят.

Днес: няма смисъл да се говори за нашето отношение към ония, които оставихме – към реализма: ние ги забравихме с техните викове на ужас от „декаданса“. Въпросът е, да се осмисли освобождението (: Защото дадаистът Хюлзенбек издаде манифест против Експресионизма. И то: все пак по пътя на духовното приобщение на Изкуството) –; да се казва днес: Изкуство за Изкуството, или Изкуството е духовно, – то значи: да не се казва още много нещо.

Отначало беше достатъчно да рисуваш душата си – за да бъдеш „експресионист“. Там стои Пшибишевски: с всички свои красиви формули, и своята величествена (и патетична – би казал някой) поза на Certain, чийто мозък искаше да се рве в „най-плацентарните ципи“ на Безсъзнателното. Пшибишевски рисуваше в с и ч к и п р о я в и , както искаше. Но понякога нещо му подсказваше – че да рисуваш един „кът душа“, така както Зола би рисувал един „кът природа“: все още звучи на н а т у р а л и з ъ м – и когато пред това стои съблазнителното определение: психологически. – Той разбираше понякога, че Изкуството значи: не само гениална вивисекция, но и да съединиш отново: синтез. И той се домогна до величествени лирически работи. (Днес ние всички можем да простим неговите аналитични увлечения: признавайки, че тогава все още беше позволено на Изкуството да бъде онова, което трябваше да бъдат спящите Философия и Наука; – и Душата трябваше да ангажира всичко, за да си пробие път).

Но по-късно разбраха, че да бъдеш само дух: – не е всичко: трябва да бъдеш още и съвършен дух. А да „търсиш“, да „постигаш“, и да се рвеш в позата на „вещател на боговете“ – е все още несъвършенството на провинциалната сцена. Трябва да бъдеш Бог.

– Съвършенството освобождава душата от сериозност – от почитание или фаворизация спрямо нещата: то ѝ позволява да лети навсякъде и да пръска над всичко Смеха на Постигнатото и Овладяното. Тогава: от-

ричаща всичко онова, което страхливият ум е наричал досега с е р и о з - н о , и з я щ н о , п о с т о я н н о , в е л и к о – в основата на което винаги е лежало несъвършенството – душата полита в безкрая, за да постигне сама себе си: през сърцето на нещата – със засмяното лице на Герой, който не се бои, а побеждава. През това гротескно начало животът се разпокъсва на разноцветна панорама от шеги и парадокси – и отведнъж добива смисъл на евтин детски празник с лакомства и светлини. Не само това: – добива смисъл и детинската дума: dada.

Душата разбира, че (да рисува себе си): да рисува отделни духовни инстанции: – значеше все пак да утвърждава света: реалност: застой. А тя се стремеше – и трябваше да се стреми – към: Смъртта: Нищото: Абсолюта: И затова: тя реши да го рисува отведнъж. Да го постига изцяло. – Логически следва, че би трябвало да имаме винаги единствената бяла книга – за рисунка, и паузата – за музика. Но, душата разбира своето условно съществуване спрямо Света – и създаде от своето Изкуство една условност: – тя разбиваше елементите на света: да ги съчетае – през своето ново видение за един нов свят: абсолютен и съвършен за себе си – както и създаденият по-рано. Красота значеше вече само количество и н т е н з и в н о с т на изобразеното: съвършенство на уравнивяване в своите закони. Изкуството – ах, идеалната пневматична машина, която би могла да изтегли до дъно смисъла на нещата, за да ги пусне в ново обръщение – заживявайки в свой нов смисъл: Безсмислието Може би тук само: в тая воля на Творец – и „трансценденталната сериозност“ на художника. По-нататък: всяко нещо добива значение и смисъл на ценност – ако все още се търси да се изтръгне такава от нещата – само защото е допустимото от една съвършена ръка: дадаизъм.

– Имаше още твърде много театрален патос и „Фаустовски изстъпления“ в ония, които описваха своите „стъпки към Безкрая“, и на чиято визитна картичка стоеше написано: Аз – Крал Дух. Дадаизмът се роди из възгледа, че е безсмислено да се повтаря заключеният вече в съвършенство Дух (dada). По-умно беше: човек да стане отведнъж прост – т.е. да се почувствува напълнен догоре. – Животът трябваше да се живее, защото неговият смисъл беше в неговото съществуване. И когато го е обхванал така – с препълнена и доволна уста: човекът разбра, че няма по-нататък. Трагизмът роди смеха. Да се посмеем, то значи да забравим всичко: и да почнем отново; да измислим нещо ново: просто за себе си в тая си новост – и съвършено в тая своя простота.

„Поезията е игра“: Блез Сандра.

(Българското изкуство самодоволно се усмихва).

Сп. „Лебед“, г. III, 1922, кн. I.

Кирил Кръстев

ВИТРИНИТЕ

(Писателю:)

О, да се слезе от витрините! – : Аз виждам да се киска там – окачена – забравената перука на Буало!

Ах, и септемврийският вятър! – Нима най-последно „Феникс“ може да ни спаси? И напразно там – едното измерение на тяхната безкрайна дължина, се изкачва нагоре, за да очертае напудреното им великолепие. И напразни са всички плакарди за внимание (– : даже когато едни обуца се возят на автомобил – стъклата усърдно събират колекции от парчета кал).

Вечерта, – когато Витрините празнуват в стерилизирано мечтание всичката разточителност на В ъ з в и ш е н о т о и разтварят в далечината подвързаните кодекси на И з я щ н о т о : за да представят отново – и за хиляден път – шаржираното великолепие на Le Grand Siècle –

(ах!) –

: насреща се понасят стотици нозе във въздуха и евтиният парфюм на циничното остроумие надува платната на „Folies Bergères“. Едно crescendo от червени викове изправя косите си нагоре; – тогава Влюбеният автомобил тегли черна линия по всички стъкла надлъж – така щото те едва успяват да се закрепят на местата си. А когато преди полунощ една пиянска тълпа от изгладнели триъгълници се завръща от soigné-to на Хермес – напразни са копринените кърпички с амоняк – : Витрините могат само да се изчервят зад позлатените си лорнети.

О, и това печално – тая вечна литургия – to be or not to be. Черни: всички мантии (Един даже запазва за себе си ултравиолет). Защото – назад всички вие, обуцари, когато Д в а н а д е с е т б и е ч а с ъ т .

Витрините се разтварят; сбраните линии се разтеглят, – за да построят картонените дворци на Дамата. До Луната се експедира лъчи, тъй като дъждът е престанал, и о, – биоскопическата панорама от прецизно избърснати поклони: – кавалерите са толкова коректни, щото не хвърлят и сянка върху пода. Кавичките в съревнование се лепят по всички стени от варак: – Животът остава сам едни кавички, най-последно.

– Да беше поне покривът от ламарина! – простенва глухо една Принцеса, но Рицарят е достатъчно милостив, за да изповядва утилитаризъм (ах, той е Дилетант!) – и Чудото трябва да дойде винаги в екипажа на

Мировата Скръб. – Защо Ти е покрив: – виж лехите от сияния – няма всичко не е красиво! – море, море от Красота.

Как несигурно се издигат гантираните пръсти на среднощния замък, – но Принцесата е длъжна да бъде винаги жестоко напудрена, когато дванадесетте пажа, в злато и марокин, мечтаят в успоредно сияние. Защо е покрив, когато мечтите са сини?

Но, 13 бие часът –

; една тълпа пияна, от изгладнели триъгълници от Храмовете на Хермес

в МИГ

бунт и

„Лега“ я хващат за двата края, издръпват я: – тя опасва цялото земно кълбо. Трясък.

Витрините се разтварят, разбиват, – улиците разбиват витрините и се качват по тях, – : Животът сам става една дълга витрина, – една Улица от правоъгълно желязо, зелено месо, и вик, и конски сили. – И разсипаната душа от трици на разбитите витрини.

Нима няма празници? – Да, но и актът на полисмена: „Защо закачате момичето? и ах: цялата ѝ епидерма (на „Принцесата“) е измокрена от дъжда!“

; Един трен спира по желание, там гдето няма спирка и тръгва внезапно назад; носът на банковия чиновник става зелен с виолетови петна, – а на журфикса, гдето дамите отпечатват стъклени пози на марионетки – лицата на поканените безпомощно се режат на жълти квадрати и черни триъгълници. Мелизандра излиза от едно езеро неизмокрена, и един свещеник се бръсне винаги, когато всички чадъри стават червени – защото притежателите им ходят без шапки: Слънцето направи това. Христос слиза от Планината.

? Нима няма празници.

– Виж: Раят е навред. И „Душата“ не е по-красива от оградата на райската градина. Даже оградата знае тъй мъдро да мълчи – когато трябва да бъде Изкуство, – а Душата ти трябва да бъде натискана с коляното на теориите, за да не говори за себе си.

Няколко хексагонални сълзи падат върху Земята.

Луната е подиграна, имитирана – издадена в хиляди екземпляри:

(Процесия деца минава с динени фенерчета).

Сн. „Crescendo“, г. III, 1922, кн. 2.

Иван Грозев

НОВОТО ИЗКУСТВО

Изкуството е излязло из Храма и изкуството води пак към Храма – към най-съкровения Храм: Храма на човешката душа, където се извършват най-големите тайнства. И задачата на изкуството трябва да бъде да разкрие този вътрешен погребен Храм, затрупан от катадневното, където лежи безмълвен нашият Бог – Мистерията, скрита в нас преди началото на вековете.

Защото чрез най-съкровеното в нас ние ще проникнем в най-съкровените тайни на естеството.

Наистина, човекът може да стане тъмен гроб на разтление, но той може да бъде и небесна порта за възкресение, а изкуството е възмогване към безсмъртие чрез светло преображение.

Първото изкуство е било религия и всяко истинско изкуство по своето същество се явява за днешния човек като религия; дълбоко мистично по своя произход, то и днес си остава такова, каквото е било преди хиляди и хиляди години, когато се е родило с първия копнеж на човека – да стане бог. Първият жрец е бил и първият поет, и най-великите творци и маги на древността са излезли из светилището. Някои поети и до днес така схващат своето призвание – като жреци на чистата истина, и всяка отстъпка на делничния живот те смятат като грях, понеже с това се понижава гордото изкуство и се служи чрез него на делнични нужди. Дори и Пушкин – ветрен в много отношения, както сам признава, – в своите най-висши поетически постижения стига до чистата метафизична формула „Изкуството за самото изкуство“, задачата на което е – да събуди Божеството у човека, а не да разжегва неговите страсти и да му служи за забава. Ето с какви думи се обръща той към сганта – в стихотворението „Чернь“:

Подите прочь – какво дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело;
Не оживит вас лиры глас;
Душе противны вы как роботы,
Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры:

Довольно с вас, робов безумных?
Во градах ваших с улиц шумных
Сметают сор – полезный труд!
Но, позабыв свое служенье,
Алтарь и жертвоприношение,
Жрецы ль у вас метлу берут?
Не для житейского волнения,
Не для користи, не для битв:
Мы рождены для вдохновения,
Для звуков сладких и молитв.

Жестока присъда на един „син на небето“, който, слязъл от Планината, гдето е разговарял лице срещу лице с Бога, би разбил скрижалите на светли откровения пред вида на ликуващата тълпа около златния телец... С такова вледеняващо презрение се отнася и Заратустра към тълпата на пазарището в големия град на „Пъстрата крава“, като пожелава в сърцето си – думите му да се обърнат на гръмове, че да порази ушите на своите слушатели и с огнен жупел да посипе главите им...

В стихотворението „Пророк“ Пушкин ни казва какво е висшето предназначение на поета:

И Бога глас ко мне возвал:
„Возстань, пророк, и виждь, и внимли,
Исполнись волею Моей –
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей!“

Поетът е повикан за мирова жертва, в пламъците на която той най-напред себе си трябва да изпепели, за да стане огън жив и да запаля във всяко човешко сърце очистителен пожар.

„Нека той пази неугасим олтарния пламък, като огъня на Веста“, ни казва Валерий Брюсов, „нека го разпали в голяма клада, без да се бои, че върху нея ще изгори и неговият живот. Върху олтара на нашето божество ние хвърляме сами себе си. Само жреческият нож, що разсича гърдата, дава право на името поет.“

Средновековните алхимици са казвали, че за да можеш да превръщаш металите и да правиш злато, необходимо е да намериш светоискрещия философски камък – *Lapis philosophorum*. Аз мисля, че този камък на Мъдреците е кристализираният творчески огън, който един истински творец трябва да завладее, за да изплати и претвори грубите елементи в тъмната рудница на човешката душа, като ги превърне в златен блясък. Но днешният човек е далеч от това царствено жреческо изкуство: негова-

та немощна мисъл слепя само мъртви образи, като отразява в тях своето безсилие, и неговите думи не са пожарни мълнии, а издъхващи птици, залутани в мрак. У днешния човек на изкуството няма одухотворяваща мощ, защото той още не е посегнал към мълниите на своя бог, и когато тълпа сакателници, изуродовани и оскотели от вдребняващите нужди на живота, зареват по стъгдите: „Хлеб и игра!“ – той се присъединява към техния стръвен вой, вместо да им даде огъня на Прометея и да ги научи на божественото изкуство – да умрат като уроди, за да се възродят като човечи. „Strib und werde: Умри и възроди се!“ – ни казва Гьоте във „Фауст“; и той е можал да каже тия думи с най-пълно проникване в техния смисъл, понеже е бил много добре запознат с Великото Дело (Opus majus) на големите майстори творци. На друго място същият този голям поет и мистик ни казва, че творческият екстаз на поета и боговдъхновението на пророка са от еднакво естество, само че поетът злоупотребява със своя дар, като се отклонява от своето божествено призвание и престъпно се наслаждава от него, когато пророкът – в свръхчовешко себеотричане – служи чрез него на една върховна воля. Единият е обикновен човешки гений, както ще видим, един безотговорен пиян служител в храма на изкуството, който – в пияно изстъпление – повежда тълпите подире си в безстидна оргия, когато другият се превръща в пламен стълб и повежда богоизбрания народ през жарка пустиня към Планината на Откровението, където се издига Храмът на Посвещението.

За нас има две науки и съответно с това и две изкуства. Една човешка наука – изкуствен строеж на грубия емпиричен ум от хитроскроени хипотези и ронливи теории, някаква вавилонска кула, която рухва от най-слабото подухване на новата мисъл; тази наука се сподиря от едно чисто човешко изкуство, което също тъй гради върху ронлив пясък, сиреч върху „здрави научни основи“, и се мъчи да затвърди владичеството на човека над земята и направи засипването му по-приятно: това е изкуството на „последния човек“. Другата наука сега едва се заражда – поне за днешния човек, понеже тя си съществува открай време, тя е науката за Царете на Духа – Онези, които обитават по най-високите върхове на битието и още не са слезнали между нас да работят; заедно с върховното познание, което ще ни разкрият. Те ще ни научат на ново изкуство, което съвсем ще преобрази земята. И тогава Поезията – синтез на всички изкуства – нано-во ще стане език на Боговете.

Човекът в своята наука и изкуство изживява себе си: в тях се изразява неговият мироглед, в умопостигане или в преосъществяване. Науката е път за дирене на Истината, а изкуството – път за нейното осъществяване; в тях се отбелязват стъпките на човека към Вечното и по тях можем

да съдим за неговия духовен ръст, както и да видим докъде е стигнал той в своя стремеж – да въплоти в себе си божествения идеал.

Хората се намират на различни степени на развитие и различни са техните схващания и възгледи върху едни и същи неща; няма две души, които да се намират на едно и също стъпало, и макар и ние, децата на един народ, да говорим един език, често превратно се разбираме или и никак не се разбираме. Това най-ясно проличава в отвлечените метафизични спекулации на днешната философия, изродена до схоластика, в която всеки философ тълкува само себе си, като нахвърля своите умувания като гъста мрежа върху най-очевидни истини и ги прави неразбираеми. Но днешните мислители и не отиват по-нататък – тях ги плаши зловещата зелена вълна на небитието, това *Mare tenebrarum*, в него се давят само хора като Пшибишевски. Днешните философи позитивисти, начело с Огюст Конта, ни предупреждават мефистофеловски, че там – Отвъд – няма нищо. И ние всички повтаряме заедно с тях: „Наистина, там – Отвъд – няма нищо, защото и ние самите нищо не можем да видим.“ Да не вижда, това е най-големият трагизъм на днешния човек, който посреща своята съдба сяп; поне древният елин е виждал и знаел своята неотменна съдба – от своите оракули, а „Слепците“ на Метерлинка тъпо се надяват и дочакват... Смъртта – тяхна спасителка.

Човекът обаче, в своя път от животното до свръхчовек, трябва да мине през всички стадии и от това се обуславя и развитието на неговата наука и изкуство. Досега той е развил предимно своя нисши плебейски ум, който поражда науката на петтех чувства, опитното познание; в свързка с тоя чисто материалистичен научен мироглед, който се опира върху външните факти на феноменалния мир, процъфтява здравето, както го наричат, реалистично изкуство, което в своята сяпа подражателност на природата стига до груб натурализъм. Задачата на това изкуство е да отрази действителността или – в най-добрия случай – да я възпроизведе художествено и да създаде типове. И все пак реалистът художник, различвайки нещата, верен на научния аналитичен метод, приложен и в изкуството, прониква, без да ще, в неизменните първообрази, във вечните типове, неизменно отразяващи се в потока на вечнотечащите форми и с това стъпката от Зола до Верхарн е направена.

В областта на научното умозрение, както и в областта на творчеството, тъй тясно свързани, се появяват от време на време вулканически избухвания, както се изразява Бергсон, и тогава железната ръждива верига на ума, изкована от съединителните звена на аргументи и научни догми, се разкъсва под напора на творческия вихър и светва огнено чудо-откровение... и очертанятията на видимите предмети изчезват в новото вълшеб-

но осветление, и пред преобразениия взор на душата се разкрива нов свят. То са надзървания отвъд с окото на Духа – върховно начало у човека.

Такива надзървания може да има само геният, който е развил у себе си висшия разум и съответно с това и своето духовно прозрение – интуицията. Въпросът за непосредственото знание, или мистичното проживяване и постигане истината чрез вътрешен опит, не е нов, той е нов само за теоретици като Бергсона. Гениите на всички векове, първенците на човешкия род, изпредили своите съвременници, са обладавали този скъп дар, който у някои – мъдречи, поети и мистици-светии – е бил развит до пълно ясновидство. Те не са блуждавали като нас посред забъркания лабиринт на явленията, а са знаели положително, понеже са виждали самите неща, самите същности. Христос, Кришна, Буда, Хермес, Орфей, Питагор, Аполоний Тиански, дори и Платон – са най-високите върхове на човечеството, озарени от едно никога незалезащо слънце; Те са въплъщение на Сврѣхчовека в историята, или Богочовека, който мълниеезичен ще близне човешкия род, за да го превърне в безброй огнени езици на Светия Дух – през великата Мирова Петдесятница.

„Де е мълнията, която ще ви лизне с езика си?“, казва Заратустра и добавя: „Ето, аз ви уча за сврѣхчовека: той е тая мълния!“

В „Бхагавад-Гита“, отломък от „Махабхарата“ – индийска поема, написана преди хиляди години, нас ни поразява същият страховит величав образ на Сврѣхчовека – Кришна, който в пламенно видение разкрива своето Божество пред Аржуна:

Зарящ, въззет до небо, увенчан с дъгата,
с уста-паст и с магично-светящи очи...
Пред Твоя вид издън недрата ме разтресва,
и чезне мойта мощ и мойт мир, о Вишну!
Не зѣби – всепоядащият пламък
на времето пламти във твойта страшна паст...
Не видя нищо друго – де да бягам?

Прибежище на всички светове, о милост!
На Дхритараштра синове и със тех
царете на земята – този сонм от вожди,
Бхишма и Дрона, царственият син на Сута,
и воините благородни на тази рат,
те хвърлят се стремглаво в Твойта паст – вулкан,
изригващ лава, със зѣби – скали пламтящи...

Аржуна в ужас съзерцава как богоборците – воини върху полето Курукшетра – политат онесвестени в пламтящата уста на Бога и загиват...

И Аржуна извиква, превъзмогнат и обезумял:

Навсъде, всепоглъщащ, мълниеезичен,
ти близваш, всепоядащ, човешки род...

Чудесният Рюисбрък в едно свое стихотворение, където говори за своите мистични преживявания, ни представя Христа като огнен дух, който го поглъщал със своята уста – разжежена пещ, и той потъвал в огнено блаженство. Все едно и също мистично проживяване на боговидците.

Науката на утрешния ден ще бъде наука за Свръхчовека, а Изкуството – висша духовна алхимия. Защото Свръхчовекът е онази светло нажежена реторга, онова страшно горнило от очистителни мълнии, през което трябва да мине целият човешки род, за да прегорят всички негови несъвършенства и от преплавлените и претворени елементи да се зароди у всеки едно новият идеален образ – Същина от Същината, както казва Гьоте, – Хомункула на Парацелза. И тогава Наука и Изкуство ще се слоят в един Върховен Път, по който ходят гибелниците на тоя свят, тласкани от свето безумие към огнена бездна. Това е пътят на религиозния екстаз, за който ни говори Плотин и неговият ученик Порфирий; по този път се стига до върховно просветление и до ново раждане чрез мистична смърт – раждане на детето-Свръхчовек в един свръхчовешки мир.

Но тук вече стигаме до новото Храмово Изкуство, за което ние сега можем само да мечтаем посред пъкъла на своето творчество – подобно Пшибишевски; тука вече ние стигаме до Портата на Посвещението, през цепките на която ние – подобно Метерлинка – можем само да надзърваме, ослепени от неизказан блясък...

В своите щетни блуждания някои от първенците на човешкия род са стигнали до Портата на Вечното и едни от тях, обзети от „неврастеничен страх“ пред великото Неизвестно, се връщат назад към призраците на миналото, други застанали в нямо бездейно съзерцание, със затворени очи и не се решават да направят съдбоносната стъпка; понеже тук трябва да стане с човека превръщение, каквото става с една какавида, из която изхвърква пеперуда, – от вкакавидената личност трябва да се роди новата Психея с нови усети и органи, пригодени за новия живот. И това именно е ставало в древното посвещение, това трябва да стане и днес; иначе нашето изкуство ще бъде мъртво изкуство и думите на Валерий Брюсов ще си останат пусти приказки – стил. Ние ще пишем само книги, ще рисуваме картини, а безсилни ще бъдем да осъществим идеала в себе си. Трябва да се проникнем от съзнанието, че нашата тъмна плът с нейните тъмни инстинкти трябва да прегори върху жертвеника на нашия Бог, и ние да се облечем в нова просветлена плът, надарена с нови усети и способности,

така да се образува у нас нов ум, да се развият нови органи, за да можем да влезем в царството на нетленната красота – мира на Платоновите идеи. Там просветленият съзерцава лице срещу лице Истината – самата действителност, от която нашата действителност е едно бледо отражение. Според Шопенхауера обектът на Изкуството е „Платоновата идея“, отражена в света на явленията, която може да се постигне чрез медитация – чрез вътрешно лицезрение – едничкият път, по който може да се стигне на най-високия връх на познанието. Той е пътят, за който ни говорят светии, пророци и мъдреци, и нашият разум, трезвен и положителен, го отрича или има твърде смътна представа за него. Дори и гениални хора, които са познали шеметните висове на вътрешното проживяване, го отричат със своя мозъчен разсъдък, като намират, че това е игра на фантазията. Такъв е например Вагнер, донякъде и Ницше. Порфирий, новоплатоникът, пише: „С разсъдъка си човек казва много неща за принципа, който стои по-горе от ума. Но много по-добре би се вникнало в него чрез отсъствие на мисълта, нежели чрез мисълта. Представа за него можеш да имаш както за съня, за който съдиш донякъде в будност, но който можеш да познаеш и да изпиташ само при състояние на сън. Наистина подобното се познава чрез подобното и условието за всяко познание е субектът да се уподоби на обекта.“ Тази мисъл е обща; ние я срещаме у древни и у нови философи; всички те ни казват, че има едничък път на върховно познание, независимо от външните сетива. Емпедокъл също твърди, че подобното може да се познае чрез подобното: чрез земята познаваме земята, чрез огъня познаваме огъня, чрез борбата познаваме борбата, чрез любовта познаваме любовта. И щом подобното може да се познае чрез подобното, тогава само божественият разум може да познае божеството. Под божествен разум тук се подразбира трансценденталната способност на душата, и човек трябва да пробуди у себе си тоя висш принцип, за да може да проникне в свръхфизичното. И Плотин ни говори: „Не чрез въображението, нито чрез разсъждението ние си представяме свръхчувствените неща, но чрез способността да ги съзерцаваме, способност, която ни позволява да говорим за тях тук, долу на земята. Ние ги виждаме прочее, като пробуждаме в нас същата оная сила, която трябва да пробудим, когато сме в свръхфизичния мир. Ние приличаме, в такъв случай, на човек, който се е покатерил на скалист връх и вижда от там неща, невидими за други, които са долу.“ Същият този философ мистик казва на онези, които се оплакват, че нищо не видят върху висините на съзерцанието: „Трябва първом да се направи органът на зрението аналогичен и подобен на предмета, що той ще съзерцава. Никога окото не би видело слънцето, ако по-рано не приемеше формата на слънцето; също

тът и душата не би могла да види красотата, ако по-рано сама не станеше красива, и всеки човек оттам трябва да захване – да стане красив и божествен, за да добие зрение за красотата и Божеството.“ След тия думи на Плотина нам не остава друго, освен да приведем мнението на Шопенхауера, който в своето съчинение „Светът като воля и представа“ така определя процеса на съзерцанието:

„При тоя случай ние се отдаваме на съзерцанието с цялата сила на духа си, напълно се потопяваме в него и изпълняме цялото наше съзнание със спокойното лицезрение на непосредния предстоящ предмет – ландшафт, дърво, скала, здание или каквото и да било, при което човек се губи в тоя предмет... и остава само чист субект, чисто огледало на обекта, тъй че сякаш предметът остава сам, без тогава, който го възприема, и вече не може да се отдели съзерцаващият от съзерцаемото... Тогава това, що човек познава по тоя начин, не е вече отделната вещь като такава, а идеята, вечната форма, и самият съзерцател не е вече отделен индивид, а чист, безволен, безболезнен, безвременен субект на познанието.“

Но въпросът за чистото познание, независимо от нашия емпиричен ум, който в много случаи може да ни заблуди, е твърде сложен; той може да се разглежда в свръзка с душевния строеж на човека. В „Мислителната сила“ на Ана Безант ние имаме едно пълно и философски обосновано изложение по този въпрос. Тука ние само бегло ще изтъкнем, че познавачът в нас (човешкият Аз, Субектът), за да се прояви, си има свои носители; един от тези носители е конкретният, или опитният, разсъдък. Той представя една сфера от тънка пластична материя, върху която се отразяват трептенията от вънкашния мир – възприети чрез сетивата – и се отпечатват там също тъй, както върху чувствителна фотографна плоча падат трептенията-лъчи от вънкашните предмети, произвеждат там промяна в химичния пласт и се получават съответни образи. Субектът Аз възприема от Не-Аза (Обекта) отразените лъчи на единния Аз (Абсолют) и така се появяват отразените образи на нещата в умствения носител. В ранните стъпки на своето развиващо се съзнание Познавачът не познава самите неща an Sich, а само техните отразени образи в ума, който с право можем да сравним с огледало. Както отраженията в огледалото не са самите предмети, така и илюзивните умствени образи не са самите неща. Ние нямаме истинска представа за света, защото Познавачът в нас вижда като предмети тези именно илюзивни умствени образи, които всъщност са живи възпроизвеждания на нещата – дишащи изваяния на мисълта, творчески актове на божествения и човешкия разум, стъпки на вечното непрекъснато творение, както се изразява Хегел. Обаче умът е

великият убиец на реалното, той е творецът на илюзиите и ученикът (Познавачът) трябва да убие убиеца. Така се казва в една мистична книга.¹ За да познае самата истина, ученикът трябва да отхвърли всички относителни истини на ума, като стане равнодушен към предметите на външните възприятия; той трябва да превъзмогне ума, да го направи свое послушно оръдие. На мистичен език това значи – да убие или да надмогне убиеца, твореца на всички илюзии. Защото наистина умът е един орган на душата, образуван от наслоенията на нашите мисли и нагоден за практични цели и ние трябва да правим разлика между архитекта и неговия чук, между изследователя и неговото оръдие за изследване. Нашият ум е една риза, изтъкана от най-разноцветни отражения, пъстра сфера, през която светлината прониква видоизменена и преломена по хиляди начини. Ето защо съществуват толкова разнообразни мнения по един и същ предмет, често непримирими, понеже умът ни представя само разстроени образи, едно смесение от себе си и от външните предмети. Затова дейността на ума трябва да се спре и съзнанието непосредствено да преживее и да възпроизведе в себе наблюдавания предмет. Така може да се постигне истинско познание не само на външните феноменални предмети, но и да се проникне в света на Нумените, в света на Платоновите Идеи, на които тези феноменални предмети са израз и символ; това може да стане чрез съзнанието, което работи в един по-висш носител, неспъвано от конкретния ум или от долните носители – от емоционалната природа например. Модерното изкуство признава тази истина, но в някои свои крайни течения то изпада в противоречия, които ние тука ще изтъкнем. Живецът на това ново изкуство ние намираме в символизма, който стига до същите изводи – че светът сам по себе си е непознаваем и съществува в тая форма, която човек си съставя за него, тъй че възприемащата личност е ключ на всяко познание. Областта на символичното изкуство е душата, освободена от всички вериги на конкретния ум и оставена на пълната свобода на своите истински органи – чувството и фантазията. Днешният символизъм също тъй отрича човешкия разум, който създава общи идеи и закони, гради системи, които имат вътрешна сила да се налагат като общи истини. В модерното символично изкуство ние имаме смътни отблясъци от един тайнствен и загадъчен свят – доловени в неясни образи, изразени в смътни предчувствия; пробудената човешка душа, като руши старите форми, приюти на нейната бездомна мисъл, като къса оковите на традицията, с които е била свързана, като троши железните догми на днешната позитивна наука, с които е била бронирана и защитена, сега застава цяла обнажена и зъзне в мразата на Вечното... Както загатнахме вече, в това новозародено изкуство про-

личават две течения – едно ляво течение, което отива до крайност в своето отрицание, като подруша собствените си основи и отрича всяка цел и път; другото можем да наречем дясно течение, което долавя вечните закони, по които може да се строи здраво, домогва се до вечните творчески принципи и прониква в тайната на творението. Представителите на първото течение се пленяват от самия творчески процес, който всъщност е едно изживяване на личността, едно себепознание, докато се стигне до Нищото, върху което може би ще се положи основа за Новото Творение; изкуството за тях е път за проваляне. Всъщност изкуството е път, но не надолу, а нагоре път на творческо възможване към нов свят и ново битие; истинското изкуство е богостроителство и то си има строго определена цел. По това се то и отличава от всяко лъжеизкуство, че има строго предназначение, че в основата му лежи една математична задача, макар и да си служи със същите външни средства за израз – със символи и загатвания, за да изрази неизразимото. Представителите на дясното течение са истинските художници богостроители, призвани да преобразят живота, да внесат хармония в света и да изпълнят божествената красота, като издигнат земята към ново небе или по-скоро да обърнат самата земя на небе.

И ние недоумяваме пред един Пшибишевски, който изказва в своята „критика“ толкова ценни възгледи върху изкуството, а стига до явни противоречия. Той ни казва, че изкуството е възсъздаване на това, що е вечно, независимо от всички промени и случайности, независимо от време и пространство. То е възсъздаване на същността, т.е. душата. Следователно изкуството е възсъздаване на душата във всички нейни прояви, независимо от това, дали са те добри или лоши, красиви или безобразни. И с това той скъсва с вчерашното плебейско изкуство, което слугувало на така наречената нравственост. Според него артистът възсъздава живота на душата в нейните разнообразни прояви; той няма нищо общо нито с обществените изисквания, нито с предписанията на етиката; той не познава никакви случайни разграничения, названия и формули, не познава колоритата на тия реки и ръкави, в които обществото е тикнало огромния поток на душата и е отслабило силата ѝ. И така, заключава Пшибишевски, „субстратът на нашето изкуство съществува за нас изключително откъм страната на своята енергия, съвсем независимо от това, дали е той добро или зло, красота или безобразие, чистота или хармония, престъпност или добродетел“. И по-нататък: „изкуството няма цел, то е само за себе си, то е абсолютен, понеже се явява като отражение на абсолюта – душата. А щом като е абсолютен, то не може да служи на каквато и да било идея: то е владичица, източник, из който произтича животът.“

За оногова, който не може да различава, тези думи на Пшибишевски са съблазн. Изводът се налага: в изкуството няма морал, понеже то не преследва цел, а има за задача – да отразява само, макар и абсолюта, който се явява като един хаос от добро и зло, от красота и безобразие. Да твърдиш, че в изкуството няма морал, то е все едно да кажеш, че в химията няма закони и че можеш да туриш безразборно в една реторта каквито щеш елементи и безнаказано да ги загреваш на огън, за да получиш нови съединения... Опитните химици без двоумение ще ни кажат какво може да произлезе от това, но днешните духовни алхимици, които са повикани да претворят живота, действуват безогледно, като извикват експлозии в най-нежната реторта – човешката душа... Ние мислим обаче, че Абсолютът е Абсолют сам за себе си, независимо от нашето човешко изкуство; той може да бъде обект и цел на изкуството, но не и самото изкуство, тъй че твърдението, какво изкуството е, в едно и също време, и отражение на Абсолюта, и самият Абсолют, е безсмислица. Защото изкуството, като отражение на Абсолюта, не може да бъде нито владчица, нито източник, из който да произтича животът.

Абсолютът според нас е Идеята като безусловна първична сила, вън от време и пространство, която се проявява – във време и пространство – и ни се разкрива в творчески дела, нейни видими възплъщения. И до тази Идея-Абсолют се стига по Път, който води отвъд всяко човешко Добро и Зло – пътя на Абсолютния Морал. Но тук трябва да се обърнем към Платона, когото Пшибишевски уж отрича, когато в много свои положения се схожда с него. Към Истината, която е Абсолютът, върховно Благо и Красота, води само Един – възвратен, Път. Истинското изкуство ни чертае именно този възвратен Път, като ни отбелязва неговите етапи. Това изкуство е свещена математика на творчески същности-Числа и в същото време музика, неуволима за обикновения слух, в която се дочува Златният звънтеж на слънчевите атоми и хармонията на планетните сфери. И ние можем да заключим, като си послужим тука със самите думи на Пшибишевски: Изкуството, ако се разбере именно така, става най-възвишената религия, а неин жрец се явява артистът-Маг, който смъква всички завеси от бъдещето и тълкува руните на обвитата с плесен древност, като прониква в най-дълбоките тайни на природата.

И този жрец и маг да бъде един обикновен човек, както ни казва и сам Пшибишевски. „Има хора – редки хора, които се стремят, вечно възвръщайки се на земята, да възплътят в себе си последния идеал на човека – Гения (Сврѣхчовека)². И такъв трябва да бъде художникът – действителен маг, Махатма или Богочеловек.

Първенците на човешкия род са стигнали до това богоподобно състояние, и всеки отделен човек – през редица превъплощения – ще стане такъв Махатма – Велик дух; обаче Пътят, който води към свръхчовечество, е мъчен, стръмен; той е път на подвижничество, път на духовен героизъм. Същата мисъл впрочем изказва и Пшибишевски, като изтъква, че пророкът, светията и артистът вървят из един и същи път, и с това признава, че творчеството изобщо е път на светост, по който шествуват богоподобните. Ето какво ни казва той:

„Някога с изкуството са се занимавали само тези, които са били осенени от божията благодат, – пророците, които са се криели из пещери, та да могат да се отдават на страшните видения на освободената душа; анахоретите, които са живеели из пустини, във вечно усамотение. В елинско време поетът е бил екстатик; мисленето се е считало за свещено: Сократ не е усещал студ, когато е стоял с боси крака в снега и е слушал вдъхновените си мисли. Средновековният артист е подготвял душата си чрез продължителна молитва и пост. В трескаво съсредоточаване на цялото си същество той, преди да почне да твори, е молел Светия Дух да му изпрати благодатта си.“

Ние мислим, че Пшибишевски изпада в основна грешка, като не схваща достатъчно ясно трагизма на днешния артист, който изнемогва в борбата със себе си, разпънат между миналото и бъдещето. Като ни говори за състоянията на душата, той смесва преживелиците от миналото с откровенията на бъдещето, бълнуванията и халюцинациите на изстъпленника, опит от хашиш или от друго, със светите възторзи на боговидеца, потънал в екстаз. Днешните психолози не турят граница между областта на подсъзнанието и областта на свръхсъзнанието у човека. Областта на подсъзнанието – това е онова мистично *Mare tenebrarum*, в дъното на което са погребани нашите минали сънища и мечти, където се покоят отломки от хиляди корабкрушения през хилядите наши животи; от бездните на това таинствено мъртво море се вземат често кошмарни вихри, които ни навяват безимен ужас. То е царството на бледната Хеката-Луна, царица на нощните видения. Нейният мъртвешки лик се носи посред хаос облаци, озарявани от кървави избухвания на адски светлини; тя свети на своите поклонници, нейни жреци: вражари, заклинатели на черни сили, лунатици, блуждаещи без път посред блатни огънове, „жътвари на призрачна лунна светлина“, които от своята мисъл са изваяли свой бог – Сатана, и в порутените замъци на душата празнуват своя шабаш, където гори и се топи плътта върху огъня на страстта... Черните жреци на троеликата Хеката водят своите жертви в мрачни преизподни, в безизходни лабиринти, за да бъдат разкъсани там от минотаври, когато жреците на Слънцето

водят своите избраници по Пътя на Слънцето, през областта на свръхсъзнанието, към върховна бездна, където блесва цялото мироздание, звездната пещера на необятния хаос.

Според Стефан Маларме³ изкуството е висш синтез на науката и религията, и художникът трябва да бъде пророк и жрец; той трябва да се откъсне от всяко реалистично възприятие на явленията и неговата заветна цел трябва да бъде – да построи стройна и сложна система от символи, в която да се отобрази крайната Идея на всичко, що съществува, т.е. последният стадий на богопознанието: „L’art c’est la manifestation mystique.“ Маларме поставя в тясна връзка символичното изкуство с метафизиката и мистиката, дори и с теологията. Светът му се представя като строга система от символи, йерархически подчинени на чистите идеи, които в своята съборност образуват „la divinité“. Всеки символ е проява и видимо възплъщение на тази вечна същност, която Маларме нарича „la Raison centrale“. Цялата вселена е безконечен трактат, всеки предмет – особена буква; съвкупността на всички неща е проява на божеството. Мислящите същества постигат смисъла на този божествен символичен трактат чрез науката, изкуството и религията. Ils déchiffrent la divinité même et la créent progressivement. Чрез вънкашните символи трябва да се разкрият „les idées pures“, като неизбежни посредници между човешкото съзнание и Божеството, а същността на тая символична метафизика, нейният таен огън е екстатичното вдъхновение на чистия мистик, за когото дори лириката е преди всичко „exaltations lyriques de l’Homme vers la divinité“.

Методът да се построяват символи се изразява в радостта да се отгатват, да се доказват аналогии между всички неща като йерархически координирани елементи на една мирова система – мистичната книга на Божествената мъдрост.

В тия съждения на Маларме е изразено учението на Платона, който също ни казва, че Божеството (Върховната идея – Логосът) обгръща в Себе цялата йерархия от подчинени идеи, тъй както видимата вселена – възплътената мисъл на Бога – обгръща в себе си всички същества – проявените идеи във време и пространство. Вселената е бог в създаване; тя е видимото тяло на Бога Слово, който става плът. Мисъл, изразена и в нашето Евангелие, както и във всяка друга мистична книга, където със същия платоновски език – езика на посветените – се говори за падането на човешката душа в чувствения мир и за нейния пламен копнеж да се възвърне пак, по Пътя на чистотата, към своя Първоизвор. И Платон ни казва, че чистото и свято никога няма да слезе в душата на един нечист човек, защото само чрез чистото сърдечно око може да се съзерцава самата

чистота – Божеството. Но тука вече ние навлизаме в шеметната необятност на Богопознанието, където се губят стъпките на човека, където остава да свети само чистото съзнание, неугасимата вътрешна светлина, от която нашето вънкашно съзнание е бледен лъч, а интуицията на гения – отблясък. Това е божествената природа в нас – она свръхразум, тъждествен с Мировото Съзнание, чрез който ние можем да проникнем във Вселенския Ум; това е безсмъртната идея-човек, която нито се е родила някога, нито пък ще умре, когато нейната отхвърлена сянка – емпиричният човек – изчезне; това е Дух от Вселенския Дух, Абсолют от Абсолюта, Истина от Истината, Красота от Красотата. И нам стават ясни думите на Платона, който ни казва, че безусловната безпространствена идея не може да ни дойде отвън по лъжливия път на сетивата, понеже идеите се съдържат първоначално в Духа – те са самата негова същина. Но те се намират там в латентно състояние и ние нямаме съзнание за тях, а сетивата, като ни показват копията вън от нас, ни напомнят за оригиналите-първообрази, които са вътре в нас. Така, който стигне до областта на Духа, където се разкрива Всеединството, може да каже заедно с Ницше: „Аз не признавам никакво Вън от мене.“

С развитието на нашите висши способности ние трябва да минем от опитната наука и изкуството на петте чувства към метафизиката и върховното изкуство на древното посвещение – тауматургията⁴; от изследване на вънкашните явления и факти ние съдбоносно трябва да преминем по железния мост на логиката, Отвъд – в областта на внезапните откровения, на религиозно-мистичния опит, – отвъд полюса на всяко човешко разбиране: в областта на свръхсъзнанието, откъдето ни идат най-светлите мечти, най-чудните сънища на поезията, що изпълнят душата ни със свято безпределно чувство, запалят с огнен ентузиазъм сърцето ни, и ние в религиозен трепет се издигаме към нетленна красота.

Едно нещо само важи, ни казва Новалис, търсенето на нашия трансцендентален Аз, разкриването на нашата трансцендентална същност, или, както ще кажем ние, осъществяването на нашата божествена природа. „Познай Себе си“, са казвали древните от Питагора до Сократа, което значи същото нещо, понеже да познаеш Себе, ще рече да намериш своя висш божествен Аз и като проживееш божеството в себе си, да видиш, че твоят висши Аз е част от Мировия Аз и че следователно ти си Всичко, щом почувствуваш своето единство с всичко, че Всичко е в тебе. В това отношение мистиците от всички времена – философи и поети – са единодушни досежно едничкия Път – Изкуство, който води към магично постигане и богопретворяване. И Плотин, който учи Теософия – синтез на философия, религия и изкуство, – ни казва, че целта на човешкия живот

е очистване на душата (катарзис) и нейното все по-пълно уподобяване на Божеството. Според него три пътя водят към Бога: музиката – висш израз на всички изкуства, – любовта и философията; три пътя, или по-скоро Един Път с три етапа. Артистът дири Идеята в нейните чувствени прояви; човекът, който обича, я дири по-високо, в живата човешка душа; най-после философът я дири в извънфизичната сфера, където тя се намира чиста от всяка връзка: в невеществения мир и в Бога. Който е вкусил веднъж от меда на съзерцанието и екстаза, той напуска любовта и всяко човешко изкуство; така пътникът, който броди из царски дворци, забравя великолепието на приказните царски чертози, щом види Царя. Наподобената красота на земното изкуство, самата жива вплотена красота са бледи отражения на Безусловната Красота. Чистата радост на мъдреца – пилигрим по неземеи път – е неизказана; той изпитва такова блаженство, което го прави да забрави не само земята, но и себе си като личност, като му остава само чистото съзерцание на Абсолютното; това е сливане на човешката душа с Божествения разум, това е екстаз, преминаване на душата Отвъд – в нейната небесна родина. Людете, стигнали до такова изстъпление, казва Плотин в своите Енеади, виждат Всичко, но не проявените неща, а самите им същини:

„Те виждат себе си във всички други... Понеже там всичко е прозрачно; нищо не е тъмно, нищо не е пречка, но всичко се вижда за всекиго; човек вижда нещата извътре и изцяло, напълно. Там вредом се среща светлина със светлина, затова всеки съвместя в себе всички неща и въпреки това съзерцава всички неща в другите. И тъй, там всички неща са навсякъде и всяко нещо е Всичко. Там царува безкрайно великолепие и безграничен блясък. Защото там е всичко голямо: голямо е дори това, което е малко. Слънцето, както се вижда оттам, е едно с всички звезди и въпреки това всяка звезда поотделно е едно слънце, и сама – всички звезди...“

Сам Плотин казва за себе си, че той четири пъти е изпадал в такова изстъпление, за каквото възхищение на Духа ни говори и апостол Павел:

„И видях неща, които човешко око не е виждало, и чух неща, които човешко ухо не е чувало.“

Пшибишевски също ни говори за това върховно състояние на душата, в което целият разбит на милион частици живот се съединява в едно грамадно слънце, в което милион членове се съединяват в едно грамадно тяло, а милион векове се разлагат в една секунда. Но това е най-малкото, което може да каже един съвременен човек, за когото все още не се е вдигнал пъстрият покров на Майа, за да прозре отвъд всяка проява. Ние все още се покланяме на вънкашни форми, на идоли, сътворени или неръкотворни. Нашите най-високи полети все още са в зависимост от земното

притегляне. Но там, където свършва човешкото изкуство, започва божественото изкуство, което води по неземен Път. И Богомъдрецът завършва великото дело на Бога с неземни материали, като твори чрез огън и светлина. Всеки е творец в своята област, но един твори мъртви идоли, на които се покланят гълпите, а друг създава богове. Простият учен изучава природните явления, проявената природа (*natura naturata* – според Спиноза), и със своя ограничен ум се оказва безсилен да проникне в скритите същности; той не може да се постави в непосредствена връзка с действувашите природни сили-законали, да ги подчини на волята си и да създаде живот. Геният, в най-широкия смисъл на тая дума, по самото устройство на своето същество се намира в тесен съюз с творческите природни сили (*natura naturans*), явява се като техен безсъзнателен агент и изразител и претворява живота. Мистикът обаче е станал сам тази творческа сила, понеже се е сплел с нея; сам е този действащ Закон, понеже се е отъждествил с Първо-причината на всички неща; сам е станал непресекаем извор на живот и светлина, понеже е стигнал да пребивава в огнения център на вселената: станал е вместилище на страшните космични сили, които излизат из недрата на вселенския всеобятен творчески Дух, станал е едно с Него – сам вече демиург.

Това е магът, който е завладял най-голямото изкуство в света – изкуството на Посветения, изкуството на един Орфей: – поет и жрец, и Иерофант на Великата Мистерия на Живота. Той прониква в най-съкровената скиния на битието, където всяка изговорена дума веднага се превръща на дело, там, където невъзможното става възможно, където познанието е мигновено преображение – виждане Истината и ставане самата Истина, където животът е една непрекъсната Теофания – Богопроява.

Задачата на новото изкуство е да пробуди у всеки човек творческата сила, която ще го одухотвори; за това изкуство формата не е цел, тя е само средство: изкуството трябва да съгради оня златен мост, по който душата да се въземе над шеметни бездни, по пътя на просветлението, към една върховна цел. Вънкашното изкуство може да ни даде само новата, по-съвършена форма, в която трябва да се прелее животът, но в никакъв случай той не трябва да се смръзва в нея и да спира своето развитие, като се догматизира. Сътвореният образ може да ни даде само повод за истинско вътрешно творчество и да ни послужи като стъпало в нашето възмогване към ново битие.

Творчеството е присъщо на всеки човек и можеш да не бъдеш поет, а да претворяваш, можеш да не владееш техниката на живописата, а да си велик художник. И кой знае дали не са по-големи поети и артисти тези, които, без да знаят да цапат платна и да пишат книги, са големи творчески

центрове – творчески огнища на идеи и на божествени форми, които по таинствен път въздействуват върху умовете и вдъхновяват перото на поета, четката на художника... В такъв случай прославеният артист ще бъде едно вънкашно пригодно оръжие, за да се изрази внушената от друго мисъл. До когато човек не пробуди у себе си творческия принцип, той си остава един прост техник, или маниак, obsesен от тщеславие.

Няма изкуство вън от Изкуството, както няма истина вън от Истината. За това ни е свидетел Ницше – първият пробуден между западните хора, който пръв вижда лъжата на нашия живот и изкуство, и проклева и живота, и изкуството. Той проклева Вагнера и надутата риторика на декадентството, па и себе си – като декадент.

Ницше е намирал, че жизненият ритъм е разстроен и изкуството е станало едно болезнено гърчене, най-ярко проявено на вагнеровската сцена. И както в името на Истината той отрича нашата днешна религия, философия и морал, така от името на голямото Изкуство на живота той прогласява тия три принципа в своята нова естетика: 1) театърът да не господствува над изкуството, 2) актьорът да не развращава художника, 3) музиката да не се обръща в изкуство да се лъже. Някои се възхищават от декадента Ницше, като се пленяват само от неговата форма, обаче сам Ницше се е откъснал от своята епоха и осъжда декадентството. За Ницше три признака характеризират декадентството: лъжлива възвишеност, измисленост и наивничане. „Ще се носим над облаците, ще се борим с безконечното (със свити юмруци), ще се окръжим с велики символи“ – смее се той; и добавя: „Vumbum!“... И ние се борим с безконечното... в спокойното кресло на концертната зала... Теорията на Ницше се оказва практика, твърде превратно разбираана от днешните ницшеанци.

„Да вървим, да вървим! – се раздава възглас в „Заратустра“, – време е, последен час...“

„Вече е късно: време е, – съгласяваме се и ние, – време е... да спим.“ Угасяме свещта си и се загъваме в топли догмати, – както забелязва духовито Андрей Белий в своята статия за Ницше, като наставя:

„Ницше не доказва, той показва: тука Ницше е езотерик, който ни зове (– с мълчание и с нощна песен) към о к у л т е н път; тука е неговата „Йога“⁵, неговата практика; той ни посреща с гръмове и мълнии; но влизащите в храма на Деметра в нощта на Е п о п т е я също е посрещал гръм; той е очистителен гръм. По-после – голгота и светлото възкресение на преобразената личност.“

Ницше ни е оставил своята книга „Тъй рече Заратустра“. Това творение на Ницше не е надгробно изваяние на красив мавзолей, в който се съхранява пепелта на минали проживелици, а свещен кивот за нов завет,

изпълнен със словата-мълнии на Неведомия Бог. И Ницше ни учи на ново изкуство – как да се освободим от духа на тежестта, който ни свързва с този тежък материален свят на форми, наследство на ветхозаветния човек. Някога Творецът на този свят излепя от глина човека и му вдъхва от Себе искрица живот, и той става жива душа. Така повествува библейската легенда. И сега на свой ред човекът трябва да превърне целия свой живот на легенда – да раздуха искрицата в пламък и мълния и да извае от огън образа на своя Бог, който ще го погуби; защото – „Човекът трябва да погине от Гнева на своя Бог“.

Човекът е воплощение на миналото и зачатък на бъдещето; възбленуван със – станал действителност, и горящ кълин на новото битие: в него се посрещат две легенди – Легендата на Миналото и Легендата на Бъдещето, сам той една Легенда – откровение в плът.

Новото Изкуство се възвръща към Легендата и Мита и – през пламенната смърт на Посвещението – води към Теофания – Богопроява.

¹ Гласът на безмълвието, от Е. П. Блаватска.

² Нека се отбележи, че Пшибишевски е запознат с Теософията и окултизма и тук ни говори за прераждането.

³ Виж интересната студия на Елис „Итоги символизма“ (Весы, 1909 г., № 7), откъдето са взети някои пасажии за тая статия.

⁴ Жреческо изкуство – художество.

⁵ Единение и сливане с Божеството (Свръхчовека).

Сп. „Хиперион“, г. I, 1922, кн. 6–7.

Людмил Стоянов

ПЪТЕВОДНА ЗВЕЗДА За нео-романтизма

Всяко време страда от известно късогледство. Който е изучавал историята на културата, без друго се е убедил в това. Всеки век смята себе си призван да разреши всички задачи, да осъществи идеалите на човечеството. Тази напълно естествена самоизмама, в която впаднат всички общества, е все пак един от елементите на прогреса. Тя ни дава възможност да узнаем всички минали заблуждения в общия хаос на живота, да открием онзи път, който би ни извел, в един момент на прелом и крушение на епохата, до първоизвора на творчеството.

Този момент на крушение, на най-дълбока духовна трансформация, по много признаци изглежда, че е настъпил. Нашата епоха е несъмнено една от най-бурните в историята. По своята грандиозност тя напомня края на античната цивилизация. Тя чертае предела на два свята. Тя е най-високият гребен на вълната, що разделя спокойния бряг на миналото от бурното и неизвестно бъдеще. Назад е жестокото царство на рационализма, на позитивните и приложими науки, на абстракциите и сухата схоластика, на живота, царството на машините и лагера на оръжията, а напред – кой би могъл да каже какво вижда замъгленият му поглед?

Назад останаха като мъчителен спомен всички ненужни и безцелни „богатства“, създадени от кръвта и страданията на човечеството – богатства на техниката, на науката и изкуството, достоянията на един железен и лишен от духовно съдържание век, който роди чудовищната катастрофа на войната. Войната бе един вулканичен трус, чиито вълни ще се чувствуват задълго. Тя се впи дълбоко, като вампир, в изпустялото сърце на Европа, и тъкмо тъй наречената „позитивна наука“ бе, която ѝ даде най-изтънчените оръжия за избиване на милиони хора – и така покрусил човешкия дух, като го хвърли в бездната на разрушението.

Културата се разпада. Тя се движи по линията на залязването. Нейният дух е опустошен и червеят на разложението е вътре в нея. Много явления, които преди войната изглеждаха странни, сега добиват своето истинско осветление.

Културата се разрушава от своите собствени противоречия. Бергсон във философията, Айнщайн в науката, Шпенглер в обществената мисъл – всички тия деца на културата убиват своята собствена майка. Че тя въз-

дигна в култ съкровищата на абстрактната мъдрост, прогони душата от своите великолепни храмове от камък и я окръжи с леда на рационалното, дето замръзнаха всичките ѝ благоуханни цветя.

И душата дигна бунт. Тя разруши клетката на културата, разби всички форми и подири път за едно истинско и пълно освобождение. Чрез „интуицията“ на Бергсона тя придоби своята първоначална свежест и сила. Чрез принципа на релативността на Айнщайн тя се почувствува спасена от веригите на ортодоксалната наука; а Шпенглер ѝ показа безбройните възможности на нови превъплъщения.

В своята най-съкровена област, в изкуството, културата е уязвена също твърде чувствително. Додето по-рано приемствеността на литературните школи идеше с една закономерна наследственост, сега тя е прекъсната брутално и внезапно. Не че развитието е спряно, – сложено е начало на едно ново развитие, пълно с най-богати възможности и подхранвано от сока на цялото ново миросъзерцание, както то се очертава в перспективата на новата култура. И тук всички форми са разбити; видимостта се трансформира според нашия вътрешен поглед, първичен и свободен от очилата на чужди внушения, идеи и образи. Изкуството сменя пищната си риза и волно вдига ръце към небето, неговата изначална родина!

Как странно и чуждо звучат днес всички спорове за силата и слабостта на разните школи в изкуството... Символизъм, реализъм, импресионизъм, експресионизъм – тези нелепи класификации на духа, тези фабрици на един еkleктичен и механизирен век! В тях има нещо от безсилието на епохата, която ги създаде, от нейния трупен дъх, който някога бе минавал за есенна прелест и за аромат на хиацинти! Не бе ли реализмът израз на една преходна видимост, апотеоз на един свят, който явно бе осъден на гибел? И не бяха ли символизмът, импресионизмът и експресионизмът реакция на този култ на реалното, и едновременно – бягство в кристалните кули на духа?

Но човешкият дух не може да живее уединен. Човешкият дух е невидимият спътник на Земята; и както за нейния видим спътник, Луната, ние знаем само едната половина, може би той ще ни покаже и другата си тъмна страна и ще ни разкрие нови, невидени съкровища. Студените абстракции на символизма не могат да нахранят гладния дух, и ето, той дири път да се слее отново с хаоса, да потъне в първоначалното си съществуване, за да може отново да расте и крепне. Той иска, като семето, да бъде хвърлен в земята; защото смъртта на семето е условие за неговото оживяване. Така и той, оживял, ще види света нов, преобразен и страшен, стихийен и цялостен, такъв, какъвто е излязъл той от ръцете на Твореца. Тогава радостта му би била ясна и пълна с ехо и песента му би

звучала с проста и чиста свежест, като у децата и овчарите. Първичното би му нашепнало своите тайни и би вляло в жилите му струите на нов живот.

„Умря, умря великият Пан!“ – бяха се провикнали някога. В този ликуващ вик бе отразена схематичната душа на старата материалистическа цивилизация, влюбена в своята безчувствена конструкция, чужда на всеки духовен бунт и лишена от въображение.

Днес, напротив, първичното влиза отново в своите права – „Жив е великият Пан!“ – и отново, като в първия ден на творението, светът се разкрива цял и груб пред очите на съвременния човек. Той иска да се види свободен от натрупаните и натрапени съкровища на една хилядолетна култура, да диша чистия въздух на земята и да пие студената вода на изворите. Този нов човек и това ново миросъзърцание ни идат от Русия; тук, сред пожарите и ужаса на революцията, човекът е почувствувал най-силно връзката си с първоначалните стихии на битието, почувствувал се е приятел и другар на нещата, негови братя в нещастieto, и така се е доближил до сърцето на живота, до Причината на Причините.

Как се отразява крушението на културата върху развитието на изкуството? Труден въпрос, интимен и затова двойно по-мъчителен! Във всеки случай, освободено от веригите на формалното, изкуството дири пълнота и свежест. То се изразява във форми, които бихме могли да наречем не о - р о м а н т и з ъ м и които са цветът на всичко мощно и сочно, що ни е завещало миналото. То се ражда все още от символичното начало, но тук символът не е вече цел, а само средство. То страни от индивидуализма, но страни също и от колективизма. Не „аз“, и не „ние“ – а нещо извън това, нещо космическо, вселенско. Ч о в е к ъ т и с в е т ъ т – ето обекта на новото изкуство: човекът сам по себе си, свободен от всяка догма и прислонен към първичните същи на земята, – и светът, неговото изначално отечество.

В този бунт на духа е залогът на бъдещето: от него ще дойде истинското освобождение... Може би в това чувство на единност на нещата в Бога лежи тайната на живота, може би то е тъй дълго очакваната и вече мъждееща на хоризонта п ъ т е в о д н а з в е з д а !

Сп. „Хиперион“, г. II, 1923, кн. I.

Гео Милев

БЪЛГАРСКИЯТ ПИСАТЕЛ

Във въображението на далечния любител на поезията – на литературата, музиката, живописата, и изобщо на изкуството – хората на изкуството, художниците, поетите, писателите, живеят посред блясъка на свръхземно очарование, увенчани с ореола на своето божествено призвание – да бъдат творци на красота и херолди на божествени откровения. Във въображението на далечния любител на поезията поетите са едва ли не полубогове, синове на Аполона и любимци на музите.

Наистина, – трогателна илюзия на далечната перспектива, измама на митологията, заблуда на емоциите... Защото, Аполон не съществува, а музите са оптическа измама на митологията. Измама! Изчезнало е отдавна времето на боговете и полубоговете. Те не съществуват. Съществува само човек. Нищо повече от човек – земен и жив в тоя свят. Човек е и поетът, творецът, художникът. Той не е избраник на небето, не е помазаник на боговете, не е любимец на музите. На какво небе, никакви богове, никакви музи. Небето е въздух, боговете са мъртви, музите са въображение. Не съществува дори и така нареченото „вдъхновение“ на поета. Вдъхновението е само работоспособност, само д у х о в н а енергия. И поетът е само човек, дори твърде обикновен човек.

Поне българският поет – поетът, писателят в България. Той не яде амброзия, не пие нектар, не се разговаря с боговете, не пламва от вдъхновение, не го спохвадат никакви музи. Той си живее съвсем обикновено, като съвсем обикновен човек, има си своите обикновени делнични залисии, изкарва си прехраната както може – и отделя понякога, малко от свободното си време (малко от многото си свободно време) и за... литературно творчество. И това литературно творчество е също една от многото му залисии – една от многото залисии на българския писател. Защото – така е с повечето, да, п о в е ч е т о , може би 9/10 от пишущите братя; защото литературата за тях е не някаква необходимост, някаква „вътрешна“ необходимост – о, пази боже! – не някаква призвание, не дори и дарование („свише“!), не дори и мерак... а само случайно сбъркване на пътя и след това – неволно последствие на закона за инерцията... Само така може да се обясни големият брой писатели и поети в България – повече, отколкото всякъде другаде – толкова много – те са по-много, от-

колкото има население в България, както остроумничеше един свиреп приятел... Много непроходима галерия от знаменити мъже – и не по „призвание“, а само... по случайност.

Ето например N. Той си признава откровено, че литературата за него е случайност – и че политиката е неговото призвание и се отдава на кариеризъм... Наистина, една рядка скромност. Защото случайността на сбъркания път кулминира обикновено до неизлечимо самооблащение, т.е. – маниячество. Писателят R. иска на всяка цена да се чувства слънце на някакво съзвездие – и ако не съществува такова съзвездие, то може да се съчини! – съзвездие от кули. Но във всеки случай – съзвездие, свита, една малка литературна котерийка, която образува „група“... и си въобразява, че играе някаква важна роля, че е средоточие на българската литература... Така манияството не остава ненаситено. Писателят Z. – „ростом малъй, умом-же великий“ – е понастоящем в немилост и съкрушено пие кафета, защото бе неблагоприятно сервилен през миналия режим, като откри – твърде късно – гениалност у един властник... от когото зависеше много. Писателят F. не е написал от 15 години насам нито един ред, но продължава да бъде член на „Писателския съюз“. Писателят W. мечтае за командировка в странство и се гневи на това общество, което още не е оценило заслугите му. Писателят X., младият писател X., автор на няколко малокръвни стихчета, се надява да получи тази година литературната премия от 10 000 лв. Писателят, диaboлическият писател Q. – белетристът V. – критикът L. и т.н., и т.н. – И всички са членове на „Писателския съюз“. Защото са писатели. Защото се занимават с литература. Творят литература. Творят българската литература.

И, навярно, играят роля в българския живот...

А българският живот, а животът изобщо отминава с пренебрежение край тях, отминава ги без капка интерес – тъй както и те го отминават... Без интерес – защото са служители на Аполона. Но „Писателския съюз“ съществува.

В България станаха работи, които потресоха цял свят. Писателският съюз мълчи. Писателят Антон Страшимиров отправи един позив на милосърдие посред тия времена на жестокост и безсърдечие. Писателският съюз мълчи. Дълбоко под народа тътнат може би близки трусове, ниско над народа пищят заплахите на утрешния ден. Писателският съюз мълчи. Българският писател мълчи. Мълчи в своята величествено-глупава поза на Аполонов жрец и чака. Що чака? Докога ще чака? Чака и мълчи.

И животът го отминава с безтрепетно пренебрежение... Така е било, така е.

И наистина, интересува ли се българинът от българската литература? Никак. Защо? Защото тази литература, творчеството на българския писател, е литература, изсмукана из пръстите на безработни хора. Хора, които отминават без интерес край живота. Хора, които, скрити зад смешното чучело на Аполонови жреци, не живеят с нищо друго освен със своите дребнички амбицийки, манийки, ежбици и залискийки – хора, сбъркали пътя си в живота – хора без път в живота – и без интерес към този живот. Не към бурния ежедневен живот, не към живота на обществените и политическите борби (Аполоновият жрец не се интересува от тях, разбира се!) – не, но живота, живота изобщо, големия живот, широкия живот, безпределния живот, живия живот.

И затова българският писател е мъртвец сред този живот. И мъртво е това, което излиза изпод неговото водно перо, мъртва е „литературата“, която той твори: българската литература. Литературата на българския писател, или поне – днешния български писател.

Мъртва литература: мъртва по идеи, мъртва по форма, мъртва по естетика. Мъртва.

И естествено: не ще докосва ничие сърце тази мъртва литература и ще бъде отминавана без интерес и с пренебрежение – някакъв факт без значение.

И така ще бъде, докато се явят ония писатели, които – човеци преди всичко – ще чувствуват живия пулс на живота, и запивайки жадно уста в източника на първобитната стихия на човешките трепети, ще създадат литература с жив пулс, литература, която не ще бъде факт без значение посред неудържимия трясък на живота.

А такава литература ще имаме тогава само, когато литературата престане да бъде частно занимание на безработни хора; престане да бъде индивидуално проявление и се превърне в колективна необходимост.

В. „Възход“, г. I, 1923, бр. 3.

Макс Мецгер

ИЗКУСТВО – ИНДИВИДУАЛНОСТ – ИНДИВИДУАЛИЗЪМ

Импresiонизмът завършва цялото историческо развитие на живописата в Европа и със своите постижения установява смисъла на това развитие. Като последна консеквенция на това развитие – макар и появил се с шума на естетическа революция – импресионизмът узаконява съществените белези на живописата от Ренесанса до XIX в. А те са: сюжeтът и проявлението на индивидуалността; сюжeтът в своите индивидуални разновидности; проявление на художниковата индивидуалност чрез разновидностите на сюжета. Със своя принцип: да се рисува действителността така, както тя се отразява в зрението на художника, импресионизмът разтваря широко вратите на личното, индивидуално проявление на художника, произведенията на изкуството добиват цена именно като проявление на художниковата индивидуалност.

В това, казахме, се разкрива целият смисъл на досегашното изкуство (думата ни е главно за пластическите изкуства – живопис и скулптура) –: изкуството е индивидуално, плод на отделната личност, без връзка с човешката общност – и предоставено на личния, субективен вкус: логичен плод на своята субективна епоха, епохата на Индивидуализма.

Днес тоя завършен етап стои като проблема пред нас, която има своите причини и разрешение.

*

Работата на отделната личност в областта на изкуството стои преди всичко във връзка с м а т е р и а л а , който трябва да бъде овладян и формиран. При живописата това са основните елементи: бои, масла, есенции и т.н. в чисто химически смисъл. С тия елементи оперира художникът. Неговата индивидуалност започва да се проявява още при приготвянето на тези елементи – самото приготвяне, без мисъл за тяхната понататъшна употреба.

Нека приемем, че съществуват десет елемента. Един художник ще предпочете осемте от тях, а друг – само останалите два. Но и двамата ще трябва да дадат индивидуалния нюанс на предпочетените от тях елементи, в границите, които позволява химическата им структура.

Фактът, че голите, неупотребени още елементи притежават своя индивидуална особеност, начъртава един точно определен кръг за по-нататъшното развитие на картината. Елементите, заразени с индивидуалността на художника, започват да живеят своя собствен живот. Ако сега, пренебрегвайки това фактическо положение, художникът започне да изгражда своята картина, той ще стане жертва на обектите. Това трябва да се разбира в чисто материален смисъл, тъй като формите, които след това ще получат елементите, представляват от себе си съвсем друг въпрос. Индивидуалността на художника е ограничена. Може да се каже, че качеството на един художник е в зависимост от по-голямото или по-малко негово съзнание за границите на индивидуалното.

Историите на изкуството се занимават обикновено със сюжета в художественото произведение, и от това определят неговата принадлежност към известна художествена епоха. Но досега не е още показано с необходимата ясност, че отделните културни епохи упражняват влияние също и върху самите елементи на изкуството (живописта в дадения случай). Жив пример в подкрепа на това твърдение е самата палитра на художника с нейния бледокафяв тон. Тя е остатък още от времето на бледокафяво грундираните платна за рисуване. Тогава художниците са обичали да рисуват върху кафяв грунд и ясно е, че това обстоятелство дава на техните, запазени до днес, картини една особна прелест, такава, каквато е отговаряла на вътрешното идейно съдържание (включително и на вкуса) на тия епохи.

Така че още при самите елементи, дето би трябвало да се мисли, че индивидуалността на художника остава съвсем чиста и непримесена, започва да действа един трети фактор: съкровенията пружини на културните прояви.

Още по-безпрекословно се проявява въздействието на културата (културата като израз на колективната воля, на желанието на масите) върху индивидуалността на художника, когато дойде въпросът за формиране на самото художествено произведение. Като дете на своето време, за художника е невъзможно да противостои на това въздействие, на изискванията на епохата и нейните културни стремежи. Колкото по-силна е една култура, колкото по-могъщ е етичният ритъм на времето, толкова повече, толкова по-ясно ще наложи то свойствените на неговото мирозрение форми. Най-силно ще бъде това при оная епоха, която, със своето идейно съдържание, със своето мирозрение, стои по-далеч от индивидуализма – от субективното чувство, и по-близо до колективизма – до единната воля на масите, на общността. Със съжаление може би ще се запита – де остава в такъв случай индивидуалността на художника? Тя

не изчезва, но тя се проявява само в границите на лично-обществените отношения, които съществуват вечно, но които само едно разпокъсано време може да пренебрегне. И, разбира се, съответно на това становище ще бъде и изкуството.

Прочее, имаме три кръга, които взаимно и многообразно се пресичат: е л е м е н т (материал), и н д и в и д у а л н о с т (художник) и к у л т у р а (форма). При такова съотношение на частите, които обуславят и съставят художественото произведение, принципът *l'art pour l'art* е кръгла безсмислица. Защото изкуството не е частно откровение на отделната личност, а – религиозно откровение на времето. Религия е вътрешното, идейно съдържание на времето, неговото мирозрение, неговото отношение към живота; – е вътрешният стимул на културата; – е с ъ б о р н о с т т а на желанията и стремленията; – е волята на колектива, на човешката общност.

Като пример може да се приведе изкуството на Средните векове. Съборно единство по отношение на материята, както и на формата, е фрапантен белег на това изкуство. Художествените произведения на Средновековието излизат извън индивидуалните особености на отделния художник и стоят пред нас като съборен израз на своята епоха – епоха, в която отделната личност е всецяло обезличена в религията, в мирозрението на общността.

Един още по-ясен за нас аргумент е японското изкуство, което поставя прегради на всяко индивидуално намерение. Висотата на японското изкуство можеше да бъде достигната само чрез единния устрем на една вековна традиция, традиция чужда на каквото и да било раздвоение в художествено-техническо отношение, напротив, обединена и здраво сдушена около един колективен (съборен) художествен принцип. Тук – при японското изкуство – се вижда съвсем ясно как индивидуалността на художника е ограничена до положението на една незначителна приватна подробност – и само европейската жажда за сензация е открила и натрапила на нашия ум името напр. на един Хокусай като най-добър представител на японското изкуство.

Днешният е к с п р е с и о н и з ъ м означава недвусмислено един похват в изкуството, едно отстъпване от досегашния субективизъм. Когато Кандински ни казва, че изпитва просто страхопочитание пред бялата плоскост на платното, с това той дава нужната дан на елементите. Това с т р а х о п о ч и т а н и е пред елементите в експресионистичното изкуство е всеобщо и знаменателно. То отвежда дотам, че елементите, несвързани от каквато и да било природна форма, се събуждат върху платното и заживяват самостоятелно като художествено произведение.

Ясно е, че една обнова на изкуството не може да бъде никога възвръщане към стари рецепти. Обаче важните минали епохи в развитието на изкуството ни дават ключа за разрешение на въпроса, за който е дума тук: преодоляване на индивидуалността – възвръщане на нейните прояви назад в кръга на елементите, унищожаване на нейното (посредством сюжета) доминиращо значение. И тъкмо това виждаме в приведените за пример епохи: Средните векове, Япония и Експресионизма.

Достигнем ли до известен резултат в това преодоляване на индивидуалността, за нас престава да бъде интересен – не, престава да съществува въпросът: от кого е тази или онази картина? Достатъчно е да констатираме, че стоим пред едно самостоятелно дело, отделено от автора си.

На въпроса: как можем да имаме мярка за качеството на едно произведение, при такова съборно обезличаване на изкуството – може да се отговори двуюко: 1-во, не ще има – при такова съборно изкуство – никакви съществени различия в общия вкус на колектива, и 2-ро – оня художник, който владее най-добре своя материал, ще дава най-хубавото и най-трайното. Който иска да има добри обуча, ще си ги поръча у майстор, който познава материала си.

Щом индивидуалността се върне в границите, които ѝ се полагат, изкуството идва в радостно съседство със занаята, става само занаят. Изкуството като занаят – това е фундаменталното изискване на нашето време. Заедно с това следва и едно радикално преустройство на учебната система и нов порядък в търговията с художествени произведения.

Главното учение по изкуството са елементите. Днешната учебна метода в академиите няма за цел да даде на ученика цялото необходимо снаряжение, с което той може по-нататък да работи, а го обвързва с известни формули относно изрезката от някакъв пейзаж и др.т., т.е. прави го сляп за времето, в което той живее. Така, след завършване на академията, ученикът се вижда изправен пред задачата – най-напред да се отучи, та тогава отново да учи, да учи това, що академията не му е дала.

В работилницата бие пулсът на времето, понеже търсенето и предлагането ѝ дават ритъма на работата. Майсторът-учител не се грижи ни най-малко за индивидуалността на своите ученици; необходимия усет за изискванията на времето, който им е необходим, те получават – там, в работилницата, в ателието – почти автоматически. Но майсторът се грижи да даде на своите ученици най-широки познания по отношение на материала, да им даде здравата основа на тяхната професия.

Годините на обучението са били винаги горчиви години. Тази забележка, която стои написана с големи букви над вратата на всяка работил-

ница, би трябвало да въздържи мнозина да се отдадат на живописца, мнозина, които днес тъй лесно преминават през портите на академиите.

От опит бих могъл да кажа, че субективизмът и маниачеството са изключени в школата на работилницата. Съзнанието, че ученикът-художник е член от цялото – не само в работилницата, но и вън от нея, в народната общност, е основна наука при обучението в работилницата (ателието). Със същото съзнание се подписват и картините, без подчертаване на индивидуалностите. Да, дори могат и съвсем да не се подписват, а само да бъдат снабдени с известна марка или номер.

Икономическият принцип на всяка здрава търговия е обмяната. Но де остава този принцип, когато една стока (художествените произведения), която всеки гражданин би желал да има, се предлага на такава висока цена, че нея могат да си доставят само известни съвсем малки слоеве от обществото? Аз забелязах и по-рано, че търсенето и предлагането внасят чист въздух в работилницата – и излишно е да се казва, че поставени на тая база, произведенията на изкуството биха получили цени, възприемливи за всички слоеве.

Но това значи – да се постави изкуството в тесен контакт с народа; а в такъв случай индивидът ще получи само едно подчинено значение.

* * *

„L’art pour l’art“ е толкова глупаво, колкото и „изкуството – за народа“. Това изглежда, като да стои художникът издигнат върху някакъв пиедестал, отдето благоволява да даде на народа произведенията на своето изкуство.

Но дойде ли се до положението да бъдат всички мисли обединени от религията на едно общо мирозрение, не ще съществува възможност за никаква отделеност в средата на общността. Художник и маса стават едно. Колективността на масата ще си създаде свой образ и подобие в делата на изкуството. Започващ с материала, през индивидуалността към народа, пръстенът на изкуството се затваря, като белег на едно мирозрение, което – по силата на своята съборност – се явява като религия на времето, ако смятаме за р е л и г и я това, що започва от земята, издига се към небето и завършва пак на земята.

Сп. „Пламък“, г. I, 1924, кн. 3.

Жорж Папазов

СТРЕМЕЖИТЕ НА НОВОТО ИЗКУСТВО

Въпросът е поставен от едно парижко списание, и за да бъде анкетата по-категорична, запитани са били някои от представителите на изкуството.

Фернан Леже, чийто отговор ми дава повод да пиша, казва следното: „Аз не зная нищо. Възможно е, че ако знаех нещо, бих престанал да рисувам.“

Мисля, че той има право, защото онова, що знаем за изкуството, са: – техническите възможности, съпоставянето на време с пространство, сфера с куб. Но за същината му ний нищо не знаем.

Въпросът за качеството, целите и стремежите на отделни епохи в изкуството е поставян много пъти. Отговорите в повечето случаи, обаче, изразяват кръгозора на отделните учени и естети.

Да се разглежда изкуството от аналитично и естетично гледище, ще рече да се отлъчва то от чувството ни за самото него. Естетиката в изкуството е парадокс, който има значение само за учените. Желанието на нетворящия учен да обоснове *Kunst ist können* е самоизмама. *Kunst ist können* има значение дотолкова, доколкото определя преработването на материала. Това е чисто академичен въпрос, който няма нищо общо със самото изкуство.

Но въпросът е за неговите епохални стремежи.

Произведенията на изкуството нямат епоха. Не е нужно да бъдем съвременници на Омира или Пушкина, за да усетим истината за тяхното изкуство. Работите на Микел Анжело си остават винаги млади и ний днес им се радваме, като на новородени деца – както се радваме например на децата на Архипенко. Чувството ни за революция не се е изменило в нищо от някога и сега – от вчера и днес. Материали и средства са изменени, но духът, съществуването не са. Това, че варваризмът днес е по-голям от някога, не е плод на някакво художествено развитие, а плод на нашата случайна и повърхностна цивилизация.

Бетховеновите симфонии не са случайност за неговото време. Неговите сонати са художествени и житейски истини, без възраст и цел. Те са безлични, безименни, и затова чисти и кристални. Тяхната чистота не се заключава в това, че ние ги приемаме чисти, а в това, че те сами за себе

си са такива. Не са нашите погледи, които събуждат изваяната от камък Венера – защото тя е жива, и има свой живот. Но когато срещнем погледа си с нейния, у нас заживява истината. Разбира се, с работите например на Бюклина, Щука и др. въпросът стои другояче. Това са представители на отделни етапи в изкуството. При тях може да се говори за полза, цел и стремеж, защото те са изразявали субективните идеи на самия майстор, а не нашето безлично „аз“.

Моне, който ни е нарисувал двадесет пъти своята градина, и още повече Notre Dame de Paris, не допринесе нищо за вярата ни в тях. Той възпяваше онова, което мислеше, че вижда. Същия път изминаха и натуралистите. Толстой пише: „Вземете главната идея на повечето ни книги, за да имате съдържанието на една – всичко друго е непотребно.“ Човек би могъл да каже същото и за представителите на горните етапи.

Защо мислим, че Пикасо вижда света кубистично – защото го дава в кубове ли? – а Репин натуралистично? Пикасо вижда света такъв, какъвто е, а Репин такъв, какъвто изглежда или, по-право, би могъл да изглежда. Кой казва, че Кандински е анархист, че е разрушил външната форма и си е създал измислен стил? – Кой отнема правото на изкуството да възплъти кората, а не сърцето, цвета на водата, а не водата?

Всяко нещо има маска, материя и същество. Да дадем маската, без да стигнем до неговото същество – е оптическа проява. Последното извършва своето действие механически. Същината на едно дърво не се състои в неговия случаен вид, защото това е само явление, а в неговото същество. Не е субективната идея на артиста да възплъти едно дърво (в кубове напр.) истината за самото него. – Едно дърво е цяла природа.

Викът ни за субективизъм в изкуството може би намира оправдание в някои индивиди. Но той още далеко не изразява дългия живот на изкуството. Даването на нови и утопични идеи не е белег на неговия живот. То живее от жертвите; а това значи да се откажем от даване на такива идеи.

Бетховеновите сонати не изразяват неговия мироглед. Изтъканите от цветя и пеперуди Моцартови сонати не определят неговото понятие за тях. Тигърът на Делакроа, който разкъсва своята плячка, не определя как Делакроа мисли за разкъсване на плячката. Колкото повече тигърът разкъсва, толкова повече става тигър, и толкова повече истината за неговото същество е възплътена. Децата от Достоевски не са за това свършени, че са създадени от него, а за това, че са деца. И едно дете колкото повече е дете, а не Достоевски, толкова повече остава вечна истина-дете.

Една майка в нищо не е по-несвършена от един артист. Може би единствената разлика, която в общия живот на хората е без съществено

значение (разликата между артиста и майката), е тази, че първият е продуктивен, а вторият – непродуктивен. Но и двамата по рождение имат чувство за изкуството – за истината.

Детето се ражда в пълна хармония с всичко, което го обикаля. Когато порасне и се оформи, то става поданик на отделна държава. Подчинението му да бъде войник, гражданин, съвсем не е същината на неговото битие. Той има и друг живот, друго „аз“. Това „аз“ е, което не пита за ползата и вредата и което определя самите нас. Моето несъзнателно „аз“ е, което създава художествени форми. – Това несъзнателно „аз“ не принадлежи никому, но то е постоянно свързано с нас. И колкото повече това „аз“ е безлично и определя обективния инстинкт за истината, толкова повече то произлиза от оная вечна мистерия, в която има своя трон изкуството.

Затова именно, не личността на артиста и неговите стремежи в отделните епохи са онова, което ни интересува. За нас е необходимо „чувството на артиста, което го тласка към творчеств“.

Ето кое изисква разглеждане от всички. Неговото разрешение е свързано с всекиго. При това разглеждане ще ни стане по-ясна голямата истина, наречена **и з к у с т в о**.

Не научните трактати за отделните епохи, не историята и историците са, които ще ни дадат чувството за тази истина. Съдбата на отделните факти с нищо не е свързана със съдбата на изкуството.

Колкото едно изкуство е изразител на своето време, а не на обективния инстинкт за любов, толкова повече то носи едностранчиви радости само за своите майстори и е в дисхармония с общото единство.

Изкуството е единно, защото всичко е единно. Светът е единен като ябълката, а тя като чувството ни за изкуството. Но щом разрежем ябълката, ний изгубваме понятието за нейното единство – чувството за самата нея. У нас остава само вкусът ѝ. Едно дърво е дотогава дърво, докогато не е анализирано. Щом го нарежем с цел да изучим неговите съставни части, то престава да бъде дърво и никаква анкета не може да ни даде чувството за живото дърво.

Същото е и с произведенията на изкуството.

Изкуството се ражда от любовта на всички хора. То е нашата духовна проява. То расте и се развива сред доброто и злото, ползата и вредата. Неговият живот е вечен, защото то се люлее в лоното на незнайното. То свързва деня с нощта, слънцето с луната. То е, което ни води към утре, което е у нас и го няма – близко и далечно. То е вярата в живота и нещата, в нас и след нас. То е като любовта, която се радва и скърби, като вулкана, който разрушава и гради. То е нашият живот. Нашият живот без нашите привички и вид. То е един живот у нас за себе си.

И когато ний се питаме за неговите цели и стремежи, то расте и се развива към своя вечен идеал, без да ни пита – какво, защо и накъде.

Париж

Сп. „Златороз“, г. V, 1924, кн. 6–7.

Иван Радославов

БЪЛГАРСКИЯТ СИМВОЛИЗЪМ
(Основи – същност – изгледи)

Страниците, които следват, не са написани, за да изчерпят въпроса, с който е озаглавена настоящата статия. Те носят характера на една схематичност в съдържащите ги идеи, отколкото да са едно тяхно историко-литературно изследване. Защото всяка от тези отделни глави би могла да бъде разширена, развита, документирана няколко пъти повече, отколкото е. Обаче това ще бъде сторено при времена по-спокойни и чужди на нашите страсти и увлечения, а не днес, когато ни предстои повече да се борим още за установяването на известни истини, отколкото да ги сводираме и затвърдяваме.

1.

Преди приблизително двадесет години едно свободно от рутина и традиции списание¹ напечата следното стихотворение под заглавие „Новият ден“:

Под глух тътнеж просторът цял трепери,
Звезди отскачат в пътя замъглен,
И през разтворени железни двери
Сред златен прах пристига новия ден.
Подава своята праздна чаша, гледа
Дали нектар зората ще налей,
А тя целува го, изчезва бледа,
В простора само нейний плащ белей.

Неговият автор Теодор Траянов, млад човек тогава, току-що почващ литературната си кариера, едва ли е подозирал значението на тази пиесетка за историята на новейшата българска поезия – лирически откъслек, писан в порив на свежото творческо вдъхновение. А за нас, за всички ни днес, е ясна тази пророческа символизация, която беше това малко стихотворение – едно от най-чистите, написано в духа на символизма – за настъпващото утро на нашето литературно възраждане и реформа.

Днес, когато се говори за направлението в нашата литература, което безпогрешно може да се смята за доминиращо в настоящия момент, има една голяма разлика в положението тогава – преди петнадесет и повече

години – и сега. Към този въпрос и публика, и писатели, каквито и да са техните възгледи и отношения към идеите и произведенията на българския модернизъм, проявяват една несъмнена сериозност и една все пак голяма търпимост. Това ще подчертае всеки за себе си от нас, комуто се е паднала честта да види заражданията на новите схващания в българската литература и да присъствува на първите прояви на творчество, манифестирали се из средата на неговите млади и дръзки апологети.

„Новият ден“ събуди тревога. Последвалите го в този дух произведения на свършено млади, почти никому неизвестни автори извикаха негодувание, възмущение, невъобразим шум. Теодор Траянов, въпреки враждебността, с която беше посрещната появата му, има рядката участ да бъде признат за талантлив поет, когато тия, които току-що се появяваха или малко след него се появиха, получиха всичката възможна награда в такива случаи. Те бяха наречени „маниаци“, „бездарници“, „безграмотници“ и дилетанти, които не заслужават най-малкото сериозно отношение към себе си. Сериозните списания даваха бележки и статии, за да доказват безсмислицата на току-що появилата се „литературна епидемия“, „бездарността“ и нетрайността на делото на тия, които бяха обхванати от нея, а хумористичните списания се надпреварваха в карикатура и пародии – често пъти в това отношение много по-талантливо от по-сериозните си събратя – на „чудовищното“ и „странно“ творчество на българските модернисти. „Въздухът беше, както казва Хайне, изпълнен с бранни викове.“ Няма нужда да прибавям, че всички тия млади хора бяха, още в началото на своята кариера, изгнаници в родната си литература. Те не биваха нийде приютени, никой не им отваряше страниците на изданието си от страх да не бъде компрометирано това последното. Литературната история обаче не може да не отбележи с една топла признателност отношението на две излизаци тогава списания. Едното свършено без литературна традиция и дръзко по замах, каквото беше „Художник“ тогава, и благодарение на което неща като „Саломе“ и „Бетховен“ на Траянова видяха бял свят съевременно, а не да чакат по-благоприятни дни; другото – „Наш живот“, което за един момент разтвори страниците си също така за Траянова и Кунева, а по-късно за Лилиева и Ясенова, но понеже му липсваше становище и редакторът му се водеше от случайността, на много от талантливите другари на тези последните не беше дадено място. Публиката недоумяваше и както винаги става, в мнозинството си несклонна да се взира и ориентира сама, вървеше, насочена от литературни водачи и ментори, враждебно и неприязнено настроена срещу дръзките новатори и поети. Нейните тълкуватели, като почнете от корифея на българската поезия и литература, какъвто беше особено в това време Иван Вазов, и

минете през всички вървящи след него, и чак до левицата, каквато в тях времена си въобразяваше, че е групата на литераторите около списанието „Мисъл“ начело с Пенча Славейков, не смятаха за сериозно да се занимават с това, което „новото“ даваше. А професионалната и академична литературна критика, съхранявайки свято заветите на миналото, го анатемоса като движение на „маниаци“. Собствено това, което вършеха българските символисти, или се отричаше просто като „безсмислено“ и „ефимерно“, или като съвършено излишно за литературата и литературното развитие, понеже представлява една екзотичност и неговото присаждане на българска почва не може да бъде нищо друго, освен една безплодна сизифова работа, – или пък се отричаше българският символизъм, признавайки естествеността на родствените му школи и направления само в чужбина, понеже нашата страна притежавала съвършено примитивна духовна и естетична култура. Всички в края на краищата отричаха новата литературна насока като опасна реакция срещу „родното“ в българската литература и най-малкото – излишна работа. Едни от младите се призоваваха в името на техните несъмнени дарби да се върнат към „истинското“ творчество, за да се спасят от неминуемо погубване, а други – да престанат да се занимават изобщо с поезия и литература, като бездарни и излишни.

Човек днес може да се учудва наистина, как при един такъв организиран и системен поход от страна на консерватизма, който разполагаше с всичките средства за един успех, какъвто му позволяваха привилегиите в литературата и живота, на страната на който стоеше „свещената“ традиция, по-скоро рутината, – младите хора можаха да доведат до един пълен успех своето голямо и историческо дело. Те водеха своята борба и отстояваха правото си на съществуване в тази литература, хвърляйки дръзко от време на време своите стихове, и то съвършено случайно, защото едва ли се намираха издания, които да ги публикуват, а своята литературна защита теоретично и обосновано те подеха малко по-късно, както винаги в такива случаи става: идейните обоснования на каквото и да е дело идват винаги, след като това, последното, бива дадено. Но те имаха на страната си фанатизма и предаността към това, което вършеха, дълбокото убеждение в неговата правота, и увереността и самонадеяността, които са първият залог за успех и победа. Пък и зад всичко това стоеше огромният резерв от сили, който се нарича историческа необходимост и който зад кулисите на нашата действителност вършеше своето неизменно и вечно дело, което се нарича развитие и пред което всички походи на рутината са напразни и ефимерни, – осъдени на сигурна смърт.

Измина повече от десетилетие и българският модернизъм със задоволство и справедлива гордост може да погледне назад. Неговите усилия

са увенчани с успех, неговата победа е установена и призната, неговото място в историята на литературното ни развитие – осигурено с една трайност и едно значение, на каквото едва ли могат да разчитат най-големите и най-тежки противници на неговите идеи и схващания. Той е не само вече школа, той е вече нещо повече от това, защото не само никой не му оспорва правото да бъде, но той е доминиращо направление – той е на прага на академичното признаване; той е собствено българската литература в този момент, понеже последното „десетилетие от нашето литературно развитие“, както сполучливо бяхме предвидили преди повече от десет години в писмото си – манифест до покойния писател П. Ю. Тодоров, „е негово“, изцяло негово и всичко друго, създадено под влиянието на други художествени концепции, се губи в сянката му и във всеки случай, ако има такова, то е твърде посредствено. Доказателството е, че и най-консервативните издания и до вчера най-големите му противници редактират списания и крепят издаването им, разчитайки единствено на подкрепа от страна на някогашните „неграмотници“, „маниаци“ и „декаденти“. Справедлива гордост и заслужена победа, защото следата ѝ бележат дела, които са ценни литературни придобивки, крупни дела, чийто брой рискуваме далече да намалим, ако за удобство споменем само такива като „Химни и балади“, „Български балади“, „Меч и слово“, „Песни“, „Птици в нощта“, „Богомилски легенди“, „Рицарски замък“ или „Видения на кръстопът“.

Българските символисти си спомнят без омраза, без огорчение, без страст изминалото бранно десетилетие, коствало им толкова кръв, толкова живот, толкова тайно страдание. И не само защото успехът винаги диктува великодушие, но защото те са по-философи от своите противници и знаят, че само големите и прави идеи имат завидната участ да успеят в една борба, и че благодарение на тази борба тяхното дело доби истинското си значение и се явява в истинската си светлина като дело историческо.

2.

Тези, които навремето отричаха с толкова много кураж поделото се движение, правеха това от едно дълбоко заблуждение. Те не можеха да преценят тогава – днес вече след петнадесет години история това е полесно – необходимостта и навременността, с които то идваше. Могат ли да си представят неговите противници каква би била картината на съвременната българска литература, ако изминалото десетилетие беше останало едно пусто десетилетие и то днес ни звучеше само със завещаните след Вазова и Пенча Славейкова няколко посредствени техни епигони?

Две причини главно обуславяха появата и развоя на българския символизъм. Едната – психоестетична – вътрешна, а другата – историческа или външна. От тяхното взаимодействие се роди движението и реформата.

Имали сме случая и друг път да го кажем, трябва и днес да го подчертаем – смяната на школите и направленията в литературното развитие се подчинява на общия универсален закон на еволюцията. Те са органически свързани с това развитие, защото иначе това последното не би се извършвало, не би го имало. Тези, които негодуват и се възмущават срещу *raison d'être* на школите в литературата като жива дейност и ги търпят и признават само в литературната история, вършат това, едно, защото им липсват субективни данни, за да разберат смисъла на тяхното съществуване и ползата от присъствието им, и второ, защото на този въпрос са давали винаги едно метафизично, в случая едно несъстоятелно осветление. Никога, въпреки постоянното повтаряне до банализиране на тази истина, те не са могли да разберат, че не школите създават и обуславят литературното развитие, но че те се явяват като резултат и последица на това последното.

А това се извършва в силата на контраста, който неизбежно съпровожда всяко развитие. Един период на подем и на нови търсения почва от този момент, в който последните звуци на предшествувашия почват да заглъхват. Разбира се, това не става с една математическа определеност и правилност, никога чертата в литературната история при тази смяна на периодите не е една ясна и определена линия. Тя се разлива в една полусянка, която постепенно се губи в двете противоположни посоки – напред и назад. Зараждащите се нови концепции и схващания, както и плахите стъпки на една нова естетика се взаимно проникват от тия на предшествувашата епоха. Но на изхода от това безвремеие звучат и се долавят нотките на обновата и възраждането. Едно общо състояние на предчувствие за изживялото се вече се носи във въздуха. Един период, който при големите и дълбоки промени може да обхване повече от едно петдесетилетие на богато развитие всички творчески възможности, си отива. Той е бил изпълнен с идеите, концепциите и настроенията на поколението, което ги е култивирало и изживяло. Създадени са били средствата и формите, в които мисълта и чувството на това поколение са могли да бъдат дадени. Изпълнено е всичко това в най-трудно отличимите нюанси, в най-малките подробности. Изчерпано е всичко това и едно безвремеие тегне над отиващото си вече поколение и на онова, което се ражда под знака на това безвремеие. Умората и разочарованието съпътстват анемичната действителност на вождовете и учениците. Литературната продуктивност е почти лишена от творчески импулси и като че предврително е известна. Всичко е казано вече, всичко е изпълнено, всичко е

дадено. Нито една нова идея, нито едно свежо чувство, нито едно неизпитано средство, нито една недозакръглена форма. Времето е извършило своето и цикълът на едно развитие залязва тихо, незабелязано почти, пълен с носталгия, в очакване да се роди утрото на новия ден.

Какво по-естествено от това тогава, че една необикновена индивидуалност, пълна с творчески импулси, кипяща от живот, която дири изход, извърща поглед от отиващото си минало и го отправя напред в далечината на неизвестното грядуще, та, откъсната от връзките на рутината, с дързостта на откривателите на нови светове, започва да търси нови пътища? Подобно на заобикалящата го среда тя се чувства чужда на извършеното от предшествениците и своите творчески пориви тя не може да даде в шаблонните и рутинни вече рамки на миналото. В силата на това отвръщение тази индивидуалност следва верния глас на своето творческо самочувствие, което ѝ подсказва новите възможности, в които може да бъде изляна нейната творческа същност. С предвидливостта на гения, тя дава на своите настроения и изживявания една форма, в която няма вече нищо от рутинното и завещано от миналото и която затова най-напред намира пътя към сърцата на съвременниците си. Това е първият вик на раждащото се ново изкуство. Разбира се, че първите дела на откривателя носят още печата на случайността, на естетичния авантюризм, ако можем така да се изразим, да бъдем по-точни, който отива до екстравагантност. Тази последната шокира, провокира. Но не в името на нея, най-главно крепителите на светата традиция обявяват кръстов поход срещу дързостта и смелостта на новатора. Много повече в името на ония привилегии и владичество над ума и сърцата на поколението, което живее и чувства в унисон с първите позиви за освобождение от това владичество. Но нищо не е в състояние да спре веднаж създаденото по такъв начин движение за възраждане и освобождение. Из хаоса на неопределеността се появява цял един закръглен мир, който постепенно се откроява под магическия замах на гениалния новатор и цяло поколение сътрудници, които углъбяват, разширяват и закръгляват това дело дотогава, додето на свой ред се изживее, стане част от културната традиция на човечеството, за да си отиде и не се повтори вече.

Това е първопричината на всяка реакция срещу литературната рутина. Този, така да се каже, психологичен момент, отправната точка на движението, което по-нататък добива все повече и повече широта и дълбочина, определя се, оформява се и си създава своя собствена идеология. Този е пътят, по който се формират новите поетически индивидуалности от направието и се очертава и установява школата. На този факт дължи появата си „Кромвел“ на В. Юго срещу тиранията на класицизма, „Цвета

на злото“ на Бодлера или „Иродиада“ на Маларме срещу парнализма и романтизма. На това, преди всичко, несъмнено. И да добавим, за да продължим, без да се отклоняваме и да бъдем по-близо до целта си, „Химни и балади“ на Теодор Траянов.

Наистина какво представлява делото на този последния? Самият той като творческа индивидуалност? Аз разбирам напълно творческото самочувствие на поета, който дръзна да тръгне из нов път, из свой собствен път. Пълен с творческа енергия, вживян с една от най-тънките и стари световни култури и с широко придобита такава, нему свършено не се е усмихвала перспективата да изхвърчи един голям талант, един от най-големите, каквито е дала страната, в една посредствена работа на подражание, на ученичество, на епигонство, което можеше да бъде съдба на всички посредствени натури, след такива поети като Пенча Славейков и особено Иван Вазов. Верен на своя голям творчески инстинкт, той не се обрича на едно продължение делото на своите големи предшественици, които впрочем бяха довършили и закръглили това дело. Той скъса с всички похвати на рутината и шаблона на завещаното поетическо и литературно наследство, изхвърляйки като ненужен елемент владеещата дотогава в поезията ни анекдотичност, с формите в които тя беше се проявила и изразила, и с образните средства, които бяха избледнели, исивели, безнадеждно безсилни да дадат свежест на едно истинско поетическо и творческо вдъхновение. Той се обръща към неизчерпаемия източник на всяка истинска поезия, какъвто представлява неговият индивидуален душевен мир и дълбоките, сложните и свършено нови настроения и изживявания на едно ново поколение, и ни приобщава към тях. Тази лирика е в пълен контраст с лириката в „Поля и гори“ или с тази в „Сън за щастие“. Един елемент на общочовечност, навън от рамките на домашната, на дотогавашната национална традиция, ги характеризира. Те са по-близо до времето си, техният език ни е по-понятен, повече раздвижва и повече вълнува. Защото ний равнодушно спокойни слушахме вече не само покритите с праха на времето и изгубилите вкуса си стихове като:

Поклон на теб, природо,
създание необятно,
на твоя свод лазурен,
на твойто слънце златно...

но и бляскаво-реторичните „Епопея на забравените“, които поддържат днес патоса на официалните тържества. И кой би могъл да не почувствува контраста, ако, прелиствайки литературни произведения като горните, прочете „Сянката на Саломе“ например:

До тъмния коринтски стълб поглеждат
Финикови сънливи гранки
Низпаднали отвън, с вълшебни сенки
Прокобна реч
По ясписния под нареждат.
Безмълвно из заслона на нощта
Вълна приижда – морний дъх
На хиацинтови полета,
А иззад тежки алени завеси,
Полузакрили празното легло,
Пристъпва красотата приневолна
На болка мълчалива.
Червено-медна къдрица коса,
Полуоткачена, разлива
Отблясъци – сияние
По знойно дишащо тело.

Траянов не можеше да се даде и в еднообразния, недостатъчно нюансиран стих на своите предшественици и си създаде свой – траяновски стих, което е най-характерно за неговото творчество. Един стих, който звучи с рязък дисонанс в цялата досегашна българска поезия и който, *при* видимата си простота, е един от най-трудните, до които е дошла българската поезия. И за да бъде целно, пълно и хармонично делото му, той отрече образните средства на своите предшественици, за да разцъфти ярко животът на неговата бушуваща, творческа същност:

Забулената обгоряла есен
Разстила в равнината ледна вечер,
Разфърлено прифръкнува снегът.
Дълбоко в притъмнелий лес далечен
Талазите на есента шумят.

Това са неговите образни средства, свършено чужди и непонятни на предшествениците, които той открива и които чрез него стават достояние на българската поезия. И още толкова други, като: „треперяща нощ“, „жадни тъмнини“, „орляци съмнения“, „черна страст“, „ядни цветове“, „нощи хилядооки“ и т.н.

В делото на Траянова се изрази неизбежният протест, желаната духовна и естетична революция. Твърде схематичен в първите години, носещ характер на едно развиващо се дело, той стигна после до класическите образци в „Български балади“.

[3.]

Реакцията срещу рутината и шаблона не се извърши, разбира се, само от Траянов. Но то стана под неговия знак. Ако не искахме да усложним задачата си и да замъглим току-що извършения анализ, ний бихме могли да продължим и да илюстрираме горните идеи с толкова други из произведенията на редицата от поколенията на нашите символисти и модернисти. Но това е излишно, щом можем с един пример, и то най-едрия, да осветлим психологичния момент в произхода на нашето литературно движение за обнова и реформа преди повече от петнадесет години.

Втората определяща причина, способствувала за появата и развитието на българския символизъм, е, както споменах по-горе, чисто външна – историческа. Тя е влиянието, което европейският символизъм, установил се и затвърдил вече на Запад, упражни върху нашата, дошла до едно състояние на стагнация, българска поезия. Мнозина у нас, говорейки за това влияние, го намират неестествено и го упрекват като пакостно, понеже било свършено чуждо на традициите на българската литература и попречило на творческите личности, на подрастващото поколение поети и писатели да продължат делото на тази традиция и дадат дела истинно-поетични, с непосредствена национална цена. Този възглед относно влиянието на чуждия символизъм в най-новата българска поезия искам да отбележа пътъом и да го подчертая като несъстоятелен. Понятието българска литература е твърде относително. Защото, ако я сведем до същинското ѝ значение и я определим като наша си, родна литература, тя би преставала да се смята такава. В края на краищата, освен по това, че произведенията, които са се наложили през цялото ѝ развитие, са писани на нашия, на български език, тя нито по концепции, доколкото ги е имало в миналото, нито по художествени идеи, нито по изпълнение и въплъщаване на тия последните е българска в смисъла, в който я разбират противниците на българския символизъм, които му отправят упрека, че е едно свършено екзотично явление. Нима предшествуващата го българска литература и поезия бяха нещо самобитно, национално, типично родно? Като почнете от първите литературни произведения на стария Славейков и свършите с най-последните – до появата на Теодор Траянов, това не е нищо друго, освен едно непрекъснато влияние, доколкото това е могло да бъде извършвано над една слаба и току-що зараждаща се литература от страна на чуждите литератури. Нима Иван Вазов, когото поставят като крайъгълен камък на родната традиция, не беше в цялото си творчество проникнат от влиянието на френския романтизъм на Юго? Не отиваше ли даже до явни подражания и възпроизвеждания на негови образци? Впрочем това е факт от никого неоспорван и факт установен. Наопаки, с

риск да се сметне парадокс, може да се твърди, че даденото под влиянието на новите и модерни насоки се отличава с дела много по-определени, като произведения на нашия национален дух, отколкото тия на предшествениците. В една чужда антология, благодарение на тях, българската поезия може да представя много повече художествен интерес за европейския читател, отколкото куриоз, както беше в миналото. Защото, колкото едно изкуство е по-общочовешко, съдържащо повече елементи от такова естество, толкова то е по-национално, по-вярно отразяващо расата си.

Взаимните влияния са едни от главните, най-мощните може би, в развитието, в духовното и литературно развитие. Без тях може да се твърди с положителност, че развитие изобщо не би имало и Китайската стена, с която често пъти се характеризира едно състояние на закостенялост и стагнация, би била за нас, изобщо за европейското духовно развитие, не една символизация, а една печална действителност. Никой не би могъл с надежда на най-малък успех да твърди днес, че във от тия влияния е възможно такова развитие. Не само страните, които отскоро са повикани на живот и културното творчество на които още стои на едно стъпало на имитация и подражание, но и такива, на които ний сме свикнали да гледаме като представляващи своя особена, определена национална литература, и те не могат да избегнат въздействието на този фактор, какъвто е взаимното въздействие и влияние. И за тях то е също така необходимо като въздуха, който дишаме. Наглед най-самобитните, най-характерните за някои от европейските литератури факти не са в края на краищата, освен продукт на някое далечно или по-близко чуждо влияние. Само че проникването е тъй равно на противодействието, което това влияние среща в тази нова среда, и асимилиращата сила на тази последната е тъй голяма, че резултатът на това взаимодействие е един продукт, който има всичките особености на едно оригинално творчество. Такова, което от своя страна може да бъде в състояние да указва по-нататък влияние върху развитието на тази среда, от влиянието на която то е отчасти продукт. В противоположност на резултатите от такива влияния върху слабо развити културни страни, които остават като придобивка местна, национална, домашна и не могат да оказват от своя страна никакво влияние върху развитието и творческата продуктивност на далеч заминалите ги и отишли напред в това отношение страни. Нито френският символизъм на Маларме и Бодлера, нито немският романтизъм на Новалиса, нито италианският модернизъм на Д'Анунцио са така национални, както може да се стори на пръв поглед. Изследвайки по-внимателно причините на тяхната поява, ще се натъкнем в първия случай на музиката на Вагнера и немската романтика от Немското възрождане, във втория случай – на идеите на

френския романтизъм на Жан-Жак Русо и времето му, а в последния случай – влиянието едновременно на френския и немския модернизъм. Никакви особени мъчнотии не представя изследването на чуждите влияния върху развитието на литератури като руската, полската, чешката и други по-нови такива, които едва ли не се свеждат до едно отражение на художествените идеи и форми, заети почти наготово от образците, които са влияли.

Нищо по-законно, нищо по-естествено от това, че българската поезия се намери в последните петнадесет години под влиянието на най-новите насоки в европейското духовно и литературно творчество; че върху нейните художествени идеи и концепции модернизмът и символизмът оказаха едно решително въздействие. И в една, смело може да се твърди, благотворна насока. Защото какво би представлявала българската поезия без него? Една картина твърде безотрадната и българската история на литературата щеше да предпочете да съкрати страниците си, да отmine под мълчание 15–20 години литературна безпътица, ако не искаше да вмести няколко скучни страници. Както винаги става при всички духовни и литературни взаимодействия, макар и малко по-късно, но влиянието на безразделно владеещия умовете и сърцата модернизъм на Запад, който беше извършил и довършваше пътя на своето повсеместно тържество, не можеше да не направи преврат в душите и сърцата на жадното за нови кръгозори на творчество и на свежо вдъхновение ново поколение от български поети, което недоумяваше. Бодлер, Маларме и Верлен, без да говорим за непреки немски и руски влияния, осениха творчеството на тази млада генерация; тя можа да удовлетвори своята жажда да твори, а българската литературна история да запише ред красиви страници – една десятка истинно литературни имена и дълъг ред блестящи образци на литературно и художествено творчество.

След като българската литература и поезия мина последовно през романтизма, реализма и натурализма, тя не можеше да не се прояви като такава на модернизма и символизма. Това беше едничкият път и най-естествената еволюция.

4.

Български символизъм! Български модернизъм! Собствено какво съдържание включват тези понятия?

Като философска и художествена концепция – нищо българско. Идеологията на това литературно движение е свършено чужда, в характеристиките си белези – типично френска. Разбира се, около оста на идеите, легнали в основата му, тези последните са могли да бъдат обогатени, да бъ-

дат уяснени, да бъдат завършени. Това, което прави обаче българския символизъм толкова екзотично явление, колкото и наше, национално – са расовите психологични особености, които го проникват, които винаги могат да се открият в творенията, дадени в неговия дух и концепции, както несъмнените придобивки откъм художествени средства, които има българското литературно развитие благодарение на тях. В това второто, в случая много по-важното, когато се говори за символизма като литературно течение, ний ще се убедим малко по-нататък.

Все пак няма защо да отбелязваме и да не се спираме върху въпроса за символизма изобщо. Това ще хвърли светлина върху творенията на поколението писатели, работили в неговия дух, и би обяснило на читателя известни характерни черти на делото им, което при видимата разнообразност им е толкова общо и единно. Символизмът, на който, неизвестно защо, даже някои негови идеолози се стесняват да признаят неговото кръвно и органично родство с декадентството, по права линия, ако ни е позволено така да се изразим, произхожда от него. Артур Рембо, каквото и да се говори, с художествените си и езиковни парадокси е един от неговите отци. Своя дързък поход срещу безпътицата, до която беше достигнала френската поезия, той поведе под знака на това отрицателно отношение и даже отвращение от рутината – един психологичен елемент, за който имахме случай по-дълго да говорим вече по-горе. С екстравагантни художествени средства той подчертаваше ненавистта си към шаблона и омръзналата традиция. И днес може още да се провери резкият контраст между неговия „bateau ivre“ и кое да е от изисканите – естетично, хармонично, даже геометрически – съвършено произведение от школата на парнализма. Първият поход се извърши под знамето на естетичните търсения, които му спечелиха и името декадентство. Всъщност то беше първата форма, първичният елемент, който не престана никога да съпътствува делото на тия, които идваха да разширят и углъбят тази реакция. По-нататък, благодарение на извършващия се кризис в идеите на нашето философско мислене, чисто естетичната реакция се проникна още от по-широки, по-дълбоки художествени задачи, като тези, които го ръководеха, си спомниха за великия учител, какъвто стана Бодлер със своите *Fleurs du mal*, и цялото художествено *stredo* се изчерпваше в знаменитото четиристишие в *Correspondances*:

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passé à travers, de forêts de Symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Позитивизмът беше извършил своето дело и знанието се подхранваше от идеи, които означаваха един поврат към възгледите на субективния идеализъм, чрез ултра-индивидуалистичните концепции на Ницше най-главно. Тези философски идеи проникваха все повече и повече в разширяващата се литературна и духовна реакция срещу владеещата рутина, скъсаха с рутинните и традиционни похвати на реализма, за да ги заменят с поставяне проблемите на духа като предмет и същност на едно художествено произведение, заедно със символа, като неизбежно и характерно средство. Символизмът в изкуството беше това, което бе субективният идеализъм срещу позитивизма в познанието ни за нещата. Маларме, когото някои литературни изследвачи даже в отечеството му още продължават да не считат за поет, може би благодарение повече на тези философски и идейни внушения, ни даде едно творческо дело, което е колкото една голяма философия, толкова и едно високо изкуство. Въпреки разнообразието, което прояви по-нататък в развитието си след Маларме – и в Метерлинка, и във Верхарна, и в Стефан Георге, и Демеля, и Пшибишевски, и Брюсова и даже у нас – символизмът запази тази своя основна черта на субективизирано изкуство, което се определяше, както видяхме, от съвременните му и съпътстващи го философски концепции, проникнали го и влезли в основата му.

Само благодарение на този първичен и характерен белег при всичкото му разнообразие в творческа и художествена продуктивност символизмът запазва едно голямо единство в целите, които догонва. Само така може да бъде разсеяно недоумението, което не само противници, а даже негови адепти проявяват. Неотдавна беше, когато в един спор един литературен приятел беше възкликнал, обръщайки се към мене – разглеждайки току-що пуснатата на бял свят антология „Млада България“ – как може да поставяте под знака на символизма всички тези поети, които влизат в „Млада България“? Какво общо има между Траянова и Хр. Ясенова? Между Людмил Стоянов и Емануил п. Димитров? Или между Трифон Кунев и Николай Райнов? Между тия, някои от които са импресионисти, други чисти символисти, а трети даже парнасисти? И не е ли това една голяма грешка? Ако даже не съществуваше горното историко-литературно обяснение, което отстранява това видимо противоречие, това последното би могло да бъде разсеяно само с една справка, направена в литературната история. Какво общо, може също така да се запита, има между един Маларме и Пол Верлен, или Верхарн и Метерлинк, или между Лафорг и Самен, между Анри Рение и Франсис Джеймс? На пръв поглед нищо! А има ли учебник по история на френската литература, в който всичките тия поети да не са записани в страниците, отстъпени за френ-

ския символизъм и модернизъм? И не напразно определението на един от най-гъвкавите и диалектични умове, какъвто беше Реми де Гурмон, се смята за най-правилно, най-обясняващо и най-изчерпателно. На въпроса, що е символизъм, той отговаря:

Какво значи символизъм? Ако се придържаме в тесния етимологичен смисъл на думата, почти нищо. Ако отидем по-нататък, това би означавало: индивидуализъм в литературата, свобода на изкуството, напущане шаблонните формули, тенденция към всичко ново, странно, чудновато; това би означавало още: идеализъм, пренебрежение към социалния анекдот, антинатурализъм, тенденция да се взема от живота само характерната подробност, да се обръща внимание само на жеста, който различава един човек от друг, реализиране само на резултати, на същественото: най-последно, за поетите символизъмът изглежда свързан със свободния стих, чието крехко тяло може да играе както му се ще, във от пелените и връзките.

Под сянката на символизма, който намери източник и импулс за творчество в самия човешки дух, а не във от него, както беше дотогава, могат с еднакво право да се подслонят най-различните и най-разнообразни художествени похвати. Все в силата на горното обяснение и в определението на Реми де Гурмон лежи и оправданието, че тия петнадесетина български поети са поставени под знака на символизма и че така ще бъде озаглавена и тази страница от нашата литературна история, която ще говори за тяхното творчество и значение за един период от нашето литературно развитие. Така и само така.

5.

Това, което подчертава историческото значение на тази литературна и художествена насока, то не е толкова фактът, че нейните представители се явяваха много по-талантливи и много по-плодовити от предшествениците ни, които бяха изпитвали друго влияние и работили и творили в духа на това последното. То са очевидните, и така да се каже, осезателни резултати, които тяхната литературна и поетическа дейност има за разволя на българската поезия от последното десетилетие особено.

Веднъж откъснати по примера на своите западни учители от влиянието на изживяващия се сантиментален романтизъм и реализъм на предшественици като Вазова и Пенча Славейков, делничността на заобикалящата действителност престана да бъде основен елемент в тяхното творчество. Вазовите случайни художествени идеи и мотиви престанаха да имат значение. Цялата дейност на този действително голям и плодовит писател, в това последното почти ненадминат у нас, като верен ученик на

руския реализъм и на френския романтизъм на Юго, носеше печата на едно творчество, чието вдъхновение се импулсираше от света на заобикалящата го действителност. Така протече цялата му литературна дейност на поет и писател още от първите стъпки на литературното му поприще, с много редки изключения, до смъртта му, от „Пряпорец и гусла“ до „Люляка ми замириса“ – една от най-интимните му лирични изповеди. В „Под игото“ – между другото едно произведение, писано в порив на лирично творческо вдъхновение, което беше по-рано родило „Епопея на забравените“, анекдотичният елемент е стихията му. Пенчо Славейков, повече една голяма рефлектираща творческа индивидуалност, отколкото една чисто поетическа такава, въпреки новите влияния, на които по-късно и с к а ш е да се подчини, не се откъсна от тази твърде дълбоко заседнала вече в българската художествена литература традиция и в най-крупните си и с по-трайно значение дела, като „Епически песни“ и „Кървава песен“, си оставаше все пак поет на реториката и описанието, поет на анекдотичното творчество. Пенчо Славейков, който наистина се обяви против своя голям предшественик, направи това не в името на нови художествени идеи, това трябва да се подчертае, а в името на правото художникът да бъде такъв, отколкото каквото и да е друго. И наистина, погледнато от тази страна, известни произведения на Пенчо Славейков надминават в много най-съвършените Вазови произведения; Яворовите стихове обаче, особено от първия период, които и ще останат като негово трайно дело, носят не само този характер на анекдотичност, но имат твърде общо с музата на Некрасова, муза на гражданската скръб, муза „места и печали“.

Символизмът, в противоположност на тази традиция, дойде с едни съвършено нови коцепции, съвсем чужди на владеещите тогава. Делничността, действителността и оттам анекдотичността престава да е вече художествен елемент. Първоизточникът е богатият, безбрежният и неизчерпаем индивидуален интимен мир. Траянов ни разкрива глъбините на един дух в неговите най-съкровени гънки, бдящ над най-страшните проблеми, разпъващи изпитващата му и жаждаща нови истини душа. Това в целия том на „Химни и балади“ до последната буква на „Български балади“, където мотивите и привидната анекдотичност се разтварят в бушувачето море на неговата поетическа и човешка скръб; Николай Райнов следва миражите и виденията на своята изпитваща душа и в един изчезнал мир гради въздушните кули на своето болезнено и тревожно вдъхновение; Людмил Стоянов и Емануил п. Димитров тъкат своята носталгия по красотата върху златната канава на древността и средновековието или палещата ни заобикаляща, но разтопена в личните им изживявания действителност; и споменавайки още Николай Лилиева, Димчо Дебеля-

нова или Христо Ясенова, за да не продължаваме повече, първият от които жертвува даже каквито и да било други художествени идеи за красотата на своя сизелиран стих, а другите двама са едни от най-субективните поети, каквито е дала българската лирика, особено Димчо Дебелянов, чиято „Разблудна царкиня“ е един синтез в това отношение на замислена и художествено изпълнена философска проблема. Във всички тях и във всички други, които ги следват, изобщо у всички тия, които идваха под знамето на художествените концепции на модернизма и символизма, разнообразието в мотивите, сюжетите, в изтъкнатите художествени и философски проблеми, няма нищо общо с литературата на поменатите погоре предшественици. Оттук може да се заключи какво богатство и какво разнообразие, като последица на това, е получила нашата поезия. Всеки читател може да направи сравнението за изживения път от „Епопея на забравените“ или от „Баладите“ на Пенчо Славейков до „Сянката на Саломе“, „Бетховен“ и „Струма“ или до „Весло“ и която да било страница на „Богомилски легенди“, или кое да е стихотворение на Николай Лилиева или Емануил п. Димитров. Ако настоящата работа не рискуваше да загуби откъм хармония и симетрия в развитие на съдържащите я идеи, една много благодарна задача би била – да се оттени по-рязко различието по същество в даденото от нашата лирика до началото на нашия век, с това, дадено оттогава насам.

Наред с езика, който несъмнено печели откъм богатство (би могъл да бъде редактиран един малък речник като негово дело), формата получава едно много по-голямо разнообразие. Ний придобиваме чиличения, математически стих, най-индивидуалния, какъвто е видяла българската лирика:

Среднощният вятър
два листа отбрули,
два сраснати листа
разтръгна смъртта,
не виждали есен,
за зима не чули,
два листа слетяха
без ропот в нощта.

(„Среднощният вятър“, Траянов)

Тъмен вслушва се Пиринът,
Дига каменния лоб,
Знай, че сенки ще преминат
Над Беласица, ще зинат
Из недра ѝ гроб след гроб.

Бърза Струма, странно пее,
Свеждат клон след клон гори,
Шепнат, молят се на нея
Белий блясък на Егея
С черни листи да покрый.

(„Тайната на Струма“, Траянов)

Гъвкият и нежен стих:

Цветята мрат
По нашия път,
О мое премаляло цвете,
И знойний ден
Лежи студен
На бледна вечер пред нозете.

(„Хризантеми“, Трифон Кунев)

Пеящият и звучен:

Като пролетно ехо, като сребърна песен прозвучава
в душата позната струна
И желаниа смътни в крайбрежия спящи полюлява и
буди алмазна вълна.

(„Предчувствия“, Людмил Стоянов)

или:

По реки стародавни, зелени, с позлатени и плавни вълни
като в съне, от битки се връщах къмто родните скитски страни.

(„Весло“, Людмил Стоянов)

Заедно със сизелирания, нюансиран и богат в извиви стих:

Моите спомени –
Птици в нощта –
Скитат бездомни,
Скитат унесени –
вън от света.

(„Птици в нощта“, Николай Лилиев).

Като една от най-големите придобивки на българската лирика и поезия изобщо може да се сметне следният стих, тъй свободен от каквито и да е рамки, предварително дадени, но тъй типичен и индивидуален, с такъв великолепен и тържествен ритъм, какъвто българската лирика до него не познава:

Есента ме приспива. И пурпурни ваят листа,
И плаче над мене и плаче с листа есента.
Бленувам в долини над блед акварелен ковчор
Жадувам на сън, като зърно под снежен покров
Стоцветната пролет в морави и слънчеви плам.

(„Есен“, Емануил п. Димитров)

Натам! като птица душата от песъчни дюни политва,
Де ветрове свирят на лира от мачти и дето платна
Крила херувимски разперват към морската битва
И дето запява сирена и в сълзи издъхва вълна.

(„Буря“, същият)

Ний вземаме случайно онова, що без много търсене ни попада из богатия материал, който ни е нагрупал българският символизъм в последните 10–15 години развитие. На търпеливия стилистичен и литературен изследовател предстои благодарната задача да определи и конкретизира разнообразието в размерите и ритъма, което това последното ни утвърждава. Но и без това с горните съвършено ограничени цитати е ясно какъв прогрес е извършил българският стих, напущайки традиционните и шаблонни, твърде анемични форми за израз на нашата поетическа чувствителност на Вазовския, и дълго време след него, период.

Белият стих, който е най-характерният белег за художествено творчество на символизма в европейската лирика и който според Реми де Гурмон е оня „арабски кон, който на твърде малцина от френските поети символисти се е удало да го опитоми“, е използван също така от нашите символисти с успех и представлява едно развитие и усъвършенствуване с достигнатото в миналото. Особено у Траянова, Емануил п. Димитрова и Ив. Грозева.

Образните средства са също така едно голямо богатство – придобивка за поезията ни. Кой не е изпитвал удоволствието от свежестта и сочността на образите, от яркостта и краските, които ни дават един нов вкус, за да можем изново да изживеем мотивите, тъй вечни за поезията, откак то съществува светът с неговите най-големи и метежни страсти, до най-

малките му емоции? Бурята например не е вече познатата у предшественици като Славейкова и даже Яворова – тя живее, чувства се, тя е одухотворена стихия, като „птица, литнала от пясъчните дюни“, „де ветрове свирят на лира от мачти и дето платна херувимски разперват към морската битва, и дето запява сирена и в сълзи издъхва вълна“; гласът на Лаура е „виола кремонска“; „върбите разгръщат тихи обятия в поляни до чер кръстопът на безвестни съдби“; – „Умора надмогва безсилните свидни ресници. Дим мътен прибулва изрели за радост очи и мътно встревожени вечерни птици пишат пред незрими завеси“; „от полунощи шествие върви и тъмен път с огън се облива“ (Ив. Грозев); пътят на възлюбената е „път с дишащи звезди постлан“ (Траянов); адамитите ликуват „с нечути черни химни“, лирата на Пилигрима е „черна лира“, а нощта е „смъртно трепнала“, както есента „обгоряла“ (Траянов)...

Ето колко ново, какво богатство от художествени идеи и естетични ценности вложи българският символизъм в съкровищницата на българската поезия и литература, за да не може никой да оспорва завоеванията и мястото му. За нашата литература неговото дело наистина се равнява на откриването на един нов свят.

6.

Символизмът, който изпълва по такъв начин последните петнадесет и повече години от историята на нашето литературно развитие, продължава да доминира с неотслабна сила. Под неговия знак се ражда още и проявява българското художествено творчество и към неговата богата и вкоренена вече традиция продължават да се трупат все нови и нови ценности. Най-новата генерация поети, истинно талантливите даже като Хр. Смирненски, изповядващи едно определено и подчертано гражданско верую, са доказателство, че само художествените концепции на символизма могат да дадат свежест на непосредното им вдъхновение. Макар това сочно и голямо направление да не насчитва отделни големи, освен Траянова, поетически индивидуалности, може би за това, че повечето от принадлежащите към поколението на нашите символисти тепърва ще ни дадат едно по-широко и дълбоко развитие; но затова пък то е едничкият период у нас със закръглено и завършено развитие. С него българската литература свърши с предшестващите времена на литературна случайност и даде един по-общ европейски отпечатък на това последното. Традицията, която той затвърди и остави, е първата наистина литературна традиция. Българската литература по-нататък ще черпи с две шепи от нея и бъдащото поколение поети ще имат една истинска литературна и поетическа традиция, от която ще изхождат и от елементите на която,

това е неизбежно, ще изграждат своето собствено дело – даже против символизма, в името на своето н о в о и на реформата си дело.

Символизмът престана отдавна да дразни академичната и консервативна мисъл у нас. Той не събужда вече никакви сериозни възражения (за нещастие не е имал такива и в миналото); на всички почти негови представители се търси сътрудничеството, официални премии се раздават, академията се занимава с произведенията им, официалната катедра се обръща към тях, за да илюстрира своите стилистични положения.

Това е настоящето.

Какво е бъдещето?

Ний, които сме с убеждението в постепенността на развитието, което е безконечно, и стремящо се към все повече и повече съвършенство, ний най-малко се фанатизираме в мисълта за вечната трайност на символизма и частно българския символизъм. На канавата на вечното творчество на живота се изшиват нашите настроения и изживявания, чувства и идеи. Както предшествениците, които бяха изместени от нашето поколение с неговите идеи и схващания на нещата, така също и нашето поколение ще бъде сменено от едно друго, идващо насреща ни, което не ще се вълнува от това, което е тревожило и вълнувало нас. Един нов духовен мир ще дойде да наследи нашия. Но кога? Далече или близко е това време? Има ли признаци за една такава реакция на нашите съвременни концепции за изкуство и творчество?

Символизмът продължава да доминира наистина. Едно такова литературно движение, което смени натурализма и реализма, представляващи от себе си направления с универсално значение, не можеше и не може да бъде така скоро и тъй повърхностно изживяно. Защото, както сме имали случая и друг път да го отбележим, то е една дълбока и всеотрасна реакция на нашето познание и на нашите идеи върху света, извършила се преди повече от петдесет години. Защото в същността си то представя един комплекс от идеи, в които чисто естетичните са само едни от елементите му. А за да се извърши един преврат в нашето познание за нещата, потребен е един кризис в сегашното ни такова и една работа в съвършено друга насока. Трябва да се намерят изходните пунктове, от които би могло със същия успех новите художествени идеи да получат импулс. Тогава и нашите идеи за изкуство и творчество, оплодотворени от тях, ще могат да обусловят една литературна и художествена насока, подобна на тази на символизма. Може би в областта на нашето самочувствие, в низините на нашето подсъзнание да се подготвя неизбежната тази реакция. Но действителен кризис в идеите за нашето познание, един видим процес, ний не забелязваме да се извършва още.

Някои искаха и продължават да виждат в експресионизма едно такова доказателство. Но според нас той има толкова влияние и такова значение, колкото всички други нему подобни и з м и : футуризм, имажинизъм и т.н. Той е едно чисто литературно-естетично увлечение, следователно, твърде ограничено, на което досега поне не е съдено да играе решаваща роля в това отношение. Можем да го оприличим на декадентството на Рембо във Франция преди повече от четиридесет години, което също така можеше да си остане един незначителен литературен факт, ако естетичните тези идеи не бяха оплодотворени и доразвити от съвременните философски идеи, които ни дадоха символизма. Само в един подобен случай експресионизмът може да изиграе една голяма роля, една роля от универсално значение, а не както днес да се изчерпва само в, така да се каже, областта на естетичните поправки, където, трябва да се признае, той има известни заслуги, освежавайки нашия вкус с някои нови художествени похвати и средства.

Без да престава да играе една доминираща роля в литературното развитие, трябва да се признае обаче, че символизмът е вече преминал най-висшата точка на своята история. Има едно слизване, макар и бавно, но което е признак, че ако не сме в очакване, трябва да се приготвим в очакванията си за една неминуема реакция, защото за половина столетие и повече време даже за едно такова универсално философско-литературно движение е достатъчно време, за да бъде то дадено в най-голямо разнообразие на художествено творчество. Ний трябва да се мирим вече с мисълта, че в едно по-близко или по-далечно бъдеще ще ни дойдат безвремието и декадансът.

Това обстоятелство обаче не може нито да обезкуражи тогава, който винаги е смятал изменчивостта и преходността като основни елементи и характерни белези на развитието; нито пък да го накара да съжалява, когато вижда как един пищен, пълно изживян летен ден се багри вече от залязващото в спокойна синева слънце, за да подготви друг един също такъв прелестен ден. Не може да съжалява той, защото съжалението е обикновено плод и законна рожба на разочарованието: съжалява този, който след години работа вижда ефимерното си дело да изчезва безследно за мисълта и живота. Но не и този, чиито блянове и упования са добили плът и кръв, са се увенчали с едно дело, достойно да бъде записано в историята и завещано на поколенията.

¹ Художник, 1905. Редактор П. Геннадиев.

Библиография: „Хиперион“, I, II, и III год.; „Млада България“, антология под редакцията и с предговор от Иван Радославов; „Идеи и критика“ от Иван Радославов; „Наш живот“, годишници 906 и 907, под редакцията на Антон Страшимиров; „Химни и балади“ от Теодор Траянов; „Български балади“ от Теодор Траянов; „Видения на кръстопът“ от Людмил Стоянов; „Меч и слово“ от същия; „Песни“ от Емануил п. Димитров; „Вселена“ от същия; „Кораби“ от същия; „Птици в нощта“ от Николай Лилиев; „Богомилски легенди“ от Николай Райнов; „Видения из древна България“ от същия; „Рицарски замък“ от Хр. Ясенов; „Стихотворения“ от Димчо Дебелянов; „Хризантеми“ от Трифон Кунев; Сборникът „Южни цветове“ под редакцията на Д. Кьорчев и Тр. Кунев.

Настоящата библиография е дадена в по-едри черти. Несъмнено има още много литературни факти, по-незначителни, пръснати тук-таме; тях ние не споменуваме, надявайки се, че читателят сам ще се натъкне на тях, когато по-отблизо се интересува от въпроса за символизма в нашата литература и вземе за изходен пункт горния списък.

Сп. „Хиперион“, г. IV, 1925, кн. 1, 2.

Атанас Далчев

ПОЕЗИЯ И ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ

Поезията не е отражение на действителността, по-скоро е нейно допълнение или освобождение от нея, но във всеки случай истина е, че тя е свързана и трябва да бъде свързана с действителността. Българската поезия след Пенчо Славейков през „символистическия си период“ беше откъсната не само от българската действителност, но изобщо от действителността.

Обект на поета беше абсолютното – онова, що не е ограничено ни във време, ни в пространство. Тленното и нетрайното се отричаха. И ако се приемаха, приемаха се дотолкова, доколкото чрез тях може да се загатне за нетленното и вечното. Всъщност пак се отричаха: „даденото“ биваше изпразнено от своето собствено земно съдържание, за да стане само форма – „чиста форма“ – символ. Пълно пренебрежение към действителността в смисъл не на отрицание – защото всяка поезия в края на краищата отрича действителността, – но в смисъл на отказ от нея: ето същността на всеки символизъм.

С риск може би съвсем да се отклоня, ще разкажа един свой разговор преди две години с един от големите ни поети – „символисти“. Исках мнението му за едно стихотворение. „Добро е, каза, само че да изхвърлиш думата „трамвай“. – Да се изхвърли не позволяваше самото стихотворение, неговата тема; пък и аз не разбирах защо да се изхвърли. Попитах го. „Ето защо – ми обясни той, – „трамвай“ е много катадневна дума. И освен това, знаеш ли, може след 50–100 години да изчезне съвсем трамваят и тогава стихотворението ти ще изгуби смисъл.“ (Това са почти буквално думите му – аз ги помня добре.) Отговорих му, че не мисля още да напечатая стихотворението, камо ли да се грижа за неговото съществуване след сто години. И после: „Защо тогава се употребява в поезията думата „колесница“? Колесници вече има само в музеите, а трамваи има и ще има най-малко още 50 години. И от вашите разсъждения, казах, излиза, че поне за сега, докато съществува трамвай, има по-голям смисъл да се сложи в стих „трамвай“, отколкото „колесница“. „Бъркаш. „Колесница“ е поетична дума, а „трамвай“ – не“, беше му отговорът.

Ясно е: символизмът се отказваше от действителността. Него не тревожеха толкоз „некрасивите“ и „непоетични“ думи, колкото това, че не

трябва да се пее и говори за действителността. „Колесница“ се смяташе за по-хубаво от „трамвай“, защото „трамвай“ е нещо дадено, което всеки вижда и познава, – дума, която всеки свързва с нещо живо, конкретно, сегашно, а „колесница“ е *само* дума, – форма, лишена от съдържание, – нещо, станало вече нереално. За символизма действителност и поезия бяха две противоположни и взаимно отричащи се области и всяко съприкосновение помежду им беше грях. Именно грях; може да се каже, че символизмът се явяваше един вид аскетизъм в поезията. Той се пазеше от всичко реално като от скверно. Оттук възникна култът към „чистата поезия“: поезията да не бъде примесена ни най-малко с „проза“, сиреч действителност. Това изискване противоречеше на класическата поезия, която е цяла земна. Достатъчно е да си спомним Пушкина:

Я снова жизни полн: таков мой организм
(извольте мне простите ненужный прозаизм).

Тия стихове за един истински символист не са никаква поезия. Поетът не трябва да възпява „организми“ (естественикът говори за тях), а – „вечната красота“ и „абсолютното“.

Обаче при такова схващане на поезията символизмът неизбежно трябваше да изгуби всяко съдържание и ще не ще, трябваше да стане „формална поезия“. Защото абсолютното само по себе си няма никакво съдържание. То е нищото, то е отрицание на всичко земно, сиреч на всичко онова, което като човеци знаем. Поезията е растение: тя иска почва, макар и гниеща (и колкото по-гниеща, толкова по-добре), но непременно почва. Изтръгната от нея, тя изсъхва. Въздухът не е достатъчно хранителен за нея, а какво остава за абсолютното, отдето и въздухът е изтеглен пневматически и дето няма абсолютно нищо. „Формална поезия“: от пластическа, каквато беше класическата, поезията стана музикална (*De la musique avant toute chose*). Но в абсолютното липсва и човешкото: който види абсолютното, умира. И цялата символистическа поезия е свръхчовешка – нечовешка – жреческа, която принася в жертва човека. Поетите станаха жреци. И символизмът се ограда от множеството и се превърна в „изкуство за малцина“. Защото за абсолютното не може да се приказва всекиму и не всеки се интересува от абсолютното; нужни са посветени.

„Формализъм“ и „поезия за малцина“ – ето докъде можеше да доведе и доведе поезията символистическото ѝ схващане. Поезията от жива и дейна, каквато трябва да бъде, стана мъртва и ненужна.

Символизмът е мъртва поезия.

От нашите символисти единичък Димчо Дебелянов смогна напълно да го преодолее. Авторът на „Тихи вопли“ не е „представител на символизма в България“, а начало на един завой в българската поезия – начало на една нова лирика, която изхожда от действителността.

В. „Изток“, бр. 55, 5 февр. 1927.

Иван Радославов

ТВОРЧЕСТВО И ЖИВОТ

Преди всичко – пиши тогава, когато чувствуваш, че има нещо да кажеш.

Не позирай, когато уловиш перото. Какъвто и възвишен да е предметът на вдъхновението, пристъпи към него така, като че беседваш със самия себе или като че пишеш най-обикновено писмо на някой твой близък и интимен.

Всички велики произведения на духа са прости и естествени, защото са творчески искрени.

Приспособлението към чуждо мнение е било винаги пакостно за истинската книга. Следвай велението на сърцето и убеждението си.

Ако формата в творчеството е пътят към сърцето на читателя, трябва да си необикновен талант, за да намериш този път, ако тя ти липсва.

Наивната непосредственост, особено ако носи дълбокия печат на първичността, търси образи и само образи, за да бъде изразена.

Творчеството на художника е дело индивидуално и толкова подчертано, колкото е по-оригинално. Оригиналността състои в разликата на едно самочувствие от друго. Да схване тази разлика, да я изнесе и посочи – ето задачата на литературната критика. Само така тази последната може да даде истинския образ на една духовна и творческа същност, да обясни разните страни на проявите ѝ и намери мястото ѝ в редицата на другите.

Разнообразието и многостранността са първият признак за творчеството на тези писатели, които обикновено правят л и т е р а т у р а . Един цялостен духовен мир се изразява винаги в една привидна, но всъщност монументална монотонност на средствата.

Поетите от рода на Ботева не са грижливи майстори на формата, макар че я дават съвършена често пъти. Те са родени по-скоро за трибуни, отколкото за артисти. Хайне, Некрасов.

Чисто лиричните поети имат твърде незавидна съдба. Те носят едно ограничено развитие, пътят им е твърде къс, той едва ли не е четвъртината от живота им. Лиричните поети пребъдват в сърцата на хората повече, отколкото в учебниците по литература и в христоматиите.

Поетически същности като тази на Теодор Траянов – литературата познава много малко. Поети като него, които имат грамадно значение и от чисто литературно-художествено гледище, се издигат до учители и пророци. Тяхното дело им принадлежи без остатък. Те са именно откривателите на нови земи в поезията, за каквито обикновено се говори. Те носят един свой мир и искат да ни дадат само него. Те се доближават до книгите на предшествениците и съвременниците не да се учат на изкуството да пишат книги, но да поставят в движение своята духовна същност, и да се разкрият. И литературната им дейност не се изчерпва, за да ни дадат книги, а да изразят чрез тях кипящия живот и ни приобщат към миражите и виденията си. Ето защо тям са непознати скоковете на развитието, които съпровождат дейността на обикновения талант.

Една истинска литература е едно движение на идеи. Без това имаме само словесност.

Литературната критика не е упражнение по стилистика на зададена тема, а едно само за себе творчество, каквото е една поема, една новела или един разказ.

Всичко, което е продукт само на дълъг и усилен труд, на търпение и на сантиментално увлечение в изкуството, без само то да бъде изкуство, всичко това, което с една дума се нарича обикновено литература, за критиката няма значение, няма цена и не заслужва вниманието ѝ. Сама черпейки жизненост и сила из дълбините на една творческа индивидуалност, критиката се импулсира единствено от чувството и мисълта на истински творци.

Животът е творчество. И само това, което ни напомня за живота, е достойно да бъде обезсмъртено. Този, който не може да почувствува цялото величие и дълбочина на тази максима, трябва не само да не се занимава

с критика на художествени произведения, но не трябва дори да се доближава до тях.

Връзка между изкуството и политиката съществува. Тя е в оная велика способност на гения да твори, като разрушава.

Каквато гениална и необхватна да бъде мисълта на великия човек, нейното творчество все пак в сравнение с творчеството на живота е несравнимо. Животът има толкова форми на прояви, тъй е пълен с изненади в процеса на своето развитие и усъвършенствуване, че идеята да се нагоди това развитие в рамките на нашите малки и суетни мисловни построения изглежда твърде примитивна и твърде наивна.

В епохи посредствени, които са сменили велики такива по своя устрем, единствено интересните и със значение книги са мемоарите и спомените на тия, които, преживявали великия подем на времето си, съзercават от своето усамотение безсилието и духовната нищета на приемниците.

Занятието да се пише снизходителна критика за лоши произведения е едно вредно занятие. Този, който го упражнява, навярно не изпитва нищо друго, освен суетното желание да напише нещо – безразлично какво. Такъв критик се движи по линията на най-малката съпротива. Истинският литературен критик не търпи баналността и тривиалността, докдето иска да го принизи едно посредствено произведение. Посредствеността го отвращава. Той носи едно чувство и една мисъл, които могат да бъдат оплодотворени и импулсирани към творчество само от произведения, бликащи от истински художествен живот. Литературният критик не е безкръвен изследвач, схоластик, софист, но истински художник, и неговото произведение носи печата на истинско благородно вдъхновение. Слизайки от висината на своето призвание до делничността, която ще вмъкне в душата му четенето на едно антихудожествено произведение, той убива своето истинско значение и го изплаща със своята излишност в областта на духа.

Общочовешко или национално изкуство? – Така поставен, въпросът събужда недоумения. Струва ми се, да се противопологат едно на друго тези две понятия е едно съществено недоразумение. Изкуството не е нито едното, нито другото. Самото то е едното и другото едновременно. Тъй едно и също, както е един и същ на всички меридиани и под всички небеса неговият неизсушим източник на творчество – човешкият дух.

Отрицанието като реакция не е една празна и случайна работа. Но то състои не в отричане на твореца – предшественик, чийто дух е останал за вечни времена обезсмъртен в едно незлиблимо дело, съхранено в съкровищницата на духовните ценности, а в отричане на ония жалки усилия, които под лъвската кожа на някое голямо име искат да прикрият своето произхождение.

Модернизъм! О, то значи преди всичко огромна универсална култура; то значи не само да усетиш тревожния трепет на времето в гъбината на душата си, но да се проникнеш от меда и отровата му. То значи страстно стремление към върховете на оная планина, които ни откриват необхватните изгледи на цялото досегашно развитие на човешкия дух. То значи да ти са известни не само великите произведения на века, но да си изходил в денонощни бдения дебрите на вековната човешка мисъл; то значи да ти са близки откровенията на Сведенборга и Райсброка, а девствените гори на Индия и древните паметници на Вавилон и Ниневия да ти са поверили тайните си; и ако си творческа същност – да си извалял в душата си по такъв начин оня скъпоценен съд, в който ще налееш божествения сок на вдъхновението си.

Ако не беше необходимо да държи за това, което обикновено разбираме под думата култура, човечеството би захвърлило без особена мъка целия огромен баласт от л и т е р а т у р а , и едва ли би се запазили повече от две-три десетки книги, които действително биха му били полезни.

Стилът е качество на оригиналност на една индивидуалност; той не може да бъде повторен. Повторението му, там където е опитано, е подражание и имитация. Ние се приобщаваме към духовните светове на различните творчески натури само чрез стила, в който са дошли до нас изразени. Без това ние никога нямаше да имаме усета, че Маларме е нещо различно от Бодлер, Виктор Юго от Расина или Оскар Уайлд от Стриндберга. Всички те щяха да ни се представят еднообразни до мъчителна невъзможност. Посредствеността търси отгъпканите пътища, за да ни каже това, което ярко е изразено вече от гениалните.

Едно класическо литературно дело е характерно с простотата на средствата, с които се постига художествената идея, с чистотата и кристалността на образите и непринудеността и лекотата на художнишката четка.

Стилът е формата, която приема всеки творчески дух и в която се облича всяко истинско дело на изкуството. Без него то не остава в паметта на поколенията; без него то изчезва безследно за живота и мисълта. Посредствеността, която идва от една нищета на духа, не познава този върховен дар. Затова минава, като че не е била.

Една история на литературата не е обикновена хронология. Тя не схваща задачата си да впише на страниците всичко, каквото духовната дейност на един народ е произвела. Тя отваря страниците си само за онава, което е жизнено, трайно, което е действително отражение на националния дух и същност. Ето защо не всичко, каквото е хвърлило на пазаря книжното производство, може да намери място в нея.

Една литература в истинския смисъл на думата, с дълголетно и непрекъснато развитие не е нищо друго, освен последователна смяна на настроенията, вкусовете и идеите. Тия елементи обуславят появата и същината на художествените и литературни произведения през течение на времето; те съпътствуват и борбите на рутината с новото, което идва и се налага със силата на необходимостта.

Литературната област запазва винаги една Средна Африка за този, който има куража да се обрече на подвиг за изследването ѝ.

Златна и първична истина е, че за изкуството няма „болна“ и „здрава“ психология – има творчество, което живее, ако ни е дало един нов мир на чувстване и е изразено в съвършена форма. В какво са виновати символистите, че са непонятни за „здравата“ психология на някои професори и критици, които взимат своя твърде подозрителен художествен усет и своя твърде примитивен вкус за мерило на едно художествено произведение?

Ако произведенията на художественото творчество остават обезсмъртени с факта на тяхното по-съвършено изпълнение, то тия на литературната критика пребъдват, вън от ценността им като творчество, с идеите, които се изнасят и отстояват. Без тях тя е претенциозно и суетно усилие, обречено, преди да изсъхне мастилото, на забравата.

Другаде има борба на схващания и литературни разбирания – на тази почва се развива взаимноотрицанието. У нас има хора, които отричат из-

вестни идеи в името на нищо. Те са за свободата, за безграничната свобода на мисълта! Което всъщност се свежда до свободата нищо да не казваш и да ти повярват току така. У нас се е отричал, и ако има още някой куража да го отрича, символизъмът, защото последният има ясни и определени отношения към въпросите. Това не могат да търпят тия, които в светлината на идеите се топят, като сенките на нощта при изгрева на слънцето.

Драматичното произведение, както и истинската белетристика, е плод на зрели години, на опит и размишления върху него.

Творчеството на Траянов е най-пълно и без остатък негово. Въпреки привидната му отчужденост от живота и действителността, то е най-типичното за расата му.

„Родно“ и „чуждо“ не съществуват като антитеза за този, който умее зад проявите да вижда същността. Те са в състояние на едно взаимно проникване, на една постоянна духовна дифузия, която времето води към пълна асимилация, за да даде духовния и културен образ на нацията.

Трябва да се подчертава винаги, че ако влиянието на идеите върху художественото творчество заема едно голямо място върху това последното, никои други, като тия на позитивизма, не са се оказали тъй неплодотворни, даже можем да кажем, вредни. Художникът се откъсваше от естествения източник на своето вдъхновение, какъвто е този на душата, и се напътваше по пътища, където думата принадлежи не на нея, а на хладния самоуверен ум.

Има едно малко семейство от богоизбрани, където и реалистът, и романтикът, и натуралистът, и символистът се чувствуват кръвно близки: – Семейството на гениите.

За да разбереш Ибсена, трябва да го изживееш като лична своя трагедия. Не е важно по какъв път: – като писател, като актьор или като зрител. Само тогава. Творчество и живот у Ибсена са една неразделна същност, главоломна същност. Днешното поколение, обаче, не иска да си тропи главата. То иска да бъде по-умно от нашето.

Има два типа писателски индивидуалности, върху които влиянията се отразяват по два различни начина. Единият търпи тия влияния, възприема ги, усвоява ги, без да ги асимилира и претопи в своята собствена

мисъл, а другият тип писатели асимилират заетото, усвояват го, изживяват го, изгаряйки го в лабораторията на своя дух, откривайки своята собствена оригиналност по пътя на узнаване чуждите индивидуалности. Единият тип е тип компилативен, ограничен в своите духовни възможности; другият – е дух проникновен и творчески, подчертано индивидуален и следователно, оригинален.

Маниерността винаги е била сърдечният порок на едно художествено или изобщо на едно произведение на изкуството. Пулсът бие неправилно и често пъти тази неправилност става съдбоносна за неговата художественост.

Никога няма да стане художник този, който, намятайки тогата на романтик, крие в душата си един роден прозаик.

Никое творчество, в която и да било област на изкуството, не може да ни се даде така, както е необходимо, ако не е плод на едно постоянно общуване със света на идеите. Четката на художника трябва да слага краски дори и тогава, когато мисли, че сърцето не е достатъчно вдъхновено и ръката не особено сигурна.

Можеш да притежаваш най-тънкия духовен строеж, но да не бъдеш никога нито поет, нито рисуващ, нито музикант, ако не съвладееш съответните средства да се изразиш.

Литературна критика значи живо дело. Нейното най-голямо значение е във верността на погледа върху съвременността и новото, което идва, а не в рекапитулация на миналото.

Не е парадокс да се каже, че ако няма борба срещу традицията, няма да има традиция изобщо, защото няма да има развитие и история.

На бойното поле на идеите само честната борба в тяхно име може да сведе около едно носило, и да примири най-непримиримите приживе противници. Иначе не!

Литературната заемка, да не говорим за грубото плагиатство, е била винаги доказателство за анемичен творчески живот. Тя говори за плитък и твърде семпъл дух, за посредствени художествени възможности и беднота на въображението у тогава, който я упражнява.

Ботев е гениална личност. Нека не се казва, че трагичната съдба е обезсмъртила поетическото му дело. Колкото това да е от значение, никога литературата не пледира за безсмъртие на една каквато и да било върховна жертва, ако делото само по себе не ѝ е равноценно.

От първия момент на творчеството у Траянова, фрагментарно и ескизно, той следва съща линия на развитие, което, подобно Гьотевата спира-ла, винаги възхождаща в своя възход, всякога завива към своето начало.

И Иван Вазов, и Пенчо Славейков – и двамата са типични романтици, понеже търсят източника на своето творчество и вдъхновение в глъбините на духа си. Първият следва Юго – вторият има за учител един друг великан – Гьоте.

Лозунгът за някакво своеобразно разбирано самобитно творчество, което да черпи сокове единствено от нашата домашна национална традиция, е един лош лозунг, който, съзнателно прокарван, е извънредно пакостен. Той стеснява хоризонтите за духовното творческо просветление.

Сп. „Хиперион“, г. VII, 1928, кн. 8.

Александър Обретенов

ИЗКУСТВО И ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ

1.

Изкуството се е отдавна освободило от оная естетика, която му натрапваше като висша цел – да служи за наслаждение. Критическият поглед на човека, неговото историческо мислене му откри, че целта на изкуството е много по-широка: да изрази или въплъти една конкретна задача, да постави или разреши някаква обществена проблема със своите средства – различни от тия на логическото мислене.

Затова изкуството се намира в една жива и неразривна връзка с действителността.

2.

Действителността е двояк процес, който в края на краищата може да се сведе до един-единствен: развитието в природата и развитието на човешката мисъл.

Вторият ред закони, които обуславят субективното развитие, е отражение или изображение на господстващото в цялата природа движение.

Разликата между тия закони е: първите – природните – действат несъзнателно, затова и сляпо, хаотично и случайно, а вторите – човешките – субективните, са съзнателни и затова могат да бъдат прилагани както в отношенията на човека към природата, така и в човешката история.

Затова в човешките действия винаги се забелязва стремеж към съзнателна, желана цел.

Усилията на човека са били отправяни винаги към две насоки:

а) въздействие върху природата, изучаване и подчинение нейните закони на човешката воля, използване нейния суров материал за човешките нужди – промишленост и наука;

б) проучване и въздействие върху законите на човешкото общество – движение на човешката мисъл – културата.

Тия два вида дейност са свързани помежду си с нишките на една историческа необходимост.

3.

Всяко общество представлява от себе си комплекс, в който са реализирани последните придобивки на тия две насоки от човешката дейност.

То разполага с един максимум от изучени, подчинени и технически използвани природни закони, чрез които, при съответна организация, осигурява своето място в света.

Историческият опит и културното наследство определят от своя страна законите, по които се движи по-нататък вътрешният живот на това общество.

4.

Хармонията в дадено общество се запазва дотогава, докато неговата вътрешна организация отговаря на развитието му.

Тогава е постигнато онова вътрешно равновесие и творческо спокойствие, при което човешкият дух, освободен от треската на непосредствената борба, постига нови дълбочини на битието, издига новите идеи, налага ново разбиране на света, ново изкуство, нова култура.

Произведенията на тия епохи винаги отразяват по един дълбок начин състоянието на обществото, културата и идейния кръг, в който те се движат.

Тогава на сцената излиза винаги оня фактор, който движи живота и налага себе си и своите действия като основен мотив в изкуството.

Чрез художествено творчество и философска мисъл човек се стреми да постигне ония истини, които се налагат като проблеми на времето. Той създава един нов, недействителен, но все пак чудно свързан с битието свят – света на изкуството и идеите.

Тоя свят отсега започва да живее свой самостоятелен живот, като все повече и повече се отделя от експерименталния.

Защото организацията на живота, като форма, необходимо дадена в началото, е по своята същност консервативна и мъчно подвижна, и скоро встъпва в конфликт с подвижното и активно свое идейно съдържание – мисълта и изкуството.

Оттук следва вечната и непрекъсваща борба на художника за една по-висша действителност.

Затова и голямото – истинското, изкуство е винаги революционно.

5.

В кръга на художественото преодоляване всички проблеми на живота се слагат свободно, без стеснителните рамки на експерименталното.

Изкуството е зряло в миналото, гледа с отворени очи настоящето и греяно от лъчите на своята свобода, вижда ясно проблемите на бъдещето – затова е и пророческо.

Историята на изкуството е история на едно вечно надмогване на емпиричния свят, на едно непрекъснато издигане действителността на духа над действителността на опита.

Затова и всяко изкуство, дори и най-реалистичното, е в своята основа дълбоко романтично.

6.

След като Коперник разруши вярата, че човекът със своята земя е център на вселената, рухна и йерархическият религиозен ред, а заедно с него и теократическите идеи изгубиха своето значение.

Тогавата обаче се яви идеята за един космически разум. Човекът на XVIII век се чувствуваше творение и син на този разум – и това беше неговата своеобразна романтика.

Той схващаше целия свят като художествено произведение на божеството – на разума. Това го сближаваше с вселената, но го правеше в същото време пасивен към външния свят.

Природата и човекът бяха рожби на един и същ разум – произведенията на природата и делата на човека бяха затова равнозначещи величини.

Това отношение се вижда много ясно в онова изкуство, гдето суровите продукти на природата се срещат с творческата воля на човека – в градинското изкуство.

Докато човекът на ренесанса и барока, който нямаше тая идея за космически разум, слагаше себе си и своите дела в центъра на своето внимание и използваше природата, нейните растения и цветя, само като декоративни елементи, които той може да нарежда и преобразява според своята воля на художник, да образува с тях пространства и да рисува орнаменти – човекът на XVIII век схваща природата вече като готово художествено произведение на божеството, затова и неговият идеал за градина се покриваше напълно с оня естествен пейзаж, какъвто природата предлага.

Художественият дух не можеше, обаче, да не наложи своята действителност, затова отношението на човека към природата не беше само грубо натуралистично.

Напротив, той си създаде нов принцип – идеализиране, – според който от даденото в природата трябва да се намери и подчертае най-характерното и най-красивото, като по такъв начин се създаде „свършеният природен пейзаж“.

И тук – гдето се тръгваше от едно пълно преклонение пред действителното – в последна сметка светът на художествената мисъл превъзможна емпиричния свят.

7.

През деветнадесетия век гражданинът, който беше основният елемент на обществото, се наложи като господар на живота.

Той донесе с себе си, като практическо наследство от революцията, едно силно критично чувство.

Новият човек се чувствуваше призван да направи равносметка на състоянието на човешката история и култура. Това му даде един исторически поглед – той се научи да гледа на миналото като на свое.

Развитието на естествените науки и на диалектичната философия, от своя страна, научиха човека да гледа на старото не като на нещо „дадено“, а като на нещо станало.

Търсеше се вече общата връзка на нещата, всичко трябваше да бъде поставено на неговата елементарна основа.

Държавната система, религията, философията, потърсиха елементарната закономерност, за да я направят система.

Материята, като основна субстанция, играеше голяма роля, но тя беше вече не нещо откъснато и мъртво: в нея се изразяваше енергията на живота, която говори за историята и произхода на нещата.

Това биогенетическо начало се вмъкна в понятията за всички живи субстанции.

Мигът, като нещо дадено, вече не съществуваше – той доби значение на момент от едно закономерно развитие с минало и определено бъдеще.

Жестът, позата, формата имаха значение дотолкова, доколкото говореха за историческия процес на живота на тялото.

Мисълта вършеше своята революция, следваща революцията в живота.

А тук – в живота – ставаше нещо жестоко.

Остри социални борби, страшни усилия на човека да наложи нов порядък, вихрен стремеж към свобода, несполучени и облени в кръв опити – това бяха конвулсиите, които съпровождаха раждането на новото общество – на гражданина.

Животът кипеше. Надигаше се една тревога в душите. Тя завладя и изкуството и му наложи цял ред мъчителни и трескави проблеми.

Проблематика и програмност отличават цялото изкуство на 19 век.

Най-жестока беше, разбира се, проблемата за устройството на света и щастието на човека.

Художниците бяха вече уловили нишката на историческото мислене, имаха здрав поглед в миналото и можеха да дадат задоволителен отговор за бъдещето.

Трябваше само да подложат на преценка фактите.

Жестоката действителност, обаче, ги отблъскваше и насочваше мислите им не към черните дълбини на битието, а към неясните пространства на абстракцията.

Процесът на всекидневния живот губеше постепенно своето значение. Неговото място заемаше идеалният процес на действащия творчески дух, при което понятията за нещата добиваха чрез формата ново съдържание.

Емпиричният свят загуби постепенно значението си на обективно битие, и историческото мислене, което откриваше на човека толкова широки хоризонти, – отстъпваше място на едно трансцендентално мислене.

Проблемата за зависимостта на видимата индивидуалност на отделния предмет от системата на саморазвиващия се художествен дух – застана във фокуса на художествения интерес. Защото за трансцендентално мислене същина на пространствения свят се явява не неговият емпиричен реалитет, а неговото човешки осъзнато съдържание, реализирано чрез нашата мислова система в художественото произведение.

Затова и в индивидуалитета на всеки пространствен предмет се проявява една социална или космическа идея.

Характеристичното е толкова по-ценно, колкото е по-отдалечено от реалността. Това породила оная чудна любов към грозното, недовършеното, примитивното.

Художникът имаше една цел: да познае духовните свойства на предметите, техния живот, тяхната съдба.

Творението лежеше цяло пред него в своята дива мощ – той трябваше да открие неговата същност, неговото духовно съдържание, в присъствието на което художникът не се съмняваше.

По този начин духовното бе вече не онова, което отделя човека от природата, а оная творческа закономерност, която живее във всеки природен организъм.

Минавайки този път, изкуството на XIX век доведе човека до едно духовно единение с природата.

Идеята за човешко социално общество то разви до идея за общество на всичко живо – до абсолютното.

8.

Когато изкуството идваше до това заключение, действителността, над която то витаеше, беше в разрез с неговата идеална формула.

Новото време донесе на човечеството неимоверно развитие на техниката.

Победният марш на машината завладяваше всички области на производството.

Фабриците на цивилизацията поглъщаха милиони от ония човекоподобни, които нямаха нищо, освен своите ръце и денонощния си труд.

Гордият, силен човек, който подчиняваше природата и впрягаше нейните сили в своите машини, се видя жалък роб на същите железни чудовища, които беше изковал със собствените си ръце.

Той се бореше непосилно с тяхната огнена мощ, за да произвежда блага, от които никога не можеше да се ползува.

Наоколо му бяха милиони със същата участ – господари и роби на машината.

Парните чукове ковяха тяхната обща съдба, трясъкът на колелата биеше своя ужасен ритъм в тяхното съзнание и го пробуждаше, и в огромните огнени пещи на заводите се каляваше тяхната воля за живот.

През мъчителния низ на годините до наши дни, все по-ясен расте образът на окования човек.

И все по-светла расте идеята за неговото освобождаване.

Днес вече борбата за новата свобода стои в фокуса на целия живот.

Изкуството, схващайки най-голямата проблема на времето, все повече и повече се приобщава към нея и влага дял за нейното разрешение.

Все по-често фигурата на работника, като творец на живота, застава в центъра на художествените произведения.

Борбите на работничеството, неговата съдба, неговото бъдеще, бъдещето на човека въобще – това са теми, които всеки ден намират все нови и нови художествени възплътвания.

9.

Развитието на изкуството от всяка епоха показва същото. Художествената мисъл тръгва в унисон с действителността на историческия живот, утвърждава художествено съдържанието и системата на тоя живот, и като видим израз на това утвърждаване създава своя стил.

С това обаче изкуството утвърждава и формите на своя собствен живот и почва да се движи по пътищата, които те му бележат.

По тоя начин то придобива оная вътрешна свобода, която му позволява да подлага на разрешение всички проблеми на света, да преценява всички ценности, да издига и да води, и когато констатира упадък или несъответствие в живота – да бъде истински революционер и пророк.

Сп. „Хиперион“, г. X, 1931, кн. 5–6.

Сирак Скитник

ИЗКУСТВО И УЛИЦАТА

Улицата. Изглежда, че по всички меридиани и през всички времена улицата е изпълнявала роли, не по-малко значителни и патетични от пряката си задача на съобщително средство. От дядо Ноево време светът на улицата – един свят, различен от този на мъдрата затворена къща, – е примамвал столетната старица и двегодишното дете, просяка и господина с изгладения панталон, мъдростта и глупостта, махленската одумвачка и надменната кокона, която минава край портите с присвити устни.

О, тия нашенски порти и камъните за сядане край тях! Нима не са символи? Камъкът до портата е най-близката станция на едно нетърпеливо пътешествие за „чужбина“ – зад прага на омръзналото познато. А може би е прапрадядото на партерното кресло за една сцена без режисьор и бутафорични майстерски.

Улицата – възпитателен фактор. Улицата – ючбунарска кухня на общественото мнение. Улицата – пазар на идеи и на полуизгнили кюстендилски сливи. Улицата – сърце на хилядоглавата клюка. Улицата – революция. Как може тогава да бъде игнорирана като обществен фактор!

И все пак ние имаме към нея едно отношение, замърсено с предразсъдъци: проститутка. Като проститутката, тъй и улицата е търсена, желана и охулена същевременно.

Майката, която бърза да привърши къщната си работа, за да излезе и чуе какво приказва улицата, с наставническа убеденост мъмри чадото си: уличник, уличница.

Предразсъдък или здрав инстинкт: че не всичко желано и блестящо е чиста монета!?

Както и да е, ясно е, че и дори и най-умните трябва да се справят с хипнозата, с безименните токове и безличния ентусиазъм на улицата.

Тя е нещо като велика сила – винаги въоръжена, винаги готова за вмешателство и никога непретендираща за последна дума, въпреки рехитичните си амбиции да ръководи света.

И тежко на онзи, който ѝ даде последната дума: тя удушва любимците ѝ и не три, а трийсет пъти се отрича в денонощието. Наемна войска.

И изкуството си има свои слабости: Венера няма нищо против, дори се радва, ако помирише нездравото благоухание на улицата и чуе щурмо-

вото „осанна“ на уличната гълпа, макар че предпочита девет избрани момци, влюбени до смърт, да мълчат в краката ѝ!

Но винаги, когато изкуството е излизало на улицата, е било ограбвано, връщало се е със спукана глава и му е било нужно продължително лекуване, за да добие здрав и нормален вид.

По едни или други причини съвременното изкуство допусна вмешателство на улицата повече, отколкото позволяват 10-те заповеди за прилично държане и стил. Може би защото в наше време малко се строят храмове и хората, щат не щат, се молят на улицата. Кой знае, но в насоките на съвременното изкуство наистина голям дял има улицата.

Съвременният творец, при героични изключения, самолъжещ се, че е водач, върви по стъпките на булеварда, на хилядите кинотеатрални салони – и за голяма своя изненада – по внушенията на ловките международни продавачи на картини и книги и на театрални антрпреньори, – които в Париж, в Ню Йорк, Берлин и Лондон приличат един на друг.

Москва организирано, девизно изнесе изкуството на улицата. Тя съзнателно, мирогледно организира не само труда на писателя, художника, артиста, а и творческата съвест в услуга на улицата. В услуга на народа? – Не, на улицата.

Това е класически пример за бързо угаждане на улицата. Все пак мобилизацията праволинейна, подчинена не само на едно доктринерство, но наложена от един незапомнен духовен смут, разклатил до основи въобще свободното творческо начало. Улицата стана полесражение: когато косата и вилата стават бойно оръжие, може и четката и перото да се подчинят на лириката на картеницата. Но от това не се гради мироглед, най-малко е наивно и обидно.

Москва беше посвоему права да мобилизира труда на твореца в угода на улицата – тя изплаща опустошенията от това и навреме се помъчи да възстанови и утвърди самостоятелността на творческия труд. Но Европа продължава твърде лицемерно с тефтер в ръка да угажда на улицата. Издателствата търсят книгата гвоздей – която във Франция ще претърпи сто издания, в Америка 70, в Англия 50 и хваната под ръка от улицата, ще обиколи света.

А парижките продавачи на картини си казват: о, на широката улица няма нужда да се угажда; картината не е книга, от книгата се пушат милиони, ний от картината трябва да търсим милиони. Дайте ни тясната уличка с преситените, дето спират последни модели моторни коли, притежателите на които искат по новому да бъдат погъделичкани под носа. И угаждането на тясната уличка стана опасно: даровити художници, в гонитба за злато и ловко организирана слава на стария и новия материк, менят по три пъти на годината кожата си, за да създават едно козметично изкуство,

което пази бяга на прическата и капризите на салона за красота.

Че то често пъти бива талантливо в своята изобретателност, гениално в своята дързост, не му пречи да бъде угодливо и нетрайно.

Улицата развежда от Холивуд до черна Африка и Гренландия звезди, жонглори, ковбои, кучета-артисти, джуджета-артисти, лъжеглаватари на несъществуващи диви племена. Тя събира на екрана проститутката и мадоната, молитвата и криминалистиката, горилата с мис Америка, осъществява най-смелите мечти на милионите обитатели на мансардите и подземията. Защото така иска тя.

Улицата помита от сцените и подиумите авторите, които не са ѝ направили визита; на своите пъргави любимци туря маската на Аполон и е готова да се бие за копчетата от техния панталон.

Тя има мистериозни съобщителни средства да протръби от Капшат до Шпицберген едно име, една книга, един успех, който не ѝ разваля стомаха, а подобрява самочувствието ѝ.

Улицата е епично героична при защита на своите права!

И не мислете, че тя няма право.

Тя има пълно право да защитава своите вкусове, да обича, да се вълнува, да вижда и да се весели, както тя иска и разбира.

Тя е текущият ден, който не мисли за безсмъртието, тя е истината, която животът не може да отмени: преди 5 хиляди години тя е носила корона, и след 50 хиляди години трона ѝ на могъща владетелка никой не ще разклати.

Тя достойно защитава своите права.

Но кой ще защити правото на изкуството, което през всички времена е вярвало в единия Бог, тогава когато улицата с безразличието на палач и радостта на дете е обезглавявала своите богове?

Съвременността ще събуди ли съжалението за тези времена, когато изкуството е имало самостоятелно господарство и неговите храмове са били облицовани със скъпи редки метали, а не с евтин фабричен тапет?

Днес изкуството е васал на улицата. Улицата, като всяка владетелка, е лакома за власт: горко на слабите.

Време е да отдадем божието Богу, кесаревото – Кесарю.

Голямата проблема на съвременното изкуство е да очъртае границите на своите владения и да утвърди своята самостоятелност. Да брани своите права, както и улицата храбро ги брани.

Да стане господар с тежка дума и тежка корона. Да помни, че улицата е безотговорна, а него държат отговорно и след хилядолетия.

Сп. „Златороз“, г. XVIII, 1937, кн. 7.



2.

**ФИЛОСОФСКИТЕ ОСНОВАНИЯ
НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ**



Пенчо Славейков

ФРИДРИХ НИТЧЕ
Литературна бележка

Прометей на нашите дни – окован във веригите на своята собствена мисъл – той прекара дните на своята мъка и радост в очакване да го сполети гръм от небесата. От високата скала на своето усамотение, той впи поглед в хода на оная върволица събития, която ний наричаме история на човечеството, жаден да проникне в смисълта ѝ и схване нейната цел. И смехът му преследва онез, на които се струва, че виждат тая цел в благо на мнозинството, в тържество на доброто, в настъпване царство божие на земята. В идеала на бледноликия назарянин, който едвам разпнат на кръста, се упоил от своя блян.

И през болката на самосъзерцанието, с усмивка на уста, той реши: няма цел! На какви основания? Главното основание е – аз мисля тъй. Или както сам Нитче формулира: „Аз имам мнения, и нямам време за разпавии, какви ми са основанията“. Може би нему да е падало и на ум, че всяко мнение има вече в себе си достатъчни основания. Като пророк-проницател, по примера на своите предшественици, нему е право да мисли тъй. Той не коментира „четворния корен на достатъчното основание“, а на скрижалите на нашите дни пише заповеди.

Заповеди, които, като картеч, унищожават безмилостно всичко, що се падне отпреде им. Защото, за да се съзида нова крепост, трябва да се очисти сметта, натрупана на отреденото място за градеж. Християнството, със своите проповеди за смирение, с отрицание на живота, със своето превъзнасяне на нищите духом – за Нитче няма нищо по-омразно от него. И никой досега не е употребявал тъй ядно своята душевна мощ за разрушение на онова, което като ръжда е разядало човека и подготвяло негова душевен и телесен отпадък. Той иска дори да ни принуди да повярваме, че и доброто, което християнството е принесло на човечеството, и то е зло. Очарователната „свилочоса бестия“ – това е неговият идеал. Онзи горд дух, който е духът на античния мир, на възражданието, който дух е вселен в първобитно-мощните натури, на които закон е собствената воля. Тази „свилочоса бестия“ живеи спотаена в душата и на днешния човек, и нея иска Нитче да събуди за нов живот. Призив към събуждане – това е неговата пророческа поема „Заратустра“, Свето Писание за онези, които искат да чувствуват, мислят и живеят не в стадни инстинкти.

Никога творчески дух не е бил тъй искрен към себе си и с такава бясна мощ не се е обнажавал пред погледите хорски. Никой майстор на художественото слово не се е въздигал с такъв горд и вратоломен полет в бездната на любовта и презрението, както тоя възхитен безумец, убиец на Бога и химнопоец на Свърхчеловека. В Заратустра Нитче ни посветява в културата на бъдещето и ни посочва великолепния възход на едно повисше съзнание, под чиито лъчи посевите на живота ще са за благодат на човечеството. Не на тълпата! А на ония, които са възмогнати над нея. Защото развитието на човечеството няма друга смисъл, освен да произвежда свърхчеловеци – сол на земята, смисъл на живота. В тая песен на отрицание и съзидание Нитче излага историята на възраждането на Заратустра от „камила“, т.е. добиче, натоварено с товара на традициите на досегашната култура, в „лъв“, т.е. горд и свободен дух, и от такъв в „дете“, т.е. в свята наивност и чистосърдечна кротост, божествен властелин на бъдещето, на „третото царство“ – на една ведрa и блага култура.

Песните на Нитче са поетическите свидетели за онова развитие на неговия дух, което го е довело до създаване грандиозния образ на Свърхчеловека.

Сп. „Мисъл“, г. XIII, 1903, кн. 8.

Димо Кьорчев

ЕДИН ПОПУЛЯРИЗАТОР НА НИЦШЕ

Книгата на Анри Лихтенберже „Философията на Ницше“, преведена на български, е един значителен придобив в нашата преводна литература. Във Франция и Русия тази малка брошура е служила дълго време като ценен кумир на младите, като знаме, ако искате, около което се групираха всички, що търсеха нови ценности в живота. След като се преведоха съчиненията на самия Ницше в тия страни, тази книга почти престана да се чете тъй упорито, както по-рано, без обаче да изгуби своето значение. У нас, вярвам, тя намери добър прием, но нито в едно списание не се е дало една що-годе прибрана критика, не се е посочило дори, че такава книга е излязла.

При всичките преимущества на това есе, могат се направи критически бележки, да се посочат повърхностно разгледани места, да се открият неразбирания, шаблонни анализи и грешки. От друга страна, има страници, написани със замамлива французка задушевност, дълбоко разбиране и гъвкав тон на бърз ум – качества, които изкупуват недостатъците. Всичко, което може се направи като критика, е с цел да се посочат не само недостатъците – грешки от твърде полемичен характер, а и достойнства на книгата, ценността на ред мисли, които всеки интелигентен, който цени що-годе себе си, като човек с духовни потребности, трябва да знае, да проучи, да разбере, да преживее.

Лихтенберже разгледва Ницше хронологично. Ще вървя по неговия път, като се спирам на най-добре и на най-бегло казани мисли. Тия места ще съпоставям със съответните било при самия Ницше, било при книги, писани за него – най-често при книгата на Arthur Drews – *Nietzsches Philosophie*, – било с мои лични схващания.

В Произходът на трагедията Ницше е песимист. Волята при Шопенхауера, като универсално начало, което се обективира при разните индивидууми в различна степен, е общият принцип, из който изхожда Ницше. Освобождението от връзките на волята Шопенхауер вижда, от една страна, в аскетизма, от друга, в естетичната наслада, при която всеки волев акт отслабва, като потъва в свръхчувствено съзерцание вечните идеи и форми на нещата; първото освобождение е морално, второто – пълно освобождение на духа. Ницше признава само последното.

Свръхчувственото съзерцание тук почива върху това, че обектът на естетическата наслада не се възприема от нас като действителност със своите реални отношения, но като образ, копие или представление за тази действителност. Но нашата индивидуална роля е идентична с абсолютната. Оттука, светът на абсолютната воля, битието е само образ, сън: нашата воля, както и абсолютната, не би носила мъки и зло, ако съзерцаваме техния образ и копие, ако гледаме на тях като естетичен феномен. Светът в своя зародиш е едно разпокъсано божествено творение, пълно с дисонанси и мъки. Нашето лично битие, както и обективното не са нищо друго освен образ от първичността на това божие творение. Ние сме художествени творби, които напомнят тази първичност. Тук моралните ценности падат, тъй като истинската ни ценност е в живота на илюзорния свят, по-общо – в отношението ни с изкуството.

Само изкуството е в състояние мизерната мисъл за ужаса и абсурдността на битието да пресъздаде в естетични образи, с които животът става възможен.

Ницше нарече аполоновско състояние на духа възможността да живеем в света на вътрешните преживявания и образи, които ни се откриват като сън за външния свят. Това състояние на духа върху развитието различните степени на отделната индивидуалност е същото, както и полетът на интелекта или съзнанието да обхванат, разберат света обективно, в неговия каузален вървеж. Напр. Кантовите априорни форми на време и пространство принадлежаха само на интелекта. С тях обаче не бе възможно да се обхване единството на света, тъй като обективността се състои от грамади разнообразна разпокъсаност, от явления, зависещи поотделно от време и място. Изхождайки от Шопенхауера, Ницше прие, че само като естетичен феномен може да се оправдае светът, но не и като морален. Като морален феномен той би се нуждал от рационално изяснение, но там би господствувала волята. Това би било отстъпление от Шопенхауера, тъй като Ницше е знаел много добре онова място в „Светът – наша воля и представление“, гдето е казано: „добрата воля е в морала, всичко в изкуството обаче е нищо“.

Човек е частица от доминирущата навсякъде воля, разляна в цялата вселена. Той е идентичен с всичко, що живее и страда, с целия свят. Само под влиянието на опияняване или екстаза, породен от хашиш, човек чувства, че преградата между неговото аз и останалата природа пада, а в тоя момент той се слива с цялото битие. Това състояние Ницше нарече дионисийско. Дионисийският човек преодолява песимизма, тъй като зад временното вижда вечната промяна и развитие, тласкани от абсолютната воля на вселената. Човек се чувства страдащ, като индивидуум, но болката

изчезва от възхищението за вечността на неговото аз, от екстаза, породен от това дионисийско състояние. Языка на тоя екстаз е музиката, посадена от Шопенхауера: „die Musik spricht nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das An sich aller Erscheinung, den Willen selbst aus.“

Дионисийското и аполоновското състояния бяха единствените средства на гърка, за да преодолее песимизма. Гърците в тоя период не разработиха науките, за да опознаят живота, но създадоха изкуството как да живеят. Гъркът създаде плеяда богове, между които животът ставаше приятен. Те вярваха в тия богове – инак не би било възможен живот без мъки. Лихтенберже с право пише тук: „Хомеровата поезия – това е триумфалната песен на победоносната гръцка култура, над ужасиите през епохата на титаните; тая поезия представлява кулминационната точка на аполоновската илюзия, която послужи на художествена Гърция да скрие от себе си тъгата и грозотата на реалния живот.“

Източникът на гръцката трагедия бе един хор сатири. Това бяха природни духове, неизменно живеещи зад всяка култура. Символизиращи вечната хубост и природата, те послужиха на гърците като средство да разберат суетността на всяка безцелна култура, по-общо – на цивилизацията. Отначало хорът е представлявал цялата публика. Чрез танц и музика той довеждаше зрителя до онова единство с природата, на което Шилер даде името „наивно“. В това най-ранно начало на гръцката трагедия на сцената доминираше само хорът, но не и драмата. По-после, като видение се явява бог Дионисий из недрата на хора. У зрителите сега хорът трябва да създаде настроение на мистичен екстаз, за да видят в трагичния герой на сцената образа на Дионисия, посредством аполоновски образ. Това бе аполоновското състояние на духа, когато вътрешните чувства се обективират и във видими образи се явяват пред нас. Тук Дионисий заговарва не вече чрез вътрешни чувства, но като епичен герой, т.е. просто, хубаво, разбрано. Тази аполоновска яснота на трагичния диалог породила гръцката веселост (*die griechische Heiterkeit*).

„След шестнадесет години, пише Лихтенберже, т.е. когато достига пълно самосъзнание (времето на *Götzen-Dämmerung*), Ницше отбелязва като своя главна заслуга, че пръв е изложил в „Произхождението на трагедията“ смисъла на проблемата на дионисийския дух у гърците. – „Да се признае животът с неговите страшни и мъчителни проблеми, жаждата да се живее, ликуваща благодарение на неизчерпаемата си изобилност, дори при изтреблението на най-висшите човешки типове, – ето какво аз именухах дионисийски дух, ето намерения от мен ключ, посредством който можем да отворим душата на трагичния поет, да разберем неговата психика. Трагичната душа не иска да се освободи от ужаса, от страха, от

състраданието и да се очисти от опасната страст посредством някаква експлозия на тая страст – ето обяснението на Аристотеля; не, тя иска да бъде вечна радост на битието, стояща по-високо от страха и жалостта, тая радост, която заключава в себе си и радостта на разрушението (die Lust am Vernichten).“

Лихтенберже е твърде повърхностен, когато посочва как гръцката трагедия загина. Според Ницше тя загина чрез самоубийство. Гърция бърже народи своите философи, които заместиха аполоновското състояние с научната илюзия, и рационалното съзерцание замести ирационалното, като стана ново средство за преодоляване на песимизма. При Еврипида трагедията преживя смъртоносна борба. Еврипид изгони бога от сцената и постави зрителя на негово място. Човекът на делничния живот, стъпил па сцената, създаде гръцкото мещанство. С това се тури начало на гръцката комедия, а с комедията гъркът унищожи вярата в своята безсмъртност. Не само вярата в едно идеално минало, но и вярата в едно идеално бъдеще. Гъркът вече почита само временното. Старата гръцка веселост се преобърна във веселостта на роба. Еврипид замени Дионисия и Аполона със сократовския дух на рационална Гърция. А учението на Сократа бе: само знаещият може да бъде добродетелен. Еврипид претълкува това етично положение в естетично и стигна до фразата: за да бъде нещо хубаво, трябва да бъде разумно. На предишния наивен гръцки продуктивитет Еврипид постави съобразната с разума рефлексия. Лихтенберже не говори нашироко за този преходен период на гръцката трагедия. Drews е много по-широк и много по-немски разглежда този момент. „Кажеше ли Сократ на Есхила: той постъпва добре, макар несъзнателно, Еврипид мислеше, той постъпва зле, защото действа несъзнателно. Когато Платон иронично говори за творческата способност на поета, защото е несъзнателна и му дава цена като въобще неразумно същество, то Еврипид бързаше да осмее света на „разумните поети“.

Сократ не разбра гръцката трагедия и старата елинска култура. Той бе просветителен рационалист и смяташе инстинктите за негативни наши способности. „Гърците желяеха животът да бъде могъщ и чародеен, а Сократ искаше да направи живота логичен и съзнателен.“ Между всички видове поетични произведения Сократ почиташе Езоповите басни поради тяхната етична стойност. Той запретяваше на учениците си посещението на театъра, а Платон, за да стане негов ученик, изгори всички свои поетични произведения. От това време на Гърция започва сигурният пропадък на гръцката трагедия. Платоновата оптимистична диалектика умъртви със своите силогизми музиката в трагедията, а теоретичният оптимизъм на Сократа създаде вярата в друг живот, който би се управлявал

само от разума. Сократ вярваше, че възможността за опознаване живота се крие в разума, – той вярваше още, че само мисълта е способна да проникне през нишката на каузалността до най-крайните предели на битието и там, гдето то е алогично, да го коригира. Това бе след успеха на гърците в персийските войни. Дотогава гръцката наука се криеше в тихи непознати кътчета на живота, а при Сократа спечели публично място. Това създаде възможността за Еврипида да използва тогавашните научни придобития за своите поетични произведения, на които даде практически смисъл. Този стар гръцки Зола живя в една епоха, когато гръцкото общество бе се раздробило на философски школи и школички, които едва ли не се представляваха от отделни личности. Враждебността към нарасналата гръцка култура, към тая раздробеност на мисълта се изрази в учението на циниците, които, търсейки средства да се отърват от условните предразсъдъци и традиции, отрекоха всяко общество, търсеха пълна свобода на личността и се смятаха граждани на света не от чувства на космополитизъм, но просто да не бъдат граждани на отделна държава. Като срещуположен полюс на това бе хедонизмът – философията на наслаждението. Понятието добро се замени с понятието за наслада, а добродетелта стана способност за наслаждение. Само умният може да се наслаждава, а тъй като всеки би желал наслада, образоваността се предписваше преди всичко друго. Сократ критикува всички тия учения, като успя да създаде логичната възможност: добродетелта е знание, а тъй като тя е необходима, необходимо е и знанието. Така основа Сократ просветителния рационализъм във философствующа Гърция, като постави за гносеологичен постулат на учението си нравственото съзнание. Гръцката трагедия пропадна, Сократ я удуши, а животът на останалите след него векове не успя да я възкреси.

Може би, този е най-важният пункт в „Произходът на трагедията“, около който се води днес спор, за да се открие истинската ценност на изкуството. Лихтенберже обаче се е спрял твърде малко тук, разгледал е дори мислите на Ницше твърде повърхностно. Горните редове са само допълнение на онова, което Лихтенберже зачеква. Мен се струва, че няма по-интересна тема, по-належащ въпрос, отколкото „Пропадъкът на гръцката трагедия“.

От Сократа до днес нигде в историята не се повтори дионисийското състояние на стария грък и най-висшият идеал на човека стана стремежът към теоретическа истина. Днес в кръга на учените, на знаещите се зараждат „модерните“ проблеми, там израства и проблемът за изкуството. Хубавата дума *на и в н о с т*, която Шилер постави върху художественото творение, върху всеки художник, остава като *и н т е р е с е н* спомен на минало обществено затишие.

Както споменахме отначало, в „Произходът на трагедията“ Ницше е песимист. Анри Лихтенберже не разглежда как именно Ницше достигна своето самосъзнание чрез изучаване елинската култура, а само поменува това. В този период метафизичното схващане на волята при Ницше е същото, както и при Шопенхауера, но по-после, в прехода към своята действителна философия на културата, Ницше напусна метафизичното схващане, като го замени с емпирично. Докогато в п р о и з х о д ъ т н а т р а г е д и я т а търсеше себе си, абсолютната воля беше идентична с неговото аз. Но ако моето аз или съзнанието е идентично с битието, както Шопенхауер твърди, като се съгласява с Декарта, то – дали аз съм явление на едно абсолютно битие, или абсолютното битие е идентично с моето аз – остава логически безразлично. Ако аз непосредствено съм абсолютността, обективното битие, то с право мога да твърдя, че аз не съм, само обективността е; но обективността е нищо извън мен, а то ще рече, че аз съм като аз непосредствено цялото битие. В П р о и з х о д ъ т н а т р а г е д и я т а Ницше е на първото положение, което Шопенхауер казва. Резултат на това бе един абстрактен монизъм, при който всяко индивидуално битие е образ на абсолютното битие. Ницше преодоля този монизъм, като прокламира егоизма, субективизма. При първото положение дионисийското състояние на нашето аз, се явяваше като преходно явление спрямо абсолютната воля на битието, при второто положение дионисийското състояние символизира в личността цялото битие, представлява нашето аз ненаситно във волята към живот, което, както цялото битие, без причина и цел се стреми все към по-нови форми на живота, страстно желаейки постоянното негово възвръщане. Лихтенберже, верен син на френската сангвиничност, посочва всичко това с думите: „каквото и значение да представлява произхождението на трагедията обаче, това съчинение ще има винаги една заслуга: благодарение на елинската култура Ницше дойде до своето самосъзнание“. Толкова малко да се каже по един също съществен преходен период на Ницшевото творчество, е все едно нищо да се не рече.

* * *

През времето, когато Ницше работеше Произходът на трагедията, множество други планове и теми засядаха в главата му. Един неизпълнен план е бил и този: да напише история на философията преди Платона. Сам Ницше се е чувствувал в реда на великите философи през тая епоха и особено близо до Хераклита. Този далечен мъдрец е бил за него трагичен философ. В Хераклита не виждал той постоянното меняване, зараждане и унищожение, което бе и най-същественният елемент на всяка дионисийска философия.

Лихтенберже, непосредствено след бележките за Произходът на трагедията, се сили с общи положения да характеризира Ницше-вото учение, като сбира цитати както от най-първите му манускрипти, тъй и от последните му съчинения. Това обаче е вредно за правилното разбиране на една индивидуалистична философия като тази. При липсата на видима система в книгите на Ницше разбирането им е най-успешно, когато гледаме на тях като на лични преживявания (Erlebnisse), както се изразява сам Ницше, като на пътища, през които е трябвало да мине, за да намери себе си. Разделението, което Лихтенберже прави на книгата си, осуетява твърде много възможността да се почувствува Ницше, да се почувствува и учението му. Лихтенберже погрешно смята, че подвежда не еднородни мисли от даден период под отделни глави ще внесе ясност и светлина в разбиране умственото развитие на човек, който никога не се е спирал на едно, а всичко е усвоявал, разбирал, обяснявал, за да го отрече по-после.

* * *

След като разпространи Произходът на трагедията, Ницше ясно осъзнаваше, че твърде много го дели от съвременниците му, и това, което написа след първото си произведение, нарече *Unzeitgemässige Betrachtungen* (ненавременни размишления, наблюдения, казано буквално). Тия размишления съставиха четири книги: 1) *David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller*; 2) *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*; 3) *Schopenhauer als Erzieher*; 4) *Richard Wagner in Bayreuth*. Негодуването на Ницше в това време бе чувствително нараснало против безучастността на публиката, която със своята индиферентност осуети грандиозно великия план на Вагнеровия театър. Тези неспокойства породиха и *Ненавременните размишления*.

При разглеждането Старата и нова вяра Ницше се спрял най-много на втората част, дето Щраус разгледва въпроса за бъдещото общество. Наивността, с която Щраус третира всички проблеми на живота, Ницше осмя. Щраус вярва, че науката ще успее донякога да разреши всички загадки и със старческо самодоволство говори за бъдещото общество. Това даде повод на Ницше да нарече Щрауса *филистер*. Филистерството се състоеше и в това, че с непознат дотогава оптимизъм Щраус говореше за Шопенхауера и Канта. За първия той се задоволява с няколко шеговити игри от думи, за да посочи „абсурдността“ му. Това според Ницше не е нищо друго, освен тъпо самодоволство в леко удовлетворени съмнения и глупаво разрешени загадки. Щраус остава филистер най-подир и в третирането на немската музика. Лихтенберже бързо и

ясно формулира какво представлява Щраус за Ницше. „Той е тип на претенциозна посредственост, предявяващ искания, стоящи по-високо от самото битие: това е един страхливец на мисълта, който се установява всякога на половина път и не се решава да доведе своята мисъл докрай; той е оптимист, който затваря очите си пред необходимите човешки страдания, той е филистер, прокламираш, че дълг е на всички да живеят по филистерски, и който, вместо да способствува за развитието на гениалните личности, оспорва им правото на живот, когато тия личности се издигат по-високо от равнина на посредствеността.“

Втората книга е сбор на ония ненавременни размисления, които Ницше отправя към съвременната му култура и историческа наука. В три отношения може историята да служи на живота: като монументална история, като традиционна, както Лихтенберже превежда Ницшевия израз *antiquarische Historie*, и критична. „Монументалната история поставя деятелния човек в присъствието на безсмъртните творения из миналото и го тика към творческа дейност, подбужда го да ревнува великите хора на миналото, да продължава хубавите им традиции, да не дири някакво нищожно благополучие в настоящето, а да държи по-високо и по-високо идеала на човечеството.“ Но историята не принадлежи само на деятелния човек, тя е и традиционна. Чрез традиционната история човекът на спомените се здрависва с миналото, величае старото, а кога животът го притисне и наруши покоя му, той подава ръка на древността, за да може чрез миналото ѝ величие да олекчи тежкия си живот. Този нещастен човек не дава съответна мярка на всяко събитие, взема всички за еднакво важни, а отделното – за също твърде важно. Той знае да запазва и цени живота, но не умее да го създава. – Критичната история гледа на миналото като предпоставка за сегашното, подлага го на критика, осъжда го, като смята миналите времена за опасни, ако не се унищожи споменът за тях. „Тая история се явява оръжие за отбрана на всички, които тиранията на миналото угнетява, които, за да живеят, трябва да се освободят от това минало.“ „Апологетите на историчната наука възразяват, че ако тя няма други заслуги, то поне една има – да ни научи обективно и справедливо да съдим за събитията и хората. Съвсем не е така, отговаря Ницше: всъщност „обективен“ историк наричат оня, който, за да прецени миналото, ръководи се от предразсъдъците на своето време, а „субективен“ историк, – който влиза в конфликт с господстващите идеи.“

След като бе взел Шопенхауера за учител, Ницше в скоро време му се насити. Той напусна малко по малко неговия песимизъм, не вярва в съществуването на „нещата за себе си“ и накрай отблъсна песимистич-

ните възгледи на Шопенхауеровата система. Сега Ницше апологира трагедията и щастието е в з н а н и е т о като средство за извоюване най-хубавите форми на живот. – След пълна раздяла с Шопенхауера и Вагнера той постепенно залюби тия два гения за тяхната особна натура, за тяхната особна индивидуалност. Отначало искрен поклонник на Шопенхауера, той се бори против сократизма и научния оптимизъм, докато напусна великия песимист, обяви се против неговия аскетизъм и отвори борба против nihilистичните тенденции на Вагнера. „Обаче малко по малко се убеди, че nihilистичните тенденции представляват такава опасност, каквато опасност представлява и самият оптимизъм; че ако днес цъфти посредственото и самодоволно филистерство, то същевременно цъфти и декадентството, че нашият век е век, уморен от живота, уморен от страданието, век, който иска успокоение.“ По-нататъшната привързаност на Ницше към Шопенхауера и Вагнера би била опасност за него. Той почва апология на трагедията, като замени песимистичните отрицания с творческата самонадеяност на свръхчовека. Оттук започва животът на Ницше като застъпник на позитивната философия. Той разбра в каква грамадна грешка бе попаднал и с ницшевска страст отхвърли идеалната действителност на естетичния образ, като призна материалната действителност, реалността на нашия организъм. „Сега аз прогледах, казва Ницше; романтичната метафизика и Вагнеровата музика са неща, които трябва да се забравят.“ В отрицанията на старото той видя, че истинската действителност не може се позна с помощта на метафизични построения и логически възможности, нито чрез свръхчувственото съзерцание, но само по пътя на опита, чрез самия опит. Както по-рано откровението на гения бе едничкият модус за преодоляването на трагедията, сега ч о в е к ъ т става едничкият елемент за пълното съдържание на съзнанието. Откъсването му от естетичния идеализъм и старата романтика бе същевременно и раздяла с Вагнера и Шопенхауера, доколкото естетичният идеализъм бе вплотен в първия, а романтичната метафизика – във втория. Тук Ницше намери същността на културата в човешкото а з . Той започва по-често да се уединява, да се вглъбява в себе си, да търси себе; – а за всичко това не бе нужно чувствен екстаз, а бавният процес на разумната рефлексия. Това го принуди да вземе идеята за познанието като доминирующа и да замести наивното художествено творчество със съзнателната творба на интелекта. Центърът на противоречията и отрицанията, които сега Ницше преживява, е същият, както и по-рано: разширение и подигане на човешката култура. Но тук картината се изменя. Напрегнатостта, възбуждението и ужасът на дионисийския човек изчезват. Сега Ницше иска спокойствие за хората, без което е невъзможна никаква култура.

Лихтенберже и тук е твърде повърхностен и минава всичко набърже. Той не говори за ония впечатления на Ницше от новото време, когато под влиянието на естествените науки метафизичните интереси в Германия бяха намалели, когато Кант бе станал наново мода и когато Истoрията на материализма от Албер Ланге даде на новото философско настроение своя израз, като се помъчи да съедини Кантовия идеализъм в теорията на познанието с научния материализъм. А всичко това е твърде ценно, тъй като, както забелязва и Dregws, Ницше е бил дълго време под влиянието на тоя труд на Ланге и че най-важният момент от неговото развитие е именно тоя, когато Ницше попада под влиянието на неокантианизма, когато изучава Дюринга и Ланге, когато се завинаги прощава с метафизиката.

Ученик на Шопенхауера, Ницше по-рано писа, че само творческото метафизично аз, което се постига при естетичната наслада, може да бъде център на една култура. Тук музиката бе единствено средство за преодоляване на песимизма. В Произходът на трагедията Ницше намекваше, че дори народните песни, които са най-непосредственият език на обективната воля, имат оня бърз, естествен и ритмичен темп, който напомня музиката (Die Geburt der Tragödie, стр. 47). Музиката тогава служеше на Ницше като изражение метафизичната същност на нещата, но с отричането на метафизичността на света и заменението тая метафизичност с непосредствената същност на реалните неща пада и старият възглед за изкуството. Героите, които то създаваше досега, бяха метафизични – твърде бледи, твърде призрачни. Това е резултат на грешката, че ние, говори Ницше, не познавахме истинските хора, не познавахме и тяхната мощ към творчество на реален живот. Всичко това бе игра на фантазията и художниците не изобразиха идеята за истинския човек, а идеята за човека призрак. Тогава чувствата се мамеха, а разумът спеше. Днес музиката трябва да говори на нашето сърце, да излиза от нашата душа. Музиката за себе си, символизираща вечната форма на обективността на нещата за себе си, няма. Влиянието на хашиша, на опиянението, за което говори Ницше в Произходът на трагедията, остана без всякаква ценност. Съвършенството на духа при дионисийското състояние се преобърна в несъвършенство. Само в първобитните народи яденето на хашиш и опияненията ставаха празнично, тъй като интелектът тогава имаше малки нужди. В опиянението при естетичната наслада ние не занимавахме нашето физично аз, за да стигнем гения, който Шопенхауер посочи, не ние посочвахме белега на оная малокултурност, която имаше човечеството хиляди години зад нас. – При това състояние старите създадоха боговете, митологията, религиите. Човекът, по-

тиснат от своите съноведи и природата, не успя да следи желанието си, а липсваше му и силният интелект да ги разбира. Той ги въздигна в култ, при който свръхчувствителността и забравата пресушаваха желанията, а оттук започваше щастието. Това бе резултатът на дионисийското състояние, на опиянението, на самозабравата: – така се родиха религиите. Днес е невъзможна никаква религия, никакъв Бог. Човек, като човек, става обект на всички осуетени и мили желания; човек става култ на една нова религия, която за жалост не е метафизична, а опитна и реалистична.

* * *

Нека се спрем върху погрешното Лихтенбержево схващане на господарски и робски морал. Да се излагат или обясняват казаните от Ницше мисли по тоя въпрос не в свързка с Ницшеанството въобще, е работа, която води до наивни разбирания. Безбройните цитати не оправдават, че Ницше признава господарски морал и робски морал; – въобще моралът не е въведен при Ницше в система, стойностите на която да са посочени. Разграничението на това Ницше прави, за да посочи ония условности за личността, които би ѝ гарантирали едно пълно откъсване от средата и създали покоя на едно самокритично умозрително състояние, при което човек става собствен съдия. Ницше нигде не поставя личността в едно или друго взаимно отношение, при което всяка частичка живот да има за предпоставка жертвите на зависимостта или условната свобода. А какъвто и да било морал предполага това, защото „в морала човек се третира не като *individuum*, а като *dividuum*“ (стр. 79, т. II).

Робският морал Ницше отхвърля и заменя с морала на аристократите, на силните или по-право с тяхната мощ към живот и творчество. Господарски морал и чувството на неограничена творческа мощ са две еднакви неща. Робският морал е слабо оръжие за слабите, за служителите на християнството, за ония, които въздигат милосърдието и състраданието в култ. Лихтенберже предава това: „Психологическият анализ на милосърдието, това прехвалено от днешните моралисти чувство, ни довежда до мисълта, че то е корисно и не заслужава никакво внимание. В това чувство влиза една голяма доза на егоистично удоволствие. Ние правим на ближния си добро, тъй както правим и зло, единствено за да поласкаем чувството на своята сила, някак си да подигнем ближните си и се покажем по-горе от тях.“ Отношението на Ницше към нарастващия обществен демократизъм, към християнството, към жената и други по-дребни въпроси на днешното време Лихтенберже излага сбито, красиво и достатъчно.

Нека преминем към позитивната философия на Ницше, ядката на която е свръхчовекът. Заратустра направи и извърши всичко, което човек

би направил през един пълен живот. Чрез неговите уста Ницше осъди болността и декадентството на съвременна Европа, каза своя възглед за вечното възвръщане на живота с неговите тегла, плач и дребна радост, и видя, че спасението на европейския декадент е в свръхчовека. „Декадентството неизбежно не води към небитието, а то може да бъде необходимо условие за достигане висшето здраве. Без съмнение не е възможно да вървим назад, да повърнем човечеството към състоянието на миналите епохи: трябва да се върви винаги напред; искам да кажа, трябва да вървим все повече и повече към декадентството. И както през есента листата пожълтяват и падат на земята, за да се появят наново зелени през пролетта, тъй също възможно е съвременното декадентство да бъде прелюдията на едно възраждане и човечеството, умирайки, да даде началото на един по-възвишен живот. От тая гледна точка в право бихме се чувствували, може би, според Ницше, да разглеждаме думите: „декадентство“, „разложение“, „корупция“, като незаслужено презрителни думи, тъй като означават есента на една цивилизация*. Ницше искаше, щото песимизмът у съвременния декадент: безизходността, противоречията, безпътността да стигнат оная висока степен, която ще породи и противоположността на всички тия преживявания. Аскетизмът, породен в мрачината на дълбок песимизъм, ще се замени с жаждата за живот, породена от тържествующия оптимизъм, безизходността – с идеала, който ще движи човечеството, противоречията – с единството на мисъл и чувство във фона на пъстрата нюансираща хармоничност, безпътността – с широкия и прав друм, по който бърза свръхчовекът. По тоя път Заратустра иска да среща все повече врагове, които ще са по-силни от него; само тогава той ще се гордее със своя неприятел, защото победата на врага ще бъде и негова победа. „Не ви съветвам към работа, а към борба, не ви съветвам на мир – а победа. Нека вашата работа е една борба, вашият мир – една победа. Навред Заратустра прокламира жестокостта между хората. В часове на усамотение той бе жесток към себе си, защото не се боеше от никакви страдания; сега той трябва да бъде жесток спрямо другите. Негодните за борба трябва да желаят смъртта, да им се желае смъртта. Своята негодност те въздигат във философска система, като проповядват мир, равенство, спокойствие – смърт.

Ако е нужна защита на декадентството, то е защото трябва да разделяме здравето от хилото, като ускоряваме смъртта на всеки болник. „Земята не трябва да се превръща в лазарет, пълен с болни и отчаяни същества, тъй като здравите загиват от отвращение и жалост.“ Лихтенберже цитира и друг много характерен пасаж из *Die Fröhliche Wissenschaft*. „Кой е оня, който достига известна висота, без да е чувствувал в себе си

достатъчно сили и воля, за да причини голямо страдание? Да се научиш да страдаш, не е голямо нещо, това изкуство усъвършенствуват слабите жени, па даже и робите. Но да не потрепереш от дълбоката душевна мъка и от мъчителното състояние, когато причиняваш големи болки и чуваш стенанията от тая болка, – ето кое е велико, ето условието, за да бъдеш велик.“ Жестокостта като идея се породила у Ницше наред с идеята за вечното възвръщане. Туй, което е днес, било е вчера, ще дойде утре – вечна промяна, безкрайни вариации на едни и същи елементи – на целия живот. Радости, скърби ще идат и ще заминават. – Силите на природата ще се срещат по начертания свой път и ще раждат това, което са раждали, ще вземат това, което по навик ограбват. Младото старей, старото умира, за да роди нов живот. И в тоя сляп вървеж на механично творческите сили тече времето. Годишите бягат безразсъдно и глупо и всяка от тях носи по една пролет, носи и по една есен. При ужаса на тая безцелност слабият изнемогва, става песимист и крещи: где е целта, где е щастието? На тия кресливци Ницше желал е смъртта, с онова весело чувство на радост, което расте само при жестокия. Заратустра желае вечно това повтаряне, свръхчовекът люби тая трагичност. Песимистът страдал е пред безкрайността, свръхчовекът апологизира вечността. „Тук Ницше се е запитвал, дали въобще човечеството би могло да асимилира тая доктрина, пише Лихтенберже, – не би ли загинал, не би ли се помрачило неговото съзнание от отчаяние и ужас? Ницше видя в идеята за вечното възвръщане пробния камък за човечеството; само надарените с грамадна жизненост са в състояние да понесат революцията на подобна истина.“ Пробността за силата на дегенериращото човечество бе в това, че само силният може да преживее ужаса пред тая идея. От чувство на жестоко състрадание Заратустра желае смъртта на слабия, силния тя ще уякчи. Не помня где, Ницше пише: „отровата е смърт за слабия, живот за силния. Слабият организъм рухва от нея, силният заяква.“ Идеята, че нашето битие с всички свои сложности ще се повтори, е най-голямата цена на живота, най-добрата смисъл, която може да му се даде. Когато счита своето битие за такова, което вечно ще желае живота, той остава завинаги и на неговия гръб тежат проблемите на днешната прераждающа се култура. – Дарвиновият принцип, който Ницше използва за тая идея, бе само силният; тихият живот остава в борбата за съществуване, а само силният се нуждае от по-нататъшно развитие или по-право гарантира правилното развитие. Така става въздигането на видовете към по-сложни организми в природата. Ницше се подхлъзва твърде много, като избира Дарвина и теорията му, за да посочи, че силният е най-потребен за обществото. Той обаче бърже отминава и чрез символи посочва пътя на човечеството, докато стигне свръхчовека.

* * *

Заратустра, като символ на по-висока култура, ще доведе моралната автономност на хората, така че техните постъпки да се определят от непосредственото а з . Ницше отрече какъвто и да било морален прогрес в историята на културата. Той призна, че когато човек престане да вижда в живота морални феномени, тогава ще разбере относителността на морала и на моралните феномени ще гледа като на морални обяснения на обществени прояви. Така етичните норми се схващат, като постоянно променливи максими, които запазват само своята широка форма. Напр., етичната норма „Не убий“, завещана от Мойсеевите скрижали, живя десетки векове, живее още. Но ако човечеството е давало мотивировка през разните епохи, ще се забележи, че скептичното „Защо“ е било през разните времена с различно съдържание, ако искате, на разни места с различен тон и различни гърчения на духа съпровождано. Релативността на тия максими изпъква на всеки ред при Ницше. В последния период на неговото творчество моралът се завинаги изплъзна из неговите уста. Гдето става дума за него, то е да се посочи на обвързаността, която той носи на човека, и дресировката, която упражнява, като средство за възпитанието на човечеството.

Нуждите на народ, които, удовлетворени, запазват вътрешно единство и мир, налагат цели, говори Ницше, които преследват именно тая хармония. Но съществуването на една развиваща се националност е възможно, ако животът е пропит с оная трагедия, която руши слабото, създава жизнеспособното, и ако е ограден с трагичните условности, които гарантират бърз по-нататъшен културен вървеж. А тия условия са: дисхармонията, жестокостта, на която се гради вътрешен мир, трагедията, чиито жертви издигат разнообразна и пропита с тихия унисон на спокойно развитие, общественост.

Илюзията на човечеството да смята миролюбивите идеи за носители на щастие и ред втъна в побледнелия фон на всички стари призраци. Идеята за любов, за братство, смятана за най-миролюбива и тиха, бе най-жестоката. Тя създаде много измами и извърши хиляди грешки. До неотдавна вярвах дори, че тази идея ще спаси света, ако гланцираният етикет в з а и м н а л ю б о в е абсолютен априоритет, усмиряющ дълбочините на човешката душа. Тази детска наивност, подета от Христа, се втълпи на всички страдащи и създаде най-нечутите жестокости в историята. Пътищата из околностите в Рим се осветяваха някога с телата на жертви, служители на тая идея. Инквизицията денонощно чупеше костите на християнските мъченици, изгаряше ги, пеейки тихи химни, за да олекчава пътя към царството божие. Само във взаимни измами и грешки бе мина-

лото на човечеството. На най-жестоката идея то даде най-миролюбивото име; взаимната омраза нарече любов. Стрданията на духа бяха страдания на верующия, на фанатика, на пасивния некадърник. – Нервите на всички мъченици от двадесет века насам се преплетоха и удушиха тази измама. Сега трагедията, която трябваше да спре с „любете се един друг“, ще престане с „ненавиждайте се един друг“. На нещата се дава истинското име, а човечеството възмъжа, за да не се страхува от едрите равнодушни черти по лицето на съдбата, която хвърли воала от страшните си очи.

Най-опасните идеи са не тия, които прокламират рушението и анархизма, а ония, които проповядват взаимна любов и мирен градеж.

В *Die Fröhliche Wissenschaft* Ницше възложи на науката това, което по-рано възлагаше на изкуството. Науката трябва да бъде *в е с е л а*, да дава повече живот, да парализира всички болки, които трагедията създава. Ницше желаше всички хора да бъдат песимисти и когато безизходността на вътрешните противоречия би ги унищожила, да потърсят Заратустра, който ще им посочи целостта на живота в трагедията, която крие. Тази мощ на свръхчовека – залюбване живота заради болките, които постоянно носи, е единствената сила на човечеството. Непрестанната жажда за живот, *в е ч н о т о в ъ з в р ѝ щ а н и е* на нашето битие, ето с що Ницше искаше да пробира силите ни. Той каза: – болките и нещастията се увеличават, нарастват, и колкото по-застрашават човечеството, толкова тия болки стават област на познанието, а тяхната същност – средство на емпиризма.

Ницше позна, че човечеството е твърде уморено. Силите на духа не стигат, за да се преодолеят препятствията на живота, и културата изгуби своята цена. Декадансът дойде и всички слаби го прегърнаха. Тези, които искаха бърз живот, бърже стигнаха декаданса, а здравите, мощните, които властват живота и го вечно желаят, се смесват с тия ненужности. Човечеството се разбърква и поражда един среден тип, един човек без индивидуалност, без воля, без сили. Ето – това е елементът на една демократичност, която бушува и крещи тук-там по Европа и която според Ницше е най-голямата опасност за човечеството. Тя иска да запази оная форма на живот, която в някакъв идиличен умисъл се стреми да гарантира взаимно живуване на хората, като незабелязано става носителка на декаданс и разлагане. Европейската демокрация, държателката на везните на мира, е нова опасност за толкова лъганото досега човечество; демократизмът, поклонникът на мирни политически режими, застъпникът на справедливостта, искателят на ред, гради, макар и бавно, един тип човек, наречен от Ницше *с т а д н о ж и в о т н о*, – немощния и жалък посредственик, който дружелюбно подава ръка – безразлично кому, стига да опази

дрейното си спокойствие. Застъпниците на демократизма желаят разумността на обществения живот, страхуват се от парадоксите на действителността. Декаденти на меките желания и очаквания, те се оказаха неспособни да станат служители на буржоазните щения, служители на робската смелост. Декаденти по ум, те носят лозунга на просветителния рационализъм и ръкопляскаат на всяка красива форма обществен живот. Некадърни за предчувствия, искат обаче твърде малко, тъй като са твърде малки: те искат красиви форми живот, без да чувствуват дебнешката смърт, която ще ги срути, защото смъртта отнема само формата. Апологетите на с т а д н и т е ж и в о т н и , защитниците на демократизма, Ницше нарече най-опасните за достигане по-висока степен култура, най-непотребните за стълкновенията, които ще родят свръхчовека, най-болните в съвременна Европа; – опасни декаденти, които заразяват човечеството с болестта, наречена у м о р а . – Слабостта продължава да живее с лъжи, въздига се в добродетел, а истината се маскира с речи и системи. Непосредствената истина за тях е опасна и те проповядват тая, която би била положителна, ако се вярва в нея.

Всички тия „фалшификатори“, които желаят демократична импотентност на едно стадо, вършат много по-голямо зло и вреда, отколкото чумата или някоя епидемия. „Без съмнение, те са нещастни, всички тия бръщолевци и фалшификатори, при всичко, че горещо си стискат ръцете един друг. Обаче те ми заявяват, че нещастieto им е знак на божи избраници: само любимите кучета се бият. Може би нещастieto им е подготовка, школа... а може би е и такова нещо, което някога ще бъде заплачено с огромни проценти в злато... не, в щастие. У тях това се казва „блаженство“. Ние, добрите, казват те, ние сме и правдивите, това, което те искат, – то е тържеството на правдата, а онова, което мразят, не своя неприятел, не – то е неправдата и безчестieto; вярата, която ги въодушевява – това е надеждата за смъртта (още Хомир казваше, по-сладка и от меда), но – победата на Бога, на праведния бог над мръсните хора. Те обичат тук, на земята, не своите братя по омраза, а своите братя по любов, или, както те казват, – всички добри и праведни в света.“ Ето що защитяват любителите на демократизма, искателите на ред, спокойните теоретици на обществената справедливост. На творците на живота ценителите на демократизма дават името разрушители, на трагедията – името зло, на което се търси лек. Тия откривачи на разнообразни добродетели страдат не само от духа на мъртвите, но и от наивността на миналото. Като лепкав задушлив прах, развейан от старите и по-неотдавнашни етични философски школи, те падат по слъзливите страдалчески очи на страхливия, пропадащия мещански род, замъгляват ги, като му правят илюзията

за едно подобрене, халюцинацията на един рай. Тия застъпници на справедливостта и малодушието трябва по-скоро да претърпят смъртта, или по-право, по-скоро да се умъртвят.

Дали би оспорил някой истината, че целта на културата е да създава все по-висши индивидууми, да приближава все по-близо гения? Би ли някой отрекъл, че оня Бог, който някога създаде света, за да му се любува толкова хилядолетия, е прекарал всичко това време в безропотно съзерцание обвитата в прах, мъгли, лъжи, кал и гнусота земя, има ли някой, който не би признал, че този бог доживя дълбока старост, защото неговата недъгавост, умора и треперящи ръце чакаха и вземаха най-милото на човека: неговото сърце, вземаха неговата любов, като залог за бъдаще щастие, неговите сълзи, като дан на всекидневни грехове? И ако би имало някой да не вярва всичко това, ако скептицизмът е станал средство за умствена босота или бездейността помощ на страхливеца, то този непотребник, този неверующ, туй смрадно петно върху полето на борещия се свят е тихият със закръглени бузи и малки очи „идейник“ – търсителят ценността на културата в демократичната реформа. По цял свят никнат тия демократи, навсякъде плетат нови измами, нови интриги. Измамите понякога помагат, може би човечеството ще открие нова Калифорния, умирающий защитник на демокрацията ще наякне, но „горко на оня народ, чиито богатства растат, когато хората дребнеят“, говори Заратустра. Възможно ли е едно тържество на демократизма, на стойността в обществото, на липса обществени дисонанси, на мешанска тишина, когато като цел това е невъзможност, като идеал е абсурд, като действителност – едно далечно и забравено минало. Всеки период от културата имаше цели – говори Заратустра, – които отговаряха на неговите нужди. Бе време, когато обществото се чувствуваше твърде уморено, когато преживяваше декаданс и поставяше за цел демократичността, тишината, взаимната любов. Това е историчен спомен и днешният демократизъм е една минала действителност на живот, но не и една бъдаща възможност на култура. Всеки близък идеал на демокрацията (а тя няма далечни) е абсурд, тъй като, реализиран, той почти е действителността, която много се е изменила, за да отговаря на идеала, когото породил. Тук вместо идеал трябва да се казва щение, желание, очакване, надежда, вяра, молба на дребно малодушие, сълзлив поглед на некадърен за нищо еснаф.

Докато отвратителните за Ницше дребни хора, защитниците на абсолютната правда, теоретиците на етиката, застъпниците на априоритетата, който ще породил абсолютната и истинска добродетел, са най-опасните за достигане по-висока култура, рушителите, любителите на временния упадък, на бързата изменчивост, на трагедията по-общо – са друмищата,

които Заратустра изходи, за да спре в себе си, да разбере, че само по този път е намерил своето аз. Кабинетното оправдание на тая мисъл е смешно, филистерското отричане – жалък фалш. Проучването и опознаването обаче на това като условност за едно бързо регенериране е най-голямата услуга на обществената необходимост.

* * *

Човек остана сам. Миналото, в което виждаше светли спомени на желан живот, става широка пустиня, пълна с надгробни плочи. Със смъртта на старото дойде и краят на християнския Бог. Този Бог се сам самоуби, тъй като трябваше след сътворяването на света да почива цели векове. Но мъртвият Бог е по-опасен от живия. Той научи хората да се страхуват от смъртта, от мъките. Надеждата, че след смъртта Бог ще помага на измъчения и страдащия, изчезна, – смъртта стана по-силна от него, надви и умъртви го. Земята заприлича на грамаден гроб, в който гният и хора, и богове.

Човек се огледа, видя, че е сам, и потърси живия Бог, който постоянно се ражда и мре, и който остава завинаги. Човек едва сега налучква този Бог, защото до днес го търси само при мъртвите. Човек става Бог на себе си – постига богочовека, свръхчовека; – непрестанния творец, за когото противоречието между живота и смъртта изчезва, тъй като да мреш, да живееш, да любиш, да страдаш, да бъдеш творец на една вечна трагедия, е първото неотменно задължение при всекиго. Животът, като вечно варираща трагедия, става идентичен с човека, символизира се чрез свръхчовека, богочовека – чрез Заратустра, който иска постоянно живот, постоянно смърт – непрестанно възвръщане на онова, което бе, ненаситна жажда към това, което ще дойде.

Der tolle Mensch, през чиито уста говори Ницше, посред бял ден със запален фенер търси Бога: „Аз търся Бога, аз търся Бога.“ И когато всички се питаха и чудеха на лудия, той скочи между тях, пронизвайки ги със своите очи. „Где е Бог, крещеше той. Аз ще ви кажа где е. Ние го убихме; вие и аз! Всички сме негови убийци! Но как сторихме това! Как успяхме да изпием морето! Кой ни даде гъбата, за да избършем целия хоризонт? Какво направихме, за да откъснем тая земя от нейното слънце? Къде отива тя? Къде отиваме ние? Съществува ли още ниско и високо? Не се ли скитаме в безкрайното нищо? Не чувствувате ли дъха на пустата безкрайност? Не е ли по-студено? Нощта не става ли все по-тъмна и по-тъмна? Не трябва ли да се палят фенери по пладне? Неужели не чувате шума на гробокопачите, които погребват Бога? Не чувствувате ли миризмата на божията смрад? – защото боговете също гният! Бог е умрял! Бог

ще остане мъртъв! И ние го убихме! С какво ще се утешим ние, убийците, между всички убийци? Това, което светът имаше за най-свещено, за най-могъще, окървави нашите ножове, кой ще измие тази кръв от нас? С каква вода ще се очистим? Какви изкупителни празненства, какви свещени игри ще трябва да изобретим? Не е ли извънредно голямо величието на тоя акт? Не трябва ли ние сами да станем богове (mussen wir nicht selber zu Gotter werden), за да се покажем достойни в това, което извършихме? Никога не се е извършвало такова велико дело, – и всеки, който се роди след нас, ще принадлежи, благодарение на това дело, към една по-възвишена история, отколкото цялата история на миналото.“

* Цитирам Лихтенберже навсякъде по българския превод с всички лошотии на езика и стила.

Сп. „Наш живот“, г. II, 1906, кн. 3.

Димо Кьорчев

ТЪГИТЕ НИ

I

Да се самоусъвършенстваме. – Но коя страна от своя живот би трябвало да вземе всеки, за да работи успешно върху своето аз? Ако променливостите са обект за всяко индивидуално съзерцание, задачите, които ще ни постави това вглъбяване, са от твърде практичен характер и разрешени, носят новости за човека, но не и по-висш живот. И туй, което видимо е успех, чрез своята временност става суетна забава, която не оставя добри спомени в най-ценното от човешкия живот – неговото минало.

Обикновено всеки постила своя жизнен път със суетности и се изгубва за другите, както случайният гост отпътува преди зори. В туй повторение на преживявания, мъки и мълчаливо помирение със земния живот трябва да видим една причина, въплътена във всекиго, необходима за всеки от нас, за да разберем чрез нея условностите на нашите вътрешни преживявания.

Според време и място човешките прояви носят практичния белег на каузалността и необходимостта, но по своя интуитивен изход, според своето невидимо начало, според тайната сила, с която се изтласкват из вътрешния ни мир, те са извън време, извън място, извън каузалност и необходимост, извън познанието, извън всичко, което изпълня нашето физично битие. Там те нямаг плът, не се поддават на нашите чувства, тайна са, която в своята безпричинност, алогичност и безвременност напомня Бога и Вечността. Тази голяма тайна, в чиято сила и жестокост сме играчки, е безплътната и неизменна причина на всичко, що изтъкава нашия видим живот. Един неизменен импулс, който е породил най-големите разнообразности, най-силните противоречия, най-великите дела, всички стари и нови култури, всичко, що историята пази и безчислените бъдещи векове ще донесат. Ние нямаме сили, за да прозрем смисъла и на тая безпричинна причина, за нас тя е и без цел, и без начало. Ала изпитваме ли нейната стихийност, отиваме все по-близо до природата и Бога, и се отдалечаваме от нази си. Тогава става ясен смисълът на нещата, знамението на фактите и ние се привързваме не към самите неща и факти, а към техния първоизточник – Бога.

Слепият и безначален принцип, който поражда видимостите, нещата и явленията, прави от всяко едно от тях носител на себе си, нетраен пазач на вечно трайното и вечно неизменното в света. Всяко нещо става тогава

съчетание от временност и безкрай, и старите думи: търсете във временното вечното, добиват ясен и пълен смисъл. – Колкото един организъм е по-съвършен, толкова е по-добър пазач на вечно трайното и безсмъртното. Затуй задачите на естеството са да поддържа рода и вида в органическата природа и особеностите в неорганическата чрез развитие и по начин така, че все по-силни и по-мощни индивиди и явления да стават пазачи и носители на единствената вечна и неизменна сила в природата – която ще наречем Бог.

Не хармонията, не и хаосът на нещата трябва да ни наведат на мисълта за целесходността или безделието на тая мирова душа. Това са наши понятия и ни служат в практично-емпиричния ни живот. За нас тя се открива като сила, която в своята разпокъсаност и безцелие се стреми да изпълни вечността и победи единствения свой враг – себе си. В тая борба мировата душа се проявява чрез постоянно разнообразие на природата, вечната променливост и неотпочивка. Там, гдето разнообразието е най-пълно с движение и живот, хубостите на вечността са в своята ширина и богатство; – там трябва чрез сложността на физичния живот да откриваме хубостите на Бога.

Единственият път, по който престават грешките и намираме истината, е пътят на бездействието, спокойното съзерцание, отричане на физичността – по-общо смъртта. Но същата истина би се стигнала по пътя на живота, т.е. чрез сложността и разнообразието му да следим прищевките на смъртта. И в двата случая ние виждаме духа, вечността, небитието, смъртта в борба със себе си, борба, която създава, за да руши, непрестанно раждане и умиране, непрестанен стремеж да се покори безкраят. Само ако животът е прищявка на смъртта и вечността, трябва да стане любим. Между тия два края – живота и смъртта – трябва да залюбим трайното и вечното – небитието като дух или смъртта, като извор на вечен живот. Само чрез тая любов е възможно спокойното съзерцание отделните прояви на живота, в тяхното фактическо разнообразие да се намери единство, в разпокъсаността им – връзка, в тяхната временност и суетност – трайнина и тихо величие, тъй като във всяка една из тях намираме духа на вечността, туй именно, което обединява и свързва в едно времената и случайните събития.

Най-силната жажда за живот е стремежът да се разшири Бог в повече и повече индивиди, да се създадат по-много временни носачи на духа, на вечността, смъртта; не смъртта като покой, а като подновление и извор на живот.

Голямата жажда за живот не е друго освен жажда към смърт: поддържане на вида или рода в органическия мир чрез половия инстинкт, като

най-висш кондензиран живот не е друго освен поддържане на смъртта в повече индивидууми, устрем за нейното разширение и господство.

Жаждата за живот, проявявана най-силно само в любовта, е вечният полет към смъртта, сливане с безкрайността и небитието.

Няма по-стара и по-нова тема от любовта, тъй като няма по-висш изразител на отрицание временното и житейското у нас от нея. Тя е единственият създател на висш живот и първият източник на трагедията, защото се стреми да обхване величието на духа чрез борба с емпиричното, дребното у нас.

В развитието на трагедията, породена от борбата на даденостите с Бога, победител се явява само смъртта и духът, тъй като тяхната безплътност и нематериалност им ражда безсмъртие. Ала всички велики моменти, в които духът е дал смъртните рани на тялото, на временното у нас, можем проследи и видя, ако знаем произхода и развитието на тая трагедия. Съзерцаваме ли тая борба, намираме величието на отделните моменти и даваме цена на живота, доколкото е само временен враг на вечно хубавото и вечно красивото у нас.

Единственият път, по който ние, емпиричните същества, можем налучка чрез отделните факти на живота духа, който се крие в тях, е опитът. Чрез съзерцание опита само ние можем откри интензивността на живота, степента на неговата стихийност или жаждата към смърт. Съзерцанието, като процес на интуитивно познание, е единствената възможност, за да почувствуваме силата на духа, без да разберем някога неговата същност. Великата тайна в живота се състои само в туй, че ние чувствуваме нейната сила, а не същността на нейното величие. Произходът на метафизиката затуй не е в опита, а в ония неуловими сили, които придружават емпиричното в него и които обикновено наричаме тайните на живота. Тяхното познание е от ирационален характер. Познанието, наблюдението на факти, философията, като генерализация на факти – всичко това ми открива невидимите сили, с които тия тайни – Бог, Смъртта, Любовта – влияят на нас, ала не и самите тайни. За нас те ще си останат вечни загадки, вечни приамки, вечни извори на съновидения, трагедии и просветления в душата.

Интелигентността, културата при един народ се мери чрез неговото богатство на опит, а то ще рече, чрез по-голямото влияние на Духа, на Живота, на Бога, на Смъртта – всички тия понятия се сливат тук в едно, – открити при тоя опит. При по-културни народи изкуство, философия, наука се развиват като стремеж да се намери смисълът на нещата и открие истината. Жаждата към такова познание, въплътена във всекиго от нас, не се развива по друг път освен чрез съзерцание даденостите на живота. Исканията на душата всякога и навсякъде са били едни: те са

нематериални, затуй неизменни, ала тяхното суетно удовлетворение според условията на място и време е различно. Народите имат различна култура, защото емпиричният път, по който наблюдават видимостите, е нееднакъв, едни са по̀ на юг, други по̀ на север, едни в пустинята, други при вечна пролет. Но фактът, че всички, гдето и да са, се стремят с опознаване близкия свят да внесат просветление в своята душа, ни кара да мислим, че началото, което импулсира всички към живот и познание, е едно. Туй предвечно начало ражда нашите тъги, носи и нашата радост. Всяка култура, каквото и величие да носи за човечеството, науката, с каквото и познание да блесне, философските системи, каквато ѝ религия да създадат, всичко ще остане може би като суетно попълване исканията на душата, случайно задоволство с временности, насмешлива играчка с желанията на вечността, лъжа, която жестоко мами сърцето, безкрайно наивен грях пред великото надмощие на Бога. И когато най-ценното у човека се мами с мимолетности и чувствени блага, нетрайни и слаби, тихата вечна скръб ще се обърне в безкраен плач. Не ще бъде чудно, ако при една нова цветуща култура човечеството, чувствувайки се на златен трон, изрече познатата мъдрост: су е т а су е т.

А ние все пак трябва да се вгледаме в себе си и самоусъвършенствуваме – туй е единственият смисъл за човека. Във всяка временност и суетност да намерим трайност и частица Бог – ето що е самоусъвършенствуване. Чрез нашата душа да търсим душата на света, със силата на разума да гледаме в дълбочините на нещата и да откриваме тяхната идея. При пълен и хармонизиран живот, т.е. когато човек е повече разум, а по-малко инстинкт, съзерцанието става ясновидство и всичко това разкрива своето сърце, тайната на света се приближава до нас, Бог се показва, замамва ни със своя блясък и ние тръгваме подире му.

Но нали това е един психичен процес, обусловен от други физиологични и материални? Не стоим ли сега пред мистерията, дали всякакви външни условия могат породят един могъщ съзерцателен живот, способен на силни ясновидения и откровения на духа? Една елементарна необходимост при всеки процес, бил той мисловен или физически, ни налага единство и хармония в частите, за да има резултат. Само условията, които са породили нашата физична природа, трябва да бъдат и обекти на съзерцание. Само в оня Бог вярва човек, който е близък до неговата природа, или само там природата е Бог, гдето тя е родила човека, дала му е своите качества, своите способности, своя живот, чрез които той познава Бога в себе си или би стигнал до своето аз. На света няма човек без майка, която да го роди, народ без страна, която го храни, религия без хора,

които я създават, наука без нужди, литература без народност. Което е общо, не принадлежи никому, и е за всички – е Бог. Всеки трябва да го намери в своята душа; – действителния Бог, роден в съзercание, родната земя и близките познати нам неща.

Великите хора само тогава са ставали представители на човечеството, кога са открили в своя роден кът общия Бог. Туй, което ги сближава вече с останалите народности, не са обектите на тяхното съзercание, а душата, намерена чрез съзercание тия обекти. Днес ако има нещо, което обединява и философи, и поети, и народи, то е все по-успешното откриване на Бога в човека.

* * *

Всички философски системи са имали грешки, всеки стар поет е заминат или ще бъде помрачен от нов, никога, обаче, няма да имаме нито една здрава, безпогрешна философска система, нито един пълен поет. – Обяснението на това е просто. Кога човек се стреми да намери своето аз или Бога в себе си, всички интуиции, съзercания и чисти състояния на духа изразява по емпиричен път: – чрез думи, тонове и дела. Но тия емпирични способности са подчинени на закона за каузалността. Туй, което те изразяват, може се разбра непосредствено с душата при най-голямо мълчание или сън. Нужно ли е да изкажем тия разбирания, ние тръгваме по път, избран от нас, и в един тесен човешки друм искаме да мине безкрайната всеобемлюща душа, вездесъщият и всемогъщ Бог. Тая грешка се повтаря при всеки мислител, при всеки поет и туй, което наричаме история и култура, е нещастният наниз от такива грешки. – Ние например не можем обхвана напълно ширината и величието на гениалния мислител или поет, те са повече интимен живот, чужд за другите, но по-лесно бихме намерили неговите грешки, тъй като те са от емпиричен характер – нещо, което можем анализира и разбра. „Много по-лесно е да се посочат грешките в съчиненията на един гений, защото са нещо отделно и рамково, отколкото да се разбере духът на неговата система...“ – така започва Шопенхауер критиката на Кантовата философия.

Ако смисълът на земния ни живот е самоусвършенствуването, приближаването към Бога и влюбването във вечността, трябва чрез всички досегашни *грешки* на историята да открием развитието на духа, проявен в съзercанието на великите нейни представители. Така ние правим генерален синтез на всичко, което е проявил човешкият ум. В страшния устрем за откриване тайните на света и търсене на Бога Платон откри своите *идеи*, Спиноза – своята *субстанция*, Лайбниц – *монадата*, Шопенхауер – *мировата воля*, Гьоте – *човешкото сърце*, Ницше – *свръхчовека*, Толстой –

Бога в делата на Исуса. Всички тия взаимно противоречиви и отричащи се една друга системи и школи са излезли из едно начало – търсенето на Бога в човека, но са тръгнали по различен път.

До Бога можем се приближи по пътя на разума, тъй като единственото наше средство за опознаване себе си и нещата, за управляване на нашите инстинкти и успешното поддържане в борбата за живот е той. На Бога християните приписаха само човешки способности – навсякъде той се явява Богочовек, т.е. Бог, съгласен с разума, Бог разумен. – Пантеистичният Бог, проявен и в нас чрез инстинктите ни, е по-силен от разума и не е господар. Борбата за живот, страхът от смъртта, любовта – това са инстинкти, пред които разумът мълчи; те са представители на вечността, по-силни са от рационалните ни желания и ни се налагат със страшната сила на неизменни мирови закони. Ние обаче можем стигна до едно моментно просветление, при което, проумявайки величието на безкрайността в нас самите, замисляме се за оная частица въплътен у нас Бог, на която сме носител. Този психичен процес носи откровенията на духа. Тръгваме от чисто рационални схващания, наблюдаваме, изпитваме, грешим – догдето в един устрем на душата заминем границите на разума и се приближим до същината ѝ. Тогава цялото ни същество се преобръща на голяма светла точка, която пуца лъчи, на слънце, което грее далеч, на силно око, що вижда всичко; – ние сме се приближили до вечността, която се крие у нас, и се чувстваме щастливи, тъй като ставаме безсмъртни; – физичният свят изгубва своето значение и смисъл и упоени, дълго гледаме безкрая в неговия покой и светли лъчи. В тия потоци от светлина изчезват всички наши петна и грешки, съвестта млъква, а разумът, дошъл до своя родител и баща, чувства се малък, става тих и немей.

Всичко велико и сияйно, що е създал човекът, е родено по тоя път на откровение. Творците на всички религии, на всички философски системи са ставали велики и трайни, ако успеят да съобщят на останалите съчовеци ония свои преживявания на духа, кога са се чувствали мълчаливи гости на Бога. Разликата, противоречията и грешките, които те намират един другиму, е резултат на нееднаквата способност у всички да съобщават оня момент на мълчание и тишина, кога Бог е беседвал с тях. У одного това е тиха песен, у втори минорен стих, при трети одухотворен мрамор или разбулена загадка.

При великите философи колкото по-силни са били откровенията на духа, толкова по-различно са изразявали своите съзерцания и по-далечни са се чувствували един друг. Ницше нарича Канта идиот, Сократа мещанин, Вагнера глупак; – Толстой вижда в Ницше малоумен немец, а Пшибишевски в Толстой неуравновесен старик. Но най-поразителен е Шопенхауер.

Той има за другар Буда и цяла нему съвременна Германия чувствава подолу от петите си. Всички тия светила, кога напуцат Бога, отиват при хората на собствени крака и по пътя, избран от тях. Те вярват още, че пътят, по който са се върнали, е и пътят, по който са отишли, затуй препоръчват тоя друм, а всички други, изминати от другарите им, са трънливи пътечки и слепи завои. – Тия грешки, като посочват лошата служба на ума при човека, крепят онова, което наричаме култура, история, минало, а издумано с най-добро име, е човешката суетност. Едно отчаяние вдъхва нищетата на нашите желания и очаквания, кога са от чист рационален произход. Те пораждат безсмислени съревнования и вреден за душата шум.

Един пример. – Толстой във всичко, що е дал, доказа силата на своя гений, способността на силни откровения и своята суетност, защото една голяма душа и един велик ум са сбрани в едно емпирично същество. Като говори за евангелието, той го смята за единствен извор на познанието и едничко средство, което осмисля живота. В евангелието ние виждаме откровенията на духа. – „Откровением я называю то, что открывается перед разумом, дошедшим до последних своих переделов, – созерцания Божественного, т.е. выше разума стоящей истины.“ – „Откровением я называю то, что дает ответ на тот неразрешимый разумом вопрос, который привел меня к отчаянию и самоубийству: какой смысл имеет моя жизнь? Ответ должен быть понятен и не противоречит законам разума.“ – „Откровение не может быть основано на вере, как понимается церков, как доверие вперед тому, что мне будет сказано. Вера есть последствие неизбежности, истинности откровения, вполне удовлетворяющего разума.“ – „По моим понятиям вера есть то, что вера та основа, на которой зиждется всякое действие разума. Вера есть знание откровения, без чего невозможно жить и думать. Откровение есть знание того, до чего не может прийти разумом человек, но что выноситься всем человечеством из скрывающегося в безконечности начала всего.“ Великият и дълбок смисъл на тия редове се затъмня, кога сам Толстой посочва пътя за достигане вярата като знание на откровението. Той тръгва по емпиричен път и внушава на учениците си страхливото задължение, що заплашително потиска душите им – *обичай ближния*. Всеки мислител въобще, като създател на школа, трябва да вижда най-слаба страна на своето учение в това, че привлича хиляди послушни ученици. Учителите трябва да обичаме като хора, които ни импулсират към съзерцание и вглеждане в себе си, но не защото ни дават умствени блага, за да ни имат. Тогава любовта към тях се преобръща в сноп натрупани задължения и човек се вижда свързан с другите – условие, което носи невъзможността за индивидуално съзерцание или способността да бъдем сами.

Това, що Шопенхауер нарича мирова воля, създателка на инстинктите ни, едно алогично, извън време и без цел начало, равно на вечността, Толстой го нарича истина, стояща по-горе от разума. За Шопенхауера и Толстоя разумът е вторично нещо, първично е Волята, Вечността или неизвестното за нас *всичко*, наречено Бог. За единия и другия тоя Бог става видим чрез откровения, т.е. чрез онова, що се открива пред разума, след като мине своите последни предели. И тъй, нееднаквостта в средствата на мисълта не значи и различие в резултатите на нейната дейност, защото назначението на разума е да ни служи за едничката цел – познание на себе или вярата в Бога.

Толстой – да продължим нашия пример – защитава своето учение с думи и с дела. По избран от него път учи хората на това, що сам е достигнал по пътя, посочен от неговото сърце. Тази е едничката грешка, която поражда секти: „только такое толкование, которое утверждает, что оно есть откровение Св. духа, что оно единное истинное, что все остальныя лож – только такое толкование порождает секти.“ Това, съзнато и разбираемо, на практика остава и ние слушаме всички нехристиянски упреци спрямо мислителите и художниците, достигнали идеята на нещата чрез същите откровения на своя дух. Тук е и отвратителната страна на човека, и неговата близост до животното, кога несъзнателно стане суетен, кога, излизайки из храма на вечността, стреми се да послужи на временности и удовлетвори суетни нужди.

Самоусъвършенствуването започва, кога човек успее да види във всички свои дела Бога, във всички свои мисли своята душа, във всяка една човешка дейност едно вечно и неизменно начало. Способни на такъв синтез, ние ставаме другари на вечността и безсмъртни водачи за другите – туй именно, което Толстой видя в Исуса като Богочеловек. „Изучая таким образом учение Христа, такой читатель убедится, что христианство не только не есть суеверие, но есть самое строгое, чистое и полное метафизическое учение, выше которого не поднимался до сих пор разум человеческий и в кругу которого, не сознавая того, движется вся высшая человеческая деятельность, – политическая, научная, поэтическая и философская.“ Не само християнското учение може да осмисли живота, а и всяка религия или философска система, ако намерим нейния произход в душата и тръгнем от онова начало, из което са излезли нейните творци.

Самоусъвършенствуването е възможно чрез всяко познание, което се мъчи да реши смисъла на битието – познание, което стои най-близо до идеите на нещата, а не до тяхната форма, е най-близо до душата и най-годно за нейното просветление; – и наука, и философия, и изкуство в своя синтез могат да ни служат в стремежа към вътрешно пробуждане.

Един неустойчив и фалшив възглед, поддържан от мнозина, е, че ние сме най-близо до нашата душа, ако сме в олгара на красотата или чистото изкуство. При хармонизиран външен живот човек се занимава само със себе си, търси красотата на своята душа и възплътява отделните ѝ хубости в стих, музика и чиста любов. Но нашите ежедневни нужди и желания се постоянно менят и никога не ще се хармонизират така, че да станем техни господари; – ако ние се занимаваме с нашата душа и смисъла на битието, трябва да наблюдаваме всичко, що животът ражда, и се вгледваме във всички околни неща. Така само цялата природа във всички свои добри и лоши прояви става извор на нашите наблюдения – арена, гдето собствените съмнения ни дават и морят. И тъй – не красотата или грозното около нас са източник, за да дирим ценностите на света, а всичко – и грозното, и дребното, и красивото, и всяка шепа кал, срещната по пътя на душата.

* * *

Пшебишевски, истеричният застъпник на чистото изкуството, като говори за новата красота, стои на почва, избрана от него, вярна и здрава, но мисли, че противоречи с това, което сам е стигнал, на другите философи и естетици. Чистотата на изкуството при него е универсализация на душата и устрем към синтезиране на нейните прояви. В своите теоретични спекулации той прави ония грешки, които са вършили до днес всички мислители: – търси имена на бога, като смята, че даденият от него титул е най-прав. Искам да направя анализ на един характерен из него пасаж, за да се потвърди и мисълта, що по-рано казах за грешките, по които се движат и мисъл, и живот, за разликата между пътя на душата и емпиричния път на изказване чрез думи, тон и дела: – „Изкуството според нас не е ни красота, ни част от познанието, както го нарича Шопенхауер. Ние не признаваме безчислените формули, които поставяха естетиците, като почнем от Платона и свършим със старческите нелепости на Толстоя – изкуството е възсъздаване на това, що е абсолютно независимо от промените и случайностите, независимо от време и място, и затуй се явява възсъздаване на същността, т.е. на душата. При това на душата, безразлично дали тя се проявява във всебитието и човечеството или в отделния индивид. И тъй, изкуството е възсъздаване на душата във всички нейни прояви, независимо дали са добри или лоши, красиви или безобразни. Ето основното положение на нашата естетика.“ – В тия редове има грешки и истина. Ако Толстой бе познат на Пшебишевски, а Платон разбран в неговата дълбочина и богатства, разкрити от Шопенхауера, самият Шопенхауер, изучен като мислител и личност, – прибавете при тях всички останали мислители, всички

стари художници и поети, ще видите, че цялата човешка дейност се стреми към възсъздаване на това, що е вечно, независимо от време и място, що под общото име Бог е създател на тайните и видимостта и извор на всички промени. Тая дейност в своето емпирично проявление е оставила следи в историята, създала е живота и синтезира в себе си цялата познавателна способност при човека. – Чистото изкуство – възсъздаването на душата във всички нейни прояви, е част от познанието – Ein Teil der Erkenntniss – и туй, което Пшебишевски посочва за грешка при Шопенхауера, е гранитна истина. „И изкуство, и философия са част от познанието, стремят се да решат проблема на битието, само че отговорът на изкуството е една мигновена картина (ein fluchtiges Bild), а на философията – общо и трайно познание“ – казва Шопенхауер. Пшебишевски в своите грешки е равен на всички художници и мислители. Туй, което като чувство при него е велико и общо, като мисъл е индивидуално, прошарено с пукнатини и безредие. Той не е пълен и системен *артист*.

Артист – както си служи Пшебишевски с тая дума, е оня велик художник и мислител, който изразява видимо всичко, що чувства в душата си. „Артистът е индивидуален само по силата, с която възпроизвежда душевните състояния, иначе той е космическа, метафизическа сила, в която се проявяват абсолютът и вечността. – Той е еднакво чист и свят, кога възпроизвежда страшно престъпление, открива отвратителна гряз или кога устремява очи към небето и съзрецава лъчезарността на Бога.“ – Но това е гениалният мислител, великият художник, пророкът и всеки творец на религия. Артист е само оня, който може пред себе си да види Бога. Артистът (нека на тая дума дадем друг смисъл) е тих мечтател, при когото големият разум е вечно буден. Той е великият мислител, за когото съзерцанието е отрицание на физичната природа и приближаване към вечността. Кога напусне своето катадневно аз – изплетено от временни задачи и цели, той отива към пълно самосъзнание, вижда в себе си частица от Бога, пожелава дружбата на всички тайни и отричанието на земния живот. Постоянното гостуване при вечността му носи абсолютна мълчаливост и спокойствие. Така той намира безсмъртното в себе си и вижда във всички останали неща негови носители; – намира във всяка временност безсмъртие, а в жаждата към живот желание към смърт. Залюбва най-подир себе си, мъчи се да изживее по-пълно и широко физичния живот, за да се приближи бърже до смъртта. Така *артистът* стига гения.

II

Противоположен нему е *декадентът*. – Европейският декадент обича онова слабо и малко при човека, което го прави нежен, загадъчен и

примамлив; – той е болезнено явление, защото крие по-малко душа в себе си, отколкото здравият човек. А нашето богатство е в това да бъдем с по-здрави инстинкти, ще рече с по-голям разум, който да ги управлява, и с повече душа, на която те са носители. Декадентът несъзнателно реагира на всичко, трепери от всяко докосване с околността – и никой не се увлича по-често и по-бърже от него, т.е. никой не е по-безстрастен от декадента.

Всяко истинско увлечение не може да мине без дела, тъй като силната страст изисква живот, т.е. поддава се на грешки, болки и мъки – на всичко, що ражда тъгите на душата, – тъги, на които се чувствуваме господари; униние, на което знаем изхода; плач, породен не от чувство на безсилие, а от жал за нехайно похабени сили. Ние трябва да пазим и ценим нашите страсти, трябва да бъдем силни и яки, защото тогава само успешно ще се занимаваме със себе си и търсим пътя на самоусъвършенстване.

Декадентът е безстрастен, затуй се увлича от всичко; тъжи за много неща, защото желае малко; не изразходва нищо, защото е слаб, не е господар на тъгите си и не може да се занимава със себе си. Увлечен от разнообразните форми на нещата, той създава съдържанието на своя душевен живот от контури и форми, които бърже измират и се заменят с други. – Туй, което ни увлича, е видимостта, туй, което ни трябва, е животът; – животът, това е вечността, безкрайният Бог, – видимостта са формите, в които се проявява безкрайното. Декадентът страда от постоянноменящи се форми, залюбва тая или друга – но смъртта бърже му ги отнема и той остава сам. Човекът на страстите се радва от прииждането на живот, тъй като там намира своето безсмъртие. Той не прави например самоанализ на любовта, а я изживява във всички ѝ метафизичен ужас и крушение: – способен е да отрече физичната си природа от жаждата за живот и любов. Декадентът най-често се самонаблюдава, защото е вечно увлечен и без спомени. Неговата душа иде на света с малко поръчки от Бога и кога се върне при него, той може би я дълго възпитава и учи, догде стане господар на себе си.

Декадентът е нещастник – нему липсва онова чувство, което немците наричат и Heiterkeit. Може би е умен, но назначението на този ум е фалшиво. Вместо да регулира инстинктите, той създава ненужни логически спекулации и осмисля живота чрез понятия, не чрез дела. Вместо чувството любов той си служи с понятието любов, вместо любов към Бога и смъртта той си създава чувство на страх от смъртта. Страхът от смърт, проявявен от всички гнили декаденти, е уплах пред живота, липса на инстинкта *живей*, или отчужденост от Бога. Тия нещастници, любители на формата, дигат

понякога шум и заразяват малки и безжизнени глави. Опасни като отровата, трябва да се държат на заключено и крият от ония, които си остават винаги любопитни. Техните наблюдения под микроскопа, изложени в разните *физиологии, анатомии и психологии* трябва публично да се горят, щом не са средство за обяснение живота на душата.

На декадента всичко влияе болезнено, защото му действа със своята форма, с туй, което е плът и изменност. Той не съзерцава идеите на нещата, а рамките им, т.е. грубите неща. И тяхната ту сложност, ту видима красота и изящество, ту друга промяна на формата влияят неспокойно, претрупват го с впечатления и той пада в онова мълчаливо униние, което не е плод на съзерцание, а краят на обикновена умора. Тия уморени хора страдат от всяко ново желание и не могат чрез пълен живот да се приближат до Бога и Смъртта, не могат и със своята безжизненост да разберат мировата душа.

Само усложненият живот можа да роди много декаденти като явление в обществото, защото всяка слаба душа се обърква, щом се постави сред много видимости и шарен свят; – инак декадентът си съществува отдавна и е оня слаб безпомощник, който се спасява от своето безсилие с безсистемността на унила апатия. Декадентът го има всякога, но той намери другари, които постоянно се увеличават, кога общественият им живот и разклонилата се научна мисъл са потънали в една безсистемност и ненужно разнообразие. Любител само на формата, той се изгубва в тая многообразност от бои и тонове, и неспособен да изпита всичко, залинява пред страшната невъзможност да живее.

Всяка литературна школа остаряваше, философските системи се заменяха една с друга, разните религии съперничеха помежду си – защото миналото на човечеството бе дело на малки декаденти. Днес идеята за *синтеза* спасява малко по малко културата от тая слабост, но сегашните „културни“ хора, които мъчно възприемат идеи, приписаха безсилието си на новите учители и пророци, като ги нарекоха декаденти. С това те правят голямата глупост: обвиняват лекарите за туй, че боледуват. Най-смели борци против декаданса днес са Ницше, Толстой, Ибсен, Метерлинк, Пшебишевски, Демел, а в бъдеще ще остане може би пак старият, възкръснал още на третия ден след смъртта „декадент“ Исус.

За декадента въпросът за самоусвършенствование, за чистота и красотата на душата не съществува и не бива да се занимаваме повече с него.

* * *

Красивото, хубостта, били те стих или музика, не са области, в които можем да намерим абсолютната чистота на духа. Музиката, песента, колкото

и родени при чисто съзерцателни състояния, проявени като дадености, подчинени са на известен ред и система, в зависимост са от време и място и никога не успяват да скрият емпиричното в тях. Музиката в своя нов подем като че ли прибра всички изкуства. На всички остана, като единствено средство за същинска дружба със сърцето само тя – всички тичат в операта. Но кой от тях всички, когато чрез нея слушайки езика на природата, не намираше хубавото в своята душа само за един момент. Кой влюбен не знае, че той не е помнил себе си само в един миг; – коя истинска музика не ни кара да почувствуваме сърцето си безкрайно голямо само за веднъж? – Нещастно дългият човешки живот трябва да се осмисли. Отделните светли моменти, кога ни напушат, оставят в нашето минало най-тъжни следи, ония късащи сърцето спомени, които ни напомнят, че някога сме господствали върху целия свят, а сега сме обикновени суетници. – Ницше ни завеща: – днешният човек е нещо, което трябва да се преодолее.

Този ред в своя широк замах крие най-смелата мисъл за ценностите на живота. От двадесет века насам може би човешкият ум не е казал нещо по-категорично и по-ценно. *Днешният човек трябва да се преодолее и животът да стане наниз от постоянно светли моменти*, от постоянни промени и хубости, които напомнят природата. По-право природата в своята непрерывна измена и разхубавяване да ни стане понятна чрез самите нас. Не природата като пейзаж или утро, а светът въобще: – и хора, и небе, и история, и изкуство, и философия, и държавничество, и четиритях годишни времена – бог във всички негови прояви. Тогава не сме рефлектори на това или онова, не даваме прекъснати отражения на отделни факти, не реагираме ту тук, ту там, а в един непрекъснат рефлекс ставаме голямо око, което пуца много лъчи и вижда навсякъде: – само безкрайна промяна и постоянно прииждащи новости, които не успяваме да изкажем, защото не знаем с кое да започнем, а бързаме да следим и залюбим тяхната идея в едно царствующо мълчание. Опитаме ли се да изкажем коя и да е от тях, самоанализът ги убива едно по едно, прави мисли, дава ги на другите; – но това са грешки, които за автора скоро стават лъжи, заблуждения, що пакостно му влияят, а той, за да успокои свои суетни желания, ги поставя в ред и система. Велик е оня, който знае да живее в мълчание.

Молчи, скривайся и таи
И чувства, и мечты свои!

Пускай в душевной глубине
И всходят, и зайдут оне,

Как звезды ясные в ночи;
Любуйся ими и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?

Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая возмутишь ключи, –
Питайся ими и молчи!

Лишь жить в самом себя умей!
Есть целый мир в душе твоей.

Таинственно-волшебных дум;
Их заглушить наружный шум,
Дневные ослепят лучи:
Внимай их песнью и молчи!

(Тютчев)

Мълчанието остава за съзерцателя. Делата наши, които не пречат на мълчанието, са стълбите, по които се повдигаме към небето. Мълчанието е начало на всяка духовна дейност, днес то става извор на новото изкуство, което, като представя човека във всички негови прояви, има смелостта да поставя и всички проблеми: политически, етически, научни и поетически.

Новото изкуство като синтез на всички наши проявления има за представител свръхчовека, оня пълен тип, който е и мислител, и художник, и артист. Школите на Ницше, Ибсена, Толстоя, като поставят смисъла на живота в самоусъвършенстването, избират за модел силния човек, свободната личност или туй, което Толстой нарича верующ в бога; – всички те са представители на новото изкуство, като нов живот, реформатори са и носители на идеята за самоусъвършенстване.

Мълчанието, като неуловим запас от съкровища, изгубва своето величие, щом стане даденост. Но ако нашите дела са безшумни, без назначение и цел, не поражат след себе си други дела, не са следователно причинни условности – те стават единствено средство, за да можем постави себе си на възпитание при бога. Мълчанието, в което се крият възможностите на всички наши дейности, става тогава видимо и чуто чрез ония философски спекулации, звучни песни или етични положения, които като последица на едно силно просветление в душата не са родени за лични услуги и цели, а се стремят да попълнят мирова обща потребност; – както спокойствието и мълчанието в природата създават такива явления и процеси, които не услужват на тоя или оня, не се явяват тук или там, а

са навсякъде и задоволяват общи нужди. В природата и при най-голяма тишина, и при страшни бури нещата се развиват по един определен закон, а то ще рече, че бог върви по своя път и мълчи. Така е и в нашата душа: при най-големи сътресения, при заплашителни приливи и отливи трябва да мълчим, да се тихо вслушваме в стъпките на бога, който незабелязано води всички стихии на сърцето. И тъй, всички наши дела, които се импулсират от мълчанието, са средство за нашето самоусъвършенстване; те не се отнасят до нашата физична природа, а ни характеризират като чисти индивидууми и затуй са общи за всички. Силният човек, казва Ницше, трябва да бъде деятелен. Само в този смисъл той трябва да действа, само така би открил истината и създал друг живот. Ето защо никога една истина не би се изказала с думи, защото, за да се повярва в нея, тя трябва да се изчувствува, т.е. да бъде живот. Ония писатели и поети са останали незабравени и ценни, които са преживели всичко, що ни дават. Оня е удушил всички съмнения, който е търсил и намерил истината чрез себе си, т.е. чрез преживяване и мъки. Ибсеновият Бранд се обръща към Агнес с думите:

Das sei die ewige Richtschnur, nicht
In Worten bloss, nein in der Tat.
Nur Durchgelebtes bringt das Heil.

В стремежа да удовлетвори желанията на душата ние пристъпваме към дела, които толкова са по-добри средства за нашето самоусъвършенстване, колкото при по-голямо мълчание се пораждат желанията, които удовлетворяваме с тях. Тогава ний пеем, плачем, любим и умираме. И всички тия дейности са общи за всички, затуй и имат божествен изход. При случайна рефлексия ние си служим с думи, с понятия, със средства въобще, защото тогава действаме прямо с всичката грубост на физичната природа и мълчанието изчезва. Гражданственост, състрадание и морални болки се раждат, кога участваме в нашите дела или с половината си душа, или с исканията на тялото. Бъдем ли чист дух, изплетен в мечти и сънища, нашите дела не визират никого, ни помагат, ни вредят, и като гости към вечността не вземат със себе си нищо, което би обременило пътя или измряло нейде в някой кът на съвестта. – Само безумецът е способен на истински човешки дела, тъй като чрез всичко се стреми към самотност и мълчание.

Да мълчи, е способен свръхчовекът или силният, защото пълният органически живот е носител на здрава и хармонизирана душа. Тази душа хармонизира и неговите инстинкти, чрез които говори Бог. Той е и най-способен към мълчание, защото най-често посещава Бога.

Днешният обществен живот, като да изпълня мълчанието на гения с безумния шум на улицата, зароди в себе си всички философски, етически и политически течения, които се стремят към такава реформена дейност, че новите условия да създадат възможностите на пълен индивидуален и органически живот. Крайните индивидуалистични течения, представявани от Ницше и Ибсена, са в голяма услуга за идейните борби на крайните обществени течения. Практичният идеализъм на социалните борби роди идеята за колективизъм, а чистото съзерцание на мислителя – стремежа към индивидуална свобода. Колективизъм и индивидуализъм в своята крайна цел обаче се покриват. Те са различни средства за една цел, не еднакви форми на една и съща идея.

Мълчанието, като красота на душата, стана обично при модерния поет, стана символ на живот, за когото няма традиционни пречки или временна условност. Само новият поет можа да обикне мълчанието, тъй като той потърси красотата не в даденостите на живота, а в мечтите за живот. Той е човекът на делата*, защото всичко пожелано от него излиза из тишината на неговата душа, когато е чист индивидуум. Докато старите лирици знаеха да плачат, той знае да мълчи и да тъжи. Той е жрец на новата красота, на хармонията във видимостите, която поражда волята към живот и души всички спомени из миналото, гдето желанията са били устрем на безплодно творчество. Новата красота е жаждата към вечността и влюбване в безсмъртното при нещата. Тя е искание, което не може животът удовлетвори в своята преходност, а бог като изтребител на всички промени и пазач на безкрая. Всички модерни певци се мамят, кога мислят, че са доближили до нея, – тя днес е мечта и безплътен идеал. Извор е, обаче, на най-пълен живот, защото носи тишина и мълчание в душата, окъпва ни със своите вълни от всичката земна кал и изпраща частицата при нас бог на небето, като оставя овдовялото тяло на мъки и плач. Затуй всяка хубава мечта днес се изкупва с душевни мъки и самоубийство. – Красотата, на която модерните служат, е символ на пълна свобода, както свръхчовекът на Ницше или добрият християнин на Толстия са символ на новата култура. Ето как Мережковски ни представя любителя на тая красота:

Устремля наши очи
На бледнеющий восток.
Дети скорби, дети ночи,
Ждем, придет ли наш пророк.
Мы неведомое чуем,
И, с надеждою в сердцах
Умирая, мы тоскуем
О несозданных мирах.

Дерзновенны наши речи,
Но на смерть осуждены
Слишком ранние предтечи
Слишком медленной весны.
Погребенных воскресенье
И, среди глубокой тьмы,
Петуха ночное пенье,
Холод утра – ето мы.
Наши гимны – наши стоны,
Мы для новой красоты
Нарушаем все законы,
Преступаем все черты.
Мы – соблазнь неутоленных,
Мы – посмешище людей,
Искра в пепле оскорбленных
И потухших олтареи.
Мы – над бездною ступены,
Дети мрака, солнца ждем.
Свет увидим и, как тени,
Мы в лучах его умрем.

Само чистотата на душата може да бъде ядка на пълния и силен индивидуален живот. Тая чистота е в дълбочината на неизменното, в далечни страни, до които не можем да стигнем пеш, в небесната вис, за която нямаме крила. Кой знае из кой кът на вечността Бог е взел нашия дух и го въплътил в тялото ни. И кога се спираме пред небето, пред нощта или бурята, нашите мечти като че ли търсят в безкрайността кътчето, отгдето е взета душата. И чувстваме блаженство, ако, гледайки далечината, ние бихме отлетели с нея, кой знае где – навярно там, гдето сме били, преди да дойдем на земята. Няма по-мило нещо за нас от мечтите, те са очите на нашето сърце, с които като сираци търсим родината на душата си. За поета любими са: морето, небето, любовта и далечните облаци, – чрез тях – той дири себе си, ала най-любими са мечтите, те ни постоянно мамят, но раждат и най-хубавите надежди. Големи измамници, мечтите са най-скъпото за нас; – те не раждат реален плач и хленчене, а тихия говор на сърцето:

Кто ходит, кто бродит за прудом в тени?
Седые туманы вздыхают.

Цветы вспоминая минувшие дни,
Холодные слезы роняют

О, сердце больное, забудься, усни...
Над прудом туманы вздыхают.

Кто ходит, кто бродит на той стороне.
За тихой, зеркальной равниной?...

Кто плачет так горько при бледной луне,
Кто руки ломает с кручиной?

Нет нет... Ветерок пробежал в полусне...
Нет... Стелятся пар над трясинной...

О сердце больное, забудься, устни...
Там нет никого... Это грезы...

Цветы вспоминая минувшие дни,
Роняют холодные слезы...

(Андрей Белый)

Мечтите са символи на духа. Лазурното небе и първата любов като мечти са неуловимите широти, които в своята безкрайност крият душата. Чрез съзерцание тяхната неизменност и глъбина вечно търсим и мечтаем. Из променливите прояви на природата те търсят неизменното, като градят олтар на бога, в който ще заключим душата си като жрец на вечността.

Туй, което е вечно при нас, трябва да приберем в тишината на мълчанието, за да го не петнят накъсаните сенки на катадневния ни живот.

III

Где е възможно истинското мълчание, като тих отпочиващ полет на духа?
В родината.

Птиците, които отлитат на юг, движат крилата тъй работливо, че проличава единствената цел – да минат пътя и стигнат родината. – Странникът не се вгледва в поления с червенина запад, кога слънцето си отива. Силуетите по хоризонта не му напомнят детството и той чувства себе си сам. Сиракът тъжи за милувките на майката, заточеникът за своите деца, хванатият в клетка орел за високите скали, изгнаникът – за щастливите дни на миналото; – всичко, що е носител на духа, се стреми да сроди душата си със своите близки. Ако променливото всякога крие частица вечност, тя ни става понятна, ако в друга еднородна променливост намерим същата частица бог и се почувстваме след туй пораснали и близки до себе си.

Родината е тоя физичен и духовен свят, тая променливост и вечност, която ни е дала нашето изменно битие като пазач на неизменното в нас; – и ние можем намери бога в неща сродни нам, в плът от нашата плът, в кръв от нашата кръв – ние можем видя бога само в родината си. Затуй влюбеният странствующ турист не тъжи за нищо. Той не е сам и в очите

на любимата другарка намира своята родина. Човек може да живее само в родината – била тя любов, идея, дълг или отечество. Както рибата умира извън водата, така ние се изгубваме, щом станем изгнаници. Както добродетелта се поражда от любовта към майката, така смисълът на живота или самоусъвършенстването може да се роди в любовта към родината.

Колкото, по-хармонично прибрано и развито е нашето битие, толкова по-много душа крие в себе си и толкова повече тъжи за своята родина. Както величието на бога е в неразрушимостта и здравината на родината му – мира, така и величието на душата ни – в здравината и хармонията на условията за нейния живот.

Тъга за родината е вечният плач на всички самотници, тя е по-силна от всички други чувства и затуй неизменната тема, около която се движи човекът: нещастна любов, болките на съвестта от неизпълнен дълг, безотечественост и несбъднат идеал, безпътство и апатия, самоубийство и умопомрачение – всичко се съдържа и изхожда от чувство за тъга към нея. Родина в пълния метафизичен смисъл на думата е единственото нещо, що може осмисли живота и ни поведе по пътя на самоусъвършенстване. Тоя дълбок смисъл имат и думите на Ибсеновия Brand:

Ein Mann saugt sieht beste Kraft
Aus seiner Heimath wie der Baum
Aus tiefer Wurzl seinen Saft.

Родината е извор на същински живот, предвечно начало на всички неща, голямото море от загадки, към които се стремим. Ние можем изпита нейната красота и блаженство, кога я съзерцаваме чрез ония видимости, които са сродни с нашата физична природа, с нас като жреци на безкрайното и бога. – Родината е в мълчанието, в ония емпирични условия, които като реалност не изострят любопитството на ума, а привикват душата към съзерцание. Родината е там, гдето предметите не ни интересуват в своята външност, а ни мамят като утъпкани пътечки към бога. – За наметнатия със скъпоценна мантия царски син родината може да бъде в очите на облечената с дрипи рибарка. – Родината не е ни в пурпур, ни в дрипи – тя е храм, стените на който са от празнични лъчи, а предметите в него светли видения.

Днешната мирова тъга е плачът на безотечественика; – днешни всички борби, и философски, и политически, са устрем към търсене неговата родина. Родината не е тук, не е там, не е форма, осъдена на смърт, не е накит, не е залъгалка; – тя е облачна сянка в пустиня.

Любовта към родината ще намерите във всички религии, във всички дела и песни на човека. Най-големите жертви на човечеството са дадени

за нея: Исус отиде на кръста, Джордано Бруно изгоря, Праведният Йов покри тялото си с рани, Мопасан и Ницше се помрачиха, а всички останали, напоени с тая любов, отричат дружбата си с човечеството и умират в самотност и мълчание. Обикновеният човек я нарича родно място, влюбеният – Гретхен, ученият – идея, войникът — отечество, философът – бог. Любовта към родината носи разни имена, но една същност. Тя е място за вечния живот на душата и за последната отпочивка на тялото.

Както тропическите цветя, присадени у нас, вехнат и мрат, така незабелязано се изгубва оня, който не е намерил родината си. Само този, който се чувства любим и любещ, не е безотечественик, неговата родина е бог, а сам той прилича на странствующа комета, която има за отечество безкрайността.

Както всеки осветен предмет хвърля сянка, така и всяка любов ражда тъга. Любовта към родината носи тъгата за родина. И във всичко, създадено за човечеството от неговите велики хора, наред с безкрайната любов върви и непрестанен плач, защото върху ония, които се издигат най-високо към небето, пада най-често гръм. – По раните на тялото ние съдим за болките, така по тъгата на сърцето узнаваме за неговата любов. Както смъртта, любовта е неуловима, ние знаем за нея по страха и мъките, които ни носи. Военоначалникът според загубите от ранени и убити си рисува ужаса на боя, – ние според тъгите на сърцето узнаваме неуловимите борби на душата: – любовта, бог, смъртта – това са великите мистерии за човека, към които той върви, като оставя след себе си стъпки кръв.

* * *

Между многото безотечественици и мъченици, които човешкият гений е създал, най-незабелязан остана Тургеневият Рудин – една страждуща душа, която не успя да хармонизира себе си с ония емпирични условия, които пораждат чувството за родината, за любовта, за бога. Тогавашната и по-подирня руска критика намери в тоя роман отражението на руски условия. Както всякога, щом критиката е бивала дело на посредствен ум, тя добива разни имена, стои на разни гледища, използва разни школи. Обикновената посредственост се придържа в известна теория или рамково философско разбиране, и дава цена за произведение на изкуството, доколкото са верни характеристиките за епохата и времето. Суетната ограниченост и упоритото умуване са пътищата, по които посредствеността, като търси хубавото в делата на човешката душа, намира само форма и думи. За нея миналото е било, а връзките му със сегашното са или в преходността на формите, или в новата усложненост на разнообразието им. Същинската връзка между минало и бъдещето – духът, за тия хора е да-

леч, както небето от земята. – Наивността на миналите години принуди тогавашните хора да търсят белег за проявите на душата, като създадоха школите: романтизъм, идеализъм, натурализъм. За новото всички тия имена прилягат, но никое не е подходящо – то се роди като стремеж да се обезсмърти туй, що миналите школи и системи с ненужните си закачки и аксесоари задушиха. Новото прибра душата, проявена било в Индия, било в Рим, било в старите приказки на холандския рибар. – Старите култури измряха, пирамидите се рушат, историята се забравя, – а от всичко туй, като вечно повторение и неизменност, остана духът. – Посредствен беше оня ум, който намери в Рудина само руски условия с тяхната преходност и забрава. Суетен ще си остане и оня, който посочва новото, като отрицание на миналото, без да синтезира неизменното и постоянното в тях.

Единственото нещо, което се повтаря при всички гении, е тяхното съзерцание. И когато търсим цената на писатели, не трябва да правим преглед на услугите им към някого или времето, а във всичко, дадено от тях, да открием съзерцанието им. В съзерцанието на Тургеневия гений, като мълчание на душата, откриваме същинския Рудин – човекът на безкрайната тъга към родината.

* * *

Пръв път виждаме Рудина в имението на Дария Михайловна, като гост из друга губерния. Във вилата при неговото пристигане били и други гости: съседи, познати от университета и дами. Веднага Рудин забелязва бездната между себе си и останалите и в първите разговори издава своята душа с всичката чистота на отчужден любящ. Ето откъслечи от първите негови разговори: – „Стремението да търсим общи начала в частните явления е едно из първите свойства на нашия ум.“ – „Аз исках да кажа, че всички тия нападки на системите, на общите разсъждения и т.н. – затова са особено огорчителни, тъй като хората заедно със системите отричат изобщо знанието, науката и вярата в нея, като че ли и вярата в сами себе си, в своите сили. А на хората е нужна тази вяра: те не могат живя само с впечатления, грях е за тях да се боят от мисълта и да ѝ се не доверяват.“ – „Повтарям, ако човек няма твърдо начало, в което да вярва, ако няма почва, на която да стои яко, как може да си даде отчет за подробностите, значението, бъднината на своя народ? Как може той да знае какво трябва сам да прави?“ – Отчуждеността на Рудина от всичко, що е около него, болката му, че не вижда себе си в делата, в мислите, в живота на близките, е тъга за родината; – любящото сърце на умния Рудин импулсира хубавите му мисли, които като лъчи в мрака на душата търсят пътя към

родината. Той се обляга само на тия мисли, има вяра в тях, тъй като по ум побеждава другите, но самотността го преследва и при всяка дружба остава сам. Струва ми се, че Рудин стои на недостъпен остров в едно мъртво, никога неразлюлявано море и оттам вика в пустошта. Затуй и тъгата му е повече шумен плач, а не неуловимо мълчание. – В най-прелестен момент, при топла лятна нощ, пълна с мечтателност и тишина, Рудин не знае да мълчи, сега той се чувства изгнаник, далеч от вечно хубавото на своята душа. Усамотеното сърце се пробужда в тая нощ, потърсва другар и по навик привиква ума. „Той говореше майсторски, увлекателно, не съвсем ясно... но самата тая неясност придаваше особена прелест на неговите речи. – Обилието от мисли пречеше на Рудина да се изразява определено и точно. Едни образи сменяваха други, след едни сравнения, ту неочаквано смели, ту поразително верни, възникваха други. Не самодоволната елегантност на опитен бърбрица – вдъхновение дишаше неговата нетърпелива импровизация. Той не търсеше думи, те сами послушно и свободно се лееха из устата му, и всяка ти се чинише, че се откъсва направо от душата, дишаща огнено убеждение. Рудин владееше едва ли не висшата тайна – музиката на красноречието. Той умееше, удрайки по едни струни на сърцето, да застави всички останали да треперят. Някой от слушателите може би и да не разбираше точно за какво се говори, но неговите гърди се подигаха, някакви завеси се скъсваха пред очите му, нещо лъчезарно загоряваше напред.“

„Всички мисли на Рудина ти се струваха обърнати към бъдещето. Изправен до прозореца, без да спира поглед на някого, той говореше – и, вдъхновен от общото съчувствие и внимание, от близостта на младите жени, от нощната хубост – увлечен от поток собствени чувствования, той се възвиси до красноречие, до поезия... Самият звук на гласа му, съсредоточен и тих, уголемяваше обаянието; като че ли през неговите уста говореше нещо висше, неочаквано за самия него... Рудин говори за това, що придава вечно значение на временния живот.“

„Помня аз една скандинавска легенда, тъй свърши той: – царят седи с войниците си в тъмна и дълга изба, около огъня. Туй става нощем, зиме. Изведнъж малко птиченце влетяло през отворените врата и изхвъркнало из другите. Царят забелязал, че тая птичка е като човек в света: „доде от тъмнина и си хвъркна пак в тъмнина и малко стоя на топло и светло...“ „Царю“ – рекъл най-големият из войниците: – птичката и в тъмнината няма да загине, и гнездото си ще намери...“ Наистина нашият живот е бърз и нищожен, но всичко велико се извършва чрез хората. Съзнанието, че човек трябва да бъде оръдие на тия висши сили, трябва да му замени всичките радости: в самата смърт той ще намери живота си, гнездото си...“

Голямата жажда за знание при Рудина бележи желанието да намери покой за душата. Той чака, макар и миг само, да види себе си пред себе. Чувства се като помрачено сияние, що един лъч би възобновил, знае, че великите дела стават през краткия и безсмислен наш живот, но липсва оня южен вятър, който ще счупи ледниците на душата, за да внесе там топлина и лъчи. Умът му прилича на зимен дом в планина, препълнен с гости, които говорят разни езици. Той иска да им помогне, да се почувствува близък с всекиго от тях, но сам ги разбира трудно и не знае с що ги би задържал като здрави и бодри свои другари. Те са много и надвигат на добродушния Рудин, вземат всичко, което им трябва, спят и нощуват там, ходят из най-скритите пътеки на неговата душа и като нахални гости късат всичко, що е мило и запазено за пролетта. Иде хубавата пролет, един по един гостите си отиват, ала Рудин остава сам с отгъпкана душа и тъжни спомени. Умът на Рудина добива опит, мисли вече здраво, обича системите, но неговата душа е обрана, а от цветята, които той пазеше в нея, няма следи. И осиротелият Рудин започва да дири своята душа. Той не знае крадеца и тича подир всекиго, увлича се от всичко, за да се наново отчае и хвърли в плач. Любящият Рудин е нелюбим, започва всичко и пада в апатия, кога не чува ехото на своите молби. Той не люби чрез дела, а с думи: защитава, порицава, отрича – в името на идеите и висшето в човешкия живот.

На мястото на откраднатата душа е останала пустош, гдето цари ненужният никому ум. Мислите и думите му са стремеж да оживи пустошта, но те бърже си отиват и наново настъпва старият мрак. И след най-поетичния и умен негов монолог, кога всички се почувствуват щастливи и по-горе от себе си, когато душата им незабелязано участвува във всичко хубаво и умно, казано от него, кога възхищенията от музиката на неговото красноречие са силни и създават взаимно вгледвание на очи в очи – Рудин почувства себе си наново сам и пак изгнаник.

Да бъде полезен, да създаде дела, да работи – ето центъра на неговите мисли и думи: „Да, аз съм длъжен да действам. Аз не бива да скривам своя талант, ако го имам, не трябва да губя силите си в пусти и безполезни разправии, в голи думи...“

„И думите му потекоха като река. Той говори прекрасно, пламенно, убедително – за позора на малодушието и леността, за необходимостта да се направи нещо.“

От гдето подхранваш своя ум, оттам трябва да черпиш и храна за душата, защото пътят към нея и откровенията ѝ е през разума. Не можем дисциплинира ума на север, а да търсим откровенията на душата на юг. Разумът ни трябва да услужва на душата, а не на себе си, не в логичните

построения да намира задоволство, а в непрестанните взирания и наблюдения на всяка околна близост. Така ние се отърваме от сектантство и ставаме цялостни. Само туй, що по-рано ми кара да наблюдаваме, мислим, разбираме, преценяваме със собствен ум, става родина на душата, щом всички спекулации на разума побледнеят и изпъкнат като звезда, грейнала далеч пред очите ни; – разумът е изпълнил вече службата си и душата започва своя живот. Като запален свет, който бяга из пространствата, тя тръгва към появилата се в далечната родина-звезда, минава над звездни простори, пусти мъгли, скита се в междупланетни степи, догдето изгори в лудия си бяг.

Страданието на Рудина е, че смята за достатъчен своя талант, дарби и ум, за да бъде полезен и щастлив. Умният Рудин е безкрайно съжалителен, кога доверчиво търси покоя на сърцето чрез силата на ума; и цял живот той търси тоя покой с безбройните си остроумия и догадки, с наставническото отнасяне към делата и мислите на другите. – Рудин знае, че е любил и страдал, но кога и как, не помни. – „Наталия Алексеевна – начена той с присъщото му съдържано и важно изражение, което всякога караше слушателя да мисли, че Рудин не изказва ни десетата част от това, що е било в неговата душа: – Наталия Алексеевна, вий сте могли да забележите, аз говоря малко за своето минало. Има някои струни, до които съвсем не се докосвам. Моето сърце... та кому трябва да знае що е било в него? Мен винаги ми се струва за светотатство да показвам това. Но с вас съм откровен: вие ми възбуждате доверие... Не мога да скрия от вас, че и аз съм любил и страдал като всички... Кога и как, не струва за това да се говори, но моето сърце е изпитало много радости и много скърби...

Рудин помълча.

Това, що ви казах вчера, продължи той – може би до известна степен да се отнася към мен, към сегашното ми положение. Но все пак не струва да се говори за това. Тази страна от живота за мене е вече изчезнала. На мене ми остава сега да се влека по нагорещения пращен път от станция до станция, в проста кола... Кога ще стигна, и ще стигна ли – Господ знае... Да поговорим по-добре за вас.“

Любовта на Рудина към Наталия е увлечение. Той не страда от последиците на любовта, а от чувството на неспособност да люби. Затуй и не е загадка за нас неговият живот, а сбор от видими мъки и неуспехи. Неспособен на творчество, увлича се страстно от всичко, що би направил деловитият човек, – оставя едно, започва друго, умеи да даде съвет, да научи другите, да раздвижи млади сърца, но сам не свършва нищо, не знае с що да започне и кое би било най-добро. – Рудин, умният и проникателен Рудин, не е в състояние да каже наистина люби ли той Наталия,

страда ли, ще страда ли, ако се раздели с нея. – Самолюбив, роб на чистата съвест, той се занимава със себе си, доколкото трябва да пази мирна средина и незлобивост със своите близки. Самолюбието дразни неговите дарби, говори му за хубостите на душата, но туй чувство, като огради всички пътеки на съвестта с високи стени, през които нищо не би влязло, направи от него оная дребна себичност и малодушие, които най-добре отбелязват пълния егоист. А егоистът е способен на дела, с които мъчно може се универсализира, тъй като желанията, които те удовлетворяват, не са породени в мълчанието на душата.

Ако мълчанието е пътят към родината, съвестта е път към разбиране морални неуравновесености и средство да се вгледаме във временното, – в такива действия, които не водят душата при покоя на бога, а в шума на изменливостите. Съвестта поражда страданията, които крепят добродетелите: честност, искреност, добродушие и алтруизъм. Съвестта кара хората да мислят със сърцето си, а мълчанието ги прави способни да чувствуват с ума си. Първите са страхливи егоисти и нищожества, вторите – способни на самоусъвършенстване. Съвестта и мълчанието са двете крайности на нашата душа – с едната стигаме калта и мръсотииите на живота, с другата бога. Оня, който е забравил да мълчи, е прилепил цялата си душа към земята и залюбва в себе си туй, което му е дала тя, – тогава той хармонира себе си с търсението морални ценности. На пълна универсализация е способен силният, мълчанието при когото е атрофирало всички функции на съвестта. Няма по-голяма пречка за нашето освобождение от нея, – тя поражда морала и парализира жестокостта на творчеството, не търси тишина за съзерцанието на душата, а почивка за спокоен плач, ражда се при слабия и характеризира упадък в епохите на културата. Съвестта не е болка на душата, а слабост на волята: – който състрадава, търси помощ. Тя пречи на напредъка, защото се бои от разрушение, не люби живота и се страхува от смъртта.

Съвестта се поражда, кога сме се отказали да подхраним желанията на душата. Нейните болки изпитва оня, който е обидил своята майка, пренебрегнал любима девойка или напуснал близките си; – съвестта се преобръща на огнена буря при всички, които са напуснали своята родина.

Рудин знае да говори за човешкото достойнство, за значението на истинската свобода, да бъде правдив и искрен, но не знае да мълчи. Той изгубил пътя към родината, чувства се изгнаник и тъжи за похабените съкровища на душата си. Егоизмът и самолюбието му са последица от липса на дела и безпомощно прекланяне пред съдбата. Той знае всичко, разбира нещата, но не познава ония условности, които дават живот и смисъл на всички неща. Рудин не знае средата, която му е дала неговата

физична природа, като рамка и условие за душата, затуй разбира себе си не чрез съзерцание опита и собствените си дела, а рационално. Самоанализът при него не бе говор със сърцето, а средство за рационализиране и успокоение. Нещастieto му е в туй, че знае, що не е нужно; – философските системи, човеколюбието, моралът убиха в него любовта и бога. И неговите мъки са сълзите на ограбения аристократ или въздишките на далеч от родината пленник.

Всички бяха равнодушни към Рудина. Лежнев, неговият другар, бе единственият, който разбра разкъсаната му душа:

„Вие нападате философията; говорейки за нея, не намирате достатъчно презрителни думи. Аз не съм неин почитател и малко я разбирам: но не от философията са нашите истински несгоди. Философските спекулации и мечти никога няма да се присадят у русина: за туй нещо той има твърде здраво разбиране, но не бива да се допусне, щото под името на философията да се напада всяко честно стремление към истината и съзнанието. *Нещастieto на Рудина е в туй, че той Русия не знае, и това е наистина голямо нещастие. Русия без всеки едно от нас може да мине, но никой от нас не може без нея.* Горко томува, който мисли това, дважд по-горко за оня, който действително минува без нея! Космополитизмът е глупост, космополитът е нула, по-нищожен от нула, във от народността няма ни художество, ни истина, ни живот, нищо няма. Без физиономия няма дори идеално лице, само пошлото лице е възможно без физиономия. Но сè пак ще кажа, че това не е Рудинова вина: такава е неговата съдба, съдба горчива и тежка, за която поне ние не трябва да го обвиняваме. Бихме отишли много далеч, ако разгледаме защо у нас се появяват Рудиновци. Колкото за неговите добри качества, нека му бъдем признателни. Това е по-леко, отколкото да бъдем несправедливи към него, а ние бяхме несправедливи. Да го наказваме – не е ни работа, та и не трябва, той сам се наказва много по-жестоко, отколкото заслужава... И да даде Бог, щото нещастieto да изкорени из него всичко лошо и да остане само прекрасното! Пия за здравето на Рудина. Пия за здравето на другаря си от най-добрите ни години, пия за младостта, за нейните надежди, за нейните стремежи, за нейната доверчивост и честност, за всичко онова, от което още в двадесетата ни година тупаха нашите сърца и по-добро от което не сме узнали и надали ще узнаем в живота... Пия за теб, златно време, пия за здравето на Рудина!“

.....
.....
България може без всеки от нас, но ние не можем без нея. Съзнанието за това ражда тъгите ни. Но сè пак най-нещастни са ония, които мина-

ха без това съзнание. Най-съжалително нещастен остана българският писател, защото успя да живее, без да открие душата в тая бедна страна.

* * *

Рудиновщина има навсякъде, но обикновено доминира там, гдето условията на живота бележат примитивност на културата. Като най-любима тема в такива страни трябва да остане безсилието на таланта. Тази е първата стъпка към самоанализ, изповед и стремеж за търсене разпокъсаните части на индивидуалността – а творчеството начева оттам. Който пръв се вгледа във всички болки, които лошите условия раждат за индивидуума, пръв създава истинско минало и открива пред съзнанието на другите причините, които ще обусловят новите дни.

Проявите на нашата душа знаем, че са различни според физичните условия, които ни раждат като нейни носители; – ние търсим обаче душата, била тя дребна или велика, по пътя на нейните прояви. Колкото понищожен е опитът, всред който тя се открива пред нас, толкова ние я виждаме на части, разпокъсана и нищожна.

Богатството от опит и култура, генерализирано във философията и науката, се стреми да открие целостта на душата, проявена в разнообразието на явленията. Тоя стремеж към хармонично усложнена култура поражда религията; – и смисълът на всички науки и борби е тоя – да родят условията, с които всеки би почувствувал бога. – Науката и всички човешки борби като опит трябва да бъдат проявени от тия, които се стремят към истина, т.е. от тия, които живеят със себе си и своята душа. Безразлично е сега дали виждаме лошото или хубавото; – нека душата ни се открие във всичката си голота, във всичките си петна или сияющи лъчи. Ние ще стигнем истината, ако търсим нейното единство; – не нейната чистота, надмошие, блясък или красота, а същината ѝ, проявена във всичко – и в грозното, и в смешното, и във всички безкрайно разнообразни явления в космоса.

В страни малки и недоразвити най-пълната проява на душата липсва; – там няма изкуство. Там най-добре се развива литературата: моралът и историята са теми, които третират писателите. Такова писателстване е наставническо, целомъдрено и непотребно. Под неговия натиск и режим полека се отгърват силните индивидуалитети, и туй, което ги бързо издига в тяхното творчество, е спомените из миналото, което стягаше душата и раждаше нейното безсилие. Представител тогава може да стане оня, който пръв зарази със своя плач всички, потънали в безмълвна апатия нещастници. Плачът за тях ще е просветление и лекота – а вгледванието в себе си и самоанализът ще родят самочувството на бъдещи творци.

Съзерцанието ще остане единствена област за работа, а моралът, роден в по-раншната дружба с хората, излетява като дим. Човек остава сам. Мълчанието просветлява всички кътчета на душата и светналото съзнание като запален факел в нощта тръгва към своята родина. – Аз - ът намира себе си, замлъква и чака своята майка. У Демеля има едно стихотворение, преведено от П. Славейков. То прави по-близка мисълта ми:

И тука ли, и у дома ли
пак няма мира зарад мен?
В шумът на тъмните тополи
се вслушвам аз приневолен.

Вратата се откряват, – майка
със свещ в ръка при мен влезна;
и скърби от душа прокуди,
о майко, твоята светлина.

IV

Ако нашето аз, освободено от условностите на живота, ни извежда от мрака на суетността и лъжата, неговото хармонично разнообразие и сила са единствените възможности за пълен живот. Силният човек на Ницше и Ибсен е моделът за това.

Условието да търсим душата е съзерцанието на опита, бил той наука, музика или момински очи. Колкото по-могъщ и хармонизиран е тоя опит, толкова по-много душа носи със себе си, толкова по-понятен и близък става за нас. – Да чувствуваме с разума си, единственият нов лозунг, който не ще остарее, ще рече да търсим душата чрез опита. – Старата метафизика, която отрече блага за тялото, отрече и блага за душата. Новата, която прокламира жаждата към живот, е истинското средство, за да бързаме към Нирвана. Колкото по-силни са нашите желания и страсти, толкова повече душа носят в себе си и по-смело отричат физичното в нас: само силният е способен на жертви. Бързото услужване на живота и непрестанното съзерцание на опита са добър белег за послушността ни към бога и изпълнение на задължението, с което ни изпраща: живеј и мри.

Този песимистичен поглед само може да осмисли живота ни като нещо, което е напуснало своята родина – мировата душа, и с всички сили на променливото битие се стреми да иде пак при нея. – Силната любов и идеал са най-честите пътища, през които се стремим натам. Но само силният е способен на силна любов и смел идеал – затуй и силният крачи най-бърже към бога. Старата метафизика търсеше Нирвана, като убиваше тялото, новата се стреми да хармонира и усложни живота на индивидуума

в надмощие и сила, каквато намираме в природата. – Всичко, що новата култура чрез науката, обществените борби и философията ни дава, има тенденция да роди новата метафизика под форма на весела религия.

Мина се времето, кога трябваше да дружим с хората. Тогава бяхме слаби и дирехме подпора. Силният трябва да бъде сам. Той прибира в себе си всичко, що е нужно за човека, и така става обект на новото изкуство. Силният е здрав и положителен представител на хората. Той чувства с техните болки, а те разбират себе си чрез него. Като че ли всичко в света живее и расте, за да роди силния, в чието голямо съзнание се загнезждат задачите на бъдащите дни. Силният на света е свръхчовекът, каза Ницше, – и той бе прав. Само мислите и делата на силния могат да служат като уроци за всички, които искат да осмислят живота. Във всяка проява на силния да виждаме божественост и във всяка божественост – свръхчовека, е наш дълг. Тогава не ставаме послушници на *Übermensch*'а, а се вгледваме чрез него в бога, като същевременно импулсираме себе си към творчество. И всеки започва да гради собствен храм, в който става мълчалив жрец на себе си.

V

Изкуството като средство за самоусъвършенстване крие три елемента: Бог, Мълчание и Родина.

Грешен е като че ли изразът самоусъвършенстване. Всеки обикновен четец ще помисли, че поставяме цели на изкуството. – Самоусъвършенстването не е цел, която можем постави за себе си, а възможност към ония интуитивни импулси, с които се стремим през разпокъсаността на света към единството на бога. Изкуството не решава задачи, не услужва на цели. Неговият произход е от бога, затуй и чрез вярата в познанието на вечността може да се развива и живей. Бог е навсякъде и всякога, а изкуството, като чиста негова проява, се явява извън време, извън място, – не удовлетворява нужди, не преследва цели. – Разните художествени школи в изкуството носеха различни имена; мнозина искаха да си служат с него, като му поставяха определени задачи. Но всяка задача и цел се поражда и каузално развиват; техният произход е в условия, а самите те са нови форми на опита. По що различаваме човека, който сега е жив, а след момент умира? При него в двата случая имаме еднакво количество материя – но нейните задачи и цели се менят: кръвообращението спира, за да започне разлагането – ще рече, че формите на опита се менят според условията, които той си поставя. Тая изменчивост при нещата не ни дава идея за тяхната същност и негубимост – напротив, по навик виждаме във всяка форма ново нещо. Ако обаче всички тия новости са представления, зад чиито променчивост и разнообразие се крие вечността и предвечно-

то единство, – ние стигаме несъзнателно бога, а нашата по-нататъшна интуиция ни открива неговите прелести и вечен живот. Изкуството, като рожба на тая интуиция, не може да се раздели на школи и системи, – неговият извор е неизменното и вечността; – то търси през формата на нещата тяхната идея. – Новият художник, като използва всички стари школи, създаде стремежа за синтезиране проявите на душата, намерени в изкуство, във философия, в наука, във всичко, що е било област на човешката душа. Той пръв ще се провикне да забравят хората формите и променливостта на живота и потърсят единството на душата. Той пръв ще ни научи да забравим имената и знаците, временната красота и маскираното изящество и хвърлим всичката тежест, която пречи за пътя ни към вечността. Неговият сегашен зов напомня дълбоките символични думи на Исуса; – по-скоро камила ще мине през иглени уши, отколкото богатият в царство небесно. – По дяволите всички школи и школички, тях смъртта ни отнема всеки ден.

Вторият елемент на новото изкуство е мълчанието или беседването с бога. – Синтезът от всички културни дела, що историята е създала и помни, води към единството на душата, което изпълня самотността ни с говора на човешкото сърце. – Човек е всякога сам. Туй е една от трагедиите му. Не е сам, кога мълчи. Не тихостта на уморения или безгласността на загубения скитник са мълчание, а запрелият физичен живот, кога душата се събужда и освежава. Мълчанието е белег на безкрайността и враг на временния ни живот; – при любовта, нашата най-ранна смърт – мълчим, както кога напуснем света и втънем в Нирвана. Мълчанието е враг на формата, тъй като убива временното в нас, враг и на школите. То носи душата из най-далечните кътища на вселената и ни кара да забравяме болките на вчерашния ден. Мълчанието е най-добрият наш лекар, както смъртта – най-смелият избавител. – Родени с плач, изграждаме целия си живот в мъки и страдания. Приживе бихме се освободили от тях, ако се научим да мълчим; – и песимистът е най-често heiter, защото лекува себе си с мълчание. – Неразрушимостта на вселената е в тишината и мълчаливия път, по който се движи в безкрайността. Тъй и нашата безсмъртност е в мълчанието.

Изкуството, наситено на промени, търси днес своето постоянство в целостта на душата – в нейната тишина и мълчание, а сюжетите, които залавя със смъртта и нашите страсти – състояния, когато най-много мълчим. Любовта, смъртта и бог са неуловими; тихите степи на мълчанието са техните жилища, а пътеките, по които стигаме до тях, са страданията на душата; – нейните мъки ни научиха да се молим, молитвите родиха мълчанието, в което живее бог.

Бог и мълчанието в своята неразделност крият Родината, – едничката и първа възможност за живот. И трите състояния можем нарече с едно име – красота на душата.

На света идем с плач, живеем в тъги, умираме с мъки – боим се от смъртта, а не се страхуваме от живота; – като че ли несъзнателно го залюбваме поради страданията, които ни носи. – Плачът на роденото дете е първата несъзнателна въздишка, с която се предугаждат бъдещите мъки и първата скръб за Родината. Без ничия поръка, то напуска бога, за да преживее в изпитания и зло, и наново иде при него; светлите моменти през живота, когато мъките престават и мълчанието донася празничност за душата, са ония мигновения, кога се почувства в своята Родина, – но те са малко и нетрайни. Ние бърже ги изживяваме и наново започва плач. На света има само страдания и сълзи. Колкото по-обилно текат сълзите из очите ни, толкова и тъгата за предвечната Родина е по-голяма, а ние самите по-велики. – Не се наситиха хората на болки и плач, защото трябва да търсят Родината, а друг път към нея няма. И бъдещата култура ще бъде по-велика, колкото по-неспокоен живот роди за душата. Тогава ще мислим повече за самоусъвършенстване, както днес – за физично самоопазване.

Родина е истината, към която се стреми човечеството. Всеки стига до нея чрез себе си, затуй всекиму се различно открива. Но нейната ценност не е в нееднаквостта на формата, а в степента на изчувствуванието.

Истината е чувство от ирационален характер. Тя е според Ницше условие за живот, според Исуса безсмъртие, а в индийските книги е записана с името Нирвана. Ние ще я смятаме като условие за живот, за да бъде и по-ясен тезисът за Родината, като трети елемент в модерното изкуство.

Мисли се криво, че жреците на новото са обособени няколко индивидуалитети, които извън своята народност се обръщат към всички. Модерността им е в туй, че сочат Родината и истини, които всички, гдето и да са, могат разбра и почувства. Всякой чрез емпиричните условности, в които е поставен, трябва да почувства неемпиричната същност на нещата – Родината или истината. Различните националитети по разни пътища и в различно време стигат това; на никоя страна не е изключена възможността да я намери – стига да изчувства живота в ония физични условия, които най-добре спомагат за неговото развитие.

Родината е всъде: – ясните звезди и затъмненият от облаците свод, зелената гора и каменистата пустош, приятелят ви и очите на неговото куче, розата в градината и паякът в ъгъла на стаята – всичко е носител на къс от вечността и смъртта; само геният вижда във всичко бога, а художникът открива неговото величие. В нашата малка земя, гдето се раждаме и мрем, животът не е механизирован: никой не би казал кога е започнал, никой

не знае кога ще свърши; преди мен е бил някой, преди хората друг живот, преди живота желанията на бога. Вечността тук е толкова голяма и малка, колкото и другаде. Трябва да се вгледаме в нейните бездънни очи, за да видим Родината; – и художникът няма друга задача. Трябва да престане чувството на отчужденост, да дойде мълчанието, а с него и любовта.

* * *

До днес у нас няма ни една обител, ни един храм. Никой не търси родината и всеки живя: всички търгуват, желаят, правят сметки, очакват добрини и писателствуват, всички са грешници и лъжци. Нима не е лъжа да мислиш себе си художник, а да не си шепнал молитви; – колко е страшна измамата да мислиш, че вярваш в себе си, че чувствуваш своето аз, без да знаеш кой те е родил и кому дължиш своята душа, без да чувствуваш, че тая земя като част от вечността е въплътила в себе си част от бога! Какъв грях против безкрайното и любовта извършихте вие, български досегашни писатели, когато с малкото съзнание, що ви бе дадено да живеете, си послужихте за *цели* и създаване литература... Утешението ви е, че трябваше да бъдете грешници, да бъдете тор и земя. Вие правите литература, а нам трябват молитви, трябват химни, *казани на роден език*.

В тази земя до днес имаше злини. Доброто го няма, защото всичко пречи на мълчанието, любовта липсва, тъй като никой съзнателно не чувствува родината, а бог е охулен и поруган. Не черквата или уличният държавник поругаха бога, а вие, български писачи, които пренебрегнахте душата, за да служите на цели, вие всички – писатели, лирици, драматурзи, публицисти и критици. Време е като зверове, усетили смъртта, да се заврете в пустите ущелия на тая бедна страна и отровните ви кости нека останат там.

Ние търсим Родината, предвечния баща, на който Исус извика от кръста: боже, в твоите ръце предавам духа си; – ние тъжим за тая Родина и ден, и нощ; и когато чуваме гърма на небесата, и когато звездите са мъдри и тихи – всякога и навсякъде. Затуй тъгите ни са в безредие и хаотичност; но да разбираш с душата си, значи да премахваш всяка рамка, всяка систематизация и нажит. Само ординерната душа, която логизира нещата, търси ред, и обикновеният ум, който не вижда вечността на гения, търси порядък и степенност.

Нашите тъги са пътят към Нирвана и изчувстване лекостта на абсолютното освобождение и абсолютната истина.

* Дела наричам всички чисти прояви на душата.

Алм. „Южни цветове“, 1907.

Пенчо Славейков

ЗРАТУСТРА

Творецът на Заратустра, който учи как се живее на чист въздух и води към високите върхове, дето небото е ведро, е син на скромен протестантски пастор в малкото тюрингско градче Рокен, роден в 1844. И той, който води и ободрява другите да вървят по неутъпкани пътеки, е излязъл да върви из най-обикновено семейство, дето се е знаело само един път в живота, пътят на традицията, отъпканият, лесният, неглавоболният: път, определен за скромни радост и между свои, роднини, комшии живот, в който се ходи по чехли, дребничкия като шикалка живот, чийто смисъл може да се вмести най-много в една лирическа песен от десетина стиха.

Орисниците на детинството на Нитче – баба, майка, лели и рода – не са могли да се нарадват на хубавото, прилежно и благочинно момче, което се е бояло от всяка обидна дума и никога не е хвърляло камък подир никое псе по улицата. В рожбата на пастора всички са виждали пастор в бъдеще, и нищо друго. Това е желала майката; нататък са вървели мислите и на малкия Фридрих. Но бродежът на кръвта – а в тая кръв е имало няколко капки старо, благородно полско вино – прекипява в съвсем друго нещо. Синът скоро счупва пасторската чаша на баща си и дигва в ръка чашата на Диониса, пълна с виното на беса за живот, не на отрицанието, а на отричане всички отрицания – висшето утвърждение на живота. На тия няколко капки славянска кръв в немската малко се обръща внимание, дори тях ги отричат, отнасят ги в областта на домашните легенди. А те, и само те, биха ни обяснили много тъмни неща в психеята на твореца. Както в чертите на лицето у Нитче е явно неговото потекло, тъй и в душевния му образ. Сам той е знаел, и вярвал това, което другите отричат, на което и сестра му гледа с усмивка на отрицание, тя, която в биографията му отрича всичко, което не свидетелствува, че светът се почва от брата ѝ. В живота, както в областта на творчеството, реалитет е онова, в което творецът вярва. И то решава! Доколкото се знае, само Господ е без родители и предшественици на чувства, мисли, творения – и чист примес на чужда кръв. Полската кръв у Нитче кипи в гордата упоритост на мненията му, в рицарската суетност, в безпокойството на духа, в оная смесица на реализъм и мистика, тъй характерни на поляка, характерни за народа,

чийто живот и история е едно оригинално жертвоприношение на Диониса. Присъствието на славянска кръв у Нитче не е за отричане, както у венгерца Петефи – те и двамата са неволни изразители на търсенията на своите предци. Дори ако отречем кръвта, не можем отрече извънредно голямото значение на обстоятелството, че под влияние на идеята за своето полско потекло – и то от ранна възраст, т.е. тъкмо когато се създават и установяват основите на характера и душевните настроения у човека – у Нитче се извършва душевният кроеж, определяващ бъдещето. Той сам е смятал поляка, в противоположност на немца, не само по-благороден, но дръзва да твърди, че ако немците са станали културен народ, то това се дължи на силната примес на славянска кръв в немската! Чувствата и мислите, в които юношът е живял, са го правили самотник, и както училищните му другари едно време, тъй и през целия му живот отпосле, до него са се приближавали мнозина, но рядко някой се е сблизил.

Дълго време младият Нитче е лелеял мисълта да се посвети на музиката; и с тая негова мисъл става същото каквото и с теологията – с първия сън на юноша – както по-сетне и с филологията. Пред възрастния човек изстъпва последен сън, философията, и от всички някогашни остава само спомен, не всякога радостен. Кога е студент, нему пада на ръка Шопенхауеровата книга „Светът като воля и представление“ и тя предизвиква цяла буря в младата душа, и става първо откровение за всичко смътно, живеещо в нея. Тъмното учение за безцелността дава цел и повожда към цели. И за през цял живот Шопенхауер става негова съдба, с която той се бори и от която не може да се отърве. Като студент още, той вярно отбелязва трите листа на разковничето на своя живот: „Три неща са моя утеха, макар и рядка утеха: Шопенхауер, Шумановата музика и най-сетне самотните разходки.“ В тоя трилистник: философия, музика и самотни лутания, е целият Нитче, музикантът във философията, философът в музиката, самотникът минавач край другите и вечният скитник в себе си. В същото писмо, в което е горният израз, има още един характерен пасаж: „Вчера се сбираше буря на небото. Аз побързах към един близък връх, и прибрах се там в една хижа. В нея сварих един човек с момчетата си да коли кози. Бурята се разрази в силен вихър и градушка. Обзе ме възвисяещо чувство и тук аз проумях, че ние само тогава разбираме природата както трябва, когато избягаме в нея от своите грижи и гнет. Що значи за мен човекът и неговата безпокойна воля! Какво значи вечното „Ти трябва“, „Ти не трябва“! Как иначе говори светкавицата, бурята, градушката, *свободните* сили, *без етика*! Как щастливи, как силни са те, с чиста воля, без помрачение чрез интелекта!“ Това са просто цитати из „Тъй рече Заратустра,“ писани 18 години, преди да ги изрече сам Заратустра. В тия

думи ние виждаме юношата Нитче как живее в ония чувства и представления, които у него отхраня съзнанието за полското му произхождение. Гласът на вихъра, „свободната сила без етика“, е глас на знаменитото шляхтическо „вето“ – един от предците на Сврѣхчовека. Сврѣхчовекът е бил основен камък в душата на Нитче, той е носил негова образ със себе си и тогаз, когато умът и въображението му са пътували по други земи, за което имаме не малко свидетелства. И този път един творец се е родил със своето творение, със своето предопределение.

И една душа, пълна с такъв барут, е била принудена да се смирява и работи почтено и на дребно във фабриката на буквоедите. В такава една работа, десет години наред – професор по класическа филология в Базел – той успява тъй да намрази занаята си, че и най-върлите филологомразци не са дохаждали до такова нейно отрицание, както той, един от най-видните нейни работници. „Специалист, филистер! – се провиква той: – нека от това ме пазят Зевс и Музите: всичко друго, но не човек на тълпата!“ Ако не Зевс, спокойният, то Дионис, с помощта на музите, го избавя от тази участ.

При занятията си като професор по класическа филология, Нитче копнее за свободния въздух, скучае в своята работа, в своята среда, в страниците на книгите, във всичко, в което необходимостта го е поставила. И той копнеж за свободен въздух добива характерен и силен израз в „Произходът на трагедията“, първото Нитчево съчинение, в което Нитче, по примера на Якоб Бургхарта – друг самотник и велик изяснител на елинската душа – с голяма свобода се е отнесъл при експлоатирането на материята, и е показал мощно творчество в науката. Може би мнозина считат и ще считат това дело на Нитче само едно хубаво заблуждение, но творческият порив и поетическата сила превръщат заблуждението в истина, истината на твореца. Предметът на тая книга е борбата на две начала в елинския мир, на Аполона и Диониса, на простото, себевладеещето, възвишаещото, установеното, силното, ясното – и поривът за навън от всекидневността, условността, полетът над пропастите на проhodящото, мъчително-страстният и тъмен порив към обединение на всичко, макар и ужасно, което прави свят живота: чувството на съзидание и унищожение. В тая борба е спасението, в борбата на елинските Фауст и Мефистофел, от нея иде възраждането, животът. Нима и тук, тия идеи и представления, не режисира Сврѣхчовекът? Онзи разрушител и съзидател, когото Нитче по-сетне кръства Заратустра? „Все Той и все Той пак“, както се провикна Виктор Хюго за един преживян вече разрушител и съзидател на живот!

Десет години (1869–1879) Нитче е професорствувал в Базел и десет години, при безпримерна работа, външни и вътрешни червеи подядат ство-

ла на тоя самотен и мощен духом дъб, и докарват го да грохне безнадежно. Почти сляп и полужив, той напуща университета, всъщност и живота: като ранен вълк се оттегля той в самотността, в абсолютна самотност, и почва друг живот – животът на мисълта и истинското творчество. Нещастieto му дава щастие, за което той е тъй копнял.

Обикновено живота и творенията на Нитче разделят на няколко периода, едно за да извадят ясно хода на развитието му, друго за да уловят началото на душевната му болест. Деление всуе. И в живота, и в творчеството си той е вътрешно цял, единосъщ и неразделим, както всякой роден с предопределение в душата. Външно всяко нещо може да се дели и разпорежда, да се дроби; но у Нитче важно е не дробите, а цялото, не трохите, а хлябът, единството. И единството на тоя извънреден дух е там, дето е неговата самотност. На всякой творец, според Гете, трябва самотност. Но самотността на Нитче е една от редките. Това не е уединението, от което се е наслаждавал – мимоходом – американецът Торо, уединение на планинско езеро, което само отразява в гълбината си каквото се падне наоколо му, за да умре в неподвижността му; то не е отшелничеството на пустинника-покаеник, който бяга от един и живее в друг грях, уж вживян, а всъщност вживотен в природата и в духа божи. И не е и отстранението от света на Марк Аврелия, тоя стоик на епикурейско килимче, твърде удобно постлано на царския му трон и откъдето тъй поетично може да се мечтае и твърди, че светът е вечна промяна, а животът – блян. Това не е и бягството от живота на съвременните нам, подплашени от смъртта, декаденти, като Метерлинка... Марк Аврелий е бил близо до самотността на Нитче, и би бил съвсем в нея, да би живял не преди еди-колко си века, а да е наш съвременник: че гласът на свободния дух е чут във въззива на смутения от живота император: „Нийде няма по-тихо, по-необезпокоявано прибежище от човешката душа, особено ако тя крие в себе си свойства, в които, като се вживее в тях, би я докарали в хармонично душевно настроение. И затова ползувай се често от тая душевна самотност, и подмладявай се тъй сам. Но прости и кратки нека са основите ти при това, достатъчни да настройват весело душата ти и да те държат далеч от нежелание да се върнеш пак в света, когото ти трябва да търпиш... Гледай света и нещата като мъж, като човек, като смъртно същество.“ Човекът на трона, смъртното същество, препоръчва самотността, като отпочивка от всекидневието, като лятна разходка до Чам-Кория, отдето човек трябва да се върне свеж и бодър на длъжността си, в своята търговска кантора. Както с възхвалата на „прибежището на душата“, тъй и с констатиране на „истини“, че „от памтивека досега всичко е еднакво и се намира в

кръгообращение“, Марк Аврелий е дохождал близо до Нитче – до себе си – но римската империя и длъжността му канторшик в нея са го дърпали назад от чистия въздух и възвишението на самотността. За Нитче самотността не е изгубване в нея, нито място за отпочивка. В нея той отива като Зороастър в планината, Христос в пустинята, Сократ при своята Диотима – за интимна беседа със своя деймониум: и връща се оттам в света, не да му се подчини „като смъртно същество“, а да го подчини. След излизане от самотността, за да подчини света, Христос идва до кръста, Сократ – до чашата с отрова, Нитче – до самоунищожението: и по пътя за там сганта ги придружава с присмех, фарисеите и книжниците със злорадството на страха и завистта. Разликата на гения и таланта – ние токущо присъствувахме при нея – е в примирението с живота и света – и не примирението, а войната с него: в спирането на Марк Аврелия и в Нитчевия безогледен устрем напред. Волята при тоя устрем тържествува своята победа над резигнацията. Много самотности има на тоя свят, и най-грозната от тях е самотността на първия паяк в нова къща, на тоз, който като Нитче се е отделил от другите, и от себе си плете мрежата на живота. Нитче плете именно тая мрежа – от себе си и от опита, който е донесъл в новата къща.

Образът, който той е отхранял в душата си от дете и който е отраснал там мълком зад мъглявините на миналото, сега се изправя пред него величествен и строг – образът на Свръхчовека. В него творецът познава себе си. И спира по-разен и ослепен от своето прозрение. Скитникът в самотността и по пътя към себе си обръща поглед към изминатото и вижда вред и във всичко, що е вършил досега, и наричал с разни имена, все него и все пак него – Свръхчовека. Болката и радостта от това прозрение сгъстява самотността на твореца, и почва се онова кръжение около себе си, което зашеметява, ражда халюцинации и идеи за вечно кръжение, за възвръщане на все едно и същото. В живота на Нитче, в живота на неговата душа Свръхчовекът е една видеркунфтсидея, около когото тя се кръжи от детинство до смърт. Признанието на Нитче, че той е носил своя Свръхчовек още от детинство в себе си, че го е „виждал дори в сън“, че не се е делил от него в живота, е една подкрепа на факта, че той е и роден с него, т.е. че основното душевно настроение, наследено от предците на нашия автор, е почвата, на която тоя образ е изникнал. И идеите, на които е носител той, са наслоения на тая основна почва. Както у всякой художник, идеята за Свръхчовека у Нитче не е абстрактна идея, а едно чувство. Чувството е, което стопля душата до температура на зачатие, то е слънце, което оплодява земята, безмълвната самотница, в която всяко зърно за живот се твори и дава плод. Чувството е зърното на живот, което оплодява

душата, тая друга безмълвна и велика самотница, която говори само с гласа на своя плод, на своите творения. Кое поражда това чувство? Една случайност, една болка, една радост, едно незначително събитие, прочетена книга, вик, поглед, изглед. Всяко проявление на живота, значително или не. И за истинския творец „идеята“ се явява внезапно, той я открива изведнъж. И тя става център на негова вътрешен живот; тя обладава цялото му същество, вълнува го и взема храна от готовите вече у него сокове – и учи го на търпение, на грижа, на майчина любов, до великия час на раждането, до съдбоносния момент.

Първата идея на Заратустра „блесва като светкавица“ пред Нитче. Мястото, дето блясва тая светкавица, е тихото и дивно пристанище при Рапалло, недалеч от Генуа. Светкавици на творчество са падали от ведротото италианско небо не един път и уяснявали тъматата в душата не на един гений. Това го знаем вече от Гете. Нитче е имал обичай почти всеки ден преди пладне да се скита по дивния път от Рапалло към Цоагли нагоре, покрай безмълвните пинии и пред изгледа на простряното в далнини море; след пладне, когато здравето му е позволявало – защото мисълта, самотността и болестта са били трите негови вечни спътници – той е обикалял цялото пристанище от Санта-Мargarита чак зад Порто Фино. Тук, в тоя пейзаж, по тия два пътя, както изповядва той, „ми падна на ум първата част от „Тъй рече Заратустра“, преди всичко самият Заратустра като тип; по-вярно – той ме *нападна*...“. Има цели изследвания за пейзажа на Нитчевото творение; в „Тъй рече Заратустра“ има сума места, които очевидно разкъсват, разнебитват целостта на тоя пейзаж, пречат на художественото му единство. Рисува ни се, говори се или се поменава за „Големия град“, за „Пъстрата крава“, за „Пещерата на Заратустра“, за „Острова на блажените“ и пр. – Но коментаторите поясняват: това е Берлин, онова Генуа, онова намдеси. Всичко това може да бъде, или е вярно дори. Но тук не е работата в отделностите. Никога един истински художник не копира точно пейзажа си от даден в действителността образец: от разни елементи той твори единство, единството на своя образ. Така е и у „Заратустра“. Фонът и основният рисунък на пейзажа, в който изпъква Заратустра, е пристанището при Рапалло, брегът, далечното море, безмълвните пинии нагоре по пътя към Цоагли. Тоя основен пейзаж е за нас и първо непосредствено въвеждане в основната идея на Нитче, в пейзажа на неговата мисъл – че тъй често употребяваните от него пинии и море са символи на Свръхчовека и Живота. Както в отделните мисли, пръснати в „Тъй рече Заратустра“, има не малко противоречия, тъй и в отделните черти на пейзажа: обединяват тия противоречия основната идея и настроението.

Нима дето има обилие, може без противоречие? Вземете Фауста, писания спокойно в стаята, писания през цял живот – и той е пълен с противоречия: а камо ли „Заратустра“, писаният на свободен въздух, бързо, с карандаш, под първо впечатление, и после преписван дома и доизработван!

За настроението, в което е конципирал и непосредствено творил, Нитче има много свидетелства и онова, което той съобщава на един свой другар, ми се вижда най-характерно, най-даваще ясно представление за душевното състояние на твореца: „Мой драгий приятелю! Августовското слънце е над нас, годината ни напуща, стихват и успокояват се планини и гори. На моя хоризонт възлязоха мисли, подобни на които аз не съм виждал – но за тях не ща да се обмълвя, и сам ще се въздържа в непоколебимо спокойствие. Виждам, че ще трябва още няколко години да живея! Ах, приятелю, понякога минава ми през душата предчувствие, че всъщност аз живея един извънредно опасен живот, защото аз съм от ония хора, които могат да се *разпръснат*! Интензитетът на чувството ми ме кара да тръпна и да се смея... Аз плача, макар че не със сантиментални сълзи, а със сълзи на възторг, при което пея и бърбя всякакви глупости, изпълнен от погледа на онова, което ми предстои и което го няма никой човек, гледайки пред себе си...“ В такова настроение се намира Нитче при изгряването в душата му идеята за „Възвръщането на онова, що е било“, основната идея на която му се е мяркало, че е най-добре да постави на твърди нозе своя Свръхчовек. Създаването на самия Свръхчовек той ни го рисува с рядка конкретност, едно настроение, което твърде рядко посещава творците. „Има ли някой на края на деветнайсетото столетие ясно понятие за онова, което поетите от някогашните силни епохи са наричали вдъхновение? Аз ще го опиша някога. Без човек да е и най-малко суеверен, все пак не би могъл да се отърве от представлението, че е само инкарнация, само безсъзнателен орган, само медиум на свръхмощни сили. Понятието откровение, в смисъл, че пред вас внезапно, с неизразима сигурност и финес, нещо става видимо и чуто, нещо, което дълбоко покъртва и низвергва, това понятие рисува само външността. Човек слуша – и не дири; взема – и не пита кой го дава; като светкавица бляска мисълта, с необходимост, неспъвана във формата си – никога аз нямах време да избирам. Един възторг, чието извънредно напрежение понякога се разражаваше в сълзи, при което стъпките ми се ту обързваха, ту възпираха; едно напълно освобождение от себе си с най-дистинктно съзнание на безбройни изтоми и трепети чак до пръстите на нозете; една дълбина на щастие, на което най-мъчителното и мрачно не действа като отпор, а напротив, като обуславящо, като предизвикващо, като една необходима

краска в областта на една такава обилна светлина; един инстинкт за ритмични отношения, който обзема широки сфери и форми. Всичко става в най-висока степен неволно, но като че ли в буря на свободно чувство, на безусловност, на мощ, на божественост. Най-дивното е непосредствеността на образа, на символа; човек губи понятие кое вече е образ, кое символ, всичко се представя като най-близо, най-истинно, най-прост израз. Струва ти се, като че ли нещата се налагат сами и искат да се превърнат в символи. Тъй познах аз вдъхновението; не се съмнявам, че трябва да подирим хиляди години назад, без да намерим никого, който би могъл да каже: и аз тъй го познах.“

Такава е вътрешната работа, състоянието и настроението на Нитчева дух, когато е творил своя „Заратустра“, за когото несъзнателно и съзнателно си е подготвял искони, и сега в съдбоносния момент се е прибрал в самотността си да роди. Неговото твърдо убеждение, подкрепено вече и от опит, е, че самотността е единственото състояние, в което може да се твори.

Видяхме как Нитче почва своето творение, неговото завършване пак той сам ето как описва: „През зимата (1884) под халкинойското небо на Ница, което тогава за пръв път огря в живота ми, почнах аз третия Заратустра – и го свърших. (Тогава Нитче е мислил третата част за край на Заратустра). Изцяло смятано, едва ли за една година. Не малко затаени кътове и висини от околностите на Ница са осветени за мен с незабравими минути; оная централна част, която носи заглавие „За новите и вети скрижали“, е изпяна по мъчителния пригор от станцията за към дивното мавърско скалисто гнездо Еца – ловкостта на мускулите у мен е бивала винаги най-голяма, когато е в най-пълен ход творческата мощ. Тялото е вдъхновено: нека оставим настрана „душата“. – Често са могли да ме видят, че танцувам; тогава аз можах, без ни най-малко понятие за умора, да се скитам из планините седем, осем часа наред. Добре спях, смях се много – бодростта и търпението ми бяха свършени.“ Започнатото в сълзи на вдъхновението дело се завършва с танца и смеха на възторга, за да се разрази скоро в разочарованост, при упаднал дух и криле! Това са бордюрите на онзи дивен персийски килим, в който са везани дивните украшения на един извънреден творчески дух. Везани са на тоя килим мислите и чувствата на твореца му с тъмните нишки на уединението, и скръбта неведнъж ни обзема с трепет, а при все това общият изглед е тъй светъл и жизнерадостен, каквито в друго произведение на мисълта и изкуството рядко може да се наблюдават. Самата скръб тука е просветлена, и лицето ѝ ведро. Това е един химн на самотността, над която ние виждаме да грей образът на творец възнесен – зад синора на днешното, всекидневното,

зад сметководството на дреболиите на живота. Не ще ни дума, че тая силна светлина и обилие смущават, ослепяват слаби очи, безпокоят всичко успокоено и сживяно в навици, в равномерно разпределени сенки и светлини, мисли и чувства, в параграфирано разпределени представления и понятия. Сам нейният творец най-вярно я е определил: „Моят Заратустра ще проумее онзи, който с една нога е – отвъд!“ За това като подзаглавие на „Тъй рече Заратустра“ стои: книга за всички и никого. Т.е. за някои само. Във всякой случай не за хомеопати, не за ония, които се боят от големи дози светлина и които са готови и Бога да обвинят в безумие – че е тъй разпръснат, неравномерен и обилен. Тоя дух е изгубил равновесие, казват мнозина, мислящи, че и равномерност и равновесие е все едно. За такива геометри, които балансират равномерност с равновесие, е голямо удовлетворение фактът в живота на Нитче, че той действително най-сетне обезумява, т.е. – след години на безпокойство, борби, съмнения и копнежи – доважда до висше равновесие.

Всяка майка ще ви каже, че за да роди, трябва да болей, т.е. че това, което дава живот, е съпрежено с известна болезненост и че не една е изгубвала ум при рожба – и не една е преставала да живее, след като е дала живот. Но ненормалността на Нитче е потребна на известни хора, подплашени от неговите идеи, развалящи тяхното равновесие. Болни и безумни са били, които са буря за застоялото, преценителите на всякакъв род ценности и удобства. С какво смущава нормалните ненормалният Нитче? С идеите си, повече с концепцията им и най-вече с формата на тяхното изказване: с живота, който броди и се мята, и убягва в думите и образите, били досега мъртви за тях. Пред тях се изправя една жива и строга мощ и разрушава една двайсетвековна сграда, за подигането на която са работили безброй светци, човеци и говеда – сграда, в издигането на която тия работници са ангажирали авторитета и на Господа. И тоя Херкулес застава отпреде ѝ, обявява я за Авгиеви яхъри – и почва разрушението... Не е ли това безумие? Онзи, който преди двайсет века почна да строи разрушаваната сега сграда, беше и той безумец, и него разпнаха на кръст, че за да сгради, той разруши! Всичко насъбрано с векове в хранилищата на тая сграда, всички запаси за тих и спокоен живот: благочестие, скромност, милосърдие, равенство, установености, вяра в Бога, всичко, нагодено да направи от човека стадно животно, да го отпъди от земята и възнесе отвъд – отвъд човека, при Бога: всичко това той разбива с юмрука на душата си и се провиква: „Назад! Към себе си! Познай себе си!“ Нищо ново в това, нали? Та ние го знаем още от Сократа и отпреди Сократа! Познай себе си, но не за да се смириш, казва той сега – не да изпиеш чашата на отровата, а чашата на живота. В Сократа, както и в

Христа, е имало още доста „дребнобуржоазни“ чувства и респект пред „стадото“, чието щастие им е живяло на сърце – и волята си те са подчинявали на неговата воля: ако приемем, разбира се, че това не е било *тяхна* воля: волята на делото, за което са живели! Волята на Нитче не е „малкият човек“ и неговото щастие тук или отвъд. Оттук е понятна и неговата пренебрежителност към социализма. Неговата воля е щастието на отделната силна личност, волята на хероя, Свръхчовека, който води, а не когото водят, когото не мами щастие, а подвиг. И той дири истината, както модерната наука, не в име на щастието, а на познанието. Мнозина гледат на Свръхчовека като на последна консеквенция на Дарвиновата теория за развитието на видовете. Нищо по-неразбрано от това – след обяснението на самия Нитче, че това не е вид, а „тип“, тип на човек, превъзмогнал себе си, възвисил се нравствено. Нитче е знаел много добре теорията на Дарвина и еволюционистите от миналото столетие, и никога не е мислил да представя в своя Заратустра един „човек край“ в развитието на видовете, а „човек начало“ и водач в бъдещето, Свръхчовек в морална, а не в биологическа смисъл. Противоречия, които може да прозират на много места у Нитче – и в самия „Заратустра“ – са лесно обясними у тоя вечен скитник в себе си и в света, у тоя дух променлив като пролетен ден: сняг, дъжд, тъма и слънце, вихър и тишина – капризите на природата, опиянението на Диониса. Тежко на оногова, който няма противоречия! Той е мъртвец.

Основата, на която Нитче е искал да обоснове и постави външно и вътрешно Заратустра, своя Свръхчовек, е учението му за „Възвръщането на онова, що е било“. Нитче се самомами, че това учение предизвиква у него мисълта и образа на Свръхчовека: идеята за „възвръщането“ възниква у него едва в 1881 г., когато Свръхчовекът, под един или друг образ, е живял и смущавал душата му, както видяхме, още от дете. Тази идея заема малко място в самия „Заратустра“, едва само седем дяла от осемдесетях, които съставляват цялото. Освен това тази идея е майка на недоразумения не само у читателите на „Заратустра“ и неговите критици, но и у самия Нитче. Тя се явява у Нитче много отпосле и като обоснование, а не основа на Свръхчовека. Тя е противница и на дарвинизма, и на всякакъв вид свръхчеловещина: ако всичко се върти и е повтора на туй, що е било, тук очевидно няма място за никаква еволюция; ако Свръхчовекът е цел, и то цел занаят, ако той е водач към бъдещето, към далечните морета – пътят за там не е въртението, дервишкият танец, пътят на вретеното, което, колкото и да се върти, все си остава пак вретено и средство, а не цел. Това е камъкът, о който се е спънал умът на Нитче,

първият признак за умора на методната му конструктивна мисъл. О тая мисъл са удряли главите си едно време питагорейците, тая мисъл е завъртвала ума на сума наклонни към мистицизъм натура. И ако си спомним с каква упоритост поляците и днес се държат за полите на такава една идея за „възвръщането на онова, що е било“, ще дадем може би място в мисълта си на една досетка, отде е тази идея у Нитче и защо той тъй упорито се държи за нея. Но от становището, от което аз разглеждам тук Нитче – като творец – за когото е важна психологията, а не генезисът и обоснованието на въпросите, идеята за „възвръщането на вечно едно и същото“ се явява символ на онзи творчески процес, чиято рожба е Свръхчовекът, образ, който вечно се е кръжил в душата на Нитче и възвръщал все един и същ: „Възвръщане все на онова, що е било“. Нитче още от младини е знаел тая питагорейска мъдрост – и се е присмивал ней. Това не е ни пръв, ни последен път мъдреците да се самопровергават, и онова, което са отхвърляли с присмех, да го прегръщат отново с дълбока вяра и да намират прибежище и спасението си в него. Ясно и хубаво, за пръв път, Нитче дава израз на тая си идея във „Веселата наука“: „Тоя живот, който живееш и си живял, ти ще го живееш още един път и още безбройно пъти; и нищо ново няма да има в него, но всяка болка и всяка радост, и всяка мисъл и въздишка, и всичко неизразимо малко и велико в живота ти ще се върне пак за теб, и всичко в същия ред и последователност – и също тъй тоя паяк и тая месечина между дървесата и също тъй тоя миг и аз сам. Вечният пясъчен часовник на битието ще се върти пак и пак – и ти с него, прашинка от праха!“ Дълго време Нитче се мъчил с обоснованието на тая идея, и домогвал се е дори да я подпре с доказателства естественонаучни. Разбира се, че всичко е било нахалос. И сам той ще се е убедил в това, че такива фантазии мъчно се доказват по логичен и научен път – но тук не е и въпрос за доказателства: тази идея е била необходимост за Нитче и тя е от голямо значение за неговото творчество. Тя е спасението на самотията и отрицанията, в които той живее; тя му говори за вечността на живота, която отричат ония религии, през прозорчето на които животът се вижда само като нищожност и преходност и вечността само на онова, което е отвъд тоя свят и живот. Тя е бягство от една религия в друга. Че какво е религия, ако не копнежът за вечното, било отвъд или тук? Моралният идеал на религията на Нитче се определя от заповедта: прави това, което искаш да се повтори пак! Но не само Свръхчовекът, а и много ще пожелаят да се повторят, напр. пияницата – чашката. От извора на Нитчевата вечност тук виждаме, че има възможността да пие и сганта. Нима Заратустра ще допусне това? Това накарва Нитче болезнено да въздъхне: „Ах, човекът се вечно възвръща, дребният

човек се възвръща вечно и той. Вечно възвръщане и за дребнащото същество – това е моята пресита в битието!“ И той му обещава смърт на дребния човек, мислящ, че в неговата душа няма място за мисли и желания, за вечно възвръщане: а онзи, който ги няма – той няма условието едничко за такъв живот; той е лишен, той умира!... Тук не умира дребният човек, а едрата мисъл на твореца на Заратустра.

Не само в идеята за вечното възвръщане, но и в Нитчева Свръхчовек има несъобразности и противоречия. Бърканицата между друго се дължи и на това, че „Тъй рече Заратустра“ е недовършена поема не само външно, но и вътрешно, че заедно с нейното създаване се е създавал и образът и съдържанието на Свръхчовека – и че той е останал *недосъздаден*. Творецът на това създание е прекъснал работата си на четвъртия ден, не на шестия. Тя е без шести и седми ден: без край и почивка от него и себе си. И като всяко човешко дело, несъвършено. Но един Фауст, един Омиров Зевс, един библейски Ехова нямат нужда от довършеност и съвършенство: величието им е доста за техния вечен живот.

В пътя на създаването Нитче се е спирал не веднъж и не веднъж се е връщал назад и променял посоката на прежния вървеж. Като оставим малките и незначителни стъписвания – главно в три посоки стават колебанията на вървежа: изпърво Свръхчовекът е свръхвид (Ueberart) като противоположност на обикновения човек, после – представител на каста, на болярство, избран род: като противоположност на народ, тълпа, сган, и най-после – Свръхчовекът е извънредна личност, гений – като противоположност на дегенерираната гмеж разумници, фабричната стока на съвременната цивилизация. Първото само едно противопоставяне, второто едно преимущество, третото една смисъл и цел. За първото има да се грижи природата, която се е грижила да направи от маймуната човек; за второто – случаят, който прави от писаря началник на канцелария; за третото – волята и копнежът на човека, които правят дюлгерския син син човечески, корсиканеца поручик – владетел на света, от чиято душевна самота в живота се ражда бъдещето – когато колесницата на това бъдеще мине през техния труп: тъкмо тъй както и Заратустра казва – ще достигнете до себе си и до своето бъдеще, когато в пътя за там минете през моя труп! Както видите, тук имаме ред противоречия и отрицания едно на друго. Но значението на Нитчевия Свръхчовек не губи нищо от тия противоречия. Вън от тях той има толкова позитивно в себе си! И той е един Протей, който се мени и все пак си е той. Тук може да оставим вече Свръхчовека, всичките негови основи и противоречия, и се спрем на Заратустра, на конкретния образ, в който Нитче е синтезирал всичко свое тъй интензивно преживяно, прочувствено и премислено, трагизмът

на своя живот. Нитче надарява Сврѣхчовека със своя живот, и през горнилото на своята душа ражда Заратустра. Тѣй роден, той не е нищо друго освен самия Нитче. И „Тѣй рече Заратустра“ е една лична изповед, една индивидуална поема, през която говори личността – според далекогледния и на старини Гете, най-висшето благо на света.

В начало на поемата той застава пред нас като четирсетгодишен мъж, в пълна душена и физическа мощ, слизащ от своята планина долу при обикновените смъртни, скита се между тях, поучава и дава примери. Във втората част на поемата ние го виждаме, четири години след това, да се връща пак в своята пещера, дирящ отново своята самота и крепост на духа от разочарованието си. В третата част ние вървим по следите му за там и, достигнали в самотността му, присъствуваме при неговото превъзможване над себе си: от проповедник и предтеча, виждаме го да става сам Сврѣхчовек. В четвъртата и последня част е описан неговият последен ден. Заратустра е вече беловлас старец; много дни и години са минали над тялото и душата му, неговата мъдрост е зряла и той се чувства сега синорен камък между миналото и сегашното. При изгрев слънце, на другата сутрин, той преминава границата на самопревъзможването – за трети и последен път тръгва от своята планина и самотност да слезе пак при хората и там да намери своята смърт... При последното тръгване Нитче е снел портрета на своя херой – то е последният самопортрет на Леонардо да Винчи, един от портретите на великия майстор, които са направили дълбоко впечатление на Нитче, и в който той е виждал истинския образ на своята рожба. От полисялата му глава низпадат дълги отдавна вече побелели коси и безред се сливат с вълнистата патриаршеска брада. Малко полегатото чело е набраздено с дълбоки бразди. Дълги вежди са нависнали над хлътналите очи, чийто орлов поглед е впит далеч, остър и неподвижно строг. Около очите са прѣснати тънка паяжина бръчки. Носът е меко спуснат над широките уста, в ъглите на които трепти горчивината на изпитанията. Над целия образ лежи печатът на гордост, гордостта на висините, зад която преживените мъки се тъмнеят. Като че пред нас не е портретът на човек, а изглед на някой древен замък със своите ровове, бастиони и бруствери, зад които се издига могѣщият цитадел, пълнен с тайнственост и самотия: там е душата на крепостта, душата на Заратустра,

И при последно тръгване от планината си тоя нов Мойсей понася свои скрижали, на които е написано тъкмо противното каквото на едновременно: „Бог умря, нека живее Сврѣхчовекът!“

Бог умря от болестта на живота. А тая болест е здравето на Сврѣхчовека, който не дели добро от зло.

Бог живя дълъг живот в добродетелите на слабите, на бедните, на недъгавите телом и духом – на онези, които делеяха небото от земята, тялото от душата.

Бог живя в мъртвите в живота, в ония, които презираха земята и своята плът. И живееха в утешения.

На гробни камъни на миналото са написани добродетелите на сганта, на ония, които пият от мътния извор на живота, извора „щастие на мнозинството“.

Тоя извор вони, че на дъното му вече с векове гният лешовете на добродетелите на миналото: обичта към ближния, смирението, милосърдието, скръбта и всички малки червейчета, които гъмжат и се хранят от тия лешове.

Чрез *своята* воля възвиси Сврѣхчовекът плътта и духът си и отпъди призраците на миналото отпред погледа си, и всички добродетели на безволните.

Сврѣхчовекът е пълен с воля – за дело, с дело – за живот, с живот – за бъдещето, за далечното от днес.

Сврѣхчовекът разрушава да твори, и земята е основата, на която той полага твърдите основи на своята сграда. Сечивата, с които гради, са: жажда за истината, жестокост, злоба, грях и смях. Че добрите не говорят истината, праведните не са светците на живота. И това, което днес е грях, утре е правда. Сврѣхчовекът е творец. Най-напред себе си твори и от себе си живота. Живота за смъртта.

От себе си той научи да е строг към онова, което създава. През вратата на строгостта се влиза в подвига и отива в живота. Тръгни, влез и иди: не бой се от призраци! Най-големият от тях умря, другите чакат смъртта си от твоя подвиг, Бог умря: в твоята воля да оживее Сврѣхчовекът!

И, като единадесета заповед, на скрижалите на Сврѣхчовека стои написано: *Тия слова не са казани за дълги уши*. Наистина ли то е единадесета заповед, последна? То е първа и от първите най-първа! За кого са тия заповеди? Те не една пакост ще причинят в живота. Но истината е, че само в живота на „дългите уши“, на ония, които си въобразят, че в тях живее душата на лъв, а не виждат, че краката им са подковани с петалата на дългоухите. Но те и без това са лишни в живота, и тяхната погибел е благодеяние и спасение. Още когато Заратустра не беше слязъл от планината, той каза: „Лишните нека не придават важност на смъртта си. Животът им е несполучлив; дано със смъртта си по сполучат! Ах, колко късно умират мнозина!“

На обикновения поглед Заратустра ще се види някакво чудовище, дори мъчно въобразимо. Не външно, разбира се, защото външно той е

здрав, красив и силен, такъв какъвто и другите херои, възсъздавани в художествените творения или за които се говори в живота. Той не вярва в Бога – моя, вашия, техния – защото иска в себе си да вярва; и защото не иска помощ от чужда воля за своето дело. Той е въплътен копнеж за бъдещето, и злата съвест на нашето време. Тук той е Исус, там йезуит: веднъж Фауст, друг път Мефистофел. Целта оправдава средствата, с които той си служи, и за него всяко средство е добро. За да постигне своята цел, той е жесток към другите, най-вече към ония, които нямат цел в живота, които са тежест на живота. Но неговата цел не е да донесе обикновено щастие, да снесе царството небесно на земята, а онова щастие, онова царство небесно, за което Христос казва, че е в нас самите. Разликата между Христа и Заратустра е повечето външна; единът иска щастие за всички, за равните в Бога – другият го дири за малцина, за неравните в човецех. Един паралел между Христа и Заратустра би бил съвсем на място и, ако ги очистим от противоречията им, те и двамата би ни показали един и същ душевен образ, различен може би само в печата на времето. Ония, на които не се харесва жестокостта на Заратустра, не ще е зле да си спомнят, че и Исус не е бил винаги кротък и че адът, който той натъпква с невярващите в него, адът с неговата вечна тежка, в сравнение с минутната, смърт, която Заратустра обрича на нищожествата, не е акт на особена кротост и човеколюбие. А ужасите на второто пришествие, Заратустра никога нито е помислял да плаши хората с тях! Той е творец на нови морални ценности, даже такъв, у когото старите ценности все още не са свършено захвърлени. Например, всякой знае, че той е жесток, мнозина дори ще се съгласят с него, че той е прав да бъде такъв: но доколкото зная, никой друг сега не е забелязал, че той е и милостив: „Ако трябва да бъда милостив, то не искам да ме знаят за такъв; и ако съм, нека отдалеч. Преди да ме познаят, аз си забулям главата и бягам.“ Това е същото, което и Христос заповядва: да не знае десницата какво левицата прави! Знаменитият Антихрист се явява тук истински Христос. Обичат мнозина да наричат Заратустра егоист, и той е знаменит като егоист на егоистите. Названието нека ви не плаши. Всъщност той е толкова егоист, колкото и Христос, колкото всяка необикновена личност, от която се иска много, защото много ѝ е дадено, която живее не за да си мандахара само краката за удоволствието на ония, на които съществуването е най-въпиюща непотребност. Заратустра е носител на идеал, и тоя идеал – промяна на съвременните нравствени ценности – е антиегоистичен, защото целта, която се гони с него, не е за собствената полза на Заратустра, а за изгодите на човечеството. От идеала на Заратустра ще пострадат само ония, за които и Христос не е заслужвало да се жертвува – Христос, кой-

то сигурно не от егоизъм се е наричал син божи! В Заратустра ние виждаме един човек, една цялостна натура, у която егоизмът и алтруизмът са тясно един с друг свързани и то не с изкуствена, а с естествена връзка. Едно нравствено възвишение на личността, което води до край, изгоден и за нея, и за другите. Даже да приемем, че Заратустра е егоист, пак ония, които въстават против него – не въстават ли те на основа на *своя* егоизъм? Тям би могло да се напомни, че ако той не е жесток към тях, те би били жестоки към него, както бяха и към Христа, както са били жестоки към всякого, който не се е подчинявал на техния егоизъм, егоизмът на слабите, на безполезните, на разните бакали на културата, продаващи на дребно морали и алтруизъм.

Това е вихър, че сам Заратустра, който говори това, е вихър. Вихър над застоялото море на живота, демократизираното море, морето на дребната риба, която плава по плиткото и която той изплисква на брега на нищожие. В едно време като днешното, в което всичко се социализира, нивелира, поевтинява, фабрикира и въздухът е пълен с миазмите на вестникарлък и пазарски добродетели – един вихър е нужен да прочисти въздуха! И над отрицанията да се чуе смехът на създанието. В живота не са тъй кални и вонливи улиците, както душите – особено у нас, дето тая кал и воня са съгъстени до ужас, и дето трябва експлозии, причинени не от бомби или газови тенекета, а от вихри, които да прочистят цялата широка пустиня на живота. Учението на Заратустра е протест срещу страха от живота, срещу отрицанията и всякакъв вид демократизъм, срещу силите, разрушаващи живота. Та няма онова, което организира нищожествата, е дало нещо на живота, освен устави на осигурителни дружества – „чрез смъртта гаранция на живота“, и закони за обвързване волята на творците на живота? Нима освен кръст на Христа и отровна чаша на Сократа, то е дало нещо на човечеството? У нас демократическата зараза взема форми, унищожавачи живота – в едно време, което е само за съзидание. Дълги векове ние сме живели в робство и рабска негация на живота, показали сме се силни и велики в търпението и скърбите на живота и неговите беди, като истински славяни. И като земята, която сме разпаряли с плуга си, за да извадим храната си от нея, в душата ни е спала всякаква инициатива и воля за нещо по-висше от всекидневното. В пасивното съпротивление, в защитата, в дефанзива ние сме дали всичко, що може да се даде – със свободата естествено би трябало да преминем в офанзива. Че ония сили, които са се събирали и спали векове, не са били харчени в никаква акция, напъват и търсят своя простор. Народ, който чувства, мисли и казва, че „сила Бога не моли“, подкана на волята и вяра в земята, каквато и Заратустра учи, и с максими, че „жерав межда не знае“ дава

правото на гения да руши осигурителните дружества и техните устави – такъв народ жаднее за подвиг и е непразен с гения на живота и бъдещето. Ония, които твърдят, че нашият народ е демократичен, не трябва да са слепи и за смисъла на тоя му демократизъм: ограничение за себе си и отваряне път на онова, което е свише него; демокрация жадна за идеали – и носители на идеал. Демокрация на родители, които ограничават себе си – за чедото. Благого на хората е трагедията на всекидневността, казва Емерсон, и ще прибавя: само цитат в епоса на великия човек, в книгата на неговите подвизи. Цитат, който толкова по-лесно се излича, колкото по-оригинална е книгата, като нещо малозначително.

Една от обикновените манери да се отричат идеите или делата на необикновените хора е – няма нищо ново в тях: всичко е старо и тъй известно! И наистина, у Нитче има много старо и известно вече. За това, което говори той, говори се в Библията, във Ведите, казвали са го гърците, повтаряли са го не един път мислящи, и немислящи, а действащи хора, едно време и сега. И ехо от тия думи и дела се чува ясно през неговите уста. Но както у Шекспира, Гете, както едно време в устата на Христа, чуждото ехо е свой глас, то се обръща на свой глас през техния индивидуалитет. Когато реве вълк, ловецът не се вслушва в ехото от гласа му, когато изгрее слънцето, свещите се изгасяват. В това е оригиналитетът на великите художници и мислители – да изгасят чуждото в своето, и на хероя – в смъртта на другите да спечели своя живот.

Животът на идеите е обусловен. Една идея може да се роди днес и никой да не обърне внимание на нея, да е сираче за времето на своето рождение. Нейният живот почва от тогава, когато се създадат условия за него. Условията за живота на идеите, които са родени хиляди години преди Нитче, благославяни за живот и от Платона, за тях не е дошло още време да влязат в общото съзнание, да заживеят. Те греят в разума на малцина, и от тия малцина Нитче е онзи, който най-гръмко говори за тях, с гласа на пророк, който пръв път заговорва определено и рязко немилостиво за онова, за което отпреди само са се мълвили. Идеите са намерили в него своя истински пророк. В него – потомецът на полски шляхтичи, в които интелектът не е помрачавал волята, и аз е значило вие, а не обратното. Характерът на Нитче е цял характерът на поляка, в нервите му трепти полският нерв.

Оригиналност обикновено дирят ония, които най-малко знаят в какво е оригиналността. Платон и Шекспир са най-оригиналните и най-неоригинални творци. Оригиналното в техните творения не е новото, а осмисляне и вдълбочаване на известното вече, на свàрения, вехтия материал. И

главно нюансът, който личността придава на познатото вече, онова, с което подражателят става неподражаем. Интересното и оригиналното в един мислител като Нитче, или Платон, не е само в предмета, за който те говорят, а най-вече личността, която говори, схващането нейно, настроението и въздействието им върху нас. Те са преди всичко художници, у които творение и творец, природа и Бог са едно. Творенията на такива мислители е най-денгубно нещо, да анализират и ценят по чужд аршин, „установителят на нови ценности“ да се мери и отмеря с вехтите, оборваните от него. Една личност не се оборва, и всичко, що се иска от нас – то е да я разберем. Ако пък някому е притрябало да оборва Нитче, в него самия ще намери най-силни оръжия за оборването му, за водене война с него. Той е една тъмна гора, в която човек лесно се изгубва, но тежко на оногава, който мисли, че да излезе от там, от дебрите и усойте ѝ, трябва да изсече дърветата и гътне скалите. Имаш ли компас в душата си, няма защо да се боиш, и страхът ти да ражда лишни помисли. Компасът е личност – срещу личността, гора срещу гората: те не се отрицават, че знаят себе си, своето величие и тъмнота. „Аз съм гора и ноц от тъмни дървеса: но който се от моята тъмнина не бои, той ще намери и кичури от рози между моите кипариси.“

От всички ценности, най-хубавата у Нитче е стилът, езикът. От Лютера до днес, Нитче с пълно право твърди, че само Хайне и той имат език – всичко друго е варварщина. Аз съм дълбоко убеден, че майката на дивния Нитчев език е омразата му към филологията, както на най-хубавите му мисли майка е омразата към вмъртвяваща обективност. Нитче се отнася към езика като музикант, поет и живописец. Ритмусът, темпът на неговата реч, формите и боите, хармонията на звуковете, силата на живот, оживотворението, в тия свойства на своя стил Нитче се е домогнал до недосегаема хубост и висина. И никой не може да бъде по-добър учител от него в областта на художествения стил – и по-опасен: това е стилът на един темперамент, който лесно поработва ония, които нямат свой. Той е постъпвал с езика, както великите английски стилисти Маклей и Карлайл, и както високо ценимия от него Емерсон – нищо написано не е оставял непроверено през слуха, – и казва, че ние трябва да чуваме това, което пишем. Ухото у Нитче е майсторът, ухото и чистият въздух. Всяка една фраза у него е екскурзия на чист въздух, бодра, освежаваща, често капризна може би, както е капризна сила, която се радва на себе си и на живота, бликащ в нея. Такава фраза се диктува от ритма на сърцето, сърцето на модерен човек, което пулсира и застрашава лекарите. Спокойно течение на мислите при такова сърце е невъзможно: тук мисълта е отливък, изразът ѝ – афоризъм. Нитче казва, че е негова воля да пише

афоризми и да прави това, което Флобер е правил: от една книга – страница, от страница – фраза, от фраза – дума; при все това у Флобера всичко е в ред и тече спокойно. У Нитче, мисля аз, имаме не воля, а необходимост да бъде афористичен, необходимост органическа. В тая изолирана душа мислите са изолирани, афористични, могъщи и самотни, като гръмотевица – и едностранчиви като нея. Една висока правда е в мнението му, че той говори не с думи, а със светкавици.

Нитче всъщност е написал само една книга – книгата на Заратустра. Всичко писано преди и после нея са предварителни и послешни ориентировки, приготовления, прибавления, допълнения, разяснения. С една реч коментар, и нищо повече. Коментар, всъщност, едва ли толкова нужен, макар че извънредно интересен и ценен сам по себе. Нима пътник, стигнал в Атина, помни и иска да знай бележките си за онова, което е видел дотам, или по пътя на връщане оттам? Друго, съвсем друго би било да нямаше Атина! И в Атини – Акропол. Нитчевият Акропол е „Тъй рече Заратустра“, и най-интересното в него е той сам, неговият творец. Сам творецът е най-високото мнение за своето творение. Той казва, че в „Тъй рече Заратустра“ е дал най-дълбоката книга на човечеството; едно събитие безпримерно, неподобно във всички литератури – книгата на книгите. Една Библия? По-добре едно евангелие: Евангелие на земното, на злото, на истината, възвишено и противоречиво: тъкмо каквото е Евангелието на доброто, книгата на жизнената неопитност, в която земните въпроси се препращат за решение в касацията на небото. И както едното и другото също – път към кръста и разпятието. „Разпънатият на кръст“ е последният подпис на Нитче, неговата последна въздишка, преди смъртта на съзнанието му. „Който иска да постигне Заратустра, да се окъпе в алкинойския елемент, в който той е роден, в слънцето, ведрината, широките далечни хоризонти, изпълнен с увереност.“ Както всяко истинско оригинално творение, и Заратустра има в себе си всичко необходимо за разбирането му, та няма защо да ходим да дирим в другите съчинения на Нитче посредници за това разбиране. Само едно е нужно за ония, които не могат да почувствуват непосредствено от думите искреността им, те трябва да се опознаят с живота на твореца и познаят в неговата искреност искреността на думите му. Че както вече казах, творец и творение тук е едно, че Заратустра е една лична изповед, такава за каквато са примени думите на Флобера: „Le secret des chefs-d’oeuvre est là, dans la concordance du sujet et du temperament de l’auteur.“

От възвишението на своята самотност, години след написването на Заратустра, в разцвет на здраве и творчество, и след написването на цел ред други творения, на които темата е „Преценка на ценностите“ и в кои-

то той пак с оръжието на свободната мисъл се впуска през границата на доброто и злото – в царството на истината: след такава една херкулесова работа Нитче почувствува нуждата да се огледа около си и види минатия от него и в себе си път. И залавя се за своята автобиография, „Ессе Ното“, своята лебедова песен, в темпа и тона на която ясно се вижда как над челото на твореца надвесе крило безумието. То се промъква тихо, невидимо и нечуто в неговата самотност и като че ли неговият лъх пропъжда физическите недъзи, изтощавали с години здравето му и докарвали тоя химнопоец на живота до стона на отчаянието: аз презирам живота! На върха на най-високото щастие и самота него постига гръмотевица – в края на януари 1889, в Турин, неговият дух умира.

В последните години и особено преди да го постигне гръмотевицата, той впада вече в друга самотност. Едно време самотността е била желана за него и търсена, една задача, в която е виждал необходимост за решението на своята задача в живота, за своето дело. Тогава самотността той нарича свое отечество. Сега от това отечество той иска да избяга, търси сподяла, другари, ученици, и въздиша: „Не искам вече да бъда самотник! Аз, който сам съм откъслек, рядко, твърде рядко зная минути, в които да съм прониквал, да съм виждал друг по-хубав край, дето шестуват целните, пълни натури.“ „Тъй рядко достига до мен сега приятелски глас. Аз съм сам, абсурдно сам – нещо скрито, което вече не може да се намери, дори и да се впусне човек да го дири. Но никой и не иска да дири... Дълги години никаква подкрепа, ни капка човештина, ни един дъх от обич.“ Трагизмът на втората Нитчева самотност е трагизъм на великия човек, когото никой не проумява, на възвишения, от когото всякой се чужди, пророкът, който всякого плаши; Христос, от когото учениците се отстраняват, за да спят, и го оставят сам в мъка и молитва за горчивата чаша; Мойсей, който от самотата на своето възвишение се обръща със стон към Твореца, който го е възвисил.

„Не искам вече да бъда самотник!“ – то е стонът последен на Нитче, стон заглушен от светкавицата на безумието и заглъхнал в дългата нощ на душевното помрачение, от което го избавя зората на смъртта на 25 август 1900 г., след десет години битие без живот. Чрез смъртта той въстана за живот, и при него идват сега ония, за които той тъй копня приживе, идват да дирят подкрепа и освежение като при извор на живота – извора на техния живот. И няма колко да е виден съвременен творец в мисълта и изкуството, в творенията на когото да не е чута да ръмоли освежителната струя от Нитчева извор. Разбира се, че това за мнозина не е приятно.

Срещу освободителите на духът хората, раби на навици, се отнасят с най-непримирима ненавист и злоба. И ако мнозина приживе убиваха Нит-

че с мълчанието си – сега, когато той оживя в смъртта, други мнозина дигат врява на отрицанието. И дирят те подкрепа на отрицанието си в една стара пословица „Здрав ум – в здраво тяло“, без да му мислят много, че пословиците – емпирическите истини – не са общи норми и основи за здрава мисъл, и че колкото случаи има, дето емпирическите истини са приложими в живота, още повече има, дето случаите ги опровергават. Болест и здраве, това са медицински термини за означение на хиляди състояния, както за тъмно и светло, за ум и безумие. Между болните и безумците, между умопомрачените от избитък на ум и живот, влиза толкова Нитче, колкото и Кант – и ако за минута можем си представи живота и света без творенията на тъй наречените болни и безумци, ще видим само едно пресушено море, една пустиня – без градините на истината и красотата. Това е една съвременна мода да се дири вред болест и безумие. И всяка празна чаша се счита в правото си да нарича безумна чашата, която прелива. Безумие имаме само там, дето по една или друга причина се отмести завинаги у човека граничната линия между нашето аз и външния свят, а не временните движения на тая демаркационна линия. У необикновения човек, необикновено възприемчив, тя е необикновено подвижна. Безумието у Нитче настава, след като го поразява мълнията, която отмества завинаги демаркационната линия и спира движението ѝ. „Обикновеният човек е всякога разумен, казва Сократ – един от безумците. Безумието обаче е дар божи и всичко велико е негов плод. Безумието снизхожда върху нежните и незатрогнати души и ги събужда за техните подвизи, в които се възпитават следните поколения. Онзи, който без безумие пристъпва към подвиг и мисли, че ще го постигне, неговият ум и разум нищо няма да му помогне.“

През Гетева парк във Ваймар се вие и бърза реката Илм, която дели малкия и тих градец на две. На източния хълм се издига монументалният архив на Гете, в който е сбрано всичко, що е писано и говорено за Гете на всички езици, всичките издания на съчиненията му, преводи и всичко каквото дребните хора са бърборали за великия човек. В тая гробница на духа влязох и аз, вече за трети път, през един задушлив летен ден миналата година, депозирах няколко неща, писани и на наш език за великия човек, огледах широките празни зали и си излязох с усмивка от там. Аз и другарката ми се упътихме пак през Илм на отсрещния хълм, чийто връх краси веселата вила на Нитче, и тя една, но приветлива гробница, цяла потънала в слънце. Между Гетевата и Нитчева гробница се вият улици, улички, алеи, нанизани със стари хамбари и хубави кокетни къщици, всевъзможен нов и вет стил – съвременния Ваймар, от който новият живот

още не е пропъдил тишината. През целия път нашият разговор беше за великите хора, за нещастните велики хора, тъй прилични на Гъливера, когото лилипутите обвързват в мрежи и се разщовъкват по него и почват да се взират в носа, очите, ушите, пръстите, ноктите и джебовете му – да го изследват, проучват и ценят. Горкият великан! Горкият Гете – филологията и лилипутската мисъл, която е създала и за която е създаден тоя музей, тая гробница на величието му, те съвсем ще го умъртвят... Ето, показва се вилата на върха на другия бряг. И стори ми се сега, че пътя, който изминахме, да е нещо като символ на пътя, що е изминала немската култура: улиците, уличките, алеите, кокетните къщици и старите хамбари: път от Гете до Нитче, от спокойния и ясен Аполон до тъмния и безумен Дионис. Животът – витият и бърз Илм – разделя двата хълма, на чиито върхове се извишават храмовете на тия два Бога, храмовете на техния дух. Влязваме в храма на Диониса, приветният и ясен като тези, които ни посрещнаха в него. Аз не обичам разговорите в храм и за какво бе дума, вече не помня. Помня и никога няма да забравя само олтаря в тоя храм и възправения в него на висок мрамор образ на Нитче, творение на неговия жрец Клингера. Моят поглед и мисълта ми се впиха в него, и аз преживях в душата си трагедията на великия човек, животът и последните му дни – битие без живот. И стори ми се за миг, че го виждам седнал на верандата отвън в своята дълга, бяла дреха, безмълвно вгледан в далечния хоризонт, откъдето падат вече вечерните сенки и бързат да се слоят със сянката над града и Гетевия парк. С пръв, боязлив трепет, надниква вечерницата... И като че ли ми се счу някой тихо да плаче, там дето съм седнал аз, пред отворения прозорец. Жрецът и ученикът, неговият най-верен другар в живота, маестро Петер Гаст, дошъл да навести безумния Дионис, тихо и незабелязано влиза, сяда пред пианото – сенките са вече съвсем гъсти, слени със сянката на нощта, и от глъбината на стаята избиват навън през отворените врати на верандата звуците, които някога са подемали крилата на онзи, който сега, там на верандата, стои безмълвен в бялата си одежда, слуша и може би чува, гледа и може би вижда, но на когото боговете са свързали езика, за да не може да ни каже последната истина на своето битие.

8 януари 1910 г.

Сп. „Златорог“, г. I, 1920, кн. 7.

Д-р Спиридон Казанджиев

БЪЛГАРСКИТЕ ПРЕВОДИ НА „ТЪЙ РЕЧЕ ЗАРАТУСТРА“

За оня, който е чел Ницше в оригинал и е преживявал чувствата и мислите му с непосредственото внушение на техния език, е ясно, че Ницше е не преводаем. Превеждането на Ницше невъзможно не само като постигане на оригинала, но и като пресъздаване в ония смисъл, в който, според Шопенхауера, е пресъздаване всяко превеждане на художествено произведение. Превеждането на Ницше не е възможно дори като копиране; условията за това копиране остават все още далеч не по силата на преводач и език, колкото конгениални да са те на оригинала. Изследователите на Ницше твърдят дори, че той не може да бъде излаган и че за него може да се говори само в цитати. И най-сполучливото изложение на неговата философия ни дава такова схематично и бедно понятие за нея, каквото понятие ни дава либретото на една опера за самата опера.¹ С това тъкмо съзнание, вместо предисловие към книгата си за Ницше, Алоиз Рил привежда собствените думи на философа: „За най-сполучливото изобразяване на един значителен предмет трябва да се вземат бои от самия него, така че границите и преливанията на тия бои да ни дадат самата рисунка“.²

На какво се дължат всички тия трудности?

Ние ще се опитаме да обясним тяхната причина, като посочим, какво богатство и разнообразие от инстинкти и душевни побуди се кръстосват в личността на Ницше и какви черти характеризират – по форма и по съдържание – неговото творчество. Така ние ще вникнем донякъде в ония мъчнотии, с които има да се бори всеки преводач на Ницше, за да можем по-правилно да оценим доколко българските преводачи на „Тъй рече Заратустра“ са се справили със задачата си.

Ницше е един от големите стилисти на Германия. Някъде той указва, че освен него единичък само Хайне е писал на хебав немски език. Негови учители в това отношение са били Щопенхауер и Вагнер, а преди тях великите поети и философи на стара Елада и Рим. Във формално отношение влиянието на тия учители, особено на последните, е било несъмнено: Ницше е бил, както е знайно, филолог – класик и тънък познавач на гръцкия и латински езици и би могло да се каже, на него се е оправдало

мнението на Шопенхауера, че тия езици са необходимо условие за създаването на един велик писател.

Много по-силно от това формално влияние е било, обаче, влиянието, което тия учители са упражнили върху Ницше с вътрешното съдържание и преди всичко с темпото и ритъма на оня дух, който живее в творенията им: у Шопенхауера – духът на отрицанието, което очисти хоризонта на Ницше и събуди у него великия копнеж; у Вагнера – хероичните предчувствия на свободната „воля към власт“; у класическите поети и философи – дионисиевият патос „отвъд доброто и злото“. В разни времена тия учители са били съдба за Ницше. Над тях и техните творения главно се е събудила неговата душа с оная широка амплитуда от усещания, чувства, мисли и желания, за които Ницше не може да намери достатъчен израз в своята реч.

Но Ницше е не само ученик, а и творец в своя език и стил. Той, както Шопенхауера и Хайне преди него, означава един революционен момент в развитието на немската проза, в смисъл на привнасяне непосредственост и искреност в нея. Не един път сами немците са отбелязвали големите затруднения, на които се натъква всеки, който би поискал да пише на немски просто, тъй както усеща, чувствува и мисли. Тия затруднения идат от там, че писмения немски език, в сравнение с говоримия, е сякаш специален език, твърде различен от матерния, на който той трябва да се превежда, за да стане непосредствено достъпен. Ницше иска да избегне това превеждане и той изкупува желанието си с известни усилия. Тия усилия не липсват и у Хайне, колкото лека, грациозна и игрива да е инак неговата реч; те са присъщи на всеки голям стилист.

Творческата работа над езика у Ницше може да се следи по неговите ръкописи, запазени – с малко изключения – в *Nietzsches Archiv* във Ваймар. По тях се вижда – както уверяват лица дълго време работили в поманатия архив – че Ницше най-грижливо е преписвал и често многократно преработвал и изправял външната форма на своите мисли, докато им даде завършен вид. Той никога не оставал при първата фраза, особено когато тя е била слагана в бележника при условия неблагоприятни за по-нататъшна преработка. Към тая фраза той се връщал при пръв удобен случай и не я оставял на мира, докато не я направел напълно съответствен израз на мисълта или чувството, което е искал да затвори в нея.

Колко съзнателно е било отношението на Ницше към езика и стила през всичкото време на неговата писателска дейност, се вижда от многобройните планове и проекти, които е имал той – ту да чете специална лекция върху „четенето и писането“, ту да напише отделно съчинение върху стила. Ницше не е успял да изпълни нито един от тия планове, но

от работата му над останали – пръснати из съчиненията му – множество афоризми, които той в различни времена е записвал. Мисълта, към която Ницше постоянно се връща в тия афоризми е, че немците познават само импровизираната проза и че те не знаят какво ще рече да се работи над една страница проза, като над статуя.

Тоя непрекъснат интерес у Ницше към език и стил и особено стремлението му да стигне в тях до съвършенство не по пътя на влиянието, но и чрез мъките на непосредственото творчество – показва, че побудите на Ницше за това са били дълбоки. Ницше е чувствувал нуждата от един нов немски език – не тъй тежък и неподвижен, какъвто е външно немецът, с повече бои, с повече тонове, мимики и жестове и главно с по-леки крака, за да танцува с мисълта да я следва отблизо и по най-тихите ѝ стъпки. И ако е вярно, че стилът е самата личност на писателя – за Ницше би могло да се каже, че той е наистина цел в своята реч.

Преди всичко Ницше поетът. – Поетически дарби Ницше е проявявал още в детство. Запазени са множество стихотворения от тая възраст и вече в тях личи неговата тънка впечатлителност и чувството му за език. И до последните години от живота си Ницше продължава да пише стихове. Съзнанието му за поета в него е било винаги ясно: „Аз съм поет във висша степен и такъв си останах, макар усърдно да се тиранизирах с всичко противно на всека поезия.“³

Поетическата сила на Ницше, обаче, не трябва да се дири в тия стихове. Много по-поетични от тях са неговите прозаични творения и преди всичко *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Music* и после *Also sprach Zarathustra*. Тия две съчинения чертаят в известен смисъл границите на поетически възможности на Ницше – първото по посока на миналото, второто по посока на бъдещето. *Die Geburt der Tragödie* беше същевременно и раждане на оня свят, в който се пробуди гения на Ницше и гласът на неговата реч. Отвъд атомистическото становище на тогавашните филолози, които „глождеха с изгъркани зъби черупката“⁴ на гръцкия език, Ницше строши тая черупка долови в едно синтетическо прозрение ядката, сир. душата на тоя език и слезе до нейните основни елементи: дионисиевото и аполоновско начало. Патосът на живота и виталистичния мистицизъм, с които дионисиевския култ изпълни сърцето му, станаха най-трайни настроения на неговото съзнание, а ослепителното очарование от аполоновската красота, в която гръцката култура беше постигнала оня патос и мистицизъм, събуди у Ницше великия копнеж към бъдещето, с който чезна той самотен цял живот. Заратустра се роди из тоя копнеж. Той е поетически блян (*Dichtung* – както го нарича сам Ницше⁵, доколко-

то е непосредствено, чисто субективно видение; но доколкото той е такова видение „шест хиляди фуса над всяка човешка нужда“, гдето почва да се чувства тишината на небесата и прохладата на космическия лъх, и доколкото Ницше превръща това видение в практически идеал – Заратустра е, освен това, и една висша действителност, едно битие. Затуй покрай патоса на живота, виталистичния мистицизъм и великия копнеж към красота – в Заратустра имаме още и един дълбок философски лиризм, който често преминава в религиозен екстаз и в едно потъване на духа в небесна ведрина, слънце и космическа чистота.

Мъчно е да се посочат фантазно причудливите и гениално капризните пътеки, по които се движат всички тия скрити поетически побуди. Тяхната красота, обаче, действува най-често като психическа упойка, като хипноз – тъй сюжестивно непосредствено и искрен е езикът, с който те говорят! Тоя език е постоянен пленник на живота, който пулсира в него. Струва ти се, че ако разрежеш думата, ще потече кръв. На най-лиричните места Ницше е сякаш упоен. Той стои със затворени очи и усните му шепнат: той не може да се освободи от виденията си и милва и гали думите, като отнесен от тях някъде отвъд. На тия места Ницше наистина улавя настроението и освобождава творческия афект.

Речникът на Ницше е незначителен. Думите, с които той служи, са малко на брой, но затуй пък поетическото му проникновение е толкова дълбоко, че едва ли може да се намери друг поет, който тъй силно да е чувствувал думите и тъй богато да е използвал техните символни възможности. Това богатство личи във всички изразни средства на неговата реч. Ницше много често персонифицира и почти на всяка крачка си служи с метафори, аналогии, символи и алегии. За да внуши силата на преживяванията си, той подбира обикновено афектни думи, а за да предаде движенията на чувствата си и тяхната омая – той често повтаря тия думи, нарежда ги в определено темпо или ги подчертава чрез други – със същия смисъл и същото напрежение. Във всички тия случаи Ницше си служи с усещания из областта на всички сетива, особено нисшите. Неговата реч е препълнена със звуци и бои, с вкусови и мирисни, а най-вече осезателни и органически, или витални усещания. – Така Ницшевата проза е преди всичко поетическа и той е имал нея пред вид когато е писал: „Не трябва да се забравя, че големите майстори на прозата са били винаги поети – явни или скрити, поети на интимната стая. И наистина, само в лицето на поезията се пише хубава проза! Защото прозата е в една непрекъсната коректна война с поезията. Всичката нейна прелест се състои в непрестанното ѝ отскубване от поезията и заставане срещу нея: абстрактността ѝ трябва да се представи като някаква присмехулна хитрина над

поезията; сухостта и студенината ѝ трябва да привеждат милата богиня в едно мило отчаяние; често има приближавания, моментни помирения и после пак едно внезапно отдръпване назад и изкикотване; често завесата бива подигвана, за да влезе ослепителна светлина, тъкмо когато богинята се унася в здрач и потъмнели бои; често думата ѝ бива грабвана от устните и изпявана в мелодия, при която тя затуля с нежни ръце ушите си. Има следователно, хиляди удоволствия във войната – пораженията също смятани – за които непоетичните, тъй наречени прозаични хора, нищо не знаят“...⁶

Наред с поетическия елемент и не по-слаб от него се проявява и музикалният елемент в речта на Ницше. Музикалните способности на Ницше са наследствени в семейството. Още дете Ницше се възхищавал от класиците на немската музика Девет годишен, той съчинява музикални пиески и през целия си живот остава добър импровизатор на пиано. Занимава се сериозно с хармония и композиция и вече доста късно (1887) издава „химн на живота“ – собствена композиция. Съзнанието, че е музикант, подобно съзнанието, че е поет, е било винаги будно в него⁷. Понякога той съжالياва, че условията не са благоприятствали да стане музикант.

Ницшевата любов към музиката не е проява на един свободен талант. Тя стои в отношение към цялата му личност. Die Geburt der Tragödie, първото съчинение на Ницше, в което той се домогна до основните елементи на старата гръцка култура, беше раждане aus dem Geiste der Music. В него имаше една дълбока психологическа измама: в същност, из духа на музиката се роди душата на Ницше; музиката беше нейния най-синтетичен, непосредствен и ирационален израз. Ницше, обаче, обективира, без да има ясно съзнание за това, той субективен психологически момент в историята, и видя там виденията на дивно поетическата си книга, която Вагнер четял за настроение, преди да почне да работи над своите композиции. Също такава психологическа измама беше по-късно и увлечението на Ницше във Вагнера: Ницше беше внесъл в музиката на последния един свят, който тя не съдържаше. Der Fall Wagner означаваше излизането на Ницше из хипнозата на тая измама.

Но не само основните философски настроения на Ницше, с които той изпълваше цели – минали и бъдни – светове, звучаха за него като музика. Ницше е от ония силни поетически натури, за които всяко движение на душата отзвучава в мелодия. Темпото и ритъма са най-непосредно негово изразно средство. Затова у Ницше е тъй лесно и тъй често преминаването на прозаическата реч в поетическа и затова, също, понякога наред с про-

заическите си съчинения той пише и поетически, из един и същ извор: Dionysos Dithyramben са писани едновременно с Also sprach Zarathustra и са толкова близки до основните настроения на тая поема, че сам Ницше ги нарича Lieder Zarathustras.

Дори чисто философските мисли на Ницше – преди да заговорят в понятия почват да отбиват един такт, който туря фразата в перспектива, избира и реди думите и вече дава на мисълта една определена посока. Най-хубавата част на тия мисли, обаче, остава премълчана. Ницше я преживява в себе си, без да може да я предаде навън. В едно писмо до сестра си той нарича непредаваемостта (Die Unmittelbarkeit) най-страшното от всички усамотения. Това усамотение е за Ницше, обаче, и най-сладкото. То крие най-скъпото ни, онова, което не можем да назовем, с което оставаме винаги при себе си, което сме ние самите. Онова, за което вече имаме думи – ние сме вън от него. Най-личните ни и най-дълбоки преживявания са непредаваеми. Затова езикът изглежда да е само за средното, посредственото, което може да се предаде, и затуй оная, която говори – чрез езика се вече вулгаризира.⁸ Само музиката може да мине отвъд думите, и който иска да иде там, трябва да пее: „не са ли всички думи направени за тежките? Не лъжат ли всички думи освобождения от тежестта? Пей! недей говори вече!“⁹

Поради тая недостатъчна изразителност на думите и поради силата на музиката да минава отвъд тях, при най-хубавата половина на мислите, Ницше е имал постоянно желанието да напише музикални композиции към главните си съчинения, за да може да се изкаже напълно.¹⁰ „Аз жадувам майстор на звука..., който да разбере моите мисли и да ги изкаже на свой език: така аз по-добре ще стигна до ушите на хората и ще проникна в техните сърца. С тонове може да се примами човек за всяка истина и всяка лъжа: кой би могъл да отрече един тон?“¹¹ И кой би могъл, също, да отрече един ритъм? „Ритъмът е една принуда; той поражда непреодолимо желание у човека да отстъпи, да се съгласи. Не само стъпката, а и душата тръгва в такт...“¹² Тъкмо тоя тон и тоя такт се стреми да внесе Ницше в своята реч. Всички негови усилия отиват все в една посока – да даде на езика си оная принудителна сила, за която той говори, като събуди във всяка дума нейната скрита мелодия и като подчини фразата на един ритъм. Ницше нарича немската книга „бавно плакнещо се блато от звуци без звук и от ритми без танец“. Той укорява немския читател, че не подозира колко изкуство се крие в една хубава фраза, изкуство, което трябва да се отгатне, за да бъде фразата разбрана. На първо място той поставя темпото – не се ли попадне в него, смисълът е загубен. Затова Ницше иска от читателя си едно трето ухо. За

това ухо трябва да е ясно, кои съгласни имат решаващо значение за ритъма; то трябва да чувства нарушенията на прекалената симетрия като желани и търсени ефекти; да умре да отгатва смисъла по реда на гласните и двугласните и да усеща как от тоя ред се проясняват и менят боите на последните. В Германия такова трето ухо за езика има, според Ницше, само проповедникът: само той знае колко тежи една дума или една сричка и как се движи, как бяга, как се втурва и как прескача една фраза; само той има съвест в ушите си.

Ницше пише за слуха, не за очите. Така той иска да се върне към онова време, когато писаната дума е била винаги изговаряна и книгите са били четени гласно. Тогава писателят е бил едновременно и оратор и актьор, и в неговата писана реч е имало и звук и модулация на гласа и мимиката. Днес ние не четем гласно и писаната реч бива възприемана изключително с окото. Дори толкова далеч сме отишли в това отношение, че за да вникнем в едно поетическо произведение и по-издълбоко да подслушаме неговото съдържание, ние предпочитаме да го прочетем насаме, отколкото да го чуем изговорено. Вместо външното ухо се е развило в нас друго, духовно, и ние все повече нагаждаме нашата писана реч за него. Медиумът, обаче, чрез който това ухо има да възприеме писаната реч, е окото. По тая причина писаната реч трябва да бъде построена върху музикални елементи: – да има едно определено темпо, да е ритмична и с всички други средства – на първо място паузата – да е музикално тъй изработена, че да звучи на ушите като изговаряна. Речта на Ницше е един образец в това отношение: думите в нея не падат монотонно, на равни паузи – сякаш насила – като мътни и студени капки от влажните стени на някаква пещера и той не разчита на тяхното глухо и гробно ехо; напротив, те звучат като живи гласове на сърцето с всичките вълнения на неговите чувства и Ницше пее с тях и танцува след най-причудливите и капризни движения на тия чувства. „Моят стил е танец; игра на симетрии от всякакъв вид – прескачане и надсмиване на тия симетрии“...¹³

Но Ницше е не само художник, а и мислител. Неговите произведения съдържат преживяванията на една субективна и крайно индивидуалистична философия. Субективизмът и индивидуализмът на Ницшевата философска мисъл затруднява твърде много нейното разбиране, но много по-решаващо е в това отношение значението на нейните психологически особености. Кой са тия особености и в какво отношение стоят те към езика на Ницше.

Преди всичко философската мисъл на Ницше не образува никаква система. Тя не признава никаква каузалност, не следва веригата на

едно логическо развитие и не влиза в никаква архитектурна постройка. В противоположност на всяко обективно и систематическо търсене на истината – тя е отрицание на всякаква метода. Тая черта на Ницшевата мисъл стои във връзка с нейната а л о г и ч н о с т . У Ницше няма понятия. Думите, с които си служи той, не са термини с определено логическо съдържание, а условни знаци, смисълът и значението на които се менят в зависимост от моментното им съчетание във фразите и от темпото и ритъма на тия фрази. Те нямат, обаче, едно постоянно, обективно значение. Ницше е съзнателен противник на всяко такова значение – то прави душата лошо, неподвижно средство за фиксирането на винаги индивидуалния живот на момента. Затова Ницше цени думите заради символните им възможности и онова, което гони той в техните връзки и съчетания, са не логически отношения или обективни значения, а естетически ефекти. Достоверността на Ницшевите мисли е естетическа, а не обективна или логическа. Нищо не мрази Ницше тъй много както студената и безстрастна обективност. Тая обективност не съществува за него нито като истина, нито като красота, нито като морал. И в никоя от тия три форми той не я поставя като цел на философската мисъл. В своето движение тая мисъл трябва да се изостави на случая, защото той е, който влага човешки ценното в ония форми. Затова нито обекта на Ницшевата мисъл е обективна величина, нито пък е обективно отношението и към него: обектът е или милван и гален като играчка в ръцете на дете или е усмиван и презиран като петно върху ведрата душа и враг на танеца ѝ под слънцето; отношението пък към тоя обект е винаги каприз на случая, перспектива на момента и накрай забрава в датска чистота и невинност.

Философската мисъл на Ницше е и н т у и т и в н а . Тя се ражда из едно непосредствено движение в душата на мислителя и стои във връзка само с това движение. От вътрешната организираност на непосредствените преживявания в основата на отделните мисли ще зависят и отношенията между тия мисли. Тия отношения на всеки случай, не са директни, и за оня, който пристъпва към философските мисли на Ницше отвън, тия мисли изглеждат самостоятелни. Трябва да се пристъпи към тях откъм общото откровение, което ги обединява, за да се превърнат те в части на едно и също цяло и така да се преодолее тяхната атомистичност. При това движение отвътре, отделните философски мисли добиват п е р с п е к т и в е н характер и отварят – всека отделно – изглед към общото откровение. Системата и логическият ред стават излишни: отдето и да тръгне, където и да застане, онова движение е винаги на път към целта.

Явно е, че тоя характер на Ницшевата философска мисъл ще зависи твърде много от характера на неговата интуиция. Тая интуиция не прилича

на спокойната, продължителна и обемна интуиция на чистите художници или на философите, не е онова потъване на духа в себе си, при което Лайбниц, напр., е можел да прекара цял ден неподвижен в креслото си. Интуицията на Ницше е внезапна, избухлива и бързопреходна като моментно вдъхновение; в нейната основа стои не настроението, а афекта. Афектът е вътрешната светлина на Ницшевия разум; той носи мислите му и той ги движи; чрез него те живеят и в него пак е тяхната вътрешна очевидност и убедителност. И тъй като афектът – особено силния – овладява напълно съзнанието, то всяка Ницшева мисъл е едно да или не (както сам Ницше обича да казва за нея), едно еднозначно и сякаш рефлексивно определение на волята.

От внезапното настъпване на афекта и неговата скоропреходност зависи, по-нататък, избухливия и поривист характер на Ницшевата мисъл. Има нещо експлозивно в движението на тая мисъл. Тя не се движи по релсите на никаква каузална или логическа верига, а цепи разума като светкавица от небето и руши като земетръс и гори като огън, ту шуми като поток в дълбочините на земята и се чува като звук от далечините на пустинята. С нея ние се чувствуваме без опора и без „основания“, носени като от някакъв демон ту над небесни висини, ту над шеметни бездни. Тия мисли не убеждават, а внушават и не отварят очите, а като светкавица ги ослепяват.

Ницше преживява своите мисли, а не ги мисли. Той се стреми да ги улови живи, тъй както афекта ги подшушва на съзнанието му, а не в оня ред, в който разумът отпосле ще ги нареди, и в ония отношения, в които той ще ги постави. Всяко систематизиране и подреждане е умъртвяване. Живот има само там, дето има свободно, експлозивно раждане из изблика на сили: тъй наречената свободна воля е само субективно чувство при това раждане. Така Ницше гледа на всека своя мисъл като на едно свято „да“ или „не“, тъй като тя носи всичката искреност и правдивост на афекта, из който се е родила.

Най-сетне и посоката, по която се движи отделната мисъл у Ницше, зависи от афекта. Преди всичко, тая посока не е постоянна, понеже не води към обективна цел; а после, тя следва винаги субективното отношение на Ницше към обекта на мисълта, който обект той или обича, или мрази. Оттук ония противоречия във философията на Ницше, които ѝ придават парадоксален характер. Наистина, една голяма част от тия противоречия се изглажда в непосредственото преживяване на Ницше, но това изглаждане става в една крайно субективна – бих казал мистична – диалектика на духа, в която чуждото съзнание не може да попадне, макар средствата, с които Ницше се стреми да му я внуши, да са тъй

богати и непосредствени. Н е о п р е д е л е н о с т т а пък, която произтича от тия противоречия в Ницшевата мисъл, е – понякога дори, в очите на самия Ницше – едно преимущество на тая мисъл. Действително дълбоки са не ония мислители, у които всички звезди се движат по точно определени пътища, а ония, които живеят в себе си като в безкрайното космическо пространство, носят сами множество млечни пътища и знаят колко неопределени са тия пътища и колко далеч отвеждат те в лабиринта и хаоса на вселената.¹⁴

Характерът на Ницшевата философска мисъл определя най-дълбоките особености на неговата реч. Най-напред вдъхновението на тая реч е едно свидетелство за това. Ницше не е от ония писатели, „които мислят с мокро перо в ръка“; още по-малко от ония, „които се отдават на страстите си пред отворена мастилница, седнали на стола си и загледани в книгата“¹⁵. Ницше пише своите произведения най-често на открито. Най-значителното от тях *Also sprach Zarathustra* го е връхлетяло като светкавица на брега на морето и е писано в движение по самотните височини, дето, както сам Ницше казва, пътищата стават замислени и почват да се губят. Зад мислите на Ницше се чувствува едно и също основно настроение – настроението от тишината на високите планински върхове, тяхното ведро небе и чист, хладен въздух. Особено ясно е това в *Заратустра*, която книга сам Ницше нарича „книга на планинския въздух“ (*Höhenluft*). Има вече цели съчинения за пейзажа на *Заратустра* и тоя пейзаж е станал средство за неговото коментирание – тъй силна е мимикрията и афинитета между Ницшевата мисъл и природата.¹⁶

Ницше пише, не защото иска, а защото другояче не може. Той мрази писането и се срамува от него, но не знае друго средство да се о с в о б о ж д а в а от мислите си¹⁷. Затова той е писал винаги при едно повишено настроение, в каквото е бил през паузите между тежките си заболявания. В тия здрави моменти той е бил особено възбуден и сякаш постоянно вдъхновен. От признанията, които ни е оставил, се вижда, че той тогава е бивал в един постоянен екстаз – на органическа, не психическа основа – и че мислите му са идвали като някакъв т а н е ц . Тоя образ, с който Ницше твърде често си служи, не е случайно хрумване, а изповед, в основата на която стои едно лично самонаблюдение: „Аз се чувствувам сега освободен; аз летя и виждам себе си далеч в низините; в мен танцува божество.“ Най-добро свидетелство за екстазния характер на Ницшевото вдъхновение е историята на *Заратустра*. Първите три части на тая книга са писани по за десет дни. Мислите и отделните речи са връхлетявали Ницше в неговите разходки и той едва е успявал да ги за-

писва в бележниците си, та кога се върне в къщи, да ги преписва и стилизира до късно през нощта. През всичкото време докато е бил под влияние на творческия афект, с който е работил над Заратустра, Ницше се чувствувал над една страшна бездна „психологическия фокус“ за него е бил – както се изразява в едно писмо – да върви над тая пропаст, без да погледне в нея. Тоя психологически фокус ще е струвал голямо напрежение на Ницше, защото в друго писмо, като говори за същото онова състояние той казва: „бързам да свърша, за да се отърва от това напрежение... Често ми минава през ум, че аз някога ще умра от нещо такова...“

С истинска гениална проникновеност ни разправя Ницше за настроението, при което е писал Заратустра, в спомените си от 1888 година: „Има ли някой в края на 19. век ясно понятие за това, което поетите от силните векове са наричали вдъхновение? Ако ли не, аз ще го опиша. При най-малкия остатък от суеверие, човек едва би отърсил от себе си мисълта, че той е само vyplъщение, само уста или медиум на свръхестествени сили. Понятието откровение – в тоя смисъл, че внезапно, с неизразима сигурност и тънкота, нещо става видимо и достъпно за слуха, нещо, което покъртва, до глъбини – изразява същността на тоя факт. „Човек слуша – не дири; взема – не пита, кой дава; като мълния блесне мисъл, налага си формата – избор аз никога не съм имал и не съм се колебал.“ Един възторг, чийто напън се излива някога в сълзи, при който стъпката ту бърза, ту се бави; едно съвършено излизане извън себе с най-ясно съзнание за безброй тънки тръпки чак до пръстите на нозете; една бездна от щастие, в която най-мъчителното и най-мрачното не действуват като противовес, но като нещо обусловено, предизвикано, като необходим цвят в един такъв поток от светлина; един инстинкт за ритмически отношения, който обхваща широки пространства от форми, (продължителността, потребността от един напрегнат ритъм е почти мярка за силата на вдъхновението, един вид изравнение спроти неговия натиск и напрегнатост). Всичко става до висша степен недоброволно, ала като буря от чувство на свобода и необходимост, на мощ, на божественост. Непроизволността на образа, на символа е най-чудното; човек престава да разбира що е образ, що е символ, всичко се представя като най-близък, най-прав, най-прост израз. Като че ли наистина, както казва Заратустра, нещата идат от само себе си и искат да бъдат символи: „тук идат всички неща умилкващи се при твоята реч и те ласкаят, защото искат да ездят на твоя гръб. На всеки символ ездеш ти към всяка истина. Тук се разтварят словата на всяко битие и вратите на всяко слово; всяко битие иска да бъде слово, всяко създаване иска от теб да се научи да говори. – Това е опит от вдъхновението; не се съмнявам, че трябва човек да се върне хиляда столетия назад, за да намери някого, който би могъл да каже: това също е и мое“¹⁸.

Във връзка с афективния характер на Ницшевата интуиция стоят преди всичко импресионистичните особености на неговата реч. Подобно на мисълта, и езикът на Ницше се движи не постепенно и равно, а с прелитания от връх на връх. Има един синтетичен и творчески момент в него, който издига и отвлича, над всяка образованост и ученост, до непосредственото чувство на личността. Оттук оная патетичност и възвишеност в езика на Ницше и оная дистанция, за която той често говори и която се чувства във всяка негова фраза. Оттук, са и онова чувство на благородство, което не позволява на Ницше да се изказва напълно, което го държи в здрач за другите и го прави недостъпен.

В афективния характер на Ницшевата интуиция се корени по-нататък и искреността на неговата реч. Тая реч се струи с темпото и ритъма на афекта, който я носи. Следвайки капризите на тоя афект по тъмните пътища между циничния сарказъм и религиозния екстаз, тя е ту остра като меч, върхът на който е отровен, ту нежна като молитва и сладка като копнеж; ту тъмна като нощ и студена като лед, ту ослепителна като слънце и топла като кръв; ту вихрена като буря и оглушителна като гръм, ту грациозна като танец и мълчалива като пладния.

Ницшева реч говори не за нещата, а за техните поетически, музикални и живописни ефекти. С тия ефекти, обаче, тя слиза дълбоко до виталния момент във всеки предмет. Това придава особен характер на нейната непосредственост. Само с дълбочината на това чувство, с обилието от побуди, които живота натрупал в него и с които се е пробудило то у Ницше, може да се обясни мистическата сила на Ницшевия копнеж към плътта и към земята. Ницше остава при един израз докато чувства в него поривите на душата си, докато вижда там кръвта си да бие и да мени боята си от зеления цвят на великото презрение до червения на небесната любов. Доколкото е уловен в тоя израз момента на живота, каприза на случая и движението на чувството – дотолкова е доволен той от него. В същото витално чувство се корени, обаче, и недоволството на Ницше от езика като изразно средство. Колкото и богат да е, езикът не може да улови живота в неговите утринни часове, а винаги привечер, по здрач, когато той е уморен и боите му са потъмнели. На едно място Ницше се пита – що можем да снемем от предметите ние мандарините с китайска четка, обезсмъртителите на нещата, що можем да копираме от тях? – и отговаря: „Ах, винаги онова само, което вече повяхва и престава да благоухае! Ах, винаги разкъсани само и разнасящи се облаци и вече пожълтели късни чувства! Ах, винаги птици, които, уморени от хвъркане, са се спуснали ниско – тъй ниско, че можем да ги уловим с ръце, с нашите ръце! Ние увековечаваме онова, което няма вече сили да

лети и да живее – умореното само и овехтялото! И само за вашите сумраци, мои написани и живописани мисли, за тях само имам аз бои, много бои може би, много пъстри, нежни оттенъци, петдесетина жълти и кафяви зелени и червени: – но никой няма да отгатне по тях какви изглеждахте във вашите утринни часове, вие внезапни искри и чудеса на самотността ми, вие мои стари любимки – н е д о б р и мисли!¹⁹

Но речта на Ницше се корени в афекта, който я движи, най-вече със своята а ф о р и с т и ч н а форма. Тая форма съответствува най-добре на атомистическия характер на неговата мисъл.

Ницше ни е оставил множество съчинения, но нито една издържана книга. Неговата натура се е противяла на всичко завършено, затворено в себе си, и всичките му мисли и чувства идат от дълбочините на неизвестното и към него пак се връщат. Така всички негови съчинения са построени от отделни мисли и късове и приличат на студии и скици към по-систематически творения. Дори *Also sprach Zarathustra* не е достатъчно издържана книга. Не ѝ липсва, наистина, обща идея и вътрешна връзка, но тая връзка е само потенциална. Цялото съчинение е подслушано из една дълбочина на душата, която Ницше не може да изнесе на дневна светлина. Неговите съзерцания в тая дълбочина са моментни видения и отделни просветления на съзнанието. „Заратустра“ прилича, по хубавото сравнение на August Horney, на една нощна сграда; ярка светлина пада върху нея и осветява част от фасадата, прозорец или стълба; цялата сграда, обаче, остава в тъмно, така че големината и формата ѝ се само чувствуват. Осветената част трябва да се разглежда и преценява като част, макар понякога като образ тя да има самостоятелна цена.²⁰ Като литературна композиция „Заратустра“ е съставен от отделни речи, поетическите връзки на които са чисто външни. Самите речи се състоят от отделни мъдрословия, които твърде често са споени пак с външни връзки. Така тая книга прилича на мозайчна работа с тая само разлика, че при мозайката отделните парчета нямат никакво значение, а цената им зависи от съчетанията, в които влизат, докато у „Заратустра“ ценното са отделните мъдрословия, а речите или връзките им имат само значението на верижка, на която се нижат перли.²¹

Horney обяснява тоя мозайчен и афористичен характер на Ницшевите съчинения с един вид нетърпение, което не е оставяло Ницше да дочака пълната зрелост на идеите си: „Една малко по-голяма небрежност и едно по-слабо напрежение – и Ницше не би напечатал почти нищо. Може би Ницше чувствуваше също, че зрелостта му е завинаги отказана и искаше, подобно Шилера, преди да е станало късно, да спаси от горящата къща колкото се може повече неща.“²²

Аз мисля, че афористичната форма на Ницшевите съчинения зависи от други по-дълбоки причини: на първо място от атомистичния характер на неговата мисъл и после от психологията на вдъхновението му. Вече простото преглеждане на Ницшевите ръкописи показва, както сам Nornegger разправя, че Ницше собствено не е можел другояче да твори. Тия ръкописи, особено първите, не сетне преписваните, са най-често неясни, бързо нахвърлени и винаги носени от движението на едно чувство. Всичко, което е минавало през съзнанието на Ницше, е записвано често в безредице, по дирите на най-странните капризи на творческия афект. Всичко носи характера на моментни хрумвания и кацновения на духа, които Ницше е бързал да фиксира, без всякога да е имал с знание за тяхното несъвършенство. Записаните мисли не стоят в системата на една обективна истина извън времето и пространството; напротив, те са рожби на момента и могат да се обяснят – и по форма и по съдържание – само из тоя момент. По тоя начин бележниците на Ницше приличат на дневници, но дневници не за прилуките на неговия външен живот, а за историята на душата му. Тая история може да се проследи в тях по месеци и по дни, за да се видят кои са били източниците на Ницшевите знания и как е използвал той тия източници; за да се проследят също дирите на много фантазни пътеки и творчески откровения; да се види как са се слагали за него големите философски проблеми и какъв драматически живот са живели те в неговото съзнание.

Във всички тия бележници, както в печатните произведения на Ницше, повечето мисли са завършени и затворени в себе си, писани и отрязвани тъй, че за тяхното разбиране да не е необходимо съпоставянето им с други мисли. Всека една от тия мисли има свой собствен живот и с всички средства се стреми да улови тоя живот в момента, когато е заговорил.

Тая афористична форма на стила си Ницше не е могъл никога да преодолее. Тя се корени, както сам той би казал, дълбоко в организма, в темпото, с което става обмяната на веществата в него (Stoffwechsel). В това отношение Ницше е останал неповлиян нито от старите гръцки философи и поети, които имаха спокойно око, бавни движения и органическа реч, нито от Шопенхауера – най-съвършения архитект на мисълта и вълшебник на словото между немските философи, нито пък от френските моралисти, които Ницше твърде много обичал да чете. Наистина, Ла Рошфуко и неговите съвременници бяха очаровали Ницше със своята простота; той се опита да се освободи от проповеднишкия и поучителен тон на по-раншните си съчинения и да направи фразите си по-равни, думите по-умерени и речта по-спокойна. Принудата в това спокойствие, обаче, чувствуваше и явно бе, че тя беше едно само отпрягане на инак неспо-

койния и поривист дух.²³ Тия опити на Ницше бяха от друга страна, проява на противоречието между поета и мислителя в него. Като поет Ницше е носил в себе си цялата сграда на своя свят; като мислител, обаче, той се е домогвал само до отделни отломки и моментни изгледи от тоя свят. Като философ, Ницше не може да се задоволи със схема или със скица; даже с една определена истина той не може да се помири; затова той предпочита да остане при непосредственото преживяване на поета, а от мисълта да направи само изглед и символ за него. Той е тъй силно увлечен подир моментите и тяхното жизнено съдържание, и тъй напълно е подчинен на пулса, тона и цвета им, че неговата мисъл остава пленена в тях и безсилна да се издигне до цялото, за да го обзре. Съзерцаването и преживяването на цялото се удава на Ницше като поет, и в такива моменти той винаги има желание да напише едно съчинение, което да дава в система това цяло. Ницше, обаче, не е можал да се издигне с мисълта си до това цяло, затова всичките му опити да ни даде едно органически свързано, спокойно изложение за него – са били неуспешни.

У Ницше афористичната форма на речта има и друго едно психологическо основание, което се дължи на недостатъчната определеност на света от мисли и чувства, в който живее. Отделните философски мисли се явяват като отделни гениални проблясъци из тоя свят, често като неясни предчувствия за самия Ницше, у когото тоя свят се р а ж д а , често като форми с още неопределени очертания или като гласове, които не се знае откъде идат. В тия неясни предчувствия, неопределени форми и далечни гласове, с които говорят мислите на Ницше, стои тяхното най-голямо обаяние и на тях се дължи влиянието, което стилът на Ницше упражнява върху младите поети и художници. Тоя стил е особено изразителен и незаменим инструмент за всяко разколебано в устоите на философията, религията и изкуството съзнание, което заживява в едно върховно усамотение и копнеж по други свят. Тая е и характеристиката на всички по-значителни писатели, поети и художници, главно в Русия и Германия, у които се чувствува влиянието на Ницше.

С това психологическо основание ние стигаме до последната черта на Ницшевата личност – до нейната п р о р о ч е с к а съдба. Ницше е пророк. Макар в своите съчинения да води война срещу всички богове и всички – стари и нови – кумири, той си остава дълбоко религиозна натура и съзнанието му за това също е тъй ясно, както съзнанието за художническите му инстинкти. Кой са признаците на това религиозно съзнание?

Тук е преди всичко дълбоката самотност на Ницше, в която живее цял живот, и неговото чезнене за приятел, което му става съдба.

Тук е по-нататък аскетизмът на Ницше – оная искреност и съвест в мислите и чувствата, която ни приближава до чистотата на природата и ни сродява с нейните елементи.

Тук е също идеята за свръхчовека с творческия момент в нея – идея на великото освобождение и божествената самоцел. Тук е най-сетне прозрението за вечното превръщане, което е било метафизически изход на всяка религия и на всяко чувство за вечност на индивидуалното съзнание.

Положителното съдържание на това религиозно съзнание би могло да бъде характеризирано като детска наивност отвъд доброто и злото, като ирационализиране на съзнанието чрез инстинктите на живота и като възвръщане на душата към природата под ведрата чистота на небето и целомъдрият поглед на слънцето. Онова, което прави р е л и г и я от това съдържание, е, че неговите форми не са поетически илюзии и видения на митически сън, а са образи на една висша действителност и утвърждения на една нова вяра. В този смисъл преодоляването на теоретическия от практическия разум, което е съкровен момент на всяка историческа философия, у Ницше е преодоляване на всеки разум от виталитета на живота и наивността на природата. Затова гениалността на Ницше ни се представя в съвсем друга светлина. Това не е гениалността на поета, който се домогва до един нов, но и л ю з и в е н свят; не е гениалността на учения, който предпоставя една висша идея и после намира оправданието ѝ в опита; не е гениалността на философа, който построява света по логическите закони на своята основна страст с всичката вяра и вътрешна убедителност на нейната хипноза; – гениалността на Ницше е гениалност на пророк, който е озарен от едно откровение и в просветлението си не съз е р ц а в а света и не м и с л и върху отношенията му, а ж и в е е с него. В тая гениалност умират стари богове и се раждат нови; потъмняват едни светове и изгряват други. Тя освобождава и възвисява душата не чрез принципи, а чрез прераждане.

Мъките на това прераждане могат да се демонстрират най-добре, както Ницше сам казва, от неговия Заратустра. Заратустра преодолява във всяко отношение човека и всичко най-ценно в него. Неговата душа има най-дългата стълба и може най-ниско да се спусне; тя е най-просторната душа, която може най-много да тича в себе си, да блуждае и броди; най-необходимата, която се хвърля с радост в случая; най-съществуващата душа, която потъва в създаването; имащата, която иска да влезе във волята и желанието; душата, която сама бяга от себе си и се стига в най-далечни кръгове; най-мъдрата, която най-сладко придумва безумието; най-силно любящата се, в която всички неща имат своето изтичане и в завръщане, своя прилив и отлив.²⁴ Доколкото сам Ницше е живял с тая душа на

Заратустра, с нейната самотност и неприютност, с мъката ѝ от другата страна на истина, красота, добро и зло и всичко, което е извор на човешки радости и скърби, с нейния висш копнеж и идеал, с опитите и несполуките ѝ, с унасянията и пробужданията ѝ, с дълбоките противоречия между черната нощ на неведението и ослепителното щастие на откровението – дотолкова Заратустра, повече от всяко друго творение на Ницше, ни разкрива драматическия живот на неговото религиозно съзнание и мъките, както и щастието, на неговото душевно прераждане. „Всеки път, кога хвърля поглед в моя Заратустра, аз трябва да ходя поне половин час насам-нататък из стаята си, без сила да удържа сълзите си.“²⁵

Във връзка с религиозното съзнание на Ницше стои оригиналността на неговата реч и нейният символен характер. – Ницше си служи, както вече казахме, с ограничено количество думи, между които много малко нови. Въпреки това неговият език е твърде оригинален. Тази оригиналност се дължи на творческата сила, която Ницше затваря в думите и изразите си, и на видението, с което ги омагьосва. Да си оригинален, се казва в един афоризъм, ще рече да виждаш в нещата нещо ново, което няма още никакво име и което не може да бъде названо, макар да лежи еднакво пред всички очи.²⁶ И думите на Ницше не назовават, не констатираат и не разказват, а внушават. Тайната на тяхното разбиране е да се поставят в перспектива към оная душа, в която нещата се кръщават отново и идват като че от друг свят. Наред с ритъма, най-важен момент в Ницшевата фраза е нейната перспектива. Тая перспектива не трябва да се затуля или замъглява – иначе фразата остава неразбрана.

Ние имахме вече случай да посочим, че Ницше не работи с понятия, а с думи, цената на които той вижда в богатството и разнообразието на техните символни възможности. Тия възможности са от три различни степени. Символен е езикът на Ницше преди всичко в чисто естетически смисъл, доколкото Ницше, подобно всеки художник, дири в думите и техните съчетания една пълнота от художествени изразителности – бои, звуци и форми. После, езикът на Ницше е символен в друг, по-дълбок – философски, смисъл, доколкото прави нови открития в нещата и доколкото тия неща говорят чрез него за един съвсем нов свят. Тая тъкмо символичност стои в отношение към религиозното съзнание на Ницше, тъй както го характеризирахме по-горе. В нея се проявява омразата на Ницше към всяка историческа традиция в мисли и чувства и после омразата му към всяка логическа паяжина и обективна истина. Езикът на Ницше, както погледът му, е обърнат изключително напред, към бъдещето, и е пълен с предчувствия за него. Има едно място у Ницше, което ни разкри-

ва особено ясно тая черта на неговия език. Ницше говори там за философите на миналото и казва, че онова, което прави тия философи, въпреки всички различия, да са някак родни, да са нанизани от една броеница – е терминологията, сир. понятията, с които те си служат. Тия понятия поддържат в тях и между тях една система. „Колкото и самостоятелни един от друг да се чувствуват тия философи със своята критическа или систематическа воля – нещо скрито в тях ги води и кара в определен ред един след друг; това нещо е вродената систематика и родственост на понятията. Тяхното мислене е всъщност не откриване, а припознаване, едно възвръщане и прибиране в някакъв далечен и много стар общ приют на душата, из който някога са се родили понятията: философствуването в тоя смисъл е един вид атавизъм от първа величина.“²⁷ Ницше е въвн от тая философска броеница. Неговото мислене е откриване, не припознаване: то го води не към тоя стар и общ приют на миналото, а към една душа в бъдещето. Речта на Ницше говори със знаците на тая душа.

Много по-дълбока от тия две степени символика е обаче третата степен. Тя представя оня момент, когато стига до светая светих на душата и остава пред вратите ѝ; оня момент, когато тя подслушва само и се унася, без да има средства да се изкаже; момента, когато мълчанието само заговорва, защото думите се превръщат в „маски“. Езикът тук е действен не с това, което казва, а с онова, което премълчава. – Ницше много често обръща вниманието ни върху тоя трети вид символичност на езика си. И наистина, засенената част на неговата реч е много по-голяма, отколкото осветената. Зад неговите думи, както зад думите на всеки самотник, се чува постоянно нещо от ехото на пустинята, нещо от нашепванията и оглежданията в усамотение. И в най-силните му думи, във вика му дори, има винаги една тишина, в която мълчи някаква тайна. У Ницше тая тайна е твърде дълбока и по отношение на нея неговата реч става система от белези и символи. „Отшелникът не вярва, че някога е имало философ – ако се приеме, че философът е бил винаги отшелник, – който да е могъл да изкаже в книги своите действителни и последни мнения: – книгите не се ли пишат тъкмо за да се прикрие онова, което човек носи в себе си? Той дори би се съмнявал дали един философ изобщо може да има „последни и действителни“ мнения, дали при него зад всяка пещера не стои и не е необходимо да стои друга, по-дълбока; един широк, чужд, богат свят – над всяка повърхност; пропаст – под всяка основа и „основание“. Всяка философия е философия отсам, на предния план – тъй мисли отшелникът... Всяка философия крие в себе си друга философия, всяко мнение е също едно скривалище и всяка дума – маска.“²⁸

¹ Анри Лихтенберже, *Философия Нитцше*, Спб. 1901, стр. XVII.

² Nietzsche, Fr., *Menschliches, Allzumenschliches*, I., Aphor. 205.

³ В едно писмо до Erwin Rohde от 1884, преди да излезе 3-та част от „Тъй рече Заратустра“. Същото признание намираме и в един разговор с D-r Paneth. Ср. *Das Leben Fr. Nietzsches*. 2. II. S. 483.

⁴ El. F. Nietzsche, *Пос. съч.*, 1., стр. 282.

⁵ El. F. Nietzsche, *Пос. съч.*, 2., II., стр. 483.

⁶ Nietzsche, Fr., *Die fröhliche Wissenschaft*. § 92.

⁷ El. F. Nietzsche, *Пос. съч.*, 2., II., стр. 482.

⁸ Nietzsche, Fr., *Götten Dämmerung*, § 26.

⁹ Nietzsche, Fr., *Also sprach Zarathustra*. Die sieben Siegel 7.

¹⁰ El. F. Nietzsche, *Пос. съч.*, 2., II., стр. 485.

¹¹ Nietzsche, Fr., *Die fröhliche Wissenschaft*. § 106.

¹² Nietzsche, Fr., *Die fröhliche Wissenschaft*. § 64.

¹³ Из едно писмо на Ницше до Erwin Rohde от 1884.

¹⁴ Nietzsche, Fr., *Die fröhliche Wissenschaft*. § 322.

¹⁵ Nietzsche, Fr., *Die fröhliche Wissenschaft*. § 93, § 365.

¹⁶ Характерен е в това отношение § 137 от *Die fröhliche Wissenschaft*, дето Ницше прави опит да обясни християнското учение с особеностите на палестинската природа.

¹⁷ Nietzsche, Fr., *Die fröhliche Wissenschaft*. § 93.

¹⁸ По превода на М. Белчева (стр. 319 и сл.) с някои незначителни поправки.

¹⁹ Nietzsche, Fr., *Jenseits von Gut und Böse*, § 296.

²⁰ Horneffer, A., *Nietzsche als Moralist und Schriftsteller*, Jena 1906, S. 62.

²¹ Horneffer, A., *Ibid.* 77.

²² Horneffer, A., *Ibid.* 67.

²³ Horneffer, A., *Пос. съч.*, стр. 90 и сл.

²⁴ Nietzsche, Fr., *Also sprach Zarathustra*. S. 304.

²⁵ El. F. Nietzsche, *Das Leben Fr. Nietzsches*, 2., II. S. 551.

²⁶ Nietzsche, Fr., *Die fröhliche Wissenschaft*. § 261.

²⁷ Nietzsche, Fr., *Jenseits von Gut und Böse*, § 20.

²⁸ Nietzsche, Fr., *Jenseits von Gut und Böse*, § 289.

Сп. „Златорог“, г. I, 1920, кн. I.

Емануил Попдимитров

БЕРГСОН
Философия на интуицията

1. Слънцето на Бергсона още не е залязло, макар то и да не е вече в своя зенит. Бергсонизмът според едни е революция, отправена срещу традиционната философия на интелектуализма, т.е. срещу доктрината, която учи, че действителността е познаваема и достъпна само чрез способа на разума. Три ери в историята на философията, казват те, завършват с гибел за интелектуализма: гръцката – с александрийския еkleктизъм, средновековната – с банкрутството на схоластиката, и съвременната – с философския хаос, започнат още от средата на деветнадесетото столетие. Философията на Бергсона се характеризира именно като антиинтелектуална: разумът не може да ни въведе в същността на нещата, той се отличава с вродена неспособност да опознае живота, към който направо ни пренася друга способност, наречена **и н т у и ц и я**.

Според други философските построения на Бергсона в сравнение с каменния, вече попукан от времето и мълниите замък на Канта са една въздушна кула и макар че бергсонизмът влияе **о с в о б о д и т е л н о** върху мисълта, той не е онова здраво учение, което би могло да се издигне върху развалините на критицизма. Даже тая философия не е антиинтелектуална, както обикновено се мисли, а тъкмо напротив, тя е един изтънчен интелектуализъм.

В страниците на едно литературно списание не може да се даде пълно изложение, както и критика на тая философска система. Това може да стане в отделна книга.

2. Бергсон започва своята философска кариера с критика на възгледа за времето и постепенно навлиза в психологически изследвания. Така се създава първата му книга „Опит върху непосредствените данни на съзнанието“. Това е изучаване на нашето „аз“ в самите нас. Второто капитално съчинение е „Материя и памет“, където нашето „аз“ е разгледано в средата, която го заобикаля, и третото съчинение – „Творческа еволюция“, изследва тая „среда“ сама по себе си, като независима същност.

Идеята на първите две съчинения е следната: работата на съзнанието далеко надминава тая на разума, дейността на духа прелива над мозъчните

функции. Не на всеки психически процес съответствува физиологически такъв: психофизическият паралелизъм е един „паралогизъм“. Духът се допира случайно до една точка на материята, в случая нервната система – сивата кора на мозъка, както дрехата е о к а ч е н а на гвоздеа; но не всяка част от дрехата непременно съответствува на всяка такава от гвоздеа. Идеята на третото съчинение е положението, че мировото развитие е от психически разред: то е развитие на духа, субстанцията на света е време, времето е траене, промяна, саморазвитие, преживяване или чиста духовност.

3. Какво е отношението между време и пространство? Математиката, психологията и метафизиката ни говорят за едно хомогенно (еднородно) време, при което всеки миг е еднакъв с всички други. Обаче такова време не съществува, то е абстракция, тъкмо противно на конкретното време, което тече, тъй като еднообразието означава покой или застой. Старите и нови философи разглеждат вселенната *sub specie aeternitatis*, т.е. от една неподвижна гледна точка, която не е нищо друго освен смърт или небитие, когато вселенната е изтъкана от движение, развитие и живот. Но още Хераклит от древността е схващал значението на времето, като го е прогласил за основен закон на света: всичко тече. Кант обаче е изравнил времето с пространството, отделил ги е от същността и ги е превърнал в празни форми на нашия ум. О. Конт, Дарвин и Спенсер не са познавали същността на развитието, тъй като не са имали правилно понятие за времето, ставанията и промените; те са фалшиви еволюционисти, понеже извеждат еволюцията от застоя, от резултата; от еволюираната вече форма те заключават за еволюционното движение, от покоя съдят за подвижното.

Времето според Бергсона е от п с и х и ч е с к и р а з р е д . Неговите моменти са хетерогенни, т.е. абсолютно разнородни, различни един от друг, понеже всеки от тях е н о в . А това е възможно само когато се приеме, че времето тече, както протичат и нашите душевни преживявания. Два еднакви момента от време (ако биха били възможни такива, разбира се) непременно ще се слоят в един момент, а това би значило времето да престане да тече. Времето, през което се разтапя една бучка захар в чаша вода, не е разстоянието от потапянето на захарта до свършеното ѝ изчезване, а напротив, то е преливните мигове от нашето н е т ъ р п е н и е , промени и психично преживяване; то съвпада с последователните моменти на нашето съзнание. Астрономът, който изчислява едно слънчево затъмнение, пренебрегва реалното време от настоящия миг до самото затъмнение и си служи само с два мига, двете крайни точки, между които

няма време. Защото реалното време се измерва с истинско преживяване, с очакване, траене, с промените и живота на собственото ни съзнание. Силата на науката (физика, механика, астрономия) лежи донякъде в схема, точка, линия или пространствен символ. А не измерваме ли по същия начин времето чрез часовника, с разстоянията между точките на циферблата? Тука ние редуцираме същинското време в пространствени дължини. Времето е движение напред и както за съзнанието, н и к о й н е г о в м о м е н т н е е п о в т о р я е м .

Пространството, напротив, е еднородно (хомогенно) и еднообразието от своя страна е пространство, тъй като ние не можем да си мислим две еднообразия, които да не се сливат едно с друго. Затова и Кантовото определение на времето като еднородна среда не е нищо друго освен опространствуване на времето, превръщането му в пространствен символ, достъпен за разума – еднообразен конец, който постоянно се удължава. По същия начин и физиката превръща движението в пространствена линия. Но ние имаме друго средство, за да схванем какво нещо е конкретното време: това е нашето непосредствено самонаблюдение, вживяване в собственото ни траене и промени. Ние чувствуваме как времето тече и извира от само себе си.

4. Нашето „аз“ се трансформира, изменя, нашият дух не спира нито за един момент – здравето на тоя дух се състои в п р о м я н а т а . Но нашето аз, благодарение на това, че ние сме дейни същества, поставени в известна материална (пространствена) и обществена среда (като социални същества), се състои от два, така да се каже, психически пласта – външно аз, една интелектуална кора от понятия и представи, които постепенно се допират, преливат и сливат със самите външни предмети, и вътрешно, основно аз (скрито под тая кора), което е един бурен поток и непрекъснато протичане на нашето същинско и дълбоко битие, изтъкано от чисто време и промени. Външното аз, което ни туря в съприкосновение със средата, е по-важно за п р а к т и ч е с к о т о н и съществуване; и наистина, ние живеем изобщо с нашата замръзнала душа, чрез неподвижните понятия и представи (които отговарят на думите в езика) и тия представи плават по повърхнината на духа като мъртви листа. А отдолу се носи тайнственото съществуване на нашето съкровено аз.

Всеки миг за съзнанието е абсолютно нов, както са нови миговете за времето, и следователно ние вървим срещу неизвестното и непредвиденото, без да можем да се върнем назад. Но от друга страна, м и н а л о т о автоматически се съхранява и натрупва в п а м е т т а , която е основа на съзнанието, тъй като в материята, която е м и г н о в е н о с ъ з н а н и е

и непосредствена забр а в а , няма място за паметта. Така се утайват потенциалните образи и спомени в паметта и само от време на време, при сгодни моменти, стават актуални, т.е. съзнавани от нас. В паметта нищо се не губи, образите никога не изчезват; тя носи в своята съкровищница цялото наше минало, като някакъв огромен товар.

5. Но ако предвиждането в абсолютен смисъл е невъзможно, тъй като времето ни дава все нови и нови творчески моменти, тогава как стои въпросът за свободата на нашата воля и детерминизма? Обикновено отричат свободата на волята, понеже си представяват нашата душа с т а т и ч е с к а . Сякаш нашият разсъдък взема един след друг стоящите в ъ н от нашето аз мотиви, поставя ги на някакви неизвестни блюда и чака резултата – да види кой от тях ще натежи повече. Нищо подобно! Нашето съзнание няма предвид два мотива изведнъж, например мотивите А и Б. Така също последните не са ъ н от самото съзнание, понеже те са или мисли, или представи, значи една неотлъчна част от самия дух. Когато нашето аз усвоява един мотив, то вече не е същото аз, то се е изменило по к а ч е с т в о , то е обогрено от новите мисли, представи и чувства. И когато дойде до друг противоположен такъв, извършва се същата работа: това е вече свършено нов момент за съзнанието, никакво сравнение с първия не е възможно: мотивите се взаимно проникват, извършва се една подземна работа, душата дохожда до ново разположение, тя е турена в ново движение и в резултат се получава решението, което ние схващаме като свободно. Свободното действие е развитие извътре, то е качествена промяна на съзнанието, едно непредвидено проявление на нашето „основно аз“. Затова и ние сме свободни само в редки моменти. Във всички други случаи ние сме детерминирани от пространствените вещи и от нашето повърхностно аз.

6. Философията на Бергсона е дуалистична в основата си: от една страна, нам е дадена паметта и съзнанието, а от друга, материята. Тоя дуализъм е усвоен и от здравия човешки смисъл. Затова идеалисти и реалисти еднакво грешат, като първите от тях приемат, че материята е само представа на нашия дух и нищо повече, а вторите – че материята произвежда в нас представи или познавателни елементи, а самата тя е свършено друго нещо. По отношение на дух и материя съвременната философия е спряла до положението на п с и х о ф и з и ч е с к и я п а р а л е л и з ъ м , след като едни смятаха тялото за инструмент на душата, а други – душата за „епифеномен“, който се притуря към мозъчните функции. Всички теории най-малко приемаха, че ако можем в даден момент да изчислим

и узнаем молекулярното състояние на мозъка, бихме могли да предвидим с точност какво се извършва в едно съзнание; ще рече, че молекулярните движения и феномените на душата са две копия, които се схождат до най-малки подробности, както два превода със своя оригинал. Но според Бергсона духът има по-самостоятелно битие. Между функциите на мозъка и душевните състояния има само една солидарност, но не и абсолютно тъждество и равнозначност. И винтът в машината е солидарен с последната, но всяка негова част не отговаря на всяка такава от машината. Мозъкът, който приема всевъзможните центростремителни възбуждания отвън, е „орган на избор“, който отправя съответни реакции и служи на духа да се приспособява, да се акомодира, да се туря в движение, както параходът чрез своя винт, да спазва равновесие между материалните предмети или външната действителност. Мозъкът е усетително моторен център. Неговите процеси са чисто физиологически, а не психически, но той превръща духовните намерения в реални движения.

7. Вселенната ни представлява сбор от „образи“ (нещо повече от това, което идеалистът нарича „представи“, и по-малко от това, което реалистът нарича „вещи“), между които намира място и нашето тяло. Но макар и последното да е подчинено напълно на всеобщата механичност и причинност, ние го съзнаваме като един привилегирован „образ“. То е център, от който изхождат нашите действия, а инициативата за тия действия излиза от нас. С нашите действия ние пресичаме детерминирания ред в вселената, ние внасяме в нея нещо ново, творческо и непредвидено. Но за да действваме, ние трябва по някакъв начин да досягаме реалността, защото действие не може да се развие в нереалност. От тука вече практически, от съществуването на нашето аз, можем да изведем и съществуването на външния мир, който ни окръжава.

Най-първото въздействие, което нашето тяло извършва върху околните предмети, е възприетото! Всички външни предмети са в непрекъснато взаимно влияние. Материалните предмети възприемат влияние от всички точки на всички тела от вселенната (Кант), и можем да кажем, че възприетото (влиянието!) е разредено по цялата вселенна: всеки предмет възприема всички други, но той не е в състояние да възпре или пресече това влияние. Нашият дух, напротив, не възприема всичко (т.е. всички влияния) от предметите, той възприема по избор, – само това, което може да интересува едно негово бъдещо действие, за да извърши реална промяна в действителността. Нашият дух разлага непрекъснатото взаимно влияние в материята на затворени системи от тела, върху които може да влияе по-лесно, понеже действието се извършва като

скок из един път. Така окото не възприема трилонните трептения на етера поотделно, както те протичат действително в една секунда, а ги съгъства в едно впечатление за червена светлина, например. Така също ние възприемаме отразени системи от тела, макар и да знаем от теориите на физиката и химията, че телата се състоят от молекули и атоми, а всеки от последните сам изпълва вселената, тъй като приема и отправя влияния до безкрайност! Нашето възприятие на отделни системи-тела има чисто утилитарен характер, ние сме дейни същества и действие се извършва само над отсечени системи, а не и в непрекъснатото взаимно влияние, каквото изобщо представлява материята. И така, отделните вещи и тела, които възприемаме, не са нищо друго, освен канавата, по която могат да минат ножиците на нашите действия! Възприятието ни рисува схемата на нашите възможни действия ...

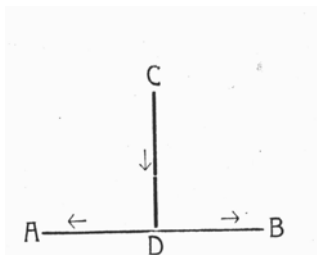
Но дали външните предмети и моето възприятие за тях не представляват две различни неща? Не, при възприятието моята мисъл е вече самият предмет, аз възприемам същинския предмет: в него се сливат субективното психично (възприятието) и обективното предмет (външната реалност). Тогава мога да кажа, че моето възприятие като психично явление е пространствено (предмет). И тук вече материя и съзнание се сливат. Добре, но ако се повреди моят мозък, няма ли да изчезне и тая система от външни предмети? Не, тя ще остане да съществува пак в природата: ще изчезне моето възможно въздействие върху тия предмети (моето възприятие!), тъй като мозъкът е регулаторът на духа за приспособление и въздействие над околната среда.

8. Нашето възприятие е толкова по-ясно и по-пълно, толкова по-добре ние разпознаваме нещата, колкото повече стари, но подходящи възпоминания в дадения момент се събуждат в нашето съзнание: представите са субективната страна на възприятието, а външните предмети – обективната. Но отде и кога се образуват представите, с които разполага нашата памет? Представата за един предмет, който наблюдаваме, трябва да се образува в самия момент на наблюдението. Обаче ние не я съзнаваме! И наистина, защо ми е представата или копието на предмета, докато аз мога да гледам оригинала или самия предмет. Представата е нужна, когато се отмахне предметът. Ако си представя момента на настоящо като една точка или дупчица, която бяга напред, като поглъща постоянно бъдещето, а отхвърля зад себе си миналото или натрупва образи, представи, – то възприятието и запомнянето ще бъдат двете страни на това настояще, две страни на един и същ динамичен момент. Ако запомнянето не ставаше веднага при възприятието, то никога няма и да

стане, защото ще се отдели чрез пауза на безсъзнателност и представата няма откъде да се роди. Фактът, че човек при известни болезнени състояния произнася фрази, които е слушал някога, обаче никога не е предполагал, че ги знае, доказва че запомнянето е станало веднага при възприемането (слушането). Затова и в паметта трябва да различаваме две области: област на чисти спомени, потенциални, несъзнавани, и област на конкретни представи, които съзнаваме в настоящия момент и които се актуализират, т.е. свързват с предметите на възприятието. Но за да може чистият спомен да дойде от най-отдалечената област на паметта до настоящия момент, за да стане конкретна или съзната представа, той трябва да мине също така през много промеждутъчни области на паметта. В това се състои центростремителният процес на представата към предмета, с който ще се слее при възприятието... А за да премине представата от областта на несъзнатото до настоящия момент, който винаги се съзнава, и да се слее с външния предмет, се иска едно духовно усилие, наречено в н и м а н и е ; колкото по-силно вниманието прониква в паметта, търси и намира подходяща за дадения момент представа, толкова по-дълбоко и ние проникваме в самата действителност; както и в науката, колкото повече разполагаме с предварителни познания (представи, знания), толкова по-голямо разучване можем да направим над известен предмет. Колкото по-големи са корените на миналото познание, толкова и по-високи са стъблата на бъдещето такова. Или можем да кажем, колкото по-обширно е миналото, толкова по-дълбоко е предвиждането и бъдещето.

9. Чистата представа е безлична и бездейна. А бездействието в психологията е безсъзнателно. Но какво е тогава съществуването на тая сянка на сенките, и може ли да съществува без съзнателна представа? Съществуващо за съзнанието е това, което е съзнавано, настояще, преживяване, действуваше; но това, което още не действува, не може ли някак да се съхранява, да съществува, без да принадлежи на съзнанието?

За всевъзможните предмети във вселенната, които още не са дадени на нашето съзнание (защото ние възприемаме само това, което е около нас, и то в настоящия момент), това, че още не са дадени на съзнанието, не им пречи да съществуват реално. Същото нещо трябва да е и за представите, които още не се съзнават и не са актуализирани при възприятието.



Да представим с линия А В всички предмети от вселенната, както те се намират едновременно в пространството; точка D да ни представлява настоящия момент, който ние съзнаваме, центъра, понеже ние се намираме в средата, а също и нашето тяло, понеже ние го съзнаваме като предмет между предметите, най-после и възприят

ието, понеже от всички предмети по безкрайната линия А В ние възприемаме най-непосредствено точка D. Нека сега линията CD да ни представлява областта на паметта, порядъка на нашите представи по време, и най-после – движението на чистата представа от C към D, където тя става конкретна представа, или се слива с възприятието в точка D. Щом признаваме съществуването на цялата линия А В, макар и да възприемаме само точка D, също трябва да признаем и цялата линия CD, защото и от нея възприемаме само точка D, общо на двете линии. Тука вече ние докосваме по-дълбоко проблемата за съществуването. По отношение на външните предмети ние можем да кажем, че те съществуват, а) понеже са дадени на едно съзнание, и б) понеже образуват една логическа връзка и система от взаимодействие и причинност. Не можем да си представим абсолютно изолиран от всичко предмет. Но същото е и за психичните състояния, били те актуални или вече преминали (представи); те ще бъдат реални, а) ако са дадени на съзнанието и б) ако образуват части от една психична серия, последователност. Линията А В съществува цяла, защото предметите са свързани в отношения на причинност; но и линията CD – също, защото нашият характер обединява всички наши минали преживявания и се явява като техен резултат.

10. Линията CD означава нашето минало, нашата памет, дето автоматично се натрупват спомените; точката D означава нашето настояще, където ние непосредствено се допираме до действителността, живеем, съществуваме, действуваме. Но точката D постоянно се втурва напред към бъдещето, понеже времето непрестанно тече. В точка C, най-отдалечените области на паметта, се намират нашите чисти представи, спомени-сенки, а в D – конкретните представи, които при възприятието се сливат със самите предмети, що ни заобикалят и спрямо които ние трябва да се нагодяваме, за да продължаваме нашето съществуване. Ето защо нашето духовно усилие, което нарекохме внимание и посредством което ние извиквахме от най-отдалечените области на паметта представи за

актуалното възприятие, всъщност е внимание към живота: усилие да опознаем настоящите предмети, да се приспособим към тях, да ги използваме: същевременно с това усилие ние пазим и нашето душевно равновесие. Вместо линия CD нека имаме един обърнат конус, който да ни представлява паметта: неговият връх е точка D ; усилието на вниманието, подпомогнато и от нервната система, е съсредоточено в това, тоя конус да запази равновесие, тъй както стои на своя връх – от неговата основа постоянно трябва да протичат подходящи за действителността и настоящия момент чисти представи; така се извършва нашето приспособяване към живота. Но ако е повредена нервната система (регулаторът, който превежда чистата психичност в материално действие), това приспособяване, нагаждане и въздействие над материята и околната среда става невъзможно. Вниманието към живота е разколебано, равновесието в конуса на паметта е нарушено: представите от най-далечната област безразборно се втурват в мига на настоящето, осуетяват вярното възприятие, нещата изгубват своята реалност и животът започва да прилича на сън.

11. Ако и да ни е дадено при възприятието нещо от абсолютната действителност, ако и да имаме за последната интуиция или непосредствена нагледност, все пак ние преработваме тая действителност, за да я направим по-лесно уязвима за нашето въздействие. Зачеркнатото чрез интуицията познание по-нататък се разработва от разума, интелекта. В своето съчинение „Творческа еволюция“ Бергсон ни рисува развитието на живота, от една страна, и: генезиса на материята и разума, от друга. Когато говори за разума, Бергсон винаги го съпоставя с инстинкта у животните, който е първата степен на таинствената и всевидяща интуиция. Инстинктът (особено в насекомите, където Бергсон смята да го намира в най-чист вид) е способност, която долавя предметите непосредствено в тяхната материалност и маса; той обхваща нещата, а не отношенията; ето защо той често пъти игнорира пространството, което е отношение между предметите: той може да разиграва знанието, без да го мисли, да действа целесъобразно, без да има нужда да съзнава целесъобразността. И понеже инстинктът е вложен в живота изобщо, при развитието на организмите той изнамира и създава живите органи, или инструменти за приспособление, извършва работата на еволюцията.

Интелектът, напротив, се отличава със способността да фабрикува и изкуствени предмети и оръдия; културата на човека има интелектуален характер, първият човек е *Homo faber*. Разумът не постига

нещата в тяхната материалност, а в техните отношения, затова той е относително и формално познание. Той притежава безкрайна мощ да разлага и да обобщава в системи. Той всякога се стреми към общото в нещата, към откъслечното, към умъртвеното движение и покой, той не постига абсолютното, индивидуалното, живота, траенето и промяната. Той пресича живия непрекъснат ход на явленията и отрязва последните в затворени и неподвижни системи, наречени тела. Той се чувства най-добре в пространствените отношения и геометрията. Ето защо, колкото повече духът се е интелектуализирал в своето развитие, толкова и материята се е опространствувала и превръщала в неподвижност: вместо взаимнопроникващи се елементи и явления, тя се е обърнала в отделени, стоящи във едно от друго тела. Разумът е имал чисто практическо назначение: да превърне за съзнанието материята в пространствени тела, над които по-лесно да се приложи нашето бездействие... Всяко явление, от ставане и време, той се стреми да превърне в нещо статично и пространствено. Той не постига движението, например: превръща го в точки от неподвижна линия на движение. Той не долавя и душевните промени, защото си ги мисли съставени от разноцветни мозаични части и елементи, ум, чувство и воля, които стоят във едно от друго. А те всъщност са един непрекъснат поток, едно траене и взаимнопроникване на качествени промени тъкмо такива, каквито ги вижда нашата интуиция и непосредствено съзнаване. Също, когато разумът иска да ни даде понятие за бурята на живота, той загребва в един съд малко морска вода! Еволюцията на организмите той си представлява ту като механична и случайна (Дарвинизма), ту като финалистична – съзната и целесъобразна, извършвана по някакъв готов план (Платоновидни идеи). И в двата случая обаче той търси еволюцията във едно от еволюиращето. А еволюцията може да се обяснява само като проникнем вътре в живения порив, и то чрез друга способност: интуицията, която е неин просветен (а не сляп) инстинкт и която ни дава не относително (като разума), а абсолютно познание. Тогава ще видим, че агентът на еволюцията в организмите действа отвътре чрез търсене, опитване и непредвидено творчество. Това действие е просто и то се развива в цял сноп от направления; удивителна е сложността на резултатите, до които то достига, когато разглеждаме последните в профил, отвън, но ако съзерцаваме постепеното отклонение при развитието отвътре, ще забележим също така едно поразително единство и простота. Чрез интуицията ние схващаме, че битието е еволюция, подвижност, траене, пълнота и живот.

Разумът винаги изхожда от покой, от статичното, като предполага под всяко явление като първооснова небитие, хаос или нищо. Но послед-

ните понятия излизат от отрицателни съждения. А отрицанието е по-богато по съдържание, защото веднъж предполага нещото и след това го отрича. А и нам в непосредствения опит никога не ни е дадено нищото, покоят, а напротив - движението, пълнотата и битието... Съжденията и понятията на разума представляват готови рамки, в които може да се влее каквото и да е опит или съдържание, почерпнато чрез интуицията от действителността. Това са категории, които не обхващат нищо индивидуално или непосредствено и реално; те са един вид филтри, които изцеждат от всяка реална същност само безличното и общото. Така и физиката извежда от движението само една линия, кинематографът – пози или неподвижни моменти (нещо безлично и абстрактно в движението), естествената история от еволютивното движение фиксира видовете, астрономията, като предсказва затъмненията или появата на кометите, свежда времето само до един миг или нула време, без същинско траене. Разумът се стреми (в интереса на нашето действие) да превръща материалните явления, жизнените (биологични) и психични промени, т.е. всичко динамично, в известен статизъм, да разполага цялостното движение на неподвижни моменти, които тепърва ще се стареа да слива. И така, интелектът прави отрезки (кинематографически снимки) от действителността: той си съставя неподвижен план, по който тя е длъжна да протича. Тъкмо това върши науката със своите схеми и системи. Това съставя кинематографическия характер на нашата мисъл. Но ако нямаше интуицията за едно непрекъснато протичане, каквото наблюдаваме например в нашия душевен живот, разумът никога от тия отрезки не би могъл да достигне до целостта и пълнотата на действителността.

12. Щом старите способности в науката и философията не могат да ни доведат до абсолютно познание, тогава трябва да подирим нов метафизически метод. Съществуват два начина за познаване на нещата: единият на относителното и другият на абсолютното познание. Ние можем да разглеждаме движението на един предмет по отношение на други предмети, чрез точки и оси, или движението само в себе си, като неделима промяна, чрез нашите вътрешни промени, които го съпътствуват, т.е. като конкретно траене. При първия случай ние го свеждаме към известни символи, при втория ние го разглеждаме само по себе си, в самото него. Така също един герой от романа може да бъде опознат извън и постепенно, от чертите, които писателят постоянно нахвърля върху неговия образ, или направо, изведнъж и извътре, като проникнем в индивидуалността на героя, чрез способа на интелектуалното живяване, симпатията или интуицията, и тогава всеки негов нов жест

и движение ще ни бъдат веднага понятни. В този случай ние стигаме до абсолютно познание за предмета, когато в първия – ние никога не достигаме напълно до същността. Преводите и символите могат да бъдат безкрайно много, без да могат да постигнат оригинала... В първия случай ние изразяваме вещта, като я разлагаме на това, което тя не е; а във втория ние улавяме същността, тъкмо тъй както при възприятието ние схващаме същинските външни предмети, а не техни отражения или изображения. Това е способът на интуицията. Анализата и синтезата, обобщението и абстракцията (функции на разсъдък) се явяват предмет и задача на положителните науки, които работят с отношения, символи и схеми, а непосредственото проникване в същността (дейност на интуицията), същинското обладаване на действителността, без помощта на символи, е задача на метафизиката. И така, метафизиката е наука, която претендира на познание без символи.

13. Но има ли такова познание? Съществува една реалност, която е дадена на всички непосредствено в интуицията: това е протичането, развитието, траенето на нашето аз. Ние видяхме, че това аз на пръв поглед представлява една кора от отчетливи възприятия и неподвижни понятия, а там дълбоко, не в интелектуалната сфера, а във волевия център, се наблюдава съвършено друго нещо. Докато затвърдялата покривка от понятия и автоматизми се стреми да се разшири, изгуби и прелее във вънкашния свят, в центъра ѝ протича напрегнато, постоянно, равномерно нашето „аз“. И това протичане е несравнимо с никакъв символ. Това е нашето конкретно траене. Чрез него само ние можем да постигнем протичането и траенето на действителността. Колкото вървим към повърхността на нашето аз, толкова то ни се представлява по-множествено, съставено от хиляди стоящи вън един от друг елементи. Колкото вървим към центъра, толкова повече елементите се взаимно проникват в едно неразложимо единство. И ето, сега ние на практика намираме разрешена непримиримата антиномия на философията за множественост и единство. Противоречията, които издигаше Кантовата философия и от които живееше и загина старата метафизика, се намират разрешени в действителността, когато тая действителност е опозната чрез интуицията. Също така стои въпросът за свобода и детерминизъм и т.н.

14. Тука можем да направим следните изводи. Съществува една непосредствено дадена на нашия дух действителност. Тая действителност е подвижна, тя е устрем, порив. Нашият интелект е заинтересовано и относително познание, интуицията – незаинтересовано и

абсолютно. Метафизиката, чрез силата на интуицията, навлиза вътре в самия обект на познание, дето всички противоречия се помиряват. В способността на интуицията няма нищо тайнствено. Нея я познава всеки, който е работил някакъв литературен труд, – как човек, след като е събрал научните материали, дохожда до момент, когато чрез едно волево усилие да влезе вътре в своя предмет и да почне да твори. Тогава целият сюжет се развива извътре и често пъти се достигат нови и неочаквани резултати. Ролята на материала тук ще играят науките, волево усилие е интуицията, а творчеството – метафизиката. Затова последната не е обобщение, а вдълбочение, проникване, творчество, или, както казва Бергсон, интегрален, пълен опит.

Сп. „Хиперион“, г. I, 1922, кн. 4–5.

Янко Янев

ИРЕАЛНОСТТА НА ИЗКУСТВОТО Фрагмент

Всеки акт на съзнанието се явява в свързка с известни световни съдържания, или изразено с езика на теорията на познанието: всеки субект е дотолкова възможен, доколкото той е корелат на един обект, съзнаван или представен от него. Това е значението на теоретичния корелативизъм между предмет и съзнание, и без неговата предпоставка всяка действителност губи възможността за своето съществуване. Свят и субект са корелати дотолкова, доколкото субектът се явява като съзнание в психологично-емпирична или трансцендентална смисъл. Разбираме ли изобщо под отношението субект и обект отношение, което определя две несамостоятелни, едно от друго зависими неща, тогава ние се движим в сферата на теоретичните рефлексии. Обаче тия две понятия – субект и обект – могат да се превърнат в неразделна цялост, в единство, и тогава логичното отношение се превръща в алогичен идентитет. В първия случай субектът се намира в известна реална или идеална зависимост от онова, което той индентира, за да се определи като субект, във втория случай субектът се превръща в обект и обектът в субект. Радикалният корелативизъм отстъпва място на едно ирационално единство от метафизично значение. Това единство (*coincidentia oppositorum* според Николаус Кузанус и Джордано Бруно) се явява всякога в атеоретични, извънпонятни области като отъждествение от субект и обект, от съзнание и предмет, и неговата същина се изразява чрез неговото стремление да се саморазруши и самосътвори. Парадоксалността на ирационалния идентитет, като продукт от нарушението на теоретичния корелативизъм, се състои, от една страна, в движението на субекта към живо сливане с обекта, а от друга – в стремежа да се отдели от него и да самоопредели своята автономия. Това е диалектиката на самото съзнание, което ту се издига до самосъзнание, ту изгасва в безкрайната нощ на безсмислието. Съзнанието е всякога синтез на интенционален акт и интенционално съдържание, т.е. то се явява само там, където преживяващият субект се дистанцира от преживявания обект или обратното. Висшият израз на индиферентното сливане на субекта с обективната даденост постига мистичното чувство, чиято оригинална субективност е възможна само при абсолютното разрушение на всеки дуализъм. Единствеността (монотезис) е противоположност на съзнанието, кое-

то търпи само отношения между едното и другото (хетеротезис). Тя е тоталността на акта на вживяването, на безинтересното вчувстване, на интуицията. Това схващане на идентичността като синтез от абсолютни противоположности има в първо време само едно атеоретично значение. Шлайермахер му даде под влиянието на Шелинговия пантеизъм една дълбока теоретична смисъл. Този идентитет е символ на непостижимата истина и затова теорията на познанието не е нищо друго, освен диалектика или наука на вечния копнеж към знание. Че понятието на метафизичния индиферент от човек и всемир при Шлайермахер има и едно чисто алогично значение, се вижда в неговото построение на религиозната система. Ако религиозното чувство се изразява в усета за Безкрайното, в непосредното съзерцание и сливане с универсума, то в основата на това романтично схващане не лежи нищо друго освен абсолютизмът на противоположностите. Анализът на тая к о н ц е п ц и я на абсолютното, взето в неговото отвъдразумно (металогично) осъществяване, води неминуемо към прозрение в смисъла на онова, което е един живот. Само животът е в сила да създаде мистичната неутралност от съзнание и обект. Неговият иманентен ритъм се състои именно в създаване на тая неутралност и в нейното разрушение чрез възнеждането на живота до самосъзнание. С Бергсон и Зимел ние разбираме под живот непосредната субективност на времето, конкретността на интимното свръхпонятно преживяване и неговата индивидуалност. Той е лоното на безсъзнанието или безсмислието, на ирационалната безкрайност и движение. Животът е само материал, само психична необятност, никога форма и понятие. Той е чужд на мисленето, както мисленето – на живота, езикът – на чувството, материята – на времето, необходимостта – на свободата. Това е диомистичното море, чиито вълни люлеят съзнанието, омагьосано от движение и творчество, ликуващото „Да“ към битието и мелодията на времето.

Творчеството е всякога израз на непосредния или интуитивен живот. Всяка функция на съзнанието, която определя дадено съдържание, се явява впоследствие разделянето на субекта от преживявания обект и затова тая функция е винаги нещо непосредствено. Самото определяне на видимата предметност като корелат на известни усещания е един теоретичен акт. Схванат в неговата метафизична и парадоксална същина, животът е разрушение на всички съзнати функции, на всеки акт, който реализира възможност на съзнанието, а заедно с това и безсъмнението в съществуването на иманентния свят. Ако се освободим не само от теоретичната интенционалност, но същевременно и от пространствеността на външния ретон на нещата, ако, с други думи, отвърнем поглед от дадеността във възприеманата действителност, ние ще потънем във вълните на едно

движение, което ни замайва като песен. Това движение, за което ние знаем по чудо, тоест по оня начин, по който пред познаващото съзнание се обективира трансценденталният субект, или интелектуалната интуиция при Фихте – пулсът на самото творчество, родено от хаоса на чувствата. Творчество е самият живот, или по-право, движението на живота. Без съмнение ние определяме тук творчеството като реален психичен акт и го отъждествяваме с индивидуалната субективност, защото то представя в своята алогичност медиума, в който преживяващият субект се слива с преживяното „Ти“ и обратно. Ние разглеждаме творчеството тук в най-широка и в най-обща смисъл. В такъв случай то се явява като жив идентитет на всички антиномии в извънсмисловия свят. То започва с надмогване на интенционалността и достига своето висше самоосъществяване в сферите на мистичното, еротично и естетично единство. Неговото начало е начало на живот, както началото на живота е начало на творчеството и то свършва със свръхпротивоположностите на силите, които го унищожават. В оня полюс, в който движението на живота е достигнало, след като се е въззело над своето елементарно безсъзнание, над своята биологична субективност, творчеството се слива с абсолютния принцип на битието, за да се превърне в сътворена обективност. Тук животът реализира своята висша стихийност като абсолютно творчество. След като са преодоленни всички антитези, животът се въззема до онова единство, което представя възможността за трансформиране на интимна психичност в предмет. До своето осъществяване като абсолютно творчество животът е само акт, само ирационалност и едва в полюса на абсолютната индиферентност от съзнание и обект актът се превръща в смислено образуване, безформената маса в даденост. Това схващане на чистото или непосредно творчество определя същевременно и ритмуса на самия живот, дошъл до своята космична ирационалност чрез преодоляване на съзнанието и на пространственото Аз. Животът дохожда до себе си, както идеята в системата на Хегеля се връща към себе си като негация на негацията, за да се определи в по-висока и по-чиста степен. Той намира своята същина отвъд всякаква рефлексия, за да се издигне до божествено творчество, чиито реализации съставят телеологията на историческия развой. В този смисъл животът представя изходния пункт на логиката на интуитивната субективност, която само в нейната мистична цялост като идентитет от субект и обект, от форма и съдържание, от индивидуална и универсална воля, от факт и логос означава абсолютно творчество.

Като излизаме от тая метафизична концепция за живота, *saťechohen* за да прозрем и основем смисъла на обективните ценности, в които се е трансцендирал творческият акт, нам е ясно, че нашето изследване се

движи върху парадокси. Че за теоретичното съзнание животът е един парадокс, е една истина, която се открива в разбирането на оригинерната същност на самия живот. Диалектиката, която манифестира процеса на аморфния живот, е парадоксът, с който започва всяка радикална теория на духа. С него започна идеализмът на Фихте, при Шелинг и Хегел той получава едно пантеистично значение. Хусерл го игнорира под влиянието на схоластичното понятие на интенционалността (intention), без да знае, че с това той си създава противоречиви невъзможности. Рикерт се връща все повече към него; като първооснова на теорията на атеоретичното, а Бергсон изгради своята грандиозна метафизика именно върху невъзможността за неговото решение по логичен път.

Първият, който направи от живота – това абсолютно Нищо – един световен принцип, е Анаксимандер. Че в понятието на анархичния хаос арейгон се крие безкрайността на диалектичния живот, се вижда от това, че тоя хаос представя неутралното единство на всички различия, чието движение, създавайки космични системи, се състои в разрушение и създаване, в отиване и връщане по силата на една вечна необходимост. Това понятие изразява първоосновната същина на творческия живот и неговата теоретическа парадоксалност. Теорията на познанието не може, разбира се, да започне с анализа на тоя парадокс, защото онова, което прави съзнанието възможно, не е живот, а един свят от извънмирова, идеална обозначимост. Познанието предполага преди всичко надмогване на ирационалното и създаване на логичния корелативизъм между познаващо и познаваемо. То се движи в сферите на разума и битието в неговата свръх-индивидуална даденост и като познание то цели да обхване съвършения идеалитет на познаваемата всеобщност. Познанието се осъществява само в понятия, животът – чрез унищожаване на тези понятия. Животът не се стреми към познание, както познанието към живот. Тия два съвсем различни фактора могат да се изразят чрез универсалната раздвоеност между разум и време или между рефлексия и интуиция, закон и чувство. Времето е специфичният предикат на живота, както понятието – на предметното познание. Животът започва с творчество – само когато съзнанието става душа, време, безкрайност. Обаче възможността за познанието на живота предполага безусловно предметната конституция на живота, която като такава означава разрушение на метафизичната цялост на самия живот. Обективна или предметна даденост е всякога корелат на едно съзнание, а последното не е нищо друго освен осъществен или разсъществен живот. Теоретично неуловимият живот се явява в съзнанието не в своя абсолютен eidos, а като предмет, т.е. като това, което не е. Именно в това се състои неразрешимостта на парадокса на ирационалния живот,

който ние познаваме по някакво чудо. Това познание, като това на Платоновия безформен хенос в „Тимеос“, не може да се докаже и демонстрира като формулите на геометрията.

Анализът на ирационалните човешки прояви в областта на абсолютното или чисто творчество никога не ще може да открие всички онези продукти, в които то се трансцендира и овековечава. Тоталитетът на възможните творчески осъществявания наричаме с една дума: история или култура. Това определение склучва целостта на индивидуалните отношения на човека към явленията на света, доколкото тия отношения са мотивирани от една метафизична необходимост. Последната се проявява в самобитния устрем към живот, не в естествена научния смисъл, а като любов към сливане с преживявания предмет, като воля към игра, към свобода в каузалния свят, към освобождаване от интересите на практическото съзнание. Ницше изрази в схващането си на диомистичното опиянение ирационалния виталитет на душата, тъмната *amor fati* като копнеж към ликующе себеотрицание и танц в бездните на живота. Тоя възторжен патос пред могъщието на живота иска да открие самото творческо безумие и неговата мълния. Разбран като мистичен демонизъм, като свръхразум, животът се явява в теоретично неопетнената същина на Безкрайното, на Безименното и само в тая негова същина той смогва да се самопожертвува в образувания, които го обезсмъртвяват.

Че изкуството, както религията, еротиката и мистиката е едно от най-непосредните отражения на диалектичния интензитет на живота, че то е един свят на чудотворство, на недействително време, пространство и причинност, ще стане ясно, след като се опитаме да прозрем в онова негово могъщие, с което се сливаме, когато безинтересно го преживяваме. Отражението на психичната индивидуалност в изкуството се вижда преди всичко в това, че естетическите ценности са зависими от специфичния натюрел на преживяващия субект. Всеки субект е символ на дадено време в историята на универсалния дух. Неговата индивидуална организация се състои в особеността на неговите отношения към външния мир. Социалната, религиозна и етична действителност, като самостоятелни области от трансцендентния ритъм на историческия дух, получават в различните фази на дадено време съвсем различни образи. Цялата действителност се модифицира с промяната на становището на индивидуума към нея, а заедно с това се променя и интензитетът на преживяванията. Тая относителност на всичко психично, на всичко индивидуално, изразява относителността на художествената действителност. Съществува само едно, зависимо от характера на хетерогенната субективност, изкуство. Всяко време в историята на духа има свое изкуство, както и своя религия.

Обаче тая релативност на естетичните образувания е само от историчен характер. Като откровение на творческата виталност, художествените творения изживяват своето актуално настояще и после стават исторични, т.е. престават да будят естетични емоции и влизат в пантеона на вечното минало. Ценностите на живота, станал култура или история, имат едно актуално настояще и една исторична иманентност. Античната музика има днес само едно исторично значение, като символ на гръцкия творчески дух, но днешната катастрофа на етичните, религиозни, социални и научни ценности има само едно актуално настояще, още неоформено в история. Така и с изкуството. Вечното в изкуството не е само изкуство, а нещо свръх него. То е негова логична абстракция, проецирана в областта на извънжизнените, неизменни стойности. Изкуството *sub specie aeternitatis* не е нито красиво, нито прекрасно, нито грозно. То е мъртвата вечност на идеята в Платонова смисъл на думата.

Относителността на изкуството, която тук разглеждаме извън всякакви практико-субективни съждения, се крие именно в това, че изкуството е преди всичко индивидуално-интуитивният отраз на безкрайния живот. Непосредното чувство се превръща в естетичен продукт, продължавайки своето движение в образ. Спонтанността на интуицията се чувства дори и в „завършеното“ преживяване, което намира ценностната си реализация в един ритмичен организъм. Последният представя въплотение на живота в образ, на трагичното напрежение на душата към откровение. Художественият предмет се явява значи като преобразен хаос, като оформена или рационализирана ирационалност, достигнала полюса на свръх-противоположното единство и съвършенство.

Обаче изразеният в ритмичен организъм хаос няма нищо общо с действителността извън тоя организъм. Естетичният предмет е нещо съвсем различно от теоретичния и атеоретичния свят. Чувствената субективност е реално-психична, както всички квалитативни прояви на душата, но те са още естетично индиферентни. Една радост или една любов в нейната индивидуация не е още изкуство. Последното е всякога рожба на субективния живот в сферите на съвършеното сливане на индивидуалната воля с една божествена обективност, която Плотин, Шелинг и Шопенхауер нарекоха идея. За дадеността на тоя идеално-иреален елемент в естетичната сфера – идеята като метафизична същина – тук и не може дума да става. Иреалността, която ние тук търсим, е нещо съвсем различно от тази на идеята, слята с пулса на преживяването. Ако бихме могли да изследваме сега тоя метафизичен синтез от сетивно време и невидима вечност, от Човек и Бог, който представя тоталната даденост на изкуството, ние бихме открили една проблема, която стои в зависимост от задачата,

дали в ирационалното са възможни рационални елементи и обратно. Независимо обаче от този централен проблем на теорията на атеоретичните области на духа, ние търсим естетичната иреалност в едно друго направление. Самата естетична сфера е иреална, недействителна. Тя е лоното на пресъздадения, превърнат в чудо живот, обаче този живот е вече красив или грозен, трагичен или комичен. Тук чувството е станало естетичен образ. Всички възможни категории на естетичното са недействителни, фиктивни. В света, сред който ние действуваме и страдаме, носени от континуитета на безкрайно комплицираната действителност, няма нищо от онова, което съзерцаваме в един свят от естетични ритми. Тук пространството е нещо друго, нещо красиво, тук времето е различно от времето в метаестетичния опит. Нещата изглеждат тук като призраци от някой чудесен свръхмир, в който изчезваме, без да искаме. Естетичният свят е музиката на една стихия, противна както на разума, така и на явленията извън нея. В действителност не съществуват нито тоновете на Брамса, нито цветовете на Шагал или Кандински. Целият Микеланджело говори из недрата на един друг свят, излъчва светлината на едно друго, иреално, невъзможно слънце, което ни магесва. Няма реални естетични образи, както няма и реални геометрични фигури. Естетичното в сферата на психичното е невъзможно. Думите на Фауста са иреални, както е и приказката. С една дума, изкуството е противоречие на естетичните неща, то е най-голямата „безсмислица“, най-невъзможното в опита на всекидневността; никога то не е било, не е и няма да бъде действително, непротиворечиво, възможно, както и числата и линиите на геометрията.

Истината, че естетичната сфера е нещо недействително или в действителност невъзможно, е доказателство за противохудожествените принципи на всички ония школи, които се стремят да дефинират естетичното творчество като възпроизвеждане или подражание на явленията, тъй както са възприети. Този естетичен сенсуализъм разглежда естетичната сфера като копие на видимия свят, без да има предвид, че „възпроизвежданата“ действителност е нещо „красиво“. Той не може да различи пространството в изкуството от пространството извън него, красотата в художествена смисъл от красотата в емпирично-психологичен смисъл. Същевременно той не може да проникне в същината на естетичното творчество, което, подобно на една божествена стихия, превръща безформения хаос в ритмичен космос, възможното в красива невъзможност. Затова и естетичната форма, която няма никакво сходство с логичната или материално-пространствена форма, но която е образ на могъщия, през което преживяването изгаря в огъня на творческото безумие, не е за

него нищо проблематично. Той би превърнал творчеството в копиране, естетичното в реалност и материалната вечност в биологичен процес. Абсурдността на сенсуалистичния принцип в изкуството открива най-ясно метафизиката на живота и творчеството, което не е само репродуциране на сенсуално възприетите явления, а нещо безкрайно дълбоко и тайно.

Сп. „Хиперион“, г. III, 1924, № 4–5.

Атанас Илиев

ИЗКУСТВОТО

Същността на изкуството, казва Конрад Ланге, е съзнателната самоизмама. Изкуството е илюзия. Но тази илюзия обогатява живота ни с нови преживявания. И затова се поддаваме на нейното въздействие. Поддаваме се съзнателно, без да забравяме, че имаме работа с илюзия. Изкуството следователно се отличава от обикновената самоизмама. Изкуството не е лъжа, както искат да го представят някои естети.

Но в състояние ли е изкуството да ни обогати с нови преживявания? Нима то не е едно „вживяване“, едно „пренасяне“ на собствените ни преживявания върху естетическите обекти? Естетическата теория за вживяването днес се ползва с особена популярност. „Преди да се поддадем на илюзията, за която ни говори Ланге, казват представителите на тази теория, ние сме вложили свои собствени преживявания в естетическия обект, ние сме го о ж и в и л и със своята собствена душа, ние чувстваме, че в него е скрита някаква близка нам истина: това е истината на собствените ни преживявания, превъплотени в чужди нам образи и освободени от своя практически колорит.“

Но какъв е смисълът на това превъплъщаване в чужди образи? Ако задачата на изкуството е да ни отдели от себе си, за да ни повърне след това отново към себе си, то би било един безполезен кръговрат, една празна игра на въображението ни. Отгде произтича вярата ни в културната стойност на изкуството? На този въпрос отговаря Бродер Христиансен в своята „философия на изкуството“. Задачата на изкуството, според Христиансен, е да ни приближи към ония наши преживявания, които остават незабелязани сред грижите на всекидневния ни живот, да начертае пътя към дълбочините на собствената ни индивидуалност.

Христиансен докосва проблемата за безсъзнателното, но я развива с помощта на традиционните философски термини. „Незабележимите във всекидневния ни живот влечения“, които се явяват при естетическото възприемане на художествените произведения, за Христиансена са израз на един „метафизически“ мир, който лежи *зад* нещата и понятията ни за тях. Наистина, този метафизически мир, според Христиансена, е даден чрез опита (в противоположност на традиционното схващане на метафизическата действителност), но той изпъква само в известни моменти от

нашия живот. Един от тия моменти са естетическите ни преживявания.

Откриването на метафизичното характеризира и самото художествено творчество. Художникът твори не само за другите, но и за себе си. В творческия процес намира израз стремежът на художника да разкрие „онази част от своя вътрешен живот, която жадува за откровение“. Изкуството следователно показва пътя на човека към самия себе си, то е самооткровение на абсолютното. Изкуството всъщност е един призрак, едно подобие на действителността. Този призрак обаче ни поставя пред нашия истински лик. Лъжата е необходима, за да разкрием „без лъжа“ нашето собствено същество.

Един от представителите на теорията, която схваща изкуството като едно средство за вдълбочаване в собствената ни индивидуалност, е и известният френски философ Анри Бергсон. Изкуството според Бергсона е една от формите на непосредното познание. „Между природата и нас, казва той, ах, какво казвам аз: между нас и нашето собствено съзнание има един воал, който е дебел за обикновените хора, но лек и дори прозрачен за художника и поета. Задачата на изкуството е да ни постави в непосредно общение с това, което е „зад“ този воал; с други думи казано, да обхване душевното състояние „в неговата първична чистота“.

Но как бихме могли да си обясним обстоятелството, че много от великите поети са водели един твърде назадничав, твърде еснафски живот? От къде са вземали материала за своето художествено творчество; как са могли да предадат тъй правдиво чувства, които са били чужди на техния живот? Този въпрос е главното възражение, което може да се направи срещу естетическата теория, която приема, че изкуството е средство за вдълбочаване в собствената ни индивидуалност. Бергсон отбива това възражение, като изтъква, че личността на поета би могла да се развие не само в посоката, в която се е развила, но така също и в много други насоки (ако би била при други, условия на развитие). Поетът използва за своето изкуство всички възможности, пред които е бил поставен при своето развитие. Това, което той изразява в своето изкуство, лежи „в з а р о д и ш н о с ъ с т о я н и е“ в неговата собствена натура.

Но каква е участва на тия „зародишни състояния“? На живот или на смърт са призовани те в процеса на художественото творчество? На смърт! – отговарят представителите на психоаналитическата естетика. Изкуството, казват те, е средство за освобождаване от потиснатите афекти. Изкуството е предохранителна клапа, която предпазва художника от нервно разстройство. Изкуството е спонтанно самолечение.

Този възглед намира потвърждение в множество признания на художници и поети. Но той не изразява същността на изкуството. Преди

всичко, изкуството не винаги е средство за освобождаване от потиснати афекти. Например: поезията на Рабиндранат Тагоре, стихотворенията на Христо Ботьова. Изкуството в едни случаи атрофира, а в други – култивира изразените влечения. Двойственото въздействие на изкуството е изразено особено ясно в речта на Ибсена пред норвежките студенти на 10 септ. 1874 г.:

„Аз влагах в произведенията си това, което само мимолетно, в най-хубавите часове на моя живот е осветлявало душата ми с жива, ярка и хубава светлина; това, което се издига над моето поседневно аз. А аз влагах това в произведенията си, за да го закрепя за себе си, в себе си. Но аз възпроизвеждах и противоположното – това, което за вътрешния поглед се явява като някаква утайка в душата на съзercателя, и внасяйки го в произведенията си, аз се очиствах от него, сякаш се потапах в купела на обновлението и освобождението.“

Участта на изразените чрез изкуството зародишни състояния от психиката на художника следователно е различна за различните случаи. Тя се обуславя не от естетическите принципи, а от принципите на целокупния човешки живот. Ибсен сравнява поезията с един съд върху собственото си аз. Вярното в този възглед е, че изкуството съдейства на моралния контрол, който упражняваме върху себе си. Но задачата на изкуството все пак остава независима от задачите на морала. Изкуството се задоволява да разкрие скритите области на душата ни. Художникът постига тази задача, като се вдълбочава в собствената си индивидуалност, а съдът, който произвежда върху своето „аз“, е дело не вече на художника, а на човека.

В. „Стрелец“, бр. 3, 21 апр. 1927.

Янко Янев

БЕЗУМИЕТО

Всичко онова, което наричаме култура и в което всеки миг намира своята неумираща твърд: единството на претворените форми на непосредствения и субективен живот, тъй както те се явяват главно в изкуството и философията, се корени в една дейност, която стои над всички норми на разсъдка и която поради това е необяснима и тайна. Тази дейност всъщност не е никаква дейност, защото тя няма никакъв закон и никакъв организъм. Тя е море и музика. Тя изпламва в първите багри на пролетта, плъзва се в жилите на звяра и злака, извива се към небето, движи слънцето, докато блесне и падне като гръм. Тя носи времето на своите вълни, прави от нищото космос, от космоса нищо, съединява и примирява конечното с безкрая, битието с хаоса, оброчава тишината с бурята. Това е безумието. И колкото и рационализиран да е човешкият дух, колкото и отвлечени да са формите, в които той заключава живата действителност, никога то не престава да клокачи в глъбините на душата, да я откъсва от видимите неща и да я възвзема към съзерцание и танц. Безумието е началото и края на творчеството, на духа, неговата възторженост и неговата абсолютност. То иде, за да освети битието, за да го избави от границите на тленното. Човекът на безумието е едно велико зрелище! Той не е човек, а една бездна от символични хали. В неговите очи се сплитат багрите на пустинята и рая, той живее метафизичен живот, той е божество.

И ако в една култура са пресъхнали всички струи на безумието, ако то е станало закон или форма, тогава тая култура е обречена на гибел. Същото и за отделния човек. Който не танцува и не пее, обграден от огъня на своята самотност, който не може да преодолява деня, да се издигне над обикновеното, за да отдаде сърцето си на ветровете и беса, – той няма демон, няма съдба, няма трагически знак, а представя някакво мъртво същество, в чиито жили не тече светлина и кръв.

И ако нашият народ не е смогнал още да живее метафизично, т.е. да създаде своя философска наука, мистиката на своя творчески ерос и своето изкуство – то това показва, че в него още не е блеснала мълнията на безумието, че той тепърва ще чака нейната вест. Създаването на една култура, в която да се отрази първичното у българския народ в западна одежда

и духовност, – това е задачата на нова България. Нейното осъществяване ще означава прояснението на българския дух.

Погледнете шествието на мъртъвците, които безпомощно кръстосват днес земята на грядущия български народ!

Какво търсят тези хора? Не виждат ли, че са изхвърлени на брега на времето, което бучи въз тях и ги зарива с праховете на миналото? Безжизнени и отровени – защо сами не затворят своите очи? Има ли поне малко шемет в тяхното слово? Те не любят, не пеят, не зоват, не очакват нищо друго, освен погребението на своя гаснещ интелект. Нека сами замлъкнат. Нека се вслушат в шъпота на новите и младите, които носят новото небе на България. Мъртвецът си е мъртвец и никаква целувка не може да го съживи. Остава само времето, което го прегазва в своя марш към бъдещето и разбулва хоризонта на нови светове. Само възторгът осветява живота. Няма нищо по-смешно от един упоен разсъдък. Няма нищо по-мощно от един вдъхновен юноша! Такива юноши у нас са шепа, но те носят знак и техният живот е символ. Да чакаме бъдещето, заслушани в кипежа на пролетта, която иде на слънчеви коне!

В. „Стрелец“, бр. 3, 21 apr. 1927.

Любомир Русев

ХУДОЖЕСТВЕНАТА ЛИТЕРАТУРА И ПСИХОАНАЛИЗАТА

I

През втората половина на 19 век литературната наука беше оплодена от идеите на двама талантливи учени – французина Тен и немца Фехнер. В работите на първия се очертаха обективно-историческите основи на литературното творчество, а в съчиненията на втория бяха посочени психологичните двигатели на художествения процес. Тен и Фехнер отхвърлиха априорните заключения на своите предшественици в естетиката, и въведоха изследването на фактите, като единствено положително средство при градежа на литературните знания. Възгледите на Фехнер създадоха почва за експерименталната психология на Вунд, разработена лабораторно от много негови ученици и последователи. Но все пак, естетиката, основана върху Вундовата експериментална психология, „остана в стадията на налучкването и търсенето на нови пътища“¹, по признанието на един от най-ревностните ѝ застъпници, вместо да схване живеца на литературното творчество и да го доведе до система.

Началото на двадесети век даде няколко нови психологични направления, които, запазвайки експерименталната основа на Вундовата психология, се опитаха да я допълнят или изменят. В Германия се разви т.н. структурна психология, начело с Щерн, Шпрангер, Кьолер Кофка и др.² Тя се противопостави на стремежа на Вунд да изгражда душевния живот от елементи, на които поотделното изучаване е равностилно да се изучи и обясни живата душа.

Структурната психология излиза от принципа на Аристотел, че „цялото съществува преди частите“. С това философско биологично разбиране, тя направи ценни изследвания на съзнателното единство, наречено личност. Има също особени заслуги за определяне начините, чрез които индивидът схваща въздействието на средата върху си. Структурната психология се оказа доста плодотворна и за литературната критика. Върху нея се изградиха естетическите разбирания на Емил Лука³, Кроче и др. за единството между съдържание и форма в произведението.

Известна новост в процеса на естетическо вживяване даде Марбургската школа на Ерих Иенш.⁴ Нейното учение бе наречено ейдетизъм. Иенш излезе от един незначителен факт – способността да се вижда на празния

екран липсващата картина или предмет, който е бил преди малко пред очите ни. Обобщава този факт и го поставя в отношение към всички душевни прояви и за всички възрасти. По този начин създаде цяла философско-психологическа система с разбирания на много духовни явления. В областта на художественото творчество Йенш откри, че формата на примитивното изкуство, митология и език съвпада с особеностите, които намират обяснение в ейдетизма.

Другите психологични школи, като рефлексологията на Павлов и Бехтерев в Русия и бихевиоризма на Уотсон в Америка, изследвайки само външната страна на човешките действия, не допринесоха нищо за обяснение на творческия процес.⁵

След европейската война едно скромно дотогава учение излезе на широк друм и заплени психологическите лаборатории и философските кръгове, литературните и художническите среди. Неговият първомайстор З. Фройд може да се нарече Достоевски на съвременната психология, по думите на психолога Ширвинд. В течение на няколко години това учение направи завидно-бляскава кариера. Излязло от психиатричните клиники, то се превърна на всеобемаша теория, като се стреми да обясни тайните прояви на духа. За пръв път то внесе светлина от лъча на изследването в ред загадъчни душевни факти, като откри възможност за проникване в мрачните дебри на несъзнанието.

Учението на Фройд, наречено психоанализа, има здрава експериментална основа, но следвоенният интелегент се интересува по-малко от експерименталиста-психиатър Фройд, отколкото от Фройд-метафизика, който държи златния ключ за дълбините на несъзнанието и открива тайните на човешката съдба. Метафизическите наброски в психоанализата, съставляващи неотменима част на всяко учение, доведено до система, станаха причина някои положителни умове да погледнат с недоверие на фройдизма.

За нас е необходимо да обясним експерименталната основа на психоанализата, защото тя има несъмнен практически успех и следователно, представя точна психологическа метода. Не може да се отрече, че в много тежки психиатрични случаи тя е последна инстанция за лечение. Завладяла е всички психиатрични клиники. Отделни моменти от нейното изследване използват и психиатри, които не са психоаналитици. Достатъчно е само да се прочете работата на Кречмер „За истерията“⁶, за да се види доколко съвременната психиатрична клиника е проникната от духа на Фройд. Дори един от най-решителните противници на психоанализата – Уотсон заключава: „Получите ли невроза, идете при психоаналитик и той ще ви излекува. Очевидно е, психоанализата има здрава основа, защото излиза от

практиката и се проверява чрез нея, а практиката е най-добър показател за верността на мисленето. Изолираното от нея мислене е само схоластика.“

Действителността, според Фройд, е материална, но част от нея притежава особено и специфично качество със своя закономерност. Тази част наричаме психика. Тя внася известни промени в живота на организма, нужни за неговото приспособяване, самоусъвършенствуване и подчиняване на средата, с цел да се запази съществуването на индивида и да се продължи родът му. Фройд бележи: „Създаденото от нас научно здание на психоанализата в действителност се явява надстройката, която кога и да е ще стои на своята органическа основа, но ние още не знаем тази основа.“⁷

За изучаване на отбелязаната специфична закономерност са необходими и съответните методи на изследване, които се отличават от физиологичните. Така психологичните методи получават своето оправдание.

Душевното според психоанализата е съзнателно и несъзнателно. Последното, като проблем е било разглеждано и от древните философи, но заслугата на Фройд се състои в това, че той откри метода за неговото изследване. Законите на съзнанието са известни от експерименталната психология на Вунд, а законите на несъзнанието Фройд формулира по следния начин.

В несъзнанието е непознато отрицанието, т.е. отречено е отрицанието. В съня, в поведението на невротичите и в някои художници омразата и обичта съществуват едновременно. Проявите на несъзнанието са безлични, императивни; характеризират ги като някакъв демонизъм.⁸ Нормалната, предимно съзнателна личност, в своята строга хармония, напомня музикално произведение, а невротичната – с широкия кръг на своето несъзнание, напомня постоянен вихър. Ако изразим диалектически този закон за несъзнанието (той напълно съответства на един от законите на Хегеловата диалектика) ще получим следната формула: Не съществува синтеза в несъзнателните прояви на невротика, а тезата и антитезата са във вечна смяна.

Между съзнанието и несъзнанието има едно предсъзнание. То се състои от несъзнателни представи, които могат да се осъзнаят и служат за връзка между съзнанието и несъзнанието.

В психиката действа самостоятелно, независимо от съзнанието и т.н., цензура. Тя подлага на преценка представите, като някои от тях допуска в съзнанието, а други не допуска. Тя е несъзнателна. При нормални условия е недоловима. Едва когато нейното функциониране бъде болезнено нарушено, тя се явно забелязва. Проявява се като чувство на виновност и нужда от наказание. Несъзнанието се изразява в различни симп-

томи в съня, в грешките на всекидневния живот, в поведението на невротичните и в творчеството на поетите.

Психичната същина е такава, че всичко, което става в несъзнанието, може да се изрази само с думи, разбираеми от съзнанието и взаимодействани от него. Затова, по необходимост, когато говорим за несъзнателни елементи и процеси, трябва да си служим с термините, с които означаваме елементите и процесите на съзнанието, при една прибавка – несъзнателен. Това несъвършенство в терминологията не създава никакво научно неудобство, защото несъзнанието е подчинено на други закони, които дават друга динамика и образуват други комбинации, каквито не съществуват в съзнанието.

Психичният живот се ръководи от два основни принципа – на удоволствие и реалност. Още френските материалисти след Лока твърдяха, че човек се стреми към удоволствието и избягва неприятността. За съзнанието е свойствен принципът на реалността, а за несъзнанието – онзи на удоволствието. Такова се получава при задоволяване на влеченията, които са: сексуални, себични и разрушителни.

Всяко влечение се поражда от вътрешна (в органите на тялото или психиката) възбуда, която индивидът не може да отстрани, както отстранява външните възбуди, чрез богатство. Докато външно произходящите възбуди са кратковременни, вътрешните са постоянни и се изразяват в непрекъснат тласък към задоволяване. Физиологичният спътник на влечението е известен дял от нервната система, който се раздразва. Целокупната нервна система реагира спрямо влечението, тъй както реагира и спрямо външните дразнители: да възстанови своята динамична цялост и да унищожи вътрешните и външните възбуди. Целта на всяко влечение е неговото унищожение. В процеса на удовлетворяването се вмъкват и няколко съзнателни моменти, които му дават единство. Преживяват се като субективни данни: напр. чувство на напрежение – на стихваща възбуда и пр. Като психична същност влеченията са стремеж към известен обект, най-често към индивид и общество, а като биологична същност – те са резервоар на сексуална и самосъхранителна енергия – либидо и глад.⁹ Те създават динамичната спойка на цялата душа и връз тях се изграждат много от по-късните културни образowania на личността.

Влеченията с тяхното незадоволяване, а не външните раздрази, са двигател на прогреса, който е довел до съвременната висота развитието на безконечно работоспособната нервна система – бележи Фройд.

Влечението води в края на краищата, при нормално задоволяване, към пасивност; то е реакционен фактор, който става прогресивен, когато не напълно и не всякога се задоволява.

Удоволствието, което се получава от задоволяване на влеченията, тясно е свързано с реалността. Напр. дадено влечение трябва да се удовлетвори, за да се възстанови душевното равновесие, но възможността за неговото задоволяване зависи от външната среда. Следователно принципът на удоволствието неизбежно се сблъсква с принципа на реалността. Удоволствието, което не търпи ограничения, трябва да направи компромис с неумолимо противопоставящата му се реалност: семейни и социални условия – материална възможност, нравственост, религия и пр. В подобен случай влечението се осъжда на изгнание в несъзнанието и може да има следната съдба: 1. Да се потисне; 2. Да се превърне в противоположно – амбивалентност; 3. Да се обърне към личността, от която произхожда – нарцисизъм; 4. Да се възвиси – да сублимира. Тази съдба на влеченията е един вид индивидуална защита против откритото им проявяване.

Художественото творчество, в грамадната си част, отразява борбата между реалността и влеченията, както и последствията от тяхната съдба или изгнание в несъзнанието. А повод да се психоанализират художествените творби, както и душата на поета, дава фактът, че естетически ценните произведения са създадени почти несъзнателно, под напора на вътрешно освобождение. Процесът на творчеството прилича на някакво блънуване. Мотивите на произведението и героите на поета изразяват в прикритата форма притворбите на неговите влечения. Като ги изследваме, ние изучаваме и основните ядра в душата на поета – неговите комплекси. Затова психоанализата на известно произведение не е само психоанализа на даден паметник, а същевременно и такава на даден автор в определени моменти от неговото развитие.

Това разбиране за участието на несъзнателното в творчеството се споделя и от самите поети и не един от тях е станал негов изразител. Напр. Хеббел мисли, че „съзнанието не взема никакво участие във всичко велико и красиво, което изхожда от човека. Великото произведение се ражда, както майката ражда детето си, което е оформено от тайнствени ръце в нейната утроба и което, макар плът от нейната плът, се явява пред нея в независима самостоятелност... Съзнанието не е продуктивно, то не създава, то осветлява само като месеца. И тъкмо защото художникът постъпва несъзнателно, той не знае кога ще му дойде идеята“¹⁰

Ценни изповеди за несъзнателността на своето творчество са дали Нитче, Гьоте, Ламартин, Хюго, Ботев¹¹ и др. Поразителна в това отношение е изповедта на Русо. Той излага по какъв щастлив случай идва до съчиненията си, които правят епоха в живота му. Отивайки през лятото на 1741 год. от Париж за Венсен, да посети затворения Дидро, по пътя той прочита в *Mercur de France* предложения от Дижонската академия

въпрос: Прогресът на науките и изкуствата не се ли изкупва с поквара и разруха на нравите? „Гутакси при прочитането аз видях друг свят и станах друг човек“, казва той в своите „Изповеди“. И в писмата си до Малсерб пояснява: „Ако нещо досега е приличало на внезапно вдъхновение, то бе настъпилата у мене промяна: ненадейно умът ми бе озарен от силна светлина; потоци живи идеи се явиха вкупом с такава мощ и в такава безредица, че аз се чувствавах неизразимо смутен; главата ми се зашемети като от пиянство. Обзет от бурна конвулсия и не можейки повече да дишам, аз се строполих под едно дърво по пътя и прекарах половин час в такова вълнение, щото като се вдигнах, видях с очудване жакета си отпред цял измокрен от сълзи, без да съм ги усетил. Да можех да запиша четвъртината от онова, което видях и почувствах под това дърво, с каква яснота бих осветлил всички противоречия на социалната система; с каква сила бях изложил всички заблуди и грешки на нашите институции. Онова, което можах да задържа от прилива на големи истини, осенили ме под дървото, то е слабо разпръснато в трите ми главни съчинения. Ето как, когато съм мислил най-малко, аз станах автор мимо волята ми“. Несъзнанието на Русо се разпуква под влиянието на даден дразнител – въпросът на Дижонската академия, и поетът изпада в състояние на душевно очистение, изживял със силата на вихър претенциите на потиснатите влечения, част от които смогнал да осъзнае. При подобно очистение (отреагиране) най-ясно наблюдаваме несъзнателната психичност.

В що се състои потискането и защо известно влечение може да има подобна участ? „Очевидно, необходимо условие за потискането се явява чувството на неприятност, вместо удоволствието при постигането на целта на влечението“. Понякога потиснатото влечение противоречи на някои изисквания на личността, които имат по-голяма сила и носят повече удоволствие. Не всички влечения се потискат. Ония, при които напрежението, получено от неудовлетворяването им, добива грамадна сила, стоят извън всякакъв процес на потискане – такива са себичните влечения.

Психоаналитичното учение познава два вида потискане: Първично, при което не се допускат в съзнанието (носител на процесите на аза) представите, съпътстващи влечението. Вторично или истинско, отнасящо се до психичните деривати на дадени постигнати представи, свързани с влечението, или пък представи с друг източник, но които са встъпили в асоциативна връзка с потиснатите представи.

Потискането не е замръзнал процес, а вечно действащ, вечно нов, и отношенията между потиснатото и потискващото вечно се сменят.

Във всяко влечение се различават, освен свързаните с него представи, които при потискане са подложени на сгъстяване и пренасяне, още и

афективни образувания, в зависимост от либидонозния, количествен момент. Последният може да има различна участ при потискането: 1. Да изчезнат всякакви следи от него, защото влечението е съвсем подавено. 2. Да се превърне в особен афект, несъответен на обективното му раздражение; и 3. Да се превърне в страх. Двете последни възможности са заставили психоанализата да обърне особено внимание на превръщането на психичната енергия в афекти, главно в страх, като нова възможност за притворби на влеченията. Художествената литература – предимно лириката, изразява афектите, свързани с потиснатите либидонозни представи, като: представа за майката, родината, любимата и пр. Във връзка с други психични процеси те образуват основните ядра на душата – комплекси.

Несъгласуването на съответната представа със самосъзнанието и морала на личността са мотивите на изтичането и потискането. Етичните, социалните, религиозните, естетичните възпитателните и др. изисквания на индивида са потискащите сили. Приемането на непоносимо влечение или продължение на конфликта би предизвикало най-силни неудоволствия.¹² Но фаталното е, че невротикът не може да ги преработи психично и да ликвидира противоречащите влечения на моралните му възгледи, защото последните не са, тъй да се каже, напълно негови и силни, за да не търпят уязвяване. Те са внушени отвън, без да са напълно асимилирани. Фройд¹³ заявява: „на невротичите не се отдава потискането на идеята, на която виси непоносимото влечение. Макар че те са я изгонили из съзнанието и паметта си и привидно са икономисали голямо количество неудоволствие, обаче, изтичано влечение продължава да съществува по-нататък в несъзнанието. Там дебне и дочаква удобен случай да бъде активирано, и там се активира чрез симптомите – защителни продукти от страна на отбраняващата се морална личност“.

Дойде се до убеждението, че в психиката са възможни няколко психични групировки, които могат да останат доста независими една от друга и за известно време да не знаят нищо една за друга.

Психоанализата се спря и на възрастта, през която главно се обособяват съзнанието и несъзнанието, първото със своето „аз“, а второто със своето „то“. Тя заключи, че съзнанието е заченато от несъзнанието, по-старото психично качество.

В малкото дете, действията на което са несъзнателни, удоволствието почва да се заменя с реалността. Възприятията и личния избор започват да изтичат импулсивните подбуди. Развива се нравствена и естетична оценка. Животинско динамичното разбиране за света се превръща в устно-логично. Същевременно детето изживява някои стари познавателни психомеханизми¹⁴: проекциране, идентифициране и фиксиране, под знака на

които се разпуква детската сексуалност и се формират някои типични комплекси.

Проецирането е несъзнателно пренасяне и натрупване на лични съдържания върху известен обект – напр. човек, предмет, явление и пр. Проецирането, от друга страна, е един вид разпадане, при което личните чувства, мисли, влечения, се влагат в обекта. Когато предварително се съди за някого, че е добър, хубав, мил и пр. ние внасяме наши желания и чувства в него и ги възприемаме след това като негови качества. Проецирането се превръща, в своята най-груба форма, в одухотворено (анимистично) схващане на нещата. Проецирането е най-съществен момент в баладата и в много фантастични приказки и романи.

Проециране има още в най-ранна възраст, но то не засяга спомените на детето. Проециране има и у възрастния човек. Но, докато у възрастния над проецирането господства разума и логиката, в детето и художника над разсъдъка и трезвото схващане господства проецирането.

Проецирането става пасивно и активно. Първата форма е присъща на много примитивни, детски и художнически случаи и не възниква из никакви съзнателни намерения, а е чисто автоматична. Втората форма съставя съществената част от акта на вживяването. Тя е носителка на живот в детските игри и творчеството. Както едната форма, тъй и другата предопределят влюбването и омразата.

Проецирането бива с различна интензивност. Ако е по-силно и преживяно от чувствително затрогнато влечение, то се развива в друг психомеханизъм – фиксация.

Фиксацията е невъзможност на психиката да се отдръпне от известна проекция и да вземе едно хладно, разумно отношение към нея. Става невъзможно приспособяването към действителността и се развива тенденция за сцеплението с проецираното влечение. По този начин, ако в детето се загнезди някаква фиксация, то остава приковано към известен период на развитието си само по отношение на даден род постъпки, а в друго отношение се развива и усъвършенствува. Напр. възрастните садисти са с фиксирани постъпки, импулси и чувства от подобен род, загнездени в тях още през 3 или 4 г. им възраст. Типичен в това отношение е разказът на Е. Зола – За една любовна нощ. Green сравнява душевния живот при фиксацията с поток, част от който е запушена в самия източник.

Фиксацията може да има различен обем и да обхваща ред прояви. Тогава тя е сложна. Първичният афект в нея се е разраснал и е засенчил много прояви, които не са имали нищо общо с първопричината ѝ. Тази първопричина често се забравя, амнезира, и тогава фиксацията изглежда безпричинна. Под влияние на асоциациите някои фиксации променят

обектите си. Тя не е последната инстанция на влеченията, в които съществува стремеж за сродяване и съединяване с обекта, към който е насочена психиката.

Докато фиксацията само задържа целокупността или частичната душевна нагласа към респективния обект, друг механизъм – идентификацията – поглъща обекта, като субектът става същевременно обект. Така, играйки, детето става куче, което скача на четири крака и лае, или става очарователния цар, който странствува и върши подвизи, или става червената шапчица, която вълкът изял и пр. Детската фантазия, усилена от влечения, се увлича подир една самоизмама, а приказното става действителност. Идентификацията е несъзнателен, чисто детински и примитивен феномен. Тя е априорна еднаквост, която никога не дири и не иска доказателства. На идентификацията са основани разбираня, че както субектът преживява, чувствава и мисли, тъй чувствуват, мислят и преживяват околните: моите грешки са грешки и на другите, непозволеното за мен е и непозволено и за другите. Идентификацията е често явление в спонтанното творчество. Напр. Боян Пенев забеляза, че Ботев се слива с майка си и „само чрез това сливане с майката той може да изрече нейните думи, да заживее отново с ударите на нейното сърце, с оня пръв и постоянен трепет, който го е пробудил някога за живот. Едната обич напълно изчезва в другата – двете души се сливат в първичното си мистично единство“¹⁵, т.е. тук става процес на проециране на Ботевите чувства в майчиния образ и идентифициране (уеднаквяване) с последния, за да се получи е л ю з и я т а , че не поетът внася свои чувства в образа на майка си, а тя действително храни такива по него. Идентификацията е в основата на фантастичните приказки, внушенията, психичните зарази и свещената забрана – tabu у първобитния човек¹⁶.

Най-същественото значение на тези психомеханизми е при изграждането на т.н. Едипов комплекс.¹⁷ Според трагедията на Софокъл Едип, без да знае, но подтикван от съдбата, убива баща си и се оженва за майка си. Психоанализата откри, че подобен мотив съществува в поведението на децата. Тези аморални детски желания в последствие се потискат, но те не престават да се проявяват от време на време в съня на възрастния, много често в бълнуванията на психично разстроените и да съставят мотив в творчеството на поетите.

Детето проецира за пръв път своите впечатления върху майката и чрез нея навлиза постепенно в познанието си на света. То бозае от нея и получава приятни усещания при раздразване слизестите си ципи на устата. Удоволствието от тези дразнения е аналогично на удоволствието, което се получава при половите раздразвания по-късно, затова устата става

втора еротична зона. Формира се Орално-канибалната еротика.

Когато детето проходи и започне да се храни самостоятелно, приятните дразнения на устата се сменят с такива от задния канал. Същевременно то започва да се интересува от действия, които са съпроводени с мъчение на животни и хора. Детето става анал-садист. След този период получава вече локализирани към половите органи усещания и отправя влечения към родител от противоположния нему пол. Тези влечения нямат граница. Ала детето носи в психиката си забраната на обществеността: родител не може да бъде притежаван от детето. Настъпва душевна борба, през време на която се развива един процес обратен на проекцията – интроекция. Като че ли се втурва изгубеният обект в несъзнанието и го овладява.

Този процес допуска предположението, че характерно за „аза“ е да бъде спирачка за отхвърлените от обектите проекции и да съдържа чрез интроекция и идентификация историята на избраните обекти. „Аз“, приемайки чертите на изгубените обекти, се старее да ги измени и да ги обърне към „то“, към гнездото на влеченията, с утешението: „Ето, ти можеш да обичаш и мене, аз тъй много приличам на обекта.“ В този случай става превръщане на стремежите към обекта, в стремежи към себе си, процес, наречен нарцизъм, самовлюбване, който влече отказ от сексуални цели и донякъде възвишава влеченията към несексуални и полезни за самия индивид действия – към сублимация. По пътя на нормалната сублимация и естествения нарцизъм, човечеството е ограничило сексуалните влечения, а отделният индивид под влияние на същите тези причини се е възвисил към личното несексуално съвършенство.

При нормалната психична дейност характерът постепенно закрепва и се справя с идентификациите на по-късното развитие. Първите идентификации на младенчеството оставят дълбоки следи в душата и предопределят възникването на идеалното „аз“, което крие уеднаквяването на индивида с бащата и привързаност към майката у момчето, а у момичето – привързаност към бащата и уеднаквяване с майката или усилено уеднаквяване с бащата. И едното, и другото е възможно както с момчето, тъй и с момчето, но ненормално се смята уеднаквяването на момчето с майката и уеднаквяването на момичето с бащата.

Едиповият комплекс, ако не е силен, е положителен за развитието. Той е характерен за всички деца. Силен и болезнен е за невротичните. Чрез нормалното си образуване той съдействува: 1) За правилното освобождаване от двойната насоченост на пола (каквато притежава всяко дете и е нормално възникването на влечения) в момичето към мъжа (респ. бащата) и в момчето към жената (респ. майката). 2) Изживяване на старинните прояви (рудименти на половия живот) и отгърване на детето от свои-

те много полови зони, респ. половост на устата, на задния канал и пр. и установяване на половите възбуди в половите органи. 3) Развиване на социални чувства: обич, грижи, отстъпчивост, нежност, внимателност, услужливост и пр., които ще бъдат по-нататък основа в чувствата на възрастния към обществото. 4) Отлагане на идентификация в „аза“, която ще се противопостави на съдържанието на „аза“ в качеството на идеалното – „аз“ или „свръх-аз“. Последният не е само проста утайка на първия избран обект, но и енергично реактивно образуване. Неговото отношение към „аза“ не се изчерпва само със заповедта: „Ти си длъжен да бъдеш такъв, какъвто е бащата.“, но се състои в забраната: „Ти не смееш да вършиш това, което върши бащата, то е само негово право, а ти трябва да се възвисиш по свършенство до него.“ „Свръх-азът“ отразява както индивидовото, така и родителското развитие, още повече той увековечава съществения момент, на който личността дължи своето произхождение.

И тъй, чрез идеалното „аз“ „в децата се съхранява съществуването на родителите“, както твърди Паулсен. В този дух още в 4 в. преди Хр. Аристотел писа: „Чрез поколението смъртните участвуват в процеса на безсмъртието“.

II

Психоаналитиците твърдят, че в значителните художествени произведения, при анализ се открива една или друга форма на Едиповия комплекс. Ранк¹⁸, Фройд¹⁹, Бодуен²⁰ и др. направиха психоанализи на много художествени произведения.

Да вземем например Шекспировия Хамлет. Сам Фройд скицира една анализа на главния герой в първото издание на *Traumdeutung* през 1900 год. Оттогава до днес тази анализа е била попълвана, задълбочавана от много автори, но основното в нея си остава в прочутото Фройдово произведение.

Великата трагедия „Хамлет“ пуска корени в терена на Едип цар. Ала цялата еволюция, която е произвежда в човешката психология между тия две тъй отдалечени епохи, както и върховният прогрес в афективния живот на човечеството, се манифестират по различен начин. В „Едип“ основното желние на детето е поставено като в сън при пълна светлина, и е пряко реализирано. В „Хамлет“ наопаки, то остава изтласкано и ние откриваме неговото присъствие, както при неврозата. Всяка част е построена от постоянни колебания на героя. От единия край до другия изпъкна непрестанно желание за синовно отмъщение, но съществуват скрити мотиви и за въздържане, които остават необяснени. По техния произход има много тълкувания, ала всички са незадоволителни.

Едно от най-познатите е изказано от Гете. Той вижда у Хамлет тип човек, чиято способност да действа е парализирана от прекалено и болезнено развитие на мисълта. Според други, Шекспир е искал да опише аномалия, абуличен характер на един младеж – неврастеник. Обаче, фабулата на това произведение не всякога ни показва същество, неспособно за решение. Наопаки – на два пъти виждаме Хамлет да действа: първият път с удивителна скорост и страст той убива с един удар на сабята лицето, което слуша скрито под завесата; вторият път, обратно, след един план, зряло, но лукаво обсъден, изпраща на смърт, без каквото и да е колебание, двамата си царедворци. Какво прочие маже да му попречи да изпълни своето отмъщение? Още повече призракът (сянката) на баща му често му диктува това, през време на халюцинаторните образи. Хамлет стои далеч от престъплението и може всичко друго, освен изпълнение на отмъщението. Той трябва да накаже човека (негов чичо), който е убиец на баща му и е заел мястото на последния при майка му. Другояче казано, той трябва да убие оногова, който точно е реализирал Едиповите му желания, отблъснати от самия него в несъзнанието му през детинството.

Ужасът, който би трябвало да го подбужда към отмъщение, се превръща в самоукоряване и в смущения на съзнанието – невроза. Последната му подсказва, че е по-добре, ако виновникът не се накаже.

Георг Брандес ни съобщава, в произведението си за Шекспир (1896 год.), че трагедията „Хамлет“ е писана непосредствено след смъртта на Шекспировия баща, под удара на съвсем голямата прясна скръб. Бихме казали, след пълно оживяване на неговите детински Едипови фантазии. Знае се също, че неговият син, който носил името Хамлет, умрял в ранна възраст.

Едипов комплекс се открива, според изследванията на психоаналитиците, в най-великите произведения на човечеството: в Омировата Илиада – в лицето на Ахил. В Енеидата – Еней, в Данте, в Дон Кихот, в Крали Марко, в Зигфрид от песен на Нибелунгите, в произведенията на Гьоте, Русо, Байрон, Шилер, Шпителер, Ленау, Келер, Пушкин, Достоевски, Толстой, Гогол и др.²¹

За да разберем силата на Едиповия комплекс в творчеството, не е без значение да спрем поглед върху някоя национална лирика, например нашата елегия. В най-хубавото си стихотворение „Жестокостта ми се сломи“, Петко Р. Славейков ни казва, че се отрекъл от своя народ, ожесточил се спрямо него и не рачел да го пощади, но като чул, че майка му дала Богу дух, преследвана за неговия грях, настъпил преврат в душата му.

В смъртта на майка си и в страданията на жена си той познал теглото на целия народ. Неговите стари рани се развредили и жестокостта му се сломила. Заплакал и прокледл своята гордост.

Това стихотворение е интересно не само с хубаво изразените афекти и дълбоко трогваща фабула, но и с прозрението, че чрез образа на майката поетът се възражда в обичта си към народа. Основна е също мисълта, че единствено майчиният образ може да го спаси от омразата и да го върне към идеалите на народа. Ясно е значението на Едиповия комплекс.

Ботевото творчество е изцяло под знака на Едиповия комплекс.²² Но в Ботев той е на места скрит; майката е заменена с друга жена, или някакъв символ. Афективността и невротичното желание за смърт се четат във всеки ред. Създадени са и няколко абсолютни ценности, като свобода, правда, разум, за да се оправдае садистичната регресия на автора, която го поставя в конфликт с всичко съществуващо.

Особено интересно откъм психологичната структура и липса на потискане е стихотворението „Ней“. Неговият герой може да се нарече морален негодник, защото без оправдателен мотив се явява съперник, спрямо стария мъж на една жена. Нощно време скача през плета в градината, промъква се като „смок“, стиска в ръка нож и чака да излезе старецът, за да го убие.

Вие спите – мен в гърди
Силен пламък, яд гори
И гняв ще ме умори.

През прозореца глава
Се показва и засмя,
.....
Тебе тутакси познах,
И тогаз се чак стреснах
„Друг път“ славею казах
И през плета пак скокнах.
.....
Ще умре един от нас –
Или мъжът ти, или аз.

За да разберем мотива на това стихотворение, трябва да набележим различните моменти в него: 1) Героят не ни казва, че е фиксирал същите тези желания към жената, преди друг да играе известна роля в нейния живот. 2) Този „друг“ е възрастен, стар (класически символ на бащата) и той трябва да умре. 3) За нея нито една лоша дума не е казвана; нито го обижда обстоятелството, че тя се е омъжила. 4) Героят се намира в състояние на потъмняващ съзнанието афект: „Силен пламък, яд гори и гняв ще ме умори“. С поведението си иска да каже: – Ти си загубена, но аз не мога без тебе. А това на психоаналитичен език значи: – Аз не мога без тебе, защото си загубена, защото най-последно ти вземаш стойността на майчиния образ и защото най-сетне ми е

позволено символичното убийство на бащата.

Това стихотворение из Ботевото творчество стои съвсем изолирано за разбиранията на литературните непсихоаналитици, защото в него няма казано нищо за турци, за хайдутути, чорбаджии и пр., с които външни образи единствено са свикнали да свързват Ботев, но за психоаналитика то е съвсем на място и е в духа на Ботевите комплекси. Художествената му слабост се дължи на недостатъчно прикриване на влеченията.

Вазовото стихотворение „На майка ми“ също издава силен Едипов комплекс. Майката е „жалка мъченица, клета“. Пила е отрови, скръб я попарила, но душата ѝ е чиста, като светиня. Тя спасява поета при всички нещастия в живота.

.....
Не можах щастлива да те сторя,
не можа крило ми да те спази.
Сам аз паднах, ти знаеш, и подпора
в твойта пак любов намирах ази.

.....
Не веднъж дължа ти аз живота –
колко пъти в мен ти възроди го!
Ах, но твоят... твоят бе Голгота:
вечен траур него затъмни го!
И сега, из мрака безизходен,
пак простирам къмто теб ръцете;
твоят образ тъжен, благороден,
и тук, във чужбина, ми свети.
Той един, о майко, днес крепи ме,
той един във мойта нощ не гасне,
и венецът му трънлив мири ме
с бурите на тоз живот ужасни.

Майката е утешителна в най-тежкия час на своя син и според фабулата на Пенчо Славейковото стихотворение „Харамии“. Вечер спират заловените и оковани харамии. Грохнали, без мощ, лягат един до друг и чуден блян му се свестява:

– със ведър поглед, с усмех на уста
над него бе се майка му привела,
ръката си на морното му чело
бе сложила и тъй му дума тя:
„Недей сърце на скърби вдава ти;
край близък е на тежките неволи –
че волята що бди над хорски воли,
веч' иде свойта реч да възвести.

Не вечна е световната беда,
нито са вечни робските окови; –
Виж: съмва – времена настават нови!“
И кротко тя целуна го в уста.

С маниер на смирение майката ободрява своето чедо и го целува в уста. Внушението е пълно. Предизвикани са спомените за най-стари детски преживявания. Настроението на изгнаника се променя и той потъва в тихо блаженство. Чрез майчиния образ удоволствието се възражда и в оня, който отива на бесилка.

Бацината къща има примамна сила за странника в Дебеляновата елегия „Да се завърнеш“. Пред спомена за майката авторът смирява всичко, което може да се одушеви – тя е икона за неговото въображение. Вечерта смирено гасне, а тихи пазви тиха нощ разгръща. Стъпките му са плахи, но и радостта, която ще се събуди, е плаха. Ще шепне тихи думи в тишината. Наред със смирението, души го черна мъка по нещо неопределено. Умората му също е черна, а дните му са безутешни. Единственото му желание е:

Да те присрещне старата на прага
и сложил чело на безсилно рамо,
да чезнеш в нейната усмивка блага
и дълго да повтаряш: мамо, мамо ...

Но тегне някаква фатална безнадежност и авторът произнася последното разочарование.

аз дойдох да дочакам мирен заник
че мойто слънце своя път измина ...

.....
О, скрити вопли на печален странник,
напразно спомнил майка и родина ...

Докато в Ботевото „Ней“ виждаме престъпникът, оживен от поета, Дебеляновото „Да се завърнеш“ издава силно потиснатия невротик. В единия и в другия, след изпълване на последното желание, остава едничко спасение: смъртта.

Трябва да прочете човек стихотворението на Яворов – „Майчина любов“, за да види възкръснителната сила на Едиповия комплекс, който хвърля невротика от най-безнадеждното разочарование в най-светли копнежи. Този процес – наречен амбивалентност, се явява като втора възможност в притворбите на влеченията:

Аз всичко съкруших , до сетната мечта в сърцето
И всичко угасих , до сетната звезда в небето:
Сред тишина и мрак политнах сетнем към леглото
Разтласкал вече с крак руини от добро и злото.

И рекох: сетен мре! Но ей продума в тишината,
Ти, майчина любов, и ей застана в тъмнината
Неспомнена пред мен: глава изправих в изненада,
Погледнах се смутен и леден ужас ме облада.

Аз всичко съкруших, но ето всичко оживява ...
Вдън твоите очи – и там живее в дълбините;
Аз всичко угасих, но ето всичко засява
От бликнали лъчи, на твоя поглед от лъчите.

Превръщането на влеченията в противоположни (амбивалентни) се разпада на два различни процеса: а) превръщане на влечението от активно в пасивно и б) промяна на едно съдържание на влечението в противоположното на него. При първия процес стремежът в известно лице да мъчи другите се превръща в стремеж да бъде мъчен – садизъм в мазохизъм. Стремежът да гледа другите се превръща в стремеж да бъде гледан. Превръщане на съдържанието на дадено влечение има място, според Фройд, само в един случай: превръщане на любовта в ненавист.

В художествената литература амбивалентността е намерила израз в много произведения.

Емил Зола в романа „Вертеп“ – в лицето на „Купо“, е обрисувал тип на много трудолюбив и трезвен работник, който, след падане от покрива, дето лепял тенекиите, добива отвращение от работата и става пияница. Достоевски в „Престъпление и наказание“ разправя, че при катастрофата с Мармаладов, когато последният бил занесен полумъртъв вкъщи, присъстващите изпитали някаква радост в първите моменти при гледката на злопущието. Амбивалентен във всички свои впечатления и действия е героят на Лермонтов – Печорин в „Герой на нашето време“.

Нашият млад поет Димчо Дебелянов, трагично загинал в общоевропейската война, е истински изразител в своята поезия на амбивалентните влечения. Неговата душа вечно бушува от единия полюс до другия. Той умира и се ражда, руши и изгражда:

Аз умирам и светло се раждам, –
разнолика, нестройна душа,
през деня неуморно изграждам,
през нощта без пощада руша.

Призова ли дни светлосмирени,
гръмват бури над тъмно море,
а подиря ли буря – край мене
всеки вопъл и ропот замре.

Типични примери за амбивалентност срещаме и у Ботев. Тя е вплетена в неговия Едипов комплекс:

Освен тебе, мале, никого немам,
Ти си за мене любов и вяра:
Но тука вече не се надявам
Теб да любя: сърце догаря!

Много аз, мале, много мечтаех
Щастие, слава да видим двама:
Сила усещах – що не желяех?
Но за вси жалби приготви яма!

Боян Пенев, като забелязва, че „никой български поет не е изразил тъй трогателно, не е възсъздал тъй вдъхновено обичта към майката, както Ботев в „Майци си“, схваща амбивалентното отношение на чувствата му към майката.

„Ботев, обикновено суров в отношенията си към другите, безпощаден и гневен, разкрива в песните си особено сърдечни обръщения към майка си. Колко много нежност е таил в душата си тоя човек, който изглежда тъй строг и навъсен. От очите му бликат не само мълнии, но и сълзи на обич; от устата му се сипят не само гневни проклетия, но и тихи думи на унесена нежна обич“.

Ти, майко, ела при мене,
Ела ме, майко, прегърни ...

Под влияние на същата амбивалентност, любими близки, които отдавна не са се виждали, при посрещане плачат, а при вида на някой скъп покойник се смеят. Много набожни страдат от богохулствени мисли преди молитвата, и много нравствени се оплакват от престъпни идеи. В децата, особено в младежите, амбивалентността е често явление. Напр., силно религиозни младежи стават анархисти, довчерашни ученолюбиви юноши по цели месеци не поглеждат книга и пр.

Друга възможност за притворби на влеченията е **нарцисизмът**. Тази дума произхожда от името на нарциса. Според легендата той видял своя образ във водата и се влюбил в него. Основа на нарцисизма съставят самосъхранителни влечения, които в нормална доза съществуват у

всекиго. Но под ударите на реалността тези влечения вземат надмощие над либидонозните и човека всецяло се поглъща в себе си. Той като че ли става център на вселената и няма нищо извън него. Стига се до солипсизъм, като се образува у индивида един завършен свят. В живота такива личности не са рядко – особено онези, които са потънали в меланхолия, като Дориан Грей, Заратустра, у нас Ботев, Яворов и др. Напр. Яворов в „Песен на песента ми“ прави следната изповед:

И ей ме днес: погледай, връх е – самота.
И ти се върна моя красота!
Че няма зло, страдание, живот
Вън от сърцето ми кивот,
Където пепелта лежи
На всички истини – лъжи.
Че няма дух и няма вещ
Вън от гърдите мои – пещ,
На живия вселенен плам,
На цялата вселена храм.

Типичен Едиповски нарцисизъм се среща у Ботев в баладата му „Хаджи Димитър“. Поетът е всред Балкана, тежко ранен, „облян е в кърви, уста проклинат цялата вселена“. Природата заедно с митичните същества и зверовете му съчувствуват:

Лежи юнакът, а на небето
Слънцето спряно сърдито пече;
Жътварка пее нейде в полето
И кръвта още по-силно тече.

Тоз, който падне в бой за свобода,
Той не умира: него жалеят
Земя и небо, звяр и природа,
И певци песни за него пеят...

Денем му сянка пази орлица,
И вълк му кротко раната ближе;
Над него сокол, юнашка птица
И тя се за брат, за юнак грижи.

Настане вечер – месец изгрее
Звезди обсият свода небесен,
Гора зашуми, вятър повее –
Балкана пее хайдушка песен.

И самодиви в бяла премяна
Чудни прекрасни, песен поемат
Тихо нагазват трева зелена
И при юнака дойдат та седнат.

Една му с билки раната върже,
Друга го пръска с вода студена,
Трета го в уста целува бърже,
А той я гледа – мила, засмяна!

В една статия за анимизма и могъществото на мисълта сам Фройд²³, а по-късно и теоретикът на психоаналитичната естетика Шарл Бодуен²⁴ изказаха идеята, че за художника е достатъчно да помисли нещо и то да е действителност, а онова, което се желае, ако не напълно постигнато, няколко символа изцяло го заместват. При нарцисизма има дълбока регресия. Тя е в оная примитивна фаза, през която мисълта е равна на действителността. В този смисъл Б. Пенев²⁵ пише: „Поезията на Ботев е една стъпка към действие – тя е не само чувство, но и решение“.

Ботев стига до пълен анимизъм. Одухотворено и подчинено на неговите стремежи е всичко, което му е нужно. Той е всред природата като малък Зевс – неговите желания я управляват. М. Димитров²⁶ забеляза, че „Юнакът живее не само в паметта на потомството, но става и център на живота в природата.“

Последната, в истинския смисъл на думата, културна възможност за притворба на влеченията е сублимацията (тяхното възвишаване). Тя става по пътя на изкуството, обществения живот и професионалното съвършенство. Характеризира се с частичното десексуализиране на индивида и отправяне на стремежите му към лична и общественополезна дейност. Обаче, основната тенденция на влеченията пак може да се запази. Така, склонното към садизъм дете може да стане способен каскапин или отличен хирург. Преизпълнената с либидо стара мома бива добра милосърдна сестра или грижлива учителка. Разрушителят-епилептик Наполеон става носител на свобода и равенство за европейските народи, ала чрез революционния огън и меч.

Поетът е сублимиращ невротик и престъпник. Чрез своето творчество той се освобождава от афектите на неврозата. Задоволява своите влечения чрез фантазията си скрито и изопачено, и същевременно добива обществено признание, което подхранва самолюбието му. Колкото по-дълбоко и по-силно изживява известен комплекс, скривайки го и украсявайки го, чрез средствата на съзнанието, изразени в творческата форма, толкова

произведението е по-велико. Да си спомним тук думите на Гете: „Съзнателното постъпване на поета се отнася до формата, веществото му бива дадено обилно от света, съдържанието пък произтича волно от вътрешния свят. И тъй, правият път се улучва, когато двете стихии влязат в равни права. Несъзнателното, съединено с размисъл, дава поетическия художник.“

В заключение:

1) Преценката на известно произведение е в обратно отношение с естетическия начин, по който поетът прикрива своите комплекси.

2) Ако той е невротик, неговият мир ще му послужи, като му позволи да облекчи несъзнанието си със средствата на плодотворно и освобождаващо въображение, без опасност за равновесието си. Тогава неврозата ще изложи и убие проявяващите я симптоми. Те ще се превърнат на истински „книги-симптоми“, които ще носят хармония за автора и наслада за четците.

3) Неврозата е произведение на „несполучливо“ изкуство, защото скрива комплексите от несъзнанието, което представлява едно психично неестетично качество.

4) Произведението на изкуството, обратно, е една „сполучлива“ невроза, на еволюирано естетично качество, за да се осъществи прикриването на несъзнателни мотиви, върху които тя изгражда своите прояви. При такива условия, действително, тя не събужда повече значителните и неприятни трепети на цензурата.

5) Между несъзнателните човешки комплекси е и Едиповият, който е вдъхновил голямо число автори и избрани произведения.

6) От тая гледна точка геният е нахлуване на интуитивната естетична аперцепция из несъзнанието в съзнанието, а художественото творчество се превръща в общочовешка ваксина против веригите на престъпността и кошмарите на неврозата. Така психоанализата издига изкуството до художествена мощ, чрез която моралът получава устои.

¹ Meumann. Einführung in die Aesthetik der Gegenwart. Lpz., 1906 S. 22.

² Stern W. Die differentielle Psychologie in ihren method Grundlagen. 3 A. Lpz., 1921; Spranger E Lebensformen 2 A. Lpz., 1921.

³ Emil Lucka. Die Phantasie. Wien, 1908.

⁴ Jaensch E. R. Wahrnehmung d. Raumes. Lpz., 1911 и др.

⁵ В нашата литература бе разгледана историята на литературната психология по школи и автори от проф. М. Арнаудов. Развой на литературната психология. София, 1916. Същият автор написа и Психология на литературното творчество. София, 1931. В тези кратки бележки даваме само най-бегла представа за основните направления в психологията през XX век.

⁶ Kretschmer E. Über Hysterie. 2 Afl. Lpz., 1927.

⁷ Freud S. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Wien, 1930, S. 408.

⁸ За да се види докъде стигат някои психолози на творчеството в характеризиране на ирационалните му несъзнателни прояви, любопитно е да се приведе класификацията на творческия процес, направена от проф. С. О. Грузенберг. Психология творчествата. Минск, 1923. Той различава: I тип – творчество като демонизъм, II – като сомнамбулизъм, III – божествена еманация, IV – естетически ерос. Том I, стр. 81–137.

⁹ Гледай на моя труд: Глад и либидо. Принос към психоаналитичното учение за либидото. София: Хр. Г. Данов, 1932, стр. 130.

¹⁰ Fr. Hebbel. Tagebücher I. S. 329.

¹¹ Гледай на моята статия във „Философски преглед“, год. V, кн. III, 1933 – Люб. Русев. Психоанализа на Ботевото творчество.

¹² S. Freud. Пет лекции върху психоанализата. Превод от д-р Мл. Николов, София, 1927, стр. 15.

¹³ S. Freud, посоч. съч., стр. 17.

¹⁴ Психоанизмът действа несъзнателно и никога не се загубва, но при известни условия бива потискан от други, по-висши и по-късно образувани, психоанизми, сили или процеси. Когато последните бъдат изместени, той пак изпъква и действа.

¹⁵ В стихотворението „Майци си“: Б. Пенев. Христо Ботев. 2. изд. София, 1926, стр. 91.

¹⁶ В значението на идентификацията в художествената литература гледай: Varendonck J. Über des vorbewusste phantasierende Denken. Wien, 1922 и Когин, д-р Я. Отождествление и его роль в художественном творчестве. Одеса, 1926.

¹⁷ В развитието на Едиповия комплекс гледай S. Freud. Gesammelte Schriften, VII bd. Analyse des eines fünfjährigen Knaben. Wien, S. 227 usw.

¹⁸ Otto Rank, Das Inzest Motiv. Wien, 1923. 3 Aufl und Dichtung und Sage.

¹⁹ S. Freud. Gesamm. Schriften bd, VII.

²⁰ Ch. Baudouin. Psychoanalyse de l'art. Paris, 1929.

²¹ Гледай в списанията Imago и Zeitschrift für Psychoanalyse работите на А. Сперберг за Данте, И. Херник – Гюте, Е. Хитчман за Готфрид Келер, Х. Сакс за Карл Шпителер, И. Задгер за Ленау и др. В руската литература трудовете на проф. И. Ермаков за Пушкин и Гогол. Във френската литература психоанализите на Шарл Одие, Шарл Бодуен, М. Бонапарт и др.

²² Гл. „Психоанализа на Ботевото творчество“ в сп. „Философски преглед“, год. V, кн. III, 1933. 23. S. Freud: Über einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Wien, 1913.

²⁴ Ch. Baudouin: Psychoanalyse de l'art. Paris, 1929, p. 49.

²⁵ Б. Пенев. Посоч. съчинение, стр. 107.

²⁶ М. Димитров. Хр. Ботев. София, 1919, стр. 205.

Сп. „Листонад“, г. XIII, 1932–33, кн. 4–5.



БЕЛЕЖКИ

С. 13. Славейков, Пенчо (подпис: Пенчо Славейков). Душата на художника. // *Мисъл*, 9, 1899, № 1. Статията, която авторът сам нарича „кратък етюд“, е част от проекта на П. П. Славейков за просвещаване на българския читател в съвременната европейска модерност – проект, който обединява почти цялото му критическо творчество. Лайтмотивът тук, в духа на ницшеанската философия, е принадлежността на художника на „една-единствена школа – живота“.

С. 19. Д-р Кръстев, Кръстьо (подпис: Д-р В. Миролубов). Живот за нравствен идеал. Уводна лекция към изучаване на етическия проблем. // *Мисъл*, 12, 1902, № 3. „Живот за нравствен идеал“ е ярък пример за новата струя, която списание „Мисъл“ внася в българския културен живот от края на XIX – началото на XX век. Проблемите на философията, етиката, психологията, доскоро несвойствени на литературния ни печат, тук намират своето място. Лекцията на д-р Кръстев, при все просветителската си обобщеност, извежда някои теми, които ще се превърнат във верую на българския модернизъм: диренето на човека в човека, потребността от нравствен идеал, противопоставянето на идеализма срещу материализма.

С. 27. Species (лат.) – поглед; вид.

С. 29. Д-р Кръстев, Кръстьо (подпис: Д-р К. Кръстев). За тенденцията и тенденциозната литература. // *Мисъл*, 13, 1903, № 2, 5, 6. Тази статия, заедно с книгата „Млади и стари“ (1907), е една от програмите на естетиката, която д-р Кръстев прокламира с пионерски патос в началото на XX в. Водеща тема е пълноправие на естетическото в литературата – срещу националното, социалното, политическото или което и да било друго нейно утилитаризиране. Като проблематика обаче текстът е много широкообхватен – от естетиката и психологията на творчеството до ролята на литературната критика, от неудовлетвореното вглеждане в родното до поривистото обглеждане на световното. Това е един от законодателните текстове на ранния, „башинския“ български модернизъм, който сякаш има за цел да каже всичко, да очертае параметрите, да зададе правилата.

С. 29. raison d'être (фр.) – основание за съществуване.

С. 29. ipso facto (лат.) – от самия факт.

С. 31. „Problèmes de l'esthétique contemporaine“ (фр.) – „Проблеми на съвременната естетика“.

С. 32. „L'art au point de vue sociologique“ (фр.) – „Изкуството от социологическа гледна точка“.

С. 32. théorie de l'expansion de la vie (фр.) – теория за цената на живота.

С. 33. Giessen (нем.) – Гиесен – германски град в провинция Хесен.

С. 35. Мефистофел – герой от драмата „Фауст“ на Й. В. Гьоте.

С. 35. и Клавдий, и Гилденшерн с Розенкранц – герои от трагедията „Хамлет“ на У. Шекспир.

- С. 39. *resp.* (лат.) – съответно.
- С. 39. **чутие** (рус.) – сетиво, усет.
- С. 42. **ибо** (рус.) – защото, тъй като.
- С. 42. **дармояди** (рус.) – „лешояди“, хора, живеещи за чужда сметка.
- С. 42. **„belles-lettres“** (фр.) – изящна словесност.
- С. 43. **dolce far niente** (итал.) – сладко безделие.
- С. 45. **terra incognita** (лат.) – непозната земя.
- С. 46. **„Что делать“** (рус.) – „Какво де се прави“ – роман от Н. Г. Чернишевски.
- С. 47. **Хамлета и Хенриха V, крал Лира и Джулиета, Макбета и Дездемона, Ричарда III и Корделия** – герои от драми на У. Шекспир.
- С. 47. **Фауста и Мефистофеля, Филина и Отилия** – герои от драми на Й. В. Гьоте.
- С. 51. **Ахила и Хектора, Андромаха и Пенелопа** – герои от Троянския цикъл, използван от Омир за основа на епическата му поема „Илиада“.
- С. 58. **a priori** (лат.) – на основание на по-рано известното, на основание на предшестващото.
- С. 61. **фингирани** (от лат.) – произлизащи от правна фикция.
- С. 61. **ентитети** (от гр.) – общностни единици.
- С. 61. **Das Wesen der Kunst. Zwei Bände, 1902.** (нем.) – Същността на изкуството. Два тома. 1902.
- С. 61. **Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend, 1892, è Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses, 1896.** (нем.) – Естетическото възпитание на немската младеж, 1892, и Осъзнатата самоизмама като ядро на естетическата наслада, 1896.
- С. 62. **Einleitung in die Aesthetik, von Karl Groos. 1892.** (нем.) – Въведение в естетиката, от Карл Грос. 1892.
- С. 62. **„La critique scientifique“** (фр.) – „Научната критика“.
- С. 63. **Славейков, Пенчо** (подпис: Пенчо Славейков). Блянове на модерен поет // *Мисъл*, 13, 1903, № 3–4. Статията е посветена на творчеството на П. Ю. Тодоров, но представлява и вдъхновена възхвала на идеализма в литературата, изкуството, творчеството въобще. Изведени и обмислени са основополагащи за естетиката на модернизма понятия – „модерно“, „романтично“, „идеал“, „блян“ и др.
- С. 63. **софти** (тур.) – ед. ч. „софта“ – турски религиозен учител или проповедник.
- С. 64. **легендата за Херо и Леандър** – древногръцката легенда за обречената любов между тракийската жрица Херо и младия Леандър.
- С. 64. **Naturdichter** (нем.) – народен поет.
- С. 64. **твърдения, до каквито идва един „нашенски“ съобразител – че Паллада произлизло от п я л а в а д а**. Вероятно става дума за опитите на Г. С. Раковски да конструира български етимологии на знакови чужди имена.
- С. 66. **sic** – (лат.) – така.
- С. 72. **Z. d. V. für Volkskunde** (нем.) – списание на Дружеството за народно изкуство.
- С. 72. **In Dingsda и Stille Welten** (нем.) – В „Нещата тук“ и „Тихи светове“.
- С. 72. **бледноликът Назарянин** – прозвище на Исус Христос по името на родния му град (Исус от Назарет).
- С. 72. **пира у Критона** – визиран е Платоновият диалог „Критон“.
- С. 72. **K. Dietrich. Die Volksdichtung der Balkanländer u. s. w. Zeitschrift d. Vereins für Volkskunde. 1902, №2, стр. 155.** (нем.) – К. Дитрих. Народната поезия на Балканите, списание на Дружеството за народно изкуство. 1902, № 2, стр. 155.

С. 72. (Сборник Харковскогo истoрич.-филологич. oбщeствa, 1892, кн. 4, стр. 5): „В. П. Харциев наoмнит, чe мoтив o пoстрoйкe, трeбующeй чeлoвeчeскoй жeртвы, встрeчaющиясь у рaзныx нaрoдoв, oсoбeннo рaзпрoстpaнeн нa бaлкaнскoм пoлуoстрoвe сpeди бoлгaр, сeрбoв, румьин и aлбaнцeв. Рeфeрeнт пoлaгaeт, чe мoтив eтoт мoжнo oбъяснитъ сpeдствaми нaрoднoй слaвянскoй пoэзии, спeциaльнo бoлгaрскoй и сeрбскoй...“ (рус.) – (Сбoрник нa Харкoвскoтo истoричo-филологичeскo oбщeствo, 1982, кн. 4, стр. 5): „В. П. Харциев нaмирa, чe мoтивът зa пoстрoйкaтa, изисквaщa чoвeшкa жeртвa, кoйтo сe срeщa при рaзлични нaрoди, e oсoбeнo рaзпрoстpaнeн нa Бaлкaнскиx пoлуoстрoв сpeд бългaритe, сърбитe, румънцитe и aлбaнцитe. Рeфeрeнтът прeдпoлaгa, чe тoзи мoтив мoжe дa сe oбъясни със сpeдствaтa нa нaрoднaтa слaвянскa пoезия, пo-спeциaлнo бългaрскaтa и сeрбскaтa...“

С. 73. **Meister Manole** (нем.) – мaйстoр Мaнoл.

С. 74. **Слaвeйкoв**, Пeнчo (пoдпис: Пeнчo Слaвeйкoв). Пpeдгoвoр към „Стихoтвoрeния“ oт П. К. Явoрoв, издaниe нa Oлчeвaтa книжaрницa, С., 1904 г. Тeкстът e публицувaн бeз зaглaвиe. Въвeждa към втoрoтo издaниe нa Явoрoвитe „Стихoтвoрeния“, в кoтo кaтo гoдинa нa издaвaнe e oтбeлязaнa 1904, нo в дeйствитeлнoст книгaтa излизa прeз 1903 г. Пpeдгoвoрът e eдин oт тeзиснитe тeкстoвe нa eстетикaтa нa П. П. Слaвeйкoв. Знaчeниeтo му в съврeмeнния литeрaтурeн живoт e тoлкoвa гoлaмo, чe измeствa интeрeсa към сaмитe Явoрoви стихoвe. Изрaзявaйки чрeз нeгo културнaтa стрaтeгия нa кръгa „Мисъл“, Слaвeйкoв прeдизвиквa скaндaл, в кoйтo възмутeнo му oпoнирaт критици oт стрaницитe нa сп. „Нoвo врeмe“ (8, № 4), „Oбщo дeлo“, (5, № 3), в. „Вeчeрнa пoшa“ (14, № 877).

С. 74. **зeдe** (тур., oстap.) – излишнo, в пoвeчe.

С. 74. **филистeр** (нем. „Philister“, oт ст. eвр. „филистимянин“) – прeдстaвитeл нa врaждeбeн нa изрaилтянитe стaрoзaвeтeн нaрoд. В бoрбa с филистимянитe зaгивa библeйският Сaмсoн. Смятa сe, чe „филистeр“ стaвa нарицaтeлнo в крaя нa XVII в., кoгaтo нa пoгрeбeниeтo нa студeнт, убит oт бюргeр, eдин иeнски пpoпoвeдник цитирa думитe, с кoитo Дaлилa прeдaвa Сaмсoн нa филистимянитe. (Вж. *Библия*, Стaр зaвeт, книгa Съдий, 16:20.) Eпитeтът влизa в eзикa нa нeмскoтo студeнтствo, a пoслe стaвa и унивeрсaлнo прoзвищe зa oгpaничeн, сaмoдoвoлeн, лицeмeрнo дoбрoдeтeлeн чoвeк.

С. 74. „Eдин пишe: В стихoвeтe нa Явoрoвa кипи прeди всичкo дyшa нa пeвeцa, нa хyдoжникa, нa пoетa, нa яснoвидeцa... Тoй oткривa прeд читaтeлeя свoятa чoвeшкa дyшa тъй яснo, тъй кaтeгoричнo...“

Дрyг oткривa Aмeрикa с дрeбни-eдри дyми: Явoрoв имa със стихoвeтe си цeл – дa събуди у нaс висoкoтo чувствo нa състpaдaтeлнa лyбoв. И зaтoвa състpaдaниeтo му сe лee oбилнo в стихoвeтe. Тe сa тъжни, a тъгaтa e признaк нa избрaнa oт Бoгa нaтyрa.“ –

Двaтa пaсaжa сa кoлaж oт рeцeнзиятa нa Aнтoн Стрaшимирoв „П. К. Явoрoв. Стихoтвoрeния“, излязлa в *Нaшe живoт*, 1, 1901–1902, № 1.

С. 75. „Трeти прeдъвквa: – свeжeст нa чувствa, гoрeщинa нa блaгoрoднa стрaст, тoплинa нa хyмaннoст и лyбoв към всeки стpaдaлeц. Явoрoв e пeвeц нa тъгaтa.“ – прeпpaткa към oтзивa нa Бoжaн Aнгeлoв „П. К. Явoрoв. Стихoтвoрeния“ в *Мисъл*, 11, 1901, № 9.

С. 76. **Пaльмник** – пaлoмник, oт лaт. „palmaeus“. Буквaлнoтo знaчeниe нa дyмaтa e „чoвeк, кoйтo държи пaлoвa клoнкa“ (с пaлoвoи клoнки сa пoсрeщнaли Христoс в Йeрyсaлим спoрeд Нoвия зaвeт). Пaлoмници сa наричaли пoклoницитe пo свeтитe зa християнствoтo мeстa.

С. 77. „Но отмина гроба на другаря си, обкичен с тези песни.“ – Става дума за Гоце Делчев, на когото като близък съратник в Илинденско-преображенското въстание Яворов посвещава своите „Хайдушки песни“.

С. 78. **Славейков**, Пенчо (подпис: Пенчо Славейков). Българската поезия. Преди. Сега. // *Мисъл*, 5, 1906, № 2. Студията на Пенчо Славейков има неприкрито манифестен характер и преследва две основни цели. Първата е да разгледа цялостния идеен и естетически континуум, в който се съгражда и развива българската поезия от Възраждането до момента на написването на този текст. Втората голяма цел на „Българската поезия“ е да разграничи стари и млади в контекста на краевековието: кръгът „Мисъл“ от останалите, традицията от зараждащото се модерно мислене. Ключът към художествената воля на модерния творец е посочен в индивидуалната свобода, духовното надмогване и „диренето на човека и в звяра“. Същевременно духовният и морален климат на българската действителност е характеризирани като примитивен, убог и откровено несъответен на мащабите на модерния дух. За отбелязване е и заветът на Славейков за свободния духом творец – завет, който ще остане пренебрегнат в по-нататъшния ни литературен живот. А именно: творецът не трябва да робува на никоя школа, той е длъжен да остане свободен от всякакви предписания, за да може, подобно на древните елини, да намери баланса между духовния и материалния свят.

С. 78. **à outrance** (фр.) – докрай.

С. 79. „Добре **Чинтулов (1822–1866)**“ – В оригиналната публикация е сгрешена годината на смъртта на Чинтулов, която е 1886.

С. 81. „**Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr kann gehen.**“ (нем.) – „Арапинът изпълни своето задължение, арапинът може да си отиде.“ (цитат от драмата на Фр. Шилер „Заговорът на Фиеско“).

С. 85. **Вотан** – върховен бог на германите, бог на войната и мъдростта, на магията и поезията, създател на руните.

С. 88. **credo** (лат.) – верую.

С. 91. „двете статии, знаменити на времето, Една стъпка напред и Двете касти и власти“ – имат се предвид „Една стъпка напред“ на Тодор Икономов (*Читалище*, 2, 1872, № 17–18) и „Две касти и власти, или днешната Екзархия и що ни обещава тя“ от П. Р. Славейков и Св. Миларов (*Македония*, № 18, 25 юли 1872).

С. 91. „груповите в знаменитата картина на Джото: **Франциск Асизки допира пръст до тях**“ – Предренесансовият художник Джото (около 1267–1337), силно повлиян от идеите на св. Франциск Асизки за връщане към идеалите на ранното християнство, многократно рисува сцени от живота на светеца (например в капелата Барди в базиликата Санта Кроче и в стенописите на базиликата на св. Франциск в Асизи).

С. 96. „**Quelles que soient les influences qui ont agi sur lui, Pentcho Slaveikoff est le poète bulgare qui a produit les oeuvres le plus pures et les plus belles, non pas seulement parce qu'il a des dons merveilleux, mais surtout parce qu'il a souffert, atrocement souffert.**“ (фр.) – „Каквито и да са влиянията, упражнявани върху него, Пенчо Славейков е онзи български поет, който е създал най-чистите и най-хубавите творби не само защото има чудесно дарование, но особено защото е страдал, жестоко е страдал.“

С. 101. „И ето, избухна силен вихър, който размята скали и канари, но Той не бе в него; после вятъра настана землетресение, но Той не бе и там; после землетресението – огън, и в него не бе Той; но после огъня настана тишина – и в нея бе Бог.“ – Това е Славейкова перифраза на видението на пророк Илия на планината

Хорив: „[19:11] И каза му Бог: излез и застани на планината пред лицето Господне; и ето, Господ ще мине, и голям и силен вятър, който цепи планини и събаря скали пред Господа; но не във вятъра е Господ; след вятъра – земетръс, но не в земетръса е Господ; [19:12] след земетръса – огън, но не в огъня е Господ; след огъня – лъх от тих вятър (и там е Господ).“ (Библия, Стар завет, Трета книга на царете, 19:11, 12 .)

**С. 103. De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée,
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.**

.....
Et tout le reste est littérature. (фр.) –

Затуй: Музика! Музика само – помни!
Твоят стих да лети, пълен с трепетна пролет,
да унася душата в стремителен полет –
но към друго небе и към други страни.

.....
А пък всичко останало е: – книжнина.

(Откъс от „Поетическо изкуство“ на П. Верлен. Преводът е на Гео Милев, цитат по: **Верлен**, П. Избрани стихотворения. Книгоиздателство „Везни“, Ст. Загора, 1922.)

С. 104. Ибсенова Щокман – д-р Стокман, главен герой от драмата на Хенрик Ибсен „Народен враг“.

С. 122. Андрейчин, Иван Ст. (подпис: Ив. Ст. Андрейчин). Из нов път. // *Из нов път*, 1, 1907, № 1. Статията излиза в първата книжка на редактираното от Иван Андрейчин списание „Из нов път“ и има програмен характер. Най-общо, тя излага целите на новото издание – да разшири кръгзора на българския читател за тогавашните модерни европейски тенденции в литературата. Естествено доминира патосът на изобличение на родното, припознато главно във вазовската традиция („тракийската школа“). На нея бива противопоставена „школата на независимите“, чиито ценности са „индивидуалността“, „свободата“, „търсенето на нови пътища, нови форми“, „демократизирането на изкуството“. Всичко това се мисли в духа на модернистичната философия от края на XIX – началото на XX век.

С. 122. крезовци – от Крез, последния лидийски цар. Роден около 595 г. пр. Хр., той царува от 560 до 546 г. Бива победен и пленен от персийския цар Кир, който обаче го помилва и прави свой съветник. Името на Крез става нарицателно заради пословичните му богатства.

С. 122. тракийската школа – тракийската литературна школа, създадена през 70-те години на XIX в. от Иван Вазов и Константин Величков.

С. 122. парнализъм – направление в поезията, възникнало във Франция след потушаването на революцията от 1848 г. Идвайки след страстните, емоционални романтици, парнасистите заявяват себе си като „безстрастни“ поети, извисени над житейските вълнения в селенията на „чистото изкуство“. Названието на направлението идва от името на гръцката планина Парнас, на която според мита живеели музите и покровителят на изкуствата бог Аполон. През 1866 г. бил публикуван първият парнасистки сборник – „Съвременният Парнас“, където излизат текстове на Катул Мендес, Пол Верлен, Шарл Бодлер, Леконт дьо Лил, Сюли Прюдом, Жозе Мария дьо Ередия, Теофил Готие, Теодор дьо Банвил и др.

С. 125. Манон Леско, Дон Кихот, Клетниците, Мадам Бовари, Война и мир и Престъпление и наказание – заглавия на романи съответно на: Антоан Франсоа Прево д' Ексил (абат Прево), Мигел де Сервантес, Виктор Юго, Гюстав Флобер, Лев Толстой, Фьодор Достоевски.

С. 128. охотник (рус.) – ловец.

С. 129. injouables (фр.) – негодни за представяне на сцена.

С. 130. изкуство за самото изкуство („изкуството за самото изкуство“) – от фр. „l'art pour l'art“ – девиз на творците, привърженици на естетизма. Възниква в началото на XIX в. в контекста на кантианската философия и изразява схващането, че истинското изкуство не може да има никакви дидактични, морални или изобщо утилитарни цели или функции. Авторството на формулировката най-често е приписвано на Теофил Готие, но според някои автори тя за пръв път се среща при френския критик Виктор Кузин.

С. 130. черепица (рус.) – керемидата.

С. 132. Андрейчин, Иван Ст. (подпис: Ив. Ст. Андрейчин). Декадентство и символизъм. // *Из нов път*. 1, 1907, № 2. Статията представя и анализира основни проблеми, интригуващи българските модернисти от началото на XX век. Коментарите на романтизма, парнализма, декадентството, символизма и съотнасянето им с реализма и натурализма изграждат сюжетния скелет на текста. Около тези ключови теми обаче се напастават: съпоставката на българската литература с европейската (и особено с френската), авторските разсъждения върху литературната школа и модерността, възгледите за мита и легендата в „новата“ литература, схващанията на Андрейчин за литературните родове и жанрове и за стихосложението и още редица критически и теоретически мотиви, характерни за този период. В най-общ план, „Декадентство и символизъм“ дава важни показания за духа на едно време в нашата литература, когато модернизмът преживява своя вътрешен преход към етапа на символизма – търсейки своята нова форма, кредо и граници.

С. 132. Поезията, която беше заспала със старогръцки обувка на краката, с перука на глава, с тяло, стегнато във връзките на тесен класицизъм, се пробуди под яркото слънце на 1830 г. – става дума за разцвета на романтизма, последвал Юлската революция срещу действащата монархия във Франция през 1830 г. **В този исторически смисъл самите романтици биват наричани „хората от тридесета година“.**

С. 132. тъй я срещнаха Парнасистите, в 1864 г. – И. Андрейчин говори за относителното начало на парнализма. По-подробно – вж. бел. към статията му „Из нов път“.

С. 133. Chansons des Rues et des Bois (фр.) – „Песни на улици и дървета“ – сборник с поеми на Виктор Юго.

С. 134. Той е Хермес на Парнасистите – аналогията е с древногръцкия бог Хермес, посланик на олимпийските богове.

С. 136. L'Après-midi d'un Faune (фр.) – „Следобедът на един Фавн“ – поема от Стафан Маларме.

С. 136. Fragments de l'Hérodiade (фр.) – „Фрагменти от Иродиадата“ – поема от Стефан Маларме.

С. 136. Fêtes galantes (фр.) – „Галантни празници“ – стихосбирка от Пол Верлен.

С. 136. Romances sans paroles (фр.) – „Романси без думи“ – стихосбирка от Пол Верлен.

С. 136. Sagesse (фр.) – „Мъдрост“ – стихосбирка от Пол Верлен.

С. 139. „Les Délivrescences d'Adoré Floupette“ (фр.) – „Упадъците на обожаваната неяснота“ – сборник със стихотворения, сатирични интерпретации на символистичната поезика, издаден от Анри Боклер и Габриел Викар през 1885 г.

С. 140. Revue Indépendante (фр.) – списание за политика, литература и изкуство, излиза в Париж през 1884–1895 г.

С. 140. La Vogue (фр.) – седмично литературно списание, което излиза в Париж в 20 книжки през 1886–87 г. Като един от редакторите му Гюстав Кан публикува стихотворения на Артюр Рембо и Жул Лафорг.

С. 140. Entretiens politiques et littéraires (фр.) – букв. „Политически и литературни беседи“ – символистично списание, издавано в Париж през 1890–1893 г.

С. 140. Revue Blanche (фр.) – едно от най-важните списания за изкуство през деветдесетте години на XIX в. (1891–1903), основано от братя Натансон.

С. 140. Mercure de France (фр.) – най-важното списание на символистичното движение във Франция. Основано е от Алфред Валет през 1890 г.

С. 140. Livre des Masques (фр.) – „Книга на Маските“ – сборник с критически текстове за френските символисти от Реми дьо Гурмон.

С. 144. поетите от Плеядата на Ронсар в епохата на Възраждането – „Плеядата“ (или „Бригадата“, както се нарича в началото) е група от седмина френски ренесансови поети, обособила се през XVI в.: Пиер дьо Ронсар, Жоашен дю Беле, Жан-Антоан дьо Баиф, Реми Бело, Понтюс дьо Тиар, Етиен Жодел, Жан Дора. Те имат за своя естетическа цел обогатяването на френския литературен език и издигането му до нивото на класическите образци. Пиер дьо Ронсар, наричан „принц на поетите“, е водач на „Плеядата“. За условно начало на нейното съществуване се приема стихотворното изложение на принципите ѝ в „Защита и демонстрация на френския език“, написано от Ж. дю Беле през 1549 г.

С. 147. Радославов, Иван (подпис: Ив. Радославов). По повод Тургенева. // *Наш живот*, 5, 1912, № 5. Този откровено манифестен текст, написан под формата на открито писмо до П. Ю. Тодоров, използва неговия предговор към „Стихотворения в проза“ на И. Тургенев, и по-специално – забележките по отношение на символизма и преведените от Радославов „Стихотворения в проза“ на Бодлер. Радославов припознава имената на Тургенев и Бодлер като „знамена“ на две антагонистични литературни направления. В този контекст той противопоставя и младите символисти срещу кръга „Мисъл“ у нас. Текстът е цитиран по-късно многократно от Радославов и други автори от кръга около „Хиперион“ като първи български манифест на символизма. Специална публикация на Моис Бенароя дори отбелязва годишнината от излизането му (Бенароя, М. Една петнадесетгодишнина. По повод писмото-манифест на Иван Радославов до П. Ю. Тодоров“. // *Хиперион*, 6, 1927, № 8).

С. 147. преведените „стихотворения в проза“ на Тургенева с предговор от вас – има се предвид изданието „Стихотворения в проза“ на И. С. Тургенев в превод на Р. Кръстева, С., 1912 г., с предговор от П. Ю. Тодоров.

С. 147. ако вие сте писали „Зидари“ и „Змейова сватба“ под влиянието на немските символисти, както ви укориха по своему Сп. Ганев и В. Юрданов – става дума за статиите на Спас Ганев „Декадентството в най-новата ни литература“ (*Българска сбирка*, 14, 1907, № 4) и на Велико Йорданов „Зидари“. Една рецензия и една критика“ (*Пряпорец*, № 126, 1904).

С. 151. вашият позив „назад към Тургенева!“ – цитат от предговора на П. Ю. Тодоров към „Стихотворения в проза“ на Тургенев.

С. 153. Милев, Гео (подпис: Г. Милев). Модерната поезия. // *Звено*, 1, 1914, № 4–5. При отпечатването си в сп. „Звено“ статията е илюстративно придружена от цикъл Гео-

Милеви преводи на модернистични поети: „Усамотен“ от Фр. Ницше, „Нещастният“ от Ж. Нервал, „Врагът“ и „Съзерцание“ от Ш. Бодлер, „Луната бяла“, „Есенна песен“, „Печал“, „Сантиментален разговор“ и „Тишина“ от П. Верлен, „Една тълпа любовници прекрасни...“ от Ж. Мореас, „Вечер“ от А. Самен, „Есенен час“ от Е. Верхарн, „Три песни“ от М. Метерлинк, „Индианска песен над люлката“ и „Последен блян“ от Р. Демел, „Песен на път“ от Х. Хофманстал, „Амфори“ от А. Рене.

„Модерната поезия“ е първият манифестен текст на Г. Милев. В него той систематизира своите естетически възгледи, набелязани по същото време и в „Литературно-художествени писма от Германия“. Статията формулира модернизма не като диахронно явление, като исторически етап в разволя на изкуството, а като еквивалент на „истинското изкуство“ въобще – представа, която ще стане емблема на Гео-Милевата естетика и ще завладее модерно мислещите писатели от онова време. Основният патос на текста – противостоенето срещу материалистичната философия на изкуството и реалистичната естетика – кулминира в един изчистен идеализъм, чиито обекти са обобщени душевни феномени и синтезирани културни реалии. Тук за пръв път Гео Милев програмно противопоставя интуицията срещу логиката и познанието, като провъзгласява „метафизичната“ естетика и „метафизичното“ изкуство за единствените възможни. Тезата му е аргументирана чрез широк спектър конкретни исторически примери.

С. 154. *une allegorie qui est bonne* (фр.) – една алегория, която е добра.

С. 156. *потънала е безвъзвратно и Атика, и Аркадия с нейните сатири и дриади.* – Атика и Аркадия – области в Гърция, натоварени с митични културни значения. Атика се свързва преди всичко с Елевзинските мистерии и с култа към Дионисий. Аркадия е родината на древногръцкия бог Пан, чиито придружители са сатирите и дриадите – горски полубожества; животът в Аркадия е представян в старогръцката поезия в блажено-идиличен дух. Самият Пан е част от свитата на Дионисий и съответно двете божества са свързани във вакхическия култ. В случая Г. Милев намеква за упадък на онзи жизнен езически дух, чиито символи са те.

С. 156. *Пан* (гр.) – „вселена, свят“. Първоначално – древногръцко божество на пасищата, но в европейската култура значението му се разраства до символ на първичната жизненост. При Гео Милев споменаването му обикновено е в съзвучие с контекста на нищезанската философия.

С. 156. „*Pan is dead*“ (англ.) – „Пан е мъртъв“. Фразата тръгва от разказа на Плутарх за смъртта на бог Пан („Моралии“, Книга 5:17). Според него при управлението на римския император Тиберий пътешественици чули на остров Паксос глас да съобщава на сирийския бог Тамуз, че „Великият Пан е мъртъв“. Ранните християни тълкуват този разказ като поличба за края на езичеството и началото на новата, християнската, епоха.

С. 156. *Психея* (гр.) – „душа“. Героиня от древногръцката митология, която боговете даряват с безсмъртие. Тя става особено популярна в античната и основаната на нея европейска култура чрез мита за Ерос и Психея.

С. 156. „*l'âme antique, qui était runique et vaine*“ (фр.) – „античната душа, която беше руническа и тщеславна“.

С. 156. *Когато Бонифаций заби своята секира в корена на древния свещен езически дъб...* – Бонифаций (680–755) – християнски мисионер, архиепископ в Майнц, който покръства Рейнска Германия.

С. 157. „*Дай сърцето си на Исуса, защото слаби са ръцете ти да могат да го задържат!*“ – перифраза по: Библия, Стар завет, Притчи 23:26.

С. 157. *en gros* (фр.) – на едро, безогледно.

С. 157. *И искрен е езичникът Балкан, като казва с величайшо неведение:*

„...някакъв си бог на дървен кръст разпънат“. – Цитатът е от поемата на Пенчо Славейков „Кървава песен“.

С. 157. „**Holjand**“ – (нем. от флам.) – вероятно средновековна апокрифна литература с холандски произход, разпространена в Германия.

С. 157. „**Отфридовото стихотворно евангелие**“ – през IX в. Отфрид, немски поет от манастира Вайсенбург в Долен Елзас, създава свободна стихотворна версия на евангелския текст, използвайки материали от апокрифите, отческите книги и текстове на ранни средновековни богослови.

С. 157. „**Serres Chaudes**“ (фр.) – първата стихосбирка на М. Метерлинк, издадена през 1889 г. и известна в България като „Горещите цветарници“.

С. 158. **Ausnahmensch** (нем.) – изключителен човек.

С. 158. „**Ave Maria**“ (лат.) – „Радвай се, Мария“. Католическа молитва към Богородица, наричана още „ангелско приветствие“ („angelico salutatio“), тъй като първата ѝ част представлява приветствието на архангел Гавраил към Пресветата Дева в момента на Благовещението. В православие то на „Ave Maria“ съответства молитвата „Богородице Дево, радвай се“.

С. 158. **L'intruce, Les Aveugles, L'interieur, etc.** (фр.) – „Награпницата“, „Слепците“, „Вътре“ и т.н. – пиеси на М. Метерлинк.

С. 158. „**Der Tor und der Tod**“ (нем.) – „Вратата и смъртта“ – драма на Х. фон Хофманстал.

С. 158. **Vertige de l'Infini** (фр.) – замайване от безкрайността.

С. 159. **Drang nach Ewigkeit** (нем.) – стремеж към вечност, в Гео-Милевия контекст – „блян към вечност“.

С. 159. „**Symbolistes et decadents**“ (фр.) – „Символисти и декаденти“ – програмен труд на френския поет и теоретик на символизма Гюстав Кан.

С. 160. „**Ballade Villon**“ (фр.) – „Балада на Вийон“. Франсоа Вийон (1431–1474) – френски ренесансов поет с необикновен живот и изключително по дух творчество. В случая става дума за неговата „Балада за конкурса в Блоа“.

С. 161. **паламник** – паломник, от лат. „palmarius“. Вж. бел. към предговора на Пенчо Славейков към „Стихотворения“ от П. К. Яворов, 1904.

С. 161. **in media res** (лат.) – в същността на въпроса.

С. 161. „**La belle vieille**“ (фр.) – „Красивата старица“ – стихотворение от Франсоа Майнар.

С. 161. „**digne de Verlaine**“ (фр.) – „достойна за Верлен“.

С. 161. „**най-сетне Малерб дойде**“ – цитат от „Поетическо изкуство“ на Никола Боало. Това са думите, с които авторът, след като низвергва ренесансовия „принц на поетите“ Пиер дьо Ронсар, прогласява идването на един от основоположниците на класицизма, Франсоа Малерб, като спасител на френския стих.

С. 162. „**ученикът не може да бъде по-голям от учителя си**“ – перифраза на „Ученикът не е по-горен от учителя си“ (Библия, Нов завет, Светото евангелие от Лука 6:40).

С. 162. **поета на „Месиадата**“ – немският поет Фридрих-Готлиб Клопшок (1724–1803), автор на „Месиада“, религиозна епическа поема.

С. 162. **Лесинг, който „пие виното и е поет**“ – цитат по Лесинг.

С. 162. **благонравния атинянин Шиллер** – намек за пристрастието на Фр. Шилер към гръцката античност.

С. 162. **l'âme chrétienne** (фр.) – християнската душа.

С. 163. **littérature** (фр.) – литература.

С. 165. Милев, Гео (подпис: Г. Милев). Против реализма. // *Слънце*, 1, 1919, № 5. Това е първият определено авангардистки текст на Гео Милев, в който рязко се поставя въпросът за пътя, по който трябва да се развива българската литература: реализъм или антиреализъм. За младия и още неизвестен автор реализмът е плод на „естетическо неравновесие“ и фалшива предпоставка, наследена от хуманизма, която е преодоляна отдавна на Запад, а в България все още господства като първобитен предразсъдък. Тук за първи път Гео Милев характеризира миметичното изкуство като „впечатление отвън“ – „impression“, – за да го противопостави на авангардисткото виждане за изкуството като вътрешен израз – „expression“, – което според него е единствено ценният и оправдан художествен принцип.

С. 166. „Was frommt dergleichen viel gesehen haben!“ (нем.) – „Какво е от полза за тоя, който е видял много?“

С. 167. états d'âme чрез états des choses (фр.) – състоянието на душата чрез състоянието на нещата.

С. 167. par excellence (фр.) – предимно, особено, истински.

С. 168. М. Метерлик „Serres Chaudes“ – вж. бел. към „Модерната поезия“ на Г. Милев.

С. 168. Wortklang (нем.) – звученето на словото.

С. 169. „La poésie de Stéphane Mallarmé“ (фр.) – „Поезията на Стефан Маларме“.

С. 169. Arthur Symons в своята книга „The symbolist movement in literature“ (англ.) – Артър Саймънс в своята книга „Символистичното движение в литературата“.

С. 171. Сирак Скитник (подпис: С. Ск.; псевдоним на Панайот Тодоров Христов). Старо и ново изкуство. // *Везни*, 1, 1919–1920, № 7. Статията е поместена в отдела за критически преглед и е без изведено заглавие, като първото изречение е подчертано с болд. Тя е представителна – и като стил, и като тематика – за не малкото манифестни текстове във „Везни“, разглеждащи границата между старото и новото изкуство като граница между миметичното и експресивното. В този смисъл концептуалният поглед на Сирак Скитник напълно съвпада с този на Гео Милев и Николай Райнов.

С. 173. Милев, Гео (подпис: Гео Милев). Небето. // *Везни*, 1, 1919–1920, № 10. Текстът е един от основните естетически манифести на Гео Милев. В него Азът и светът, духовното и реалното, както и експресионизмът и импресионизмът като техни проекции в изкуството са драматично разделени. Творческият акт е интерпретиран като неограничавана от нищо субективност, която твори своя свят единствено в контекста на духовното и на „платоновите идеи“, несковавана от никакви закономерности на реалността. Сгъстената стилистика на самия текст от своя страна допълва внушенията на изразените от него идеи. Само няколко месеца по-късно тези идеи ще намерят и своя емблематичен визуален образ – в „Зеленият кон“ на Чавдар Мутафов.

С. 176. Стоянов, Людмил (подпис: Людмил Стоянов). Две основни течения в българската литература. // *Везни*, 2, 1920–21, № 1. Сказката, четена на 3 окт. 1920 г. в София, излиза на страниците на сп. „Везни“ по времето, когато Л. Стоянов е негов съредактор заедно с Гео Милев. Текстът манифестира идеи, типични за модернизма от този етап. Водеща е темата за малоценността на българското спрямо световното с оглед на абсолютизираната от модернистичния идеализъм кауза на „Духа“. Корените на това явление авторът търси в липсата на „критически дар“. Тук Л. Стоянов развива една

дихотомия, представяна в различни вариации от българските модернисти от кръга „Мисъл“ до Гео Милев: конкретно-реалистично срещу абстрактно-символно изкуство. В интерпретацията на Стоянов това са пътят на художника и този на антихудожника. Първият е очертан чрез линията Хр. Ботев – П. П. Славейков – П. К. Яворов – Т. Траянов – Е. Попдимитров – Д. Дебелянов – Н. Лилиев – Н. Райнов. Вторият започва от Л. Каравелов и продължава през Ив. Вазов, Ст. Михайловски, А. Страшимиров, К. Христов. Въпреки че претендира за откривателство, Л. Стоянов по-скоро обобщава критическия патос на съвременната модерност.

С. 177. Парнас – планина в Средна Гърция, митичната обител на Аполон и музите. Превръща се в символично означение на „високата“ поезия.

С. 177. гръмовержец – устойчив епитет на Зевс – върховното божество в древногръцката митология.

С. 177. и сфинкс без тайна – в случая се визира митичната фигура на гръцкия сфинкс, убиващ всеки, който стигне до него и не успее да отговори на загадката му.

С. 177. лабиринтът е тъмен и дълбок, но от него би могло да се излезе, ако би ни помогнала светлата Ариадна със своята копринена нишка – препратка към древногръцкия мит за героя Тезей, владетел на Атина. Той бил спасен от влюбената в него дъщеря на критския цар Минос Ариадна. Тя му дала кълбо, по чиято нишка излязъл от Лабиринта, след като убил Минотавъра.

С. 178. Плюшкин – герой на Н. В. Гогол от романа му „Мъртви души“, станал нарицателен със скъперничеството и манията си за събиране на ненужни вещи. В случая чрез него се персонафицира липсата на ценностен критерий, на критически дух в българската литература.

С. 179. борбата с неразрешимите „проклетни“ въпроси – перифраза на Яворовите думи от стихотворението „Маска“: „Свръхземните въпроси, / които никой век не разреши...“.

С. 179. филистерска пошлост – от нем. „Philister“. Вж. бел. към предговора на Пенчо Славейков към „Стихотворения“ от П. К. Яворов, 1904.

С. 179. чандала – най-презряната от нисшите касти в Индия, наречена така по името на едно от неарийските индийски племена. По-късно думата се превръща в нарицателно за циганите, част от които, предполага се, са произлезли от изселените се от Индия чандала.

С. 180. както Яков с Ангела – става дума за борбата на библейския Яков с ангела, след която той бива именуван Израил, задето е „бил в борба с Бога и с човечите“ и е надвил. (Вж. Библия, Стар завет, Битие, 16:28.)

С. 180. без да бъде Олимпийец, той притежава всичката груба незавършеност на Титаните – титаните и олимпийците са съответно първото и второто поколение божества в древногръцката митология. След като олимпийските богове вземат надмощие над по-несвършените си предци, те ги пращат в най-мрачната част на подземния свят – Тартара.

С. 180. с Прометеевия пламък в ръка – става дума за титана Прометей, който откраднал от огъня на олимпийските богове, за да го даде на хората и бил жестоко наказан за това. Древногръцкият мит дава началото на един универсален символ на прогреса, алтруизма и жертвеността.

С. 180. „с пот на челото ще си вадеш хляба“ – перифраза на библейското „С пот на лицето си ще ядеш хляба си, докле се върнеш в земята...“ (Библия, Стар завет, Битие, 4:19.)

С. 181. mare tenebrarum (лат.) – „море на мрака“.

С. 181. Стикс (гр.) – „река на омразата“. В древногръцката митология – реката, отделяща света на живите от света на мъртвите.

С. 183. Той е творец-зидар... – намек за масонската принадлежност на Н. Райнов.

С. 184. Голфштрот (нем.), Гълфстрийм (англ.) – бързо топло течение в Северния Атлантически океан, което смекчава климата по източните брегове на Северна Америка и западните брегове на Европа.

С. 185. Мутафов, Чавдар (подпис: Чавдар Мутафов). Зеленият кон // *Везни*, 2, 1920–21, № 3. „Зеленият кон“ е сред ключовите манифестни текстове на българския авангард. Чавдар Мутафов използва една подиграваща модернистичната естетика реплика на Александър Балабанов, за да изгради ключова естетическа метафора: когато е продукт на стила, сиреч не на едно „зрение“, а на едно „въззрение“, зеленият кон е естествен, неговата чудатост се превръща в закономерност. Спектърът на стила прочее е това, което определя взаимоотношенията и естетическите закономерности, а не реалността, натрапвана от миметичното изкуство, чиито привърженици Чавдар Мутафов иронично сравнява с далтонистите.

С. 187. Милев, Гео (подпис: РЕДАКЦИЯТА. ИЗДАТЕЛСТВОТО). Към абонатите // *Везни*, 3, 1921, № 1. Тази кратка бележка е симптоматична в две отношения. В нея за първи път Гео Милев равнопоставя естетическото и етическото като две начала, определящи параметрите на модерното изкуство, като изрично посочва, че изкуството не е толкова безцелно, колкото го мисли О. Уайлд (а тъкмо текстовете на Уайлд за изкуството са печатани и цитирани като висш авторитет в първите две годишнини на „Везни“). Същевременно като поле за реализиране на тази равнопоставеност е избрана критиката – и наистина в третата годишнина на „Везни“ критиката има водещи позиции. Издигането на лозунга „Човекът преди всичко!“ е знак за ориентацията на автора към „левия“, социално ангажиран експресионизъм, представян в Германия най-вече от сп. „Акцион“. „Пламък“, следващото списание на Гео Милев, е положено изцяло в неговата парадигма.

С. 188. Милев, Гео (подпис: Гео Милев). Възвание към българския писател. // *Везни*, 3, 1921–22, № 4. Написано съгъстено и иронично, това възвание поставя един категорично нов акцент в манифестните текстове на Гео Милев – етическото обуславяне на човека, което предопределя и неговите естетически копнежи. Според този текст има два вида битие – на егоистичния човек и на алтруистичното човечество. Второто предполага да бъдат надскочени границите на ежедневието, на личния интерес и солипсистично мотивираните творчески импулси; предполага конфликтност и проблематичност в духовен план, „борба със себе си“ и „бунт против себе си“; предполага поставяне на равенство между духа, от една страна, и етиката заедно с обусловената от нея естетика, от друга. Това е и първият текст на Гео Милев, в който се появяват иронични акценти спрямо естетиката на тогавашния символизъм. Людмил Стоянов реагира на този манифест с показателното заглавие „Как ехото заглъхва“ в „Разვიгор“, № 43, 29 окт. 1921, като призовава Гео Милев да се върне към традициите на чистото изкуство.

С. 188. Пилат – Пилат Понтийски, римски наместник в Юдея, който според Новия завет под натиска на Еврейския синедрион е разпоредил да бъде разпнат Христос.

С. 191. Сирак Скитник (подпис: Сирак Скитник; псевдоним на Панайот Тодоров Христов). Художникът и видимостта. // *Златороз*, 3, 1922, № 7–8. „Художникът и

видимостта“, една от най-проникновените статии на Сирак Скитник, представлява анализ на отношението между художника и реалността и търсене на отговор на въпроса, каква енергия превръща сетивните образи в художествени факти. Базисното разбиране на автора е, че „светът – това е човекът“, че нещата имат стойност само във и чрез човешката душа, а тъй наречената реалност се променя в зависимост от нашето отношение към нея. Точното предаване на видимото е определено като безличие; важна е единствено волята на художника да разгадае себе си чрез видимостта – чрез вътрешното съдържание, вложено от художника в преобразяването на видимия свят. Според Сирак Скитник творческото познаване е това, което руши преградите между човека и действителността – и което предполага многопластовия и практически неизчерпаем свят на изкуството.

С. 195. княз Андрей, Пиер Безухов – герои от романа на Л. Н. Толстой „Война и мир“.

С. 199. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). Предговор към: *Млада България*. Антология на съвременната българска поезия 1905–1922. Изд. Хиперион, С., 1922. Предговорът има за цел да утвърди художествения кръг около сп. „Хиперион“ и да наложи символизма едновременно като богата традиция в новата българска литература и като естетическа платформа, определяща духовните търсения на настоящето. В този смисъл антологията проправя пътя на създадената през същата година литературна задруга и предопределя фигурата на Теодор Траянов като „родоначалник и учител“ на българския символизъм.

С. 201. Кръстев, Кирил (подпис: Кирил Кръстев). Неблагодарност. // *Лебед*, 3, 1922, № 1. „Неблагодарност“ е първият – дадаистичен, манифест на Кирил Кръстев. Тук авторът огласява бунта си както срещу традицията на реализма и натурализма, така и срещу предходния авангард в изкуството – експресионизма, – показвайки колко бързо идват и отпадат „новите“ направления на следсимволистичната модерност. На буквализма на реалистите и патоса на експресионистите К. Кръстев противопоставя игровостта на дадаизма, виждайки в него алтернативата на цялото предходно изкуство.

С. 201. certain (англ.) – сигурен, уверен, определен.

С. 202. Dada (фр.) – авангардно течение в изкуството, разчитащо на абсурда и провокативното представяне. Създадено е през 1915 г. в цюрихското кабаре „Волтер“ от Хуго Бал, Тристан Цара, Ханс Арп и Рихард Хюлзенбек. Наименованието „дада“ идва от френската детска дума за „конче“.

С. 202. Фаустовски изстъпления – има се предвид неистовото търсачество на Гьотевия герой д-р Фауст, сключил договор с дявола срещу душата си.

С. 203. Кръстев, Кирил (подпис: Кирил Кръстев). Витрините. // *Crescendo*, 3, 1922, № 2. „Витрините“ е вторият манифест на Кирил Кръстев, публикуван в сп. „Crescendo“ („Кресчендо“ или „Крешендо“), както бива преименувано сп. „Лебед“, което К. Кръстев поема като редактор в третата му годишнина. След „дадаистичния“ по определението на самия автор манифест „Неблагодарност“ (публикуван през същата година, все още в „Лебед“) „Витрините“ демонстрира още по-решително авангардистката манифестна поетика. Мислен като „футуристичен“ и „дадаистичен“ манифест – К. Кръстев интерпретира футуризма като частна проява на дадаизма, – текстът изявява „в действие“

характеристиките на този тип авангард. Заслужава да се отбележи диалогичната откровеност на текста към творчеството на Ч. Мутафов.

С. 203. Le Grand Siècle (фр.) – „Великият век“. Епохата на Луи XIV (Краля Слънце, 1638–1715), когато Франция бележи небивал всестранен културен разцвет. Това е и времето на класицизма.

С. 203. „Folies Bergères“ (фр.) – бар в Монмартър, известен с твърде фриволната си програма и представянето на „кан-кан“. „Folies Bergères“ е средище на парижката артистична бохема от 90-те години на XIX в. до края на 20-те г. на XX в. (т. нар. „belle époque“).

С. 203. Crescendo (итал.) – „крешендо“. Музикален термин, означаващ постъпателно усиливане на звука.

С. 203. soirée-to – от „soirée“ (фр.) – вечерно събиране, вечерен прием.

С. 203. to be or not to be (англ.) – „Да бъдеш или не“. Цитат от началото на монолога на Хамлет в I сцена на III действие на трагедията „Хамлет“ на У. Шекспир.

С. 203. Дванадесет бие часът – символ на съдбовния предел, особено обикнат от символизма.

С. 204. Журфикс (фр.) – „определен ден“. Ден през седмицата, определен за посрещане на гости.

С. 204. Мелизандра – главната героиня от пиесата на М. Метерлинк „Пелеас и Мелизандра“, по която Кл. Дебюси създава едноименна опера.

С. 204. Христос слиза от Планината – има се предвид слизането на Христос от Таворската планина след преобразението Му. (Вж. Библия, Нов завет, Мат. 17: 1–13; Марк. 9: 1–9; Лук. 9: 28–36.)

С. 204. Хексагонални (гр.) – „шестоъгълни“.

С. 205. Грозев, Иван (подпис: Иван Грозев). Новото изкуство. // *Хиперион*, 1, 1922, № 6–7. Статията излага особено изявения мистицизъм във възгледите на автора, свързвайки „новото изкуство“ с цяла система от първосъщности. Като европейски проводник на автентичния източен мистицизъм е припознат най-вече Ницше, но са търсени опори и в широк спектър философски и писателски фигури.

С. 205. „Чернь“ („Поэт и толпа“)

Подите прочь – какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело;
Не оживит вас лиры глас;
Душе противны вы как роботы,
Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры:
Довольно с вас, робов безумных?
Во градах ваших с улиц шумных
Сметают сор – полезный труд!
Но, позобыв свое служенье,
Алтарь и жертвоприношенье.
Жрецы ль у вас метлу берут?
Не для житейского волнения,
Не для користи, не для битв:

**Мы рождены для вдохновенья
Для звуков сладких и молитв.** (рус.) –

Поет и тълпа

Вървете си – поетът мирен
какво ли общо има с вас!
Не ще ви сепне чиста лира,
в разврат потънали без сваят.
По-гадни сте ми и от роба,
за вашта тъпота и злоба
до днес вий имахте – затвор,
бесилки, бичове, топор.
Далеч от мен, раби безумни!
У вас, във градовете шумни –
полезен труд! – метат сметта; –
но, висша служба сам забравил,
олтара жертвен изоставил,
с метла ли жрецът ходи там?
Не за житейски грижи брени,
не зарад корист, не за бран,
ний за възторзи сме родени,
за сладки звуци и за блян.

Стихотворението на Пушкин „Сган“ („Поет и тълпа“) е преведено за пръв път на български от Петко Славейков като „Поет и сган“. Цитираният тук откъс е по: **Пушкин, А.** Съчинения. Т. 2. С., 1942. Превод – Л. Стоянов.

С. 206. един „син на небето“, който, слязъл от Планината, гдето е разговарял лице срещу лице с Бога, би разбил скрижалите на светли откровения пред вида на ликуващата тълпа около златния телец...“ – препратката е към библейския епизод на преображението и слизането на Христос от планина Тавор с посланието за новата вяра срещу юдейския култ към идола на златния телец – символ на материалното. (Вж. *Библия*, Нов завет, Мат. 17: 1–13; Марк. 9: 1–9; Лук. 9: 28–36.)

С. 206. С такова вледеняващо презрение се отнася и Заратустра към тълпата на пазарището в големия град на „Пъстрата крива“ – И. Грозев преразказва пасаж от „Тъй рече Заратустра“ на Фр. Ницше.

С. 206. **И Бога глас ко мне възвал:
„Возстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею Моей –
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей!“** (рус.) –

...и чух тогава Божи глас:
„Стани, пророк, и виж, и слушай,
и мойта воля претворил,
минавай вред вода и суша
със реч сърцата обгори!“

Откъс от стихотворението „Пророк“ на А. С. Пушкин в превод на М. Грубешлиева. Цитат по: **Пушкин, А. С.** Съчинения. Т. 2. С., 1942.

С. 206. като огъня на Веста – става дума за свещения огън, поддържан в разположения на Римския форум храм на древноримската богиня Веста от нейните жрици – весталките.

С. 207. Прометей – в древногръцката митология – титан, откраднал огъня от олимпийските богове, за да го даде на хората. Митологичният сюжет вдъхновява Есхил за трагедията му „Прикованият Прометей“. Впоследствие персонажът и темата поставят основата на един от големите европейски културни митове.

С. 208. Mare tenebrarum (лат.) – „море на мрака“.

С. 209. Кришна – една от хипостазите на върховната личност на бога в хиндуистката религия.

С. 209. Буда – от санскр. „пробуден“ – по името на митичния принц Гаутама, живял в Северна Индия през 6 век пр. Хр., който постигнал просветление и се превърнал в Буда. В будистката религия – звание на човек, освободил се от самсара (последователността от раждания и смърти) и постигнал нирвана (просветление), което е и крайната цел в будизма.

С. 209. Хермес – в древногръцката митология – бог, вестител на олимпийските богове.

С. 209. Орфей – легендарен тракийски певец и създател на религиозен култ, останал в културната памет чрез древногръцката митология и античната литература.

С. 209. „Бхагавад-Гита“, отломък от „Махабхарата“ – „Бхагавад-гита“ (санскр.) – „Песен на Бога“ – е паметник на древноиндийската литература на санскрит, едно от свещените писания на хиндуизма, представящо основния дял от философията му и съдържащо практическо ръководство както за духовната, така и за материалната сфера на живота. „Бхагавад-гита“ е част от поемата „Махабхарата“ (санскр. „Великият Бхарата“, по името на цар Бхарата) – най-големия епос на индийската култура и едно от най-големите литературни произведения в света.

С. 209. Кришна, Арджуна, Вишну, Дхритаращра, Бхишма, Дрона, Сута – богове и герои от „Бхагавад-гита“.

С. 209. полето Курукшетра – смята се, че на полето около град Курукшетра (в индийския щат Харяна) се е разиграла описаната в „Бхагавад-гита“ битка на Курукшетра. Затова то се превръща в свещено място за хиндуистките поклонници.

С. 210. Хомункула на Парацелз – става дума за изкуствения човек (хомункулус), който бил проектиран под влияние на алхимията и мистиката от немския лекар, естественик и философ Филип Ауреол Теофраст Бомбаст фон Хохенхайм, известен като Парацелз (1493–1541).

С. 210. Психея (гр.) – „душа“. Вж. бел. към „Модерната поезия“ на Г. Милев.

С. 211. мира на Платоновите идеи – става дума за „идеите“, които според Платоновата философия предхождат и превъзхождат материалната действителност.

С. 212. an Sich (нем.) – за себе си.

С. 213. Нумените – ноумени (гр.) – „това, което се мисли“. Термин, въведен от И. Кант, който – в противоположност на „феномен“ – означава схващана само чрез ума същност, нещото само по себе си.

С. 215. Махатма (санскр.) – „велика душа, мъдрец“. Индийски и тибетски аскети мъдречи, които чрез дълга подготовка стигат до необикновена степен на духовна чистота, занание и сила.

С. 216. Хеката – в древногръцката митология – богиня на мрака, нощните кошмари и магиите. Представяна с три глави и три тела, тя е хтонично божество, което след победата на олимпийските богове над титаните е съхранило своите архаични функции.

С. 216. Сатана (евр.) – „противник, обвинител“. Термин с относително вариативни

значения в юдаизма, християнството и исляма. В Новия завет с него се назовава свръхестественно същество, олицетворение на злото, разбунтувал се демон, враг на Бога и човечеството. „Сатана“ често се ползва като име на Дявола.

С. 216. Шабаш (евр.) – дяволско (вещерско) сборище.

С. 216. Минотаври (ед. ч. – **Минотавър**) (гр.) – „бикът на Минос“. Древногръцко митично чудовище, получовек-полубик. Според мита Минотавърът живял на остров Крит в подземен лабиринт, където на всеки девет години му принасяли в жертва по седем младежа и девойки, изпратени от атиняните като изкупление за убийството на сина на цар Минос.

С. 217. „L’art c’est la manifestation mystique.“ (фр.) – „Изкуството е мистично откриване.“

С. 217. „la divinité“ (фр.) – „божествеността“.

С. 217. „La Raison centrale“ (фр.) – „Централният Разум“.

С. 217. Ils déchiffrent la divinité même et la créent progressivement. (фр.) – Те дешифрират божествеността, също и я създават постепенно.

С. 217. „les idées pures“ (фр.) – „чистите идеи“.

С. 217. „exaltations lyriques de l’Homme vers la divinité“ (фр.) – „лирически екзалтации на Човека към божествеността“.

С. 217. Логосът (гр.) – „слово, понятие, мисъл“. В древногръцката материалистична философия – всеобща закономерност (Хераклит); в идеалистическата философия – духовно начало, божествен разум (Платон); в християнството – Исус Христос.

С. 219. „И видях неща, които човешко око не е виждало, и чух неща, които човешко ухо не е чувало.“ – перифраза на откъс от Първо послание на апостол Павел към коринтяните (*Библия*, Нов завет, Първо послание на апостол Павел към коринтяните, 2: 9–10).

С. 219. пъстрият покров на Майя – в индийската философия Майя е богиня, олицетворяваща привидността и вълшебната мощ в света. В западната култура изразът „булото на Майя“ добива популярност чрез А. Шопенхауер, който го използва, за да изрази илюзорния характер на света.

С. 220. natura naturata (...) natura naturans (лат.) – латински термин, възникнал през средновековието. Популяризиран особено чрез философията на Б. Спиноза, той означава „сътворената природа“ и описва „пасивния Бог“. Негов антипод е понятието **natura naturans** – „творящата природа“, или природата в нейната активност (за Спиноза Бог и природата са едно и също).

С. 220. Йерофант – йерофант (гр.) – „тълкувател на свещените понятия“, върховен адепт. Титла, принадлежаща на учителите, тълкувателите и посветителите в мистериите в античните храмове.

С. 220. Теофания (гр.) – Богоявление.

С. 221. „Bumbum!“ (нем.) – „бум-бум“ – звукоподражание.

С. 221. „Заратустра“ – „Тъй рече Заратустра“. Вж. бел. към статията на Пенчо Славейков „Фридрих Нитче. Литературна бележка“.

С. 221. както забелязва духовито Андрей Белий в своята статия за Ницше – става дума за статията на А. Белий „Фридрих Ницше“, излязла в книгата му „Арабески“. (Вж. Белий, А. Книга със статии. Т. 2, М., 1994.)

С. 221. но влизащите в храма на Деметра в нощта на Епоптея също е посре- шал с гръм – с култа към древногръцката богиня на плодородието Деметра и нейната дъщеря Персефона са свързани ритуалите на Елевзинските мистерии. В тях „епоптея“ се нарича състоянието на просветление, достигано от адепта (йерофанта) по време на посещаване в тайнството.

С. 222. „Итоги символизма“ (*Веси*, 1919, № 7) (рус.) – „Изводи за символизма“ (*Везни*, 1919, № 7).

С. 223. **Стоянов**, Людмил (подпис: Людмил Стоянов). Пътеводна звезда. // *Хиперион*, 2, 1923, № 1. Статията има манифестен характер, огласява бунта срещу „формалното“ изкуство и потребността от автентична идейност в литературата, която да се крепи върху човешкото, земното, космичното. Явно е вдъхновението на автора от революционните промени в Русия. Много условното название, което Л. Стоянов дава на тази тенденция, е „нео-романтизъм“. Парадоксалното е, че този текст излиза не другаде, а в сп. „Хиперион“ – последното убежище на символизма у нас.

С. 225. „Умря, умря великият Пан!“ – вж. бел. към „Модерната поезия“ на Гео Милев.

С. 226. **Милев**, Гео (подпис: Ратибор). Българският писател. // *Възход*, 1, 1923, № 3. Статията продължава патоса на „Възвание към българския писател“ (*Везни*, 3, 1921, № 4) – повратен текст в Гео-Милевата критика, с който авторът заявява прехода си от естетизъм към едно схващане за етически отговорна литература. Откликването на проблемите на живота, общественият и моралният ангажимент на писателя са водещи постулати и в „Българският писател“. Тук във фокуса на критиката още по-явно са поставени бездействието, социалната апатия, маломерният кариеризъм на българските творци. Тази статия обаче има и пряк събитийен импулс – тя е реакция на Септемврийските събития от 1923 г.

С. 226. **поетите са едва ли не полубогове, синове на Аполона и любимци на музите** – тук и по-нататък Аполон и музите са приведени като алегорични възплъщания на идеята за самоцелното изкуство и за отдалечения от живота творец, критикувана от Г. Милев.

С. 227. „ростом малый, умом-же великий“ (рус.) – „малък на ръст, голям на ум“.

С. 227. **Писателят Антон Страшимиров отправи един позив на милосърдие посред тия времена на жестокост и безсърдечие.** Става дума за публикувания във в. „Лъч“ на 12 ноем. 1923 г. „Позив“ на Антон Страшимиров до творците на българската литература и култура. Той е най-директният и смел протест на български общественик срещу жестоката разправа на властта с участниците в Септемврийските събития от 1923 г. Именно от тук е паметната фраза: „клаха народа, както турчин не го е клал“.

С. 229. **Мецгер**, Макс (подпис: Макс Мецгер). Изкуство – индивидуалност – индивидуализъм. // *Пламяк*, 1, 1924, № 3. Статията на живеещия в България немски художник поставя въпроси, емблематични за духа на 20-те, и по-точно – за прехода от индивидуалистично-символистичния към авангардисткия модернистичен етап. Мецгер тръгва от проблематиката на изобразителното изкуство, за да направи обобщения за изкуството въобще. От оборването на остарелия от негова гледна точка постулат „l'art pour l'art“ до въпросите за материала и епохата, за художника и масата, за изкуството и съборността – текстът влиза в парадигмата, очертана по същото време от автори като Гео Милев, Сирак Скитник, Чавдар Мутафов.

С. 231. **l'art pour l'art** (фр.) – изкуството за самото изкуство. Вж. бел. към „Из нов път“ на А. Страшимиров.

С. 234. Папазов, Жорж (подпис: Г. Папазов). Стременията на новото изкуство. // *Златорог*, 5, 1924, № 6–7. Това е единствената теоретична статия на световно известния български авангардист, отпечатана в българския печат. В нея Жорж Папазов отрича в еднаква степен както миметичното изкуство, така и изкуството, което се стреми да отрази само субективния свят на своя творец. Той се застъпва за творчество, еднакво независимо и от субективния мироглед, търсения, художествен натюрел, и от всякакви исторически обстоятелства. Застъпва се за изкуството като израз на подсъзнателното, което е самата сърцевина на битието, или – „един живот у нас за себе си“.

С. 234. Kunst ist können (нем.) – изкуството е можеене.

С. 235. Notre Dame de Paris (фр.) – Парижката „Света Богородица“ – грандиозна катедрала в Париж, превърнала се в културен символ.

С. 238. Радославов, Иван, (подпис: Иван Радославов). Българският символизъм. // *Хиперион*, 4, 1925, № 1–2. Студията на Иван Радославов очевидно е мислена като апологетична рекапитулация за утвърдилият си позиции български символизъм. Приемайки като изходна точка за неговото развитие публикуването на стихотворението „Новият ден“ от Теодор Траянов в сп. „Художник“, Радославов се спира подробно на неразбирането и на тежките битки за утвърждаване, водени от ранния символизъм, както и на основните причини, които са обусловили появата на символизма на българска почва. Разглеждан като доминиращата тенденция в българската литература през последните 15 години, символизмът е утвърден и като актуален феномен, който и през 1925 г. още не е изчерпал своя потенциал, а появилите се след Първата световна война авангардни течения са силно и тенденциозно подценени. Същото може да се каже и за „предходниците“ от кръга „Мисъл“ – Пенчо Славейков е приравнен към Вазов, а съпричастността на Яворов към символизма е тактически премълчана.

С. 241. в писмото си – манифест до покойния писател П. Ю. Тодоров – Иван Радославов има предвид откритото писмо до Петко Тодоров „По повод Тургенева“, публикувано в сп. „Наш живот“, 5, 1912, № 5.

С. 249. „bateau ivre“ (фр.) – „пиян кораб“. Тук става дума за стихотворението на Артюр Рембо „Пияният кораб“ (1871), превърнало се в еталон за поетите символисти.

С. 249. „Fleurs du mal“ (фр.) – „Les fleurs du mal“ – първата стихосбирка на Шарл Бодлер. Излязла през 1857 г., тя е смятана за една от най-ярките начални точки на европейския модернизъм.

С. 249. „Correspondances“ (фр.) – „Съответствия“, сонет от „Цветя на злото“, извеждащ един от основните принципи на модерното изкуство – за вътрешната връзка между нещата и явленията, долавянето на която ги превръща в художествени факти. Цитираният куплет гласи:

La nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles]
L'homme y passé à travers, de forêts de Symbles
Qui l'observent avec des regards familiers. (фр.) –

Природата е храм и живите колони
неясни думи често отронват в този храм;
в гора от символи човек се лута сам,
изпращан от очи, към него благосклонни.

Цитатът е по: *Слово и символ*. Из естетиката на европейския символизъм. Съст. Ст. Илиев. С., 1979. Превод на стихотворението – К. Кадийски.

С. 260. Далчев, Атанас (подпис: Атанас Далчев). Поезия и действителност. // *Изток*, № 55, 2, 5 февр. 1927. Статията продължава характерната за Далчевата литературна критика тенденция към оспорване на символистичната поетика. Преди „Поезия и действителност“ Далчев заедно с Димитър Пантелеев формулира тази тенденция в статията „Мъртва поезия“ (*Развигор*, № 188, 5, 13 юни 1925). Основните обвинения към символизма са, че отрича действителността, че е стигнал до формализъм и се е превърнал в „поезия за малцина“.

С. 261. Я снова жизни полн: таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм). (рус.) –

И пълен със живот: ей моят организъм
(простете тоя тъй ненужен прозаизъм).

Откъс от стихотворението „Есен“ на А. С. Пушкин в превод на Л. Стоянов. Цитатът е по: Пушкин, А. Съчинения. Т. 2. С., 1942.

С. 261. „De la musique avant toute chose“ (фр.) – „Музиката преди всичко“. Това е първият стих на творбата „Поетическо изкуство“ на Пол Верлен, превърнал се в кредо на символизма.

С. 262. „Тихи вопли“ – цикъл стихотворения от Димчо Дебелянов.

С. 263. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). Творчество и живот. // *Хиперион*, 7, 1928, № 8. Фрагментите на И. Радославов концептуализират в ясен и съгъстен вид неговите виждания за същността на писателското творчество, за характеристиките на таланта и гения, за отношението между творчество и живот, за спецификата на модерната литература и не на последно място – за ролята на критиката в литературния процес. При все че и тук Теодор Траянов е поставен в центъра на вниманието, като гениална фигура е посочен Ботев, а специфичният за символизма херметизъм намира своя контрапункт в приравняването между творчество и живот и дори в посочването на връзка между изкуството и политиката.

С. 271. Обретенов, Александър (подпис: Александър Обретенов). Изкуство и действителност. // *Хиперион*, 10, 1931, № 5. Излязла в последната годишнина на „Хиперион“, статията на Александър Обретенов е свързана с основната дилема на българския модернизъм – отношението между изкуството и действителността. Тя обаче прави впечатление с твърде широкия си интердисциплинарен дискурс, както и със своите тези, които са много по-близки до традициите на българския авангард от средата на 20-те, отколкото до естетиката, следвана от критиците на „Хиперион“.

С. 277. Сирак Скитник (псевдоним на Панайот Тодоров Христов). Изкуство и улицата. // *Златороз*, 18, 1937, № 7. Статията прокламира отговорността на изкуството пред „хилядолетията“ – правейки сравнение с „безотговорността“ на улицата. Във време на масово комерсиализиране и поевтиняване на изкуството С. Скитник страстно припомня, че неговите критерии трябва да превъзхождат модите на деня.

С. 277. Венера – богиня на любовта в митологията на древния Рим.

С. 278. Антрпреньори (от фр.) – предприемачи.

С. 279. „да отдадем божиего Богу, кесаревото - Кесарю“ – перифраза на думите на Христос „Отдайте, прочее, кесаревото кесарю, а Божието Богу“ (*Библия*, Нов завет, Мат. 22:21; Ср. и Марк. 12:17).

С. 283. Славейков, Пенчо (подпис: П. Славейков). Фридрих Нитче. Литературна бележка. // *Мисъл*, 13, 1903, № 8. Литературната бележка представя Фр. Ницше, учението му за свръхчовека и емблематичния му текст „Тъй рече Заратустра“ в светлината на тяхната знаковост за модернизма.

С. 283. „свилочоса бестия“ – от лат. „bestia“ – „звяр“. Във философски план понятието die Blonde Bestie („русият звяр“) тръгва от Вагнер и става популярно чрез труда на Фр. Ницше „Към генеалогията на морала“ (1887). Възхождайки метафорично към представата за лъва, то концентрира идеята за атавистичната мощ на благородните раси.

С. 283. неговата пророческа поема „Заратустра“ – „Тъй рече Заратустра“ (1883–85) – най-популярното съчинение на Фр. Ницше. Там философът за пръв път цялостно формулира ключовите си идеи: за свръхчовека, за волята за власт и за вечното възвръщане.

С. 285. Кьорчев, Димо (подпис: Д. Кьорчев). Един популяризатор на Нитше. // *Наши живот*, 2, 1906, № 3. Статията представя книгата на Анри Лихтенберже „Философията на Ницше“, като се развива в задълбочен и пристрастен анализ на философията на Фр. Ницше, а оттам – и в мащабен собствен философски патос.

С. 285. Nietzsches Philosophie (нем.) – Нищевата философия.

С. 286. аполоновско (и съответно дионисиевско) **състояние на духа** – символични обобщения, чрез които Ницше представя хармоничното (и съответно стихийното) културно начало.

С. 287. „die Musik spricht nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, die Ansicht aller Erscheinung, den Willen selbst aus.“ (нем.) – „Музиката не изразява явлението, а само вътрешната същност, изглежда на всички явления, самата воля.“

С. 287. Götzen-Dämmerung (нем.) – „Залезът на боговете“ („Залезът на боговете, или как се философства с чук в ръка“, 1889) – съчинение на Фр. Ницше.

С. 288. мещанство (рус.) – еснафство.

С. 289. „Произходът на трагедията“ – „Раждането на трагедията от духа на музиката“ (1872) – първият представителен труд на Фр. Ницше.

С. 291. 1) David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller; 2) Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben; 3) Schopenhauer als Erzieher; 4) Richard Wagner in Bayreuth (нем.) – 1) „Давид Щраус – изповядващият се писател“ (1873); 2) „За ползата и вредата от историята за живота“ (1874); 3) „Шопенхауер като възпитател“ (1874); 4) „Рихард Вагнер в Байройт“ (1876). Това са четирите „Несвоевременни размишления“ на Фр. Ницше.

С. 291. филистер (нем.) – вж. бел. към предговора на Пенчо Славейков към „Стихотворения“ от П. К. Яворов, 1904.

С. 294. Die Geburt der Tragödie (нем.) – „Раждането на трагедията“. „Раждането на трагедията от духа на музиката“. Вж. бел. по-горе към същата статия.

С. 296. Die Fröhliche Wissenschaft (нем.) – „Веселата наука“ (1882) – съчинение на Фр. Ницше.

С. 302. Der tolle Mensch (нем.) – Лудият човек.

С. 302. Неужели (рус.) – няма.

С. 303. müssen wir nicht selber zu Götter wården (нем.) – Не трябва ли ние самите да станем богове?

С. 304. Кьорчев, Димо (подпис: Д. Кьорчев). Тъгите ни. // *Алманах Южни цветове*, 1906, 62–111. „Тъгите ни“ е сред най-необичайните и най-прочути програмни текстове

на ранния български модернизъм. Без да прави опит да утвърждава определено течение или група творци, Димо Кьорчев се съсредоточава върху философските основания на модерния творец, върху онези аспекти от неговото мислене, които са способни да осмислят неговото дело и неговия живот. При все че се основава на познати философски модели – главно на Ницше и Шопенхауер, – този текст е оригинален в много отношения. Така например той прибавя един нов елемент във философското обобщение на модерното изкуство – родината, мислена преди всичко като духовна реалност. Заявява и една висока степен на критичност, чрез която се разграничават понятията декаданс и модерно изкуство. Не на последно място, „Тъгите ни“ се откроява и с категоричността, с която е заклеено малодушието и маловерието на съвременните български писатели.

(В цитатите на руски език в този текст има редица грешки, които са запазени в статията с оглед на автентичността, като са поправени само в пояснителните бележки.)

С. 310. „Откровением я называю то, что открывается перед разумом, дошедшим до последних своих переделов, – созерцания Божественного, т.е. выше разума стоящей истины.“ – „Откровением я называю то, что дает ответ на тот неразрешимый разумом вопрос, который привел меня к отчаянию и самоубийству: какой смысл имеет моя жизнь? Ответ должен быть понятен и не противоречит законам разума.“ – „Откровение не может быть основано на вере, как понимается церковью, как доверие перед тому, что мне будет сказано. Вера есть последствие неизбежности, истинности откровения, вполне удовлетворяющего разума.“ – „По моим понятиям вера есть то, что вера та основа, на которой зиждется всякое действие разума. Вера есть знание откровения, без чего невозможно жить и думать. Откровение есть знание того, до чего не может дойти разумом человек, но что выносятся всем человечеством из скрывающегося в безконечности начала всего.“ (рус.) – „Откровение аз наричам това, което се разкрива пред разума, достигнал до последните свои предели, – до съзерцанието на Божествената, стояща над разума истина“ – „Откровение аз наричам това, което дава отговор на този неразрешим чрез разума въпрос, който ме доведе до ръба на отчаянието и самоубийството: какъв смисъл има моят живот? Отговорът трябваше да бъде разбираем и да не противоречи на законите на разума.“ – „Откровението не може да се основава на вярата, както го разбира църквата, като предварително доверие към това, което ще бъде казано свише. Вярата е следствие от неизбежността и истинността на откровението, напълно удовлетворяващо разума.“ – „Според моите разбирания вярата е тази основа, на която се гради всяко разумно действие. Вярата е познание за откровението, без което е невъзможно да се живее и да се мисли. Откровението е познание за това, до което не може да достигне човешкият разум, но което въздига цялото човечество от скриващото се в безкрайността начало на всичко.“ (Лев Толстой.)

С. 311. „только такое толкование, которое утверждает, что оно есть откровение Св. Духа, что оно единое истинное, что все остальное ложь, – только такое толкование порождает секты.“ (рус.) – „...само такова тълкование, което утвърждава, че е откровение на Светия Дух, че то е единственото истинно, че всичко останало е лъжа, – само такова тълкование поражда сектите.“ (Лев Толстой.)

С. 311. „Изучая таким образом учение Христа, такой читатель убедится, что христианство не только не есть суеверие, но есть самое строгое, чистое и полное метафизическое учение, выше которого не поднимался до сих пор разум человеческий и в кругу которого, не сознавая того, движется вся высшая человеческая деятельность – политическая, научная, поэтическая и философская.“ (рус.) – „...Изучавайки по такъв начин Христовото учение, този читател ще се убеди, че

християнството не само че не е суеверие, но и е най-строгото, чисто и изцяло метафизическо учение, по-високо от което човешкият разум не се е въздигал до този момент и в чийто кръг, без това да се осъзнава, се движи цялата висша човешка дейтелност – политическа, научна, поетическа и философска.“ (Лев Толстой.)

С. 313. Ein Teil der Erkenntniss (нем.) – една част от познанието.

С. 313. Ein fluchtiges Bild (нем.) – една мимолетна картина.

С. 314. Heiterkeit (нем.) – веселост, бодрост.

**С. 316. Молчи, скривайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне.
Безмолвно, как звезды в ночи, –
Любуйся ими – и молчи.
Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, –
Питайся ими – и молчи.
Лишь жить в себе самом умей –
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, –
Внимай их пенью и молчи!.. (рус.)**

Мълчи, пази се, скривай ти
и чувства, както и мечти –
вдън бездната на твоята гръд
те нека да пламват и мрат
подобно на звездни лъчи, –
Любувай им се – и мълчи.

Как себе си разкрил би тук?
А теб разбрал ли би те друг?
Ще разбере ли твоята страст?
Лъжа е мисълта на глас.
Чист извора си заключи –
сам пий от него – и мълчи.

Сам в себе си живеи – вгълбен:
душата ти е свят свещен
на мисли, зрели в тайнствен ум;
глуши ги всеки външен шум,
те гаснат под чужди очи,
гласа им слушай – и мълчи!... –

Ф. Тютчев, „Silentium!“ („Мълчание!“), превод – Гр. Ленков. Цитатът е по: Тютчев, Ф. Стихотворения. С., 1979.

- C. 318. Das sei die ewige Richtschnur, nicht
In Worten bloss, nein in der Tat.
Nur Durchgelebtes bringt das Heil. (нем.) –**

Тази би била вечната повеля,
не само в думите, но и в делата.
Само изживяното изцелява.

- C. 319. Устремляя наши очи
На бледнеющий восток,
Дети скорби, дети ночи,
Ждем, придет ли наш пророк.
Мы неведомое чуем,
И, с надеждою в сердцах,
Умирая, мы тоскуем
О несозданных мирах.
Дерзновенны наши речи,
Но на смерть осуждены
Слишком ранние предтечи
Слишком медленной весны.
Погребенных воскресенье
И среди глубокой тьмы,
Петуха ночное пенье,
Холод утра – это мы.
Наши гимны – наши стоны,
Мы для новой красоты
Нарушаем все законы,
Преступаем все черты.
Мы – соблазнь неуголенных,
Мы – посмешище людей,
Искра в пепле оскорбленных
И потухших олтарей.
Мы – над бездною ступени,
Дети мрака, солнце ждем.
Свет увидим и как тени
Мы в лучах его умрем. (рус) –
(Дмитрий Мережковский, „Дети ночи“)**

Устремявайки очите си
към бледнеещия изток,
ние – деца на скръбта, деца на нощта –
чакаме ще дойде ли нашият пророк.
Ние чуваме неведомото
и с надежда в сърцата,
умирайки, тъгуваме
за несъздадените светове.
Дръзновени са словата ни,
но на смърт са осъдени

твърде ранните предтечи
на твърде късната пролет.
Възкресението на погребаните
и сред дълбоката тъма
нощната песен на петела,
студът на утрото – това сме ние.
Нашите химни са нашите стонове,
ние за новата красота
нарушаваме всички закони,
престъпваме всички граници.
Ние сме съблазън за неутолените,
посмешище в хорските очи,
искра в пепелта на оскърбените
и угаснали олтари.
Ние – над бездната стъпала,
деца на мрака – слънце чакаме.
Ще видим светлината и като сенки
в лъчите ѝ ще умрем.

Цитираното стихотворение на Дмитрий Мережковски е „Децата на нощта“
(Дмитрий Мережковский, „Дети ночи“).

Кто ходит, кто бродит за прудом в тени?...
Седые туманы вздыхают.

Цветы, вспоминая минувшие дни,
холодные слезы роняют.

О, сердце больное, забудься, усни...
Над прудом туманы вздыхают.

Кто ходит, кто бродит на той стороне
за тихой, зеркальной равниной?...

Кто плачет так горько при бледной луне,
кто руки ломает с кручиной?

Нет, нет... Ветерок пробежал в полусне...
Нет... Стелется пар над трясинной...

О сердце больное, забудься, усни...
Там нет никого... Это — грезы...

Цветы, вспоминая минувшие дни,
роняют холодные слезы...

И только в свинцовых туманах они –
грядущие, темные грозы... (рус.) –

Кой ходи, кой броди в сенките край езерото?...
Сивите мъгли въздишат.

Цветята, припомняйки си отминалите дни,
ронят студени сълзи.

О, болно сърце, забрави се, заспи...
Над езерото мъглите въздишат.

Кой ходи, кой броди от другата страна,
отвъд тихата, огледална повърхност?...

Кой така горчиво плаче на бледната луна,
кой скръбно кърши ръце?

Не, не... Ветрец е пробягнал насън...
Не... стеле се пара над всичко...

О, болно сърце, забрави се, заспи...
Там няма никой... Това са – блянове...

Цветята, припомняйки си отминалите дни,
ронят студени сълзи...

И в оловните мъгли са само те –
настъпващите, тъмни блянове.

Цитираното стихотворение на Андрей Бели е „Блянове“ (Андрей Белый, „Грезы“).

**С. 322. Ein Mann saugt sieht beste Kraft
Aus seiner Heimath wie der Baum
Aus tiefer Wurzl seinen Saft. (нем.) –**

Един мъж изсмуква най-добрата си сила
от Родината, както дървото
своите сокове от корена.

С. 323. Праведният Йов покри тялото си с рани – едно от изпитанията, които
Бог изпраща на праведния Йов, е проказата. (Вж. Библия, Стар завет, Книгата Йов.)

С. 332. Übermensch (нем.) – свръхчовек.

С. 333. Heiter (нем.) – ведър.

С. 336. Славейков, Пенчо. (подпис: Пенчо Славейков). Заратустра. // *Златорог*, 1, 1920, № 7. Тази студия на Пенчо Славейков е нещо повече от портрет на Ницше – тя е кодът на разчитане на неговата философия, превърнат в житейско и творческо верую. И днес поражява оригиналността на този код, нестандартният начин, по който Пенчо Славейков чете автора на „Тъй рече Заратустра“ – книгата, поставена в центъра на неговия прочит и съвсем очевидно приета като лична творческа и екзистенциална библия. Няма да намерим обективност в този неповторимо пенчо-славейковски прочит – нито ще намерим преклонение и сляпо следване на провидения като духовен учител: тук примерно идеята за вечното възвръщане, една от основните във философията на Ницше, е

определена като несъстоятелна, а самият Свърхчовек – като недовършен образ и концепт. Но според Славейков самият кураж да бъде потърсен този път – на отрицанието на традиционните ценности и на себенадмогването – е достатъчен, за да гарантира осмисляне на усилията, дори когато са полагани пряко самата неизбежна саморазруха.

С. 338. Аполон – древногръцки бог на поезията, музиката, танците, медицината. Предводител на музите, изобразяван като красив млад мъж с лира в ръка.

С. 338. Дионис – древногръцки бог, олицетворяващ кръговрата на живота, покровител на лозарите и виното, в древен Рим почитан като Бакхус. В негова чест са се празнували Дионисовите мистерии (в Рим – вакханалии). Интерпретирани като културни символи във философията на Фр. Ницше, Аполон и Дионис символизират съответно хармонично-овладяното и стихийно-примитивното начало в изкуството.

С. 338. Зевс – древногръцки бог на небето и гръмотевиците, върховен бог в древногръцкия пантеон.

С. 338. музите – в древногръцката митология – дъщери на Зевс и Мнемозина, покровителствани от Аполон. Свързвани са с реда и хармонията в света, с науките и изкуствата. Класическите музи са: Калиопа – майка на Орфей, муза на епическата поезия, Клио – муза на историята, Урания – на астрономията, Ерато – на любовната поезия, Евтерпа – на лирическата поезия, Мелпомена – на трагедията, Талия – на комедията, Терпсихора – на танците, и Полихимния – на химните и пантомимата.

С. 338. Фауст – емблематичен герой на Гьоте, символизиращ неудържимия порив на човека към познание и надскачане на собствените граници. Образът е изграден въз основа на средновековната легенда за доктор Йохан Фаустус, който сключил договор с дявола (Мефистофел). Съгласно този договор Мефистофел трябвало да изпълни всичките му желания, като в замяна щял да получи душата му.

С. 338. Мефистофел – едно от имената на Сатаната. През средновековието с това име са назовавали един от седемте главни дявола.

С. 340. Марк Аврелий и ... длъжността му канторщик – не е ясно какво има предвид Пенчо Славейков, определяйки като „канторщик“ римския император и философ Марк Аврелий.

С. 340. Зороастър – ирански пророк и религиозен реформатор, основоположник на зороастризма, основна религия в Персия от времето на Ахменидите до края на Сасанидската епоха. Смята се, че е бил историческа личност и е живял приблизително около 1200 г. преди новата ера. Ницше го използва като основен герой в прочутата си поема „Тъй рече Заратустра“.

С. 340. Диотима – аркадската пророчица Диотима, просветила Сократ в метафизиката на любовта.

С. 340. деймониум – даймониум (гр.). В древногръцките митове и религиозни представи „даймон“ („демон“) е думата за „божество“. (Чак след IV в. пр. Хр. с „демон“ започват да се означават и по-низши божествени сили.) Сократ наричал „демон“ гласа, с който събеседвал, като не отричал, че е възможно да е говорел със самия себе си. „Даймониум“ е една от първите фигури на концептуализирането на съвестта.

С. 340. видеркунфтсидея (нем.) – идеята за възвръщането.

С. 342. най-дистинктно (от лат.) – най-ясно, най-отчетливо.

С. 344. хомеопати – лечители, които следват хомеопатията – направление в нетрадиционната медицина, използващо много малки количества лекарства при лекуване на болести.

С. 345. дервишки танец – дервишите са мюсюлмански мистици, чиято форма на медитация е своеобразен танц. При него танцуващият се върти продължително време и с голяма скорост, изпадайки по този начин в транс.

С. 346. питагорейци – последователи на идеалистическата и мистическа философска школа, основана от древногръцкия философ и математик Питагор. Те разглеждат вселената като хармония от числа, на която трябва да съответства общественият ред, поддържат възгледа за безсмъртието и прераждането на душите и имат принос в развитието на математиката, астрономията и теорията на музиката.

С. 347. Протей – в древногръцката митология – син на Посейдон, морски старец, който има способността да приема всякакви образи. Според преданията живее на остров Фарос, близо до Египет, където пасе тюленовите стада на баша си.

С. 352. шляхтичи (пол.) – полски благородници.

С. 354. алкинойския елемент – от Алкиной – царят на Феакия, който подслонява Одисей след корабкрушението край брега на острова му. Голяма част от „Одисея“ се състои от разказите на Одисей за приключенията на цар Алкиной. Името му буквално означава „силен ум“.

С. 354. „Le secret des chefs-d’oeuvre est là, dans la concordance du sujet et du tempérament de l’auteur.“ (фр.) – „Тайната на шедьовъра е там, в съгласуваността на сюжета и темперамента на автора.“

С. 358. Казанджиев, Спиридон (подпис: Д-р С. Казанджиев). Българските преводи на „Тъй рече Заратустра“. // *Златорог*, 1, 1919, № 1. Статията не обсъжда наличните български преводи на „Тъй рече Заратустра“, а се занимава със „задачата на преводача“, изправен пред подобен непреводим текст. В тази перспектива тя е преди всичко интерпретация на съчиненията на Ницше, рефлексия върху неговата философия, учленяване на особеностите на неговата мисъл. Обратът, който прави философската мисъл на Ницше, е невъзможен без обрата, който се извършва в езика – оттук произтича и трудността на превода. Речта на Ницше може да бъде проследена през нейния поетически елемент, както и през нейната музикалност. Освен като поет и музикант Ницше е видян и като мислител и пророк. Особеностите на философската му мисъл са неопределеност, експлозивност, импресивност, интуитивност и алогичност. Всички те са възплетени в афористична форма. Единствено в подобна форма и с подобен език може да се предаде атомистичният характер на Ницшевата мисъл, която застава срещу философията като система и срещу родствеността на понятията. Вместо система и основания при Ницше има субективизъм, вместо понятие – „индивидуалния живот на момента“. Така се стига до представата за Ницше като пророк с религиозно съзнание, който застава пред бездните на неназовимото, пред онова, което е отвъд езика, или като Заратустра в тишината на една тайна. Влиянието на Ницше е свързано както с това съзнание, така и със стила и формата, които преобръщат философското мислене.

С. 359. Nietzsches Archiv във Ваймар (нем.) – Ницшевият архив във Ваймар.

С. 360. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Music (нем.) – „Раждането на трагедията от духа на музиката“. Вж. бел. към „Един популяризатор на Ницше“ на Д. Кьорчев.

С. 360. Also sprach Zarathustra (нем.) – „Тъй рече Заратустра“. Вж. бел. към „Фридрих Ницше. Литературна бележка“ на П. П. Славейков.

С. 360. Dichtung (нем.) – поезия.

С. 362. Der Fall Wagner (нем.) – случаят Вагнер.

С. 363. Dionysos Dithyramben (нем.) – Дионисиеви дитирамби.

С. 363. Lieder Zarathustras (нем.) – Песни на Заратустра.

С. 376. Nietzsche, Fr. Menschliches, Allzumenschliches I. (нем.) – Ницше, Фр. Човешко, твърде човешко. I. (Ницше, Фр. Човешко, твърде човешко. Книга за свободните духове (1978–1980).)

С. 376. Die fröhliche Wissenschaft (нем.) – „Веселата наука“. Вж. бел. към „Един популяризатор на Ницше“ на Д. Кьорчев.

С. 376. Jenseits von Gut und Böse (нем.) – „Отвъд доброто и злото“. Става дума за съчинението на Фр. Ницше „Отвъд доброто и злото. Прелюдия към една философия на бъдещето“ (1886).

С. 376. Nietzsche als Moralist und Schriftsteller (нем.) – Ницше като моралист и писател. Става дума за книгата на А. Хорнефер „Ницше като моралист и писател“ (1906).

С. 377. Попдимитров, Емануил (подпис: Емануил п. Димитров). Бергсон. Философия на интуицията. // *Хиперион*, 1, 1922, № 4–5. Статията представлява израз на пристрастното – понякога критично, понякога доста творческо – възпроизвеждане на философията на Анри Бергсон от неговия най-въодушевен популяризатор в българската културна среда. Философията на интуитивизма бива въведена с известно закъснение у нас, но заема важно място в дебатите за душата, и особено за душата на твореца, от първите десетилетия на ХХ в.

С. 378. sub specie aeternitatis (лат.) – „от гледна точка на вечността“ – израз на Спиноза.

С. 380. епифеномен (гр.) – странично явление, което става заедно с друго явление и не му оказва влияние; второстепенно явление.

С. 385. Homo faber (лат.) – буквално означава „човек ковач“, „трудещ се човек“. Във философията чрез това понятие се обозначава човекът като творец на своята среда (на инструментите, на съдбата, на щастието си). В този смисъл то се среща у Б. Франклин, К. Маркс, А. Бергсон, Х. Аренд и др. В антропологията „homo faber“ е работещият човек за разлика от „homo ludens“ – играещия човек.

С. 390. Янев, Янко (подпис: Д-р Янко Янев). Ирационалността на изкуството. // *Хиперион*, 3, 1924, № 4–5. Статията е един от много редките случаи от този период, в които спецификата на изкуството се обговаря от гледната точка на философското – и като терминология, и като аргументация, и като дух. Янко Янев подчертава индивидуалния и интуитивен характер на творческия акт, правейки рязко разграничение между познанието и изкуството като феномени на човешкото съзнание, от една страна, и между изкуството като битие на духа и неговите проявления в исторически план, от друга. Позицията му е донякъде близка до тази на Бергсон, но прави впечатление специалният акцент върху заличаването на дуалността и върху сливането на обект и субект в акта на създаване. Впечатление прави и дефинирането на естетически условията свят на артефактите като „една стихия, противна както на разума, така и на явленията извън нея самата“.

С. 398. Илиев, Атанас (подпис: Ат. Илиев). Изкуството. // *Стрелец*, № 3, 21 апр. 1927. В статията си А. Илиев развива своите идеи, застъпени преди това в текстовете „Любовта на Дон Жуана“ (*Изток*, № 46, 28 ноем. 1926) и „Родина и любов“ (*Изток*, № 54, 29 ян. 1927). Според него изкуството е израз на безсъзнателното, то трябва да показва пътя на човека към самия себе си, да бъде самооткровение на абсолютното. Под влияние на психоаналитичната школа А. Илиев разглежда изкуството като средство за освобождаване от потиснатите афекти на индивида, като предохранителна клапа, която предпазва художника от нервно разстройство.

С. 399. „Между природата и нас, казва той, ах, какво казвам аз: между нас и нашето собствено съзнание, има един воал, който е дебел за обикновените хора, но лек и дори прозирен за художника и поета. Задачата на изкуството е да ни постави в непосредно общение с това, което е „зад“ този воал; с други думи казано, да обхване душевното състояние „в неговата първична чистота“.“ – цитат от Анри Бергсон.

С. 400. „Аз влагах в произведенията си това, което само мимолетно, в най-хубавите часове на моя живот е осветлявало душата ми с жива, ярка и хубава светлина; това, което се издига над моето повседневно аз. А аз влагах това в произведенията си, за да го закроя за себе си, в себе си. Но аз възпроизвеждах и противоположното — това, което за вътрешния поглед се явява като някаква утайка в душата на съзателя, и внасяйки го в произведенията си, аз се очиствах от него, сякаш се потапах в купела на обновлението и освобождението.“ – цитат от реч на Ибсен пред норвежки студенти, изнесена на 10 септември 1874 г.

С. 401. **Янев, Янко** (подпис: Янко Янев). Безумието. // *Стрелец*, № 3, 21 апр. 1927. Идеята на Янко Янев за създаването на една култура, в която да се отрази първичното у българския народ в западна одежда и духовност, напълно съвпада с програмата на литературния кръг „Стрелец“ родното да се постигне, като бъдат синтезирани западното (рационалното) и източното (иррационалното) начало.

С. 403. **Русев, Любомир** (подпис: Любомир Русев). Художествена литература и психоанализа. // *Листонад*, 14, 1933, № 4–5. Обширната и богато аргументирана студия на Любомир Русев е един от малкото опити естетическите феномени и творческите фигури да бъдат анализирани през призмата на психоанализата. След подробно теоретическо въведение, в което запознава българските читатели с учението на Фройд и неговите последователи, авторът илюстрира тезите си с конкретни примери за ролята на едиповия комплекс в художественото творчество. Сред българските писатели, привлечени с илюстративна цел, са Хр. Ботев, Ив. Вазов, Петко и Пенчо Славейкови, П. К. Яворов, Д. Дебелянов и др. Анализите са твърде радикални, а изводите от тях сигурно са шокирали тогавашната читателска публика. Според Русев например поетът е сублимиращ невротик и престъпник, а произведението на изкуството е еволюирала в естетическо качество невроза.

С. 403. **Марбургска школа** – една от насоките в неокантианската философия от края на XIX – началото на XX век. Нейни основни представители са Х. Коен, П. Наторп, Е. Касирер, Н. Хартман.

С. 403. **ейдетизъм** (гр.) – едно от проявленията на образната памет, при което предметът се запазва като образ в съзнанието дълго след като е изчезнал от зрителното поле.

С. 404. **бихевиоризъм** – метод в психологията, който конкурира психоанализата. Според неговите привърженици човешкото поведение може да бъде изследвано и без да се познават вътрешните умствени състояния. Бихевиористичната школа е повлияна от Иван Павлов, Джон Уотсън, Бъръс Скинър и др.

С. 407. **притворби** – скритости.

С. 412. **сублимация** (от лат.) – във физиката – процес, при който твърдите вещества преминават непосредствено в пари, без да се преобразуват първо в течно състояние. Впоследствие аналитичната психология взимства термина, като със „сублимация“ тя означава психичния механизъм на пренасочване на определени човешки влечения и

енергия (главно със сексуален характер) към друга дейност, която се възприема като „по-приемлива“ в социално отношение.

С. 414. абуличен – от „абулия“ (гр.) – психиатричен синдром, изразяващ се в разстройство на волята.

С. 421. анимизъм (от лат.) – форма на първобитно мислене, която приписва на всеки предмет или явление духовна субстанция.

Едвин Сугарев, Елка Димитрова, Иван Христов



ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ-РЕЧНИК

А

Августин (354–430) – Аврелий Августин или Августин от Хипон, един от най-значимите християнски философи, светец и Отец на римокатолическата църква, патрон на Августинския монашески орден. – 21

Аврамов, Димитър (1929–2008) – един от най-известните български естети, изкуствоведи и художествени критици. Сред по-важните му трудове са обемната монография „Естетика на модерното изкуство“ (1969) и изследването „Шарл Бодлер“ (1985). – 8

Аврелий, Марк (121–180) – Марк Аврелий Антонин, римски император и философ, стоик, ученик на Епиктет. – 85, 339, 340

Адан, Пол (1862–1920) – френски писател от школата на натурализма и символизма, автор на исторически и социални романи. – 146

Айнщайн, Алберт (1879–1955) – немски физик, създател на теорията за относителността, носител на Нобелова награда за 1921 г., автор на много текстове с философска проблематика. – 223, 224

Ален, Грант (1848–1899) – английски писател, романист, привърженик на еволюционната теория. – 36

Алигиери, Данте (1265–1321) – италиански поет, една от основните фигури на италианския предренесанс, автор на „Божествена комедия“, чиято най-известна част „Ад“ е преведена в България от Константин Величков. – 16, 160, 414, 423

Анаксимандър (ок. 610–546 г. пр.Хр.) – старогръцки учен и философ, ученик на Талес и учител на Анаксимен. – 393

Ангелов, Божан (1873–1958) – български литературен историк и критик, автор на редица книги за фолклора, средновековната и възрожденската литература, както и на критически статии и студии за съвременната българска литература. – 427

Андреев, Леонид (1871–1919) – руски писател и драматург, оказал силно влияние върху литературата на руския авангард. Твърде популярен, превеждан и често дискутиран у нас през 20-те години на ХХ в. – 126

Андрейчин, Иван Ст. (1872–1934) – български общественик, поет, литературен критик, преводач, публицист. През 1898 г. завършва литература във Франция. Теоретик на българския модернизъм и един от първите му представители в поезията. Създава и теоретичен орган на модернизма – сп. „Нов път“ – през 1907 г. Един от учредителите и пръв председател на Съюза на българските писатели през 1913 г. – 122, 132, 429, 430

Антоколски, Марк (1843–1902) – руски скулптор, натуралист. – 18

Аренд, Хана (1906–1975) – немски политолог и мислител. Оказва сериозно влияние върху съвременната философия. Учи философия с Мартин Хайдегер в Марбургския университет. Защитава дисертация за любовта в творчеството на Св. Августин (354–430) под ръководството на философа Карл Ясперс. В своя труд „Тоталитаризмът“ разкрива механизмите на действие на тоталитарното управление. – 456

Аристотел (384–322 пр.Хр.) – древногръцки философ, ученик на Платон, учител на Александър Македонски. Основател на Ликейската школа, автор на ред съчинения с енциклопедичен обхват. – 153, 403, 413

Арнаулов, Михаил (1878–1978) – български литературен историк, критик, фолклорист, етнограф, академик, автор на над 50 монографии за литературата през Възраждането и класиците на съвр. бълг. литература. – 422

Арт, Ханс (1887–1966) – белгийски скулптор, художник и поет, член на експресионистичните кръгове около „Der blaue Reiter“ и „Der Sturm“. Една от активните фигури в щорихското кабаре „Волтер“, откъдето започва дадаизмът. – 437

Архипенко, Александър (1887–1964) – руски художник и скулптор, започнал като привърженик на кубизма, за да стане един от пионерите на абстрактното изкуство и концептуализма. – 234

Атанасова, Цветанка (1950) – литературовед. Работи в Института за литература при БАН. Защишава докторат на тема „Кръгът „Мисъл“ и българският символизъм“, автор е на книга върху естетическите възгледи на кръга „Мисъл“ (1991). – 8

Б

Баиф, Жан-Антон дьо (1532–1589) – френски поет, член на „Плеядата“. – 144, 431

Байрон, Джордж Гордън (1788–1824) – британски поет, известен с екстравагантното си поведение. Водеща фигура на англ. романтизъм, взел участие в Гръцката война за независимост. – 44, 56, 414

Бал, Хуго (1886–1927) – немски поет, белетрист, драматург, режисьор. Автор на първия манифест на дадаизма, създател на т. нар. „звукови поеми“, съставени от произволно съчетани звуци. – 437

Балабанов, Александър (1879–1955) – виден български литературовед, преводач и критик, професор в СУ. – 185, 436

Балмонт, Константин (1867–1942) – руски поет, една от централните фигури в руския символизъм. – 163

Банвил, Теодор де (1823–1891) – френски писател, поет, теоретик на литературата, защитник на максимата „изкуството за самото изкуството“. – 132, 133, 429

Безант, Ана (1847–1933) – англичанка, участвала активно в индийското националноосвободително движение. Писателка, която се бори за защита на човешките права, авторка на книги с теософска тематика. – 212

Беле, Жоашен дьо (1525–1560) – френски поет и критик, член на „Плеядата“. – 431

Бели, Андрей (1880–1934) – псевдоним на Борис Николаевич Бугаев. Руски поет, писател, критик, един от водачите на руския символизъм. – 221, 321, 441, 450

Белински, Висарион (1811–1848) – руски литературен критик, публицист и философ. – 80

Бело, Реми (1528–1577) – френски ренесансов поет. – 144, 431

Белчева, Мара (1868–1937) – българска поетеса, преводачка, съпруга на мин. Христо Белчев, убит през 1891. От 1903 г. споделя жизнения път на Пенчо Славейков. – 376

Бенароя, Моис (1896–1967) – литературен историк и критик, автор на монографията „Теодор Траянов и неговият мир“ (1926), активен участник в литературната задруга „Хиперион“. – 431

Бергсон, Анри (1859–1941) – френски философ, критик на рационализма и позитивизма, създател на философията на интуитивизма. Б. поставя акцент върху интуицията като основен инструмент за духовна реализация в сферата на философията и изкуството. Оказва силно влияние върху модернистичните течения в литературата. – 208, 223, 377, 385, 389, 391, 393, 399, 453, 454

Бетовен, Лудвиг ван (1770–1827) – велик германски композитор, един от т. нар. „виенски класици“. Творчеството му съдържа черти както на класицизма, така и на настъпващия романтизъм. – 17, 239, 253

Бехтеръов, Владимир (1857–1927) – руски невропатолог, психиатър и психолог, основоположник на парапсихологическото направление в Русия. – 404

Блаватска, Елена. П. (1831–1891) – руски философ и писател. Основателка на Теософското общество. През 80-те и 90-те години на XIX в. става известна в Русия под псевдонима Радда-бай. – 222

Боало, Никола (1636–1711) – френски поет, теоретик на класицизма, автор на прочутия трактат „Поетическото изкуство“. – 162, 203, 433

Боденщет, Фридрих (1819–1892) – немски поет и преводач. Любим автор на Пенчо Славейков, многократно превеждан от него. – 16

Бодлер, Шарл (1821–1867) – френски поет, критик и преводач, централна фигура в историята на модернизма. Принадлежи към т. нар. „прокълнати поети“, на базата на чието творчество се оформя символизмът. Съден е за нарушаване на обществения морал със стихосбирката си „Цветя на злото“ (1857). Многократно е превеждан и тълкуван в България. – 132, 133, 148, 150, 152, 153, 158, 161, 248, 249, 266, 429, 431, 432, 443

Бодуен, Шарл (1893–1963) – швейцарски психоаналитик от френски произход, основател на Международния институт по психология и психотерапия (1924). – 421, 423

Бонифаций (680–755) – християнски мисионер, архиепископ в Майнц, който покръства Рейнска Германия. – 156, 432

Ботев, Христо (1848–1876) – български възрожденски поет, публицист и революционер. Национален герой, загинал като водач на чета по време на Априлското въстание. Творчеството му е безспорен връх в литературата ни. – 78, 80, 82, 85, 87–91, 101, 110, 124, 178, 270, 411, 415, 416, 419–421, 423, 435, 444, 454

Ботичели, Сандро (1445–1510) – италиански ренесансов художник. – 194

Брандес, Георг (1842–1927) – датски критик и литературовед. Изследва основните течения в литературата на XIX в. и творчеството на някои големи фигури в световната културна история – като Шекспир, Волтер, Ницше и др. – 414

Брифо, Шарл (1781 – 1857) – френски поет, драматург, критик и член на Френската академия. – 137

Бруно, Джордано (ок. 1548–1600) – италиански философ и астроном. Съден от инквизицията и изгорен на клада. – 323, 390

Брюнетер, Фердинанд (1849–1906) – френски критик и литературен историк, автор на „Еволюцията на родовете в историята на литературата“, издадена през 1906 г. в България в превод на Иван Радославов. – 139

Брюсов, Валери (1873–1924) – руски поет, белетрист, критик и литературен историк, основна фигура в историята на руския символизъм. – 206, 210

Бушор, Морис (1855–1929) – френски поет и скулптор, автор на книгата „Символите“ (1888). – 146

Бърнс, Робърт (1759–1796) – шотландски поет, един от основоположниците на романтизма. Смятан е за национален поет на Шотландия. – 99

В

Вагнер, Рихард (1813–1883) – немски композитор, диригент, постановчик, писател. Неговата музика и творческо присъствие са оказали влияние върху Фридрих Ницше и върху философската основа на модерното изкуство въобще. – 211, 358, 362, 445, 452

Вазов, Иван (1850–1921) – български писател, поет, драматург, академик, министър на образованието, определян като партиарх на българската литература. Привърженик на реалистичната традиция и ангажимента на литературата за формирането на българската нация и нейната ценностна система. Тези му позиции предопределят негативното отношение на различните модернистични генерации към него – особено остро е

нападан от кръга „Мисъл“ и от Гео Милев. – 48, 49, 52, 53, 104, 105, 115, 118, 178, 179, 239, 244, 246, 270, 416, 429, 435, 443, 454

Валет, Алфред (1858–1935) – френски писател. – 431

Веласкес, Диего Родригес де Силва (1599–1660) – испански художник в двора на крал Филип IV. – 166

Величков, Константин (1855–1907) – български писател, поет, драматург, преводач, общественик и политик. – 429

Верещагин, Василий Василиевич (1842–1904) – руски художник, участник в Руско-турската война през 1877. – 17

Верлен, Пол (1844–1896) – френски поет символист, един от „прокълнатите поети“. Основна фигура в историята на модерната поезия. – 135, 136, 141, 158, 161, 248, 250, 429, 430, 432, 433, 444

Веронезе, Пабло Каляри (1528–1588) – италиански ренесансов художник. – 172

Верхарн, Емил (1855–1916) – белгийски поет, пиещ на френски, оказал силно влияние както върху символизма, така и върху авангардизма в България. Превеждан от Гео Милев. – 141, 144, 146, 155, 157, 163, 208, 250, 432

Виенне, Жан (1777–1868) – френски поет, драматург и политик. – 146

Вийон, Франсоа (1431–ок. 1474) – френски поет. Смятан е за предтеча на поетите на модернизма. Днес е почитан като една от най-видните фигури на ренесансовата поезия. – 160, 161, 433

Вини, Алфред дьо (1797–1863) – френски поет, драматург и романист, един от водещите представители на романтизма. – 108, 133

Винчи, Леонардо да (1452–1519) – знаменит италиански архитект, изобретател, инженер, скулптор и художник от епохата на Ренесанса. Леонардо е прочут заради картините си, най-известните от които са „Тайната вечеря“ и „Мона Лиза“, но и заради многобройните си изобретения, изпреварили времето си. Допринася също така за развитието на анатомията, астрономията и инженерството. – 348

Висковски, Никола (1864–1900) – литературен критик. Завършва философия в Лайпциг, сътрудничи на сп. „Мисъл“. – 19

Войников, Добри (1833–1878) – български възрожденски учител, писател драматург, общественик и журналист, музикален и театрален деец. Основоположник на българския театър, един от първите български режисьори. Сред учредителите на Българското книжовно дружество. – 110

Волтер (1694–1778) – псевд. на Франсоа-Мари Арие – френски писател и философ, една от основните фигури на Европейското просвещение. – 153, 162, 437

Врубел, Михаил (1856–1910) – руски художник, чието творчество е сред най-ярките примери за възможностите на декоративния стил на сецесиона. – 192

Вунд, Вилхелм (1832–1920) – немски психолог и философ. Основава първия институт по експериментална психология в Лайпциг през 1879 г. При Вунд са учили и множество българи, дали началото на психологията като наука в България, като Цветан Радославов, д-р Кръстьо Кръстев, Никола Алексиев. – 403, 405

Върхлицки, Ярослав (1853–1912) – псевдоним на Емил Фрида, един от най-известните чешки поети, пише епическа поезия, драми, проза, превежда Данте, Гьоте, Шели, По, Уитман. – 18

Г

Ганев, Спас (1882–1957) – български критик и преводач. – 147, 431

Гаст, Петер (псевдоним на Хайнрих Кьозелиц) (1854–1918) – немски композитор.

Поддържа дълго приятелство с Ницше и сътрудничи в издаването на произведенията му. – 357

Генадиев, Павел (1868–1959) – публицист, литератор, издател. – 258

Георге, Стефан (1868–1933) – немски поет, есеист и преводач. Привърженик на символизма, издател на сп. „Bleter für die Kunst“, което се противопоставя на натурализма. Около него се оформя т. нар. „кръг Георге“, включващ модернистично настроени немскоезични писатели от началото на XX век. – 250

Гинчев, Цани (1835–1894) – български писател, просветен деец и публицист. – 67

Гоген, Пол (1848–1903) – френски художник постимпресионист, смятан за един от предтечите на художествения авангард. Неговите картини от тихоокеанските острови са възприемани като един от акцентите върху примитивизма и наивизма в естетиката на модернизма. – 192

Гогол, Николай Василевич (1809–1852) – руски писател и драматург от украински произход, един от класиците на руската литература. – 44, 414, 423, 435

Готие, Теофил (1811–1872) – френски поет, драматург, писател, журналист и литературен критик. Изявен привърженик на романтизма, той е смятан и за един от предшествениците на парнализма, символизма и модернизма. – 132, 137, 138, 429, 430

Грифен, Франсис Вилъ (1864–1937) – френски поет, станал важна фигура за френския символизъм. – 138, 140, 141, 144–146

Грозев, Иван (1872–1957) – български поет, драматург, литературен критик и теоретик. Привърженик на символизма, теософ. Сътрудник на „Хиперион“. – 205, 256, 438, 439

Гроос, Карл (1861–1946) – немски психолог, който въвежда еволюционната теория на играта. – 33, 426

Грубешлиева-Балина, Мария Иванова (1900–1957) – писателка, преводачка. Съпруга на Л. Стоянов. – 439

Грузенберг, Семьон Остапович (1876–1940) – руски философ, психолог и критик. – 423

Гурмон, Реми дьо (1858–1915) – френски писател, критик, есеист, текстовете му са оказали сериозно влияние при оформянето на поетиката на френския символизъм. – 136, 146, 251, 255, 431

Гьоте, Йохан Волфганг фон (1749–1832) – немски поет, белетрист, драматург, теоретик на изкуството, една от основните фигури в литературната класика. – 14, 16–18, 44, 47, 49, 57, 99, 207, 210, 270, 308, 339, 341, 348, 352, 356, 357, 414, 422, 423, 425, 426, 451

Гюйо, Мари Жан (1854–1888) – френски философ и поет, привърженик на Епикур, Платон, Кант. – 31, 32, 37, 62

Д

Далчев, Атанас (1904–1978) – един от най-видните български поети и преводачи. Автор е на поезия с ярко философска проблематика. Превежда поезия и проза от френски, испански, италиански, немски и руски писатели. Носител е на Хердеровата награда на Виенския университет (1972). – 260, 444

Дарвин, Чарлз (1809–1882) – английски учен и естествоизпитател. – 378

Дачев, Мирослав (1962) – професор по литературна теория и семиотика на литературата в Нов български университет. Автор е на монографиите „Семиотика на цвета в поетичния текст“ (1997), „Подир сенките на знаците. Есета по семиотика и поетика“ (2001), „Слово и образ. Български балади. Теодор Траянов. Сирак Скитник“ (2003). – 8

- Дебелянов, Димчо (1887–1916) – виден български поет символист. – 183, 253, 259, 262, 417, 418, 435, 444, 454
- Дебюси, Клод (1862–1918) – френски композитор, сочен за един от основоположниците на импресионизма в музиката. – 438
- Делоне, Робер (1885–1941) – френски художник, създава творбите си под влияние на звучността и ритъма на музиката и става основоположник на течението орфизъм в изобразителното изкуство. – 186
- Делчев, Гоце (1872–1903) – български революционер, водач на Вътрешната македоно-одринска революционна организация. – 115, 428
- Демел, Рихард (1863–1920) – поет, драматург и романист, най-видният представител на немския литературен символизъм. – 157, 163, 315, 432
- Джото ди Бондоне (1267–1337) – италиански художник и архитект, работил в епохата на Ренесанса. – 91, 428
- Дидро, Дени (1713–1784) – френски философ, просветител, писател, художествен критик. – 407
- Димитров, Емануил п. – вж. Попдимитров, Емануил
- Димитров, Михаил (1881–1966) – учен, критик, психолог, занимава се с експериментална психология. – 423
- Димитрова, Елка (1971) – научен сътрудник I-ва степен в Института за литература при БАН. От 2001 г. е доктор по филология, темата на дисертацията ѝ е „Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те години на XX век (Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Николай Лилиев, Атанас Далчев)“, издадена също и в книга (2001). – 8
- Диркс, Леон (1838–1912) – френски поет, представител на парнасистката школа – 133, 135
- Дитерих, Карл (1869–1935) – немски учен, византолог. – 66, 426
- Добролюбов, Николай А. (1836–1861) – руски литературен критик, журналист и революционер демократ. – 80
- Доде, Алфонс (1840–1897) – френски писател. – 134
- Дора, Жан (1508–1588) – френски поет, член на Плеядата. – 431
- Достоевски, Фьодор Михайлович (1821–1881) – руски писател и публицист, един от класиците на руската литература. – 44, 56, 70, 151, 193, 235, 405, 414, 418, 430
- Дьолакром, Фердинан Виктор Йожен (1798–1863) – френски художник, един от най-значителните представители на романтизма. – 172, 235

Е

- Еврипид (480–406 пр.Хр.) – един от най-великите драматурзи на Класическа Гърция, заедно с Есхил и Софокъл. – 288
- Ел Греко (1541–1614) – псевд. на Доменико Тетокпули, испански художник от гръцки произход. – 192, 197
- Елин Пелин (1877–1949) – псевдоним на Димитър Иванов Стоянов, български писател, майстор на късия разказ. – 119, 170
- Елис, Лев Лвович (1879–1947) – поет, критик, преводач, един от теоретиците на рус. символизъм. – 222
- Енгр, Жан-Огюст Доминик (1780–1867) – френски художник. – 194
- Ередиа, Жозе-Мария дьо (1842–1905) – френски поет, роден в Куба, модерен майстор на френския сонет. – 133–135
- Ермаков, Иван Дмитриевич (1875–1942) – руски психолог и литературовед, един

от първите, които се занимават с психоанализа в Русия, превежда на руски съчиненията на Фройд и Юнг. – 423

Есхил (525–456 пр.Хр.) – древногръцки драматург, участник в Гръко-персийските войни. – 440

Ж

Жид, Андре (1869–1951) – френски писател, носител на Нобелова награда за литература (1947). – 146

Жодел, Етиен (1532–1573) – френски поет и драматург, член на Плеядата. – 431

З

Задгер, Исидор (1867–1942) – немски психоаналитик и съдебен лекар, работи в сътрудничество с Фройд върху хомосексуалността и фетишизма. – 423

Зак, Леон (1892–1980) – руски художник, скулптор, илюстратор, сценограф. – 192

Закс, Ханс (1881–1947) – австрийски психоаналитик и юрист, един от ранните сътрудници на Зигмунд Фройд. – 423

Заратустра (гр. Зороастър) – легендарен реформатор на иранската религия, вдъхновил Фр. Ницше за представителното му съчинение „Тъй рече Заратустра“. – 206, 209, 221, 283, 284, 295–299, 301, 302, 336–338, 341–351, 354, 358, 360, 361, 367, 368, 370, 373, 374, 376, 420, 439, 441, 445, 450–452

Зимел, Георг (1858–1918) – немски философ, силно повлиян от Кант, един от родоначалниците на модерната социология. – 391

Зола, Емил (1840–1902) – френски романист, основател и виден представител на натурализма. – 16, 53, 134, 153, 166, 201, 208, 289, 410, 418

Зудерман, Херман (1857–1928) – немски белетрист и драматург. – 166

И

Ибсен, Хенрик Юхан (1828–1906) – норвежки драматург, наричан „баща на съвременната драма“, считан е за най-видния норвежки творец и един от най-значимите драматурзи на всички времена. – 18, 21, 70, 315, 331, 400, 429, 454

Иенш, Ерих (1883–1940) – немски психолог. – 403, 404

Икономов, Тодор (1838–1892) – политик, общественик, публицист, мемоарист, просветител. Един от най-видните възрожденски учители и участник в борбата за създаване на независима Българска екзархия, той е сред водачите на Консервативната партия след Освобождението на България. – 428

Илиев, Атанас (1893–1985) – български философ и психолог, сътрудник на вестниците „Изток“, „Стрелец“, „Литературен глас“, на списанията „Българска мисъл“, „Златоторо“ и др. От 1937 г. е преподавател в СУ „Св. Климент Охридски“, от 1943 е доцент в Скопския университет, а след това и негов ректор. Професор по етика и естетика в СУ (1944–1962). – 398, 453

Илиев, Стоян (1932–2003) – български писател, литературен критик и литературовед. – 8, 443

Й

Йовков, Йордан (1880–1937) – виден български писател и драматург. – 170

Йорданов, Велико (1872–1944) – просветител, литературен критик и публицист. Автор на „История на Народната библиотека в София“ (1930). Занимава се с народно творчество, старобългарска литература и Възраждане. – 147, 431

Йорданов, Никола Д. – критик, учител и общественик, автор на статията „Изток и запад“. – 67

К

Кадийски, Кирил (1947) – български поет, есеист, преводач, дипломат. – 443

Казанджиев, Спиридон Спасов (1882–1951) – български психолог и философ идеалист. Трудовете му са в областта на общата, възрастовата, военната психология, както и на философията, естетиката, логиката, литературната критика. – 358, 452

Кан, Гюстав (1859–1936) – френски поет символист, критик. – 138, 140, 141, 144, 145, 159, 431, 433

Кандински, Василий (1866–1944) – художник от руски произход, основна фигура в експресионистичната група „Синият конник“, практическият създател на абстрактното изкуство. Неговото творчество е използвано от българския авангард като един от основните аргументиращи примери, а книгата му „За духовното в изкуството“ е оказала влияние върху оформянето на естетическите възгледи на Гео Милев и Николай Райнов. – 192, 193, 231, 235, 396

Кант, Имануел (1724–1804) – немски философ от епохата на Просвещението, един от най-влиятелните мислители в историята на западната философия. – 19, 26, 294, 356, 378, 381, 440

Каравелов, Любен (1834–1879) – енциклопедист, поет, писател, журналист, пише библиографски трудове, статии по нумизматика, лексикография, българска литература, култура, политическа история; допринася за развитието на обществената мисъл в България през Възраждането. – 52, 78, 80, 85, 87, 88, 91, 118, 178, 435

Карима, Ана псевдоним на Ана Тодорова Велкова (1871 – 1949) – писателка, публицистка, общественичка. – 48, 49, 67, 68

Карлайл, Томас (1795–1881) – английски историк и философ. – 13, 353

Кармен Силва (1843–1916) – литературен псевдоним на румънската кралица Елизабет – 73

Касирер, Ернст (1874–1945) – немски философ, един от най-видните неокантианци във философията на XX в. Трудът „Философия на символните форми“ (в 3 части, 1923–1929) е най-значителното му произведение. – 454

Каспрович, Ян (1860–1926) – полски поет, драматург, литературен критик, преводач. – 182

Келер, Готфрид (1819–1890) – швейцарски поет и майстор на новелата. – 414, 423

Кийяр, Пиер (1864–1912) – френски поет символист. – 145

Клингер, Макс (1857–1920) – немски художник символист и скулптор. – 18

Клодел, Пол (1868–1955) – френски поет и дипломат, брат на известната френска скулпторка и художник-график Камий Клодел – 145

Когин, д-р Я. – 423

Коен, Ханс (1869–1947) – немски философ от Марбургската неокантианска школа. – 192, 454

Кокошка, Оскар (1886–1980) – австрийски художник, драматург и поет, една от най-ярките фигури в немския експресионизъм. – 192

Константинов, Алеко (1863–1897) – български писател, общественик, автор на разкази, фейлетони, пътеписи. Най-известната му книга е „Бай Ганьо“. – 114, 120

Конт, Огюст (1798–1857) – френски философ, основоположник на позитивизма и научната социология. – 378

Копе, Франсоа (1842–1908) – френски поет и романист. – 133

Корней, Пиер (1606–1684) – френски трагик, един от тримата най-велики френски драматурзи през XVII век, заедно с Молиер и Жан Расин. Наричан е основоположник на френската трагедия, пише пиеси близо 40 години. Член на Френската академия. – 162

Коро, Жан Батист Камий (1796–1875) – френски живописец, оказал влияние върху развитието на импресионизма. – 173

Кофка, Курт (1886–1941) – немски психолог, един от основателите на гешталтпсихологията. – 403

Крез (595 пр.Хр.–547 пр.Хр.) – цар на Лидия до завладяването ѝ от персите през 547 пр.Хр. – 429

Кречмер, Ернст (1888–1964) – немски психиатър и психолог, добива популярност с разработването на класификация на характерите и с изследванията си в областта на медицинската психология и психотерапия. – 404

Кроче, Бенедето (1866–1952) – италиански интелектуалец, критик, философ, политик, историк, представител на неохегелианството. Кроче оказва силно влияние върху естетическата мисъл през първата половина на XX век. – 403

Кръстев, д-р Кръстьо (1866–1919) – първият български професионален литературен критик след Освобождението, писател, публицист, преводач, общественик, участва в литературния кръг „Мисъл“. Придобива известност и като критик, проблематизиращ част от чисто литературните достойнства на творчеството на утвърдени писатели като Иван Вазов и Любен Каравелов, както и като автор, прокарващ естетиката на субективния идеализъм от края на XIX век. – 19, 29, 112, 425

Кръстев, Кирил (1904–1991) – есеист, литературен критик, кинокритик, публицист и изкуствовед. Създател и редактор на сп. „Crescendo“ (1922) в Ямбол. Редактор, съредактор и сътрудник на редица издания за литература и изкуство между двете световни войни. Носител на наградата „Николай Райнов“ на СБХ за 1989. – 201, 203, 437

Кръстева, Радка Хаджиниколова (1873 – 1935) – учителка в Казанлък, съпруга на д-р Кръстев. – 152, 431

Кубре, Гюстав (1819–1877) – френски художник, един от основните представители на реализма през XIX в. – 192, 196

Кузанус, Николаус (Николай Кузански), (1401–1464) – немски богослов и теоретик на математическото естествознание, кардинал на Римокатолическата църква и типичен за Ренесанса учен, автор на първата географска карта на Европа, доктор по правни науки, виден теоретик в сферата на медицината и на класическото изкуство. – 390

Кузин, Виктор (1792–1867) – основател на систематическия електизъм. – 430

Кунев, Трифон (1880–1954) – български поет и фейлетонист, заедно с Д. Кьорчев издава лит. алм. „Южни цветове“ (1907). – 250, 254, 259

Кьолер, Ерих (1928–2003) – немски белетрист, есеист и драматург. – 403

Кьорчев, Димо (1884–1928) – български критик, философ и политик. Заедно с Тр. Кунев издава лит. алм. „Южни цветове“ (1907), а с Елин Пелин редактира списание „Слънчоглед“ (1909), в периода 1922–1927 г. издава списание „Пролом“. – 259, 285, 304, 445, 446, 452, 453

Кьосев, Александър (1953) – литературовед, културолог, критик. Защишава докторат върху поезията на Н. Фурнаджиев (1989), през 1999 г. се хабилитира с труда „Опити върху културата на прехода“. Преподавател в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор на книгите „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев в художествения контекст на своето време“ (1989), „Лелята от Гьотинген“ (2005) и „Индиго на Гьоте“ (2008). – 8

Л

Ла Харп, Жан-Фронсоа дьо (1739–1803) – френски писател, драматург, литературен критик; член на Френската академия, последователен привърженик на класицизма. – 137

Лайбниц, Готфрид (1646–1716) – немски философ, математик, дипломат, библиотекар и юрист. – 308, 366

Ламартин, Алфонс дьо (1790–1869) – френски поет и белетрист. – 132, 142, 407

Ламброзо, Чезаре (1835–1909) – италиански психиатър, родоначалник на антропологическото направление в криминологията. – 154

Ланге, Албер (1828–1875) – немски философ. Най-важното му съчинение е „История на материализма“ (1866). – 37, 294

Ланге, Конрад (1855–1921) – немски историк на изкуството. – 33, 35, 62, 398

Ларошфуко (1613–1680) – френски писател – сатирик, моралист и мемоарист. – 371

Лафорж, Жюл (1860–1887) – френски поет, символист и импресионист. – 138, 144, 145, 250, 431

Левски, Васил Иванов Кунчев (1837–1873) – идеолог и организатор на българската национална революция, основател на Вътрешната революционна организация (ВРО) и на Българския революционен централен комитет (БРЦК), български национален герой. – 85, 86, 115

Леже, Фернанд (1881–1955) – френски художник живописец, майстор декоративист. – 234

Ленау, Николаус (1802–1850) – австрийски лирик – романтик. – 414, 423

Ленков, Григор – (1938–1977) – български поет и преводач. – 447

Лермонтов, Михаил (1814–1841) – руски драматург, поет и писател, един от основните представители на романтизма в руската литература. – 418

Лесинг, Готхолд Ефраим (1729–1781) – немски философ, драматург, писател, критик, един от най-видните представители на Просвещението. – 162, 166, 433

Либерман, Макс (1847–1935) – немски художник от еврейски произход, смятан за един от големите представители на импресионизма. – 167

Ликова, Розалия (1922) – литературовед, критик, професор по съвременна българска литература в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор на над 20 книги с литературноисторически изследвания върху българската литература. – 8

Лил, Леконт дьо (1886–1894) – френски поет, парнасист. – 132, 133, 143, 429

Лилиев, Николай (1885–1960) – псевдоним на Николай Михайлов Попиванов – български поет символист. – 183, 254, 259, 435

Липпо, Меми (1291–1356) – италиански художник от Сиена. – 194

Лихтенберже, Анри (1864–1941) – френски професор, автор на труда „Философията на Ницше“. – 285, 287–292, 294–297, 303, 376, 445

Лормиан, Баур (1772–1854) – френски поет, известен с превода си на „Песните на Осиян“ (1801), който поставя начало на модно увлечение по шотландския бард Осиян във френската литература. – 137

Луи XIV (Кралят Слънце, 1638–1715) – крал на Франция и Навара от 1643 до 1715 г., най-дълго управляващият владетел в модерната история на света, прототип за абсолютен монарх. – 438

Луис, Пиер (1870–1925) – френски поет и романист, основател на лит. списание „La Conque“, в което публикуват парнаристи и символисти като Маларме, Мореас, Леконт дьо Лил, Верлен и др. – 146

М

Майнар (Мейнар), Франсоа (1582–1646) – френски поет, член на първата Френска академия, основана през 1635 г. Ученик на Франсоа дьо Малерб. – 161, 433

Маколей, Томас Бабингтон (1800–1859) – английски държавник, историк, поет и прозаик от викторианската епоха. – 353

Маларме, Стефан (1842–1898) – френски поет, един от водещите представители на символизма. – 135, 136, 141, 144, 145, 158, 168, 169, 217, 244, 247, 248, 250, 266, 430, 434

Малерб, Франсоа дьо (1555–1628) – френски бароков поет. – 161, 433

Малсерб, Кретие (1721–1794) – френски политик от времето на Луи XVI. – 408

Маркс, Карл (1818–1883) – немски философ, политикономист и политически деец, критик на капитализма. – 453

Мармонтел, Жан-Франсоа (1723–1799) – френски писател и драматург. – 137

Масне, Жул (1842–1912) – френски композитор, един от създателите на френската лирическа опера. – 172

Матис, Анри-Емил-Беноа (1869–1954) – френски художник и скулптор, един от най-значимите френски художници на XX в. – 192

Мендес, Катюл (1841–1909) – френски поет, парнасист. – 134, 429

Мережковски, Дмитрий (1865–1941) – руски писател, поет, критик, преводач, историк, религиозен философ, един от основателите на руския символизъм. – 319, 449

Мерил, Стюарт (1863–1915) – американски поет, свързан с френския символизъм. – 141, 144

Метерлинк, Морис (1862–1949) – белгийски драматург, поет и есеист. – 126, 128, 141, 145, 148, 150, 151, 155, 158, 163, 168, 181, 208, 210, 250, 315, 339, 432–434, 438

Мецгер, Макс (1887 – неизв.) – художник от немски произход. Неоспорима стойност на оцелялото от него имат публикуваните му илюстрации главно в списанията „Пламяк“ (ред. Гео Милев) и „Новис“ (ред. Ламар). В България пристига след 1920 г. Окончателното му завръщане в Германия е през 1933, където от анархокомунист става националсоциалист. Затова „фашистът“ Мецгер е изтрит от историята на българското изкуство след 1944 г. до такава степен, че не е известно дори кога е починал. – 442

Микаел – вж. Мокел, Албер

Микеланджело (Микеланджело Буанароти) (1475–1564) – италиански ренесансов художник, скулптор, поет и архитект, представител на Флорентинската школа – 95, 96, 181, 234, 396

Мил, Джон Стюарт (1806–1873) – британски философ, логик и икономист. Един от класиците на позитивизма и утилитаризма. – 46

Миларов, Светослав (1850–1892) – български историк, публицист, журналист – 428

Милев, Гео (Георги Мильов Касабов) (1895–1925) – български поет и публицист, основен представител на експресионизма в българската литература. Заедно с други симпатизанти на левицата, той е убит след атентата в храма „Света Неделя“ през 1925 г. През февруари 1918 г. Гео Милев заминава за Берлин, където се запознава с новите явления в немската литература, свързва се с немски писатели и художници, превежда и печата в експресионистичното списание „Акцион“. След като се завръща в София, издава списание „Везни“ (1919–1922), което се оформя като трибуна на експресионизма. В започналото да излиза през януари 1924 г. списание „Пламяк“ печата статии, „Грозни прози“, поемата „Септември“, началото на поемата „Ад“. Заради поемата „Септември“ книжка 7–8 на списанието е конфискувана, а Милев е даден под съд. – 153, 165, 173, 187, 188, 226, 429, 431, 432, 434–436, 440, 442

Минчев, Стефан (1874–1912) – литературен историк и критик. – 62

Мирбо, Октав (1848–1917) – влиятелен френски журналист, критик на изкуството, памфлетист, романист и драматург. – 155

Михайловски, Никола (1818–1892) – просветен деятел, учител, преводач, писател, съдия, законодател, брат на Иларион Макариополски и баща на Стоян Михайловски. – 80

Михайловски, Стоян (1856–1927) – български писател и общественик. Сатирично-публицистичното моралистично творчество на Михайловски е жанрово разнообразно – басни, епиграми, афоризми, пародии, поеми, драми. Поезията му, изпълнена с митологични и библиейски мотиви, има амбицията да постигне триединство между философия, поезия, политика. – 101, 176, 435

Мицкевич, Адам (1798–1855) – един от най-великите полски поети, автор на поемата „Пан Тадеуш“ (1834). – 120

Мокел, Албер (1866–1945) – белгийски поет, символист, издател на сп. „La Wallonie“, представително издание на белгийския символизъм. – 145

Моне, Клод (1840–1926) – френски художник, един от основните представители на импресионизма. – 172, 173, 197, 235

Мопасан, Ги дьо (1850–1893) – френски писател натуралист, смятан за най-големия майстор на късия разказ. – 134, 166, 323

Мореас, Жан (1856–1910) – френски поет символист. – 138, 141, 144, 145, 432

Моцарт, Волфганг Амадеус (1756–1791) – австрийски композитор, виден представител на Виенската класическа школа, автор на огромно музикално творчество в жанровете на оперната, симфоничната и църковната музика. – 186

Мутафов, Чавдар (1889–1954) – български писател модернист. Публикува основните си произведения между двете световни войни – „Марионетки“ (1920) и „Дилетант“, (1926). Автор е на множество художествени есета, разкази и манифести, литературна критика, статии за изобразителното изкуство и др. – 185, 434, 436, 438, 442

Мюсе, Алфред дьо (1810–1857) – френски писател, поет и драматург, един от най-ярките представители на френския романтизъм. – 132

Н

Наполеон Бонапарт (1769–1821) – владетел на Франция и първият френски император с титла „Наполеон I Велики“. – 96, 421

Наторп, Паул Герхард (1854–1924) – немски философ, един от основателите на Марбургската неокантианска школа. – 454

Некрасов, Николай (1821–1878) – руски поет, писател, критик и публицист. – 252, 264

Нервал, Жерар дьо (1808–1855) – псевдоним на френския поет, есеист и преводач Жерар Лабрюни, сред водещите фигури на френския романтизъм. – 153, 158, 161, 432

Нескович, Атанасий (70-те на XVIII в. – след 1825) – историк, учител, автор на „История славеноболгарског народа“ (1801) – първата печатна книга върху българската история. – 124

Николов, Малчо (1883–1965) – бълг. литературен и просветен деец, преводач. Занимава се с проблемите на бълг. и рус. литература, има принос в разволя на компаративистиката у нас [Името му е цитирано погрешно като Мл. Николов – б.ред.]. – 423

Ницше, Фридрих (1844–1900) – немски философ, един от основоположниците на „философията на живота“. Във философското развитие на Ницше първоначално доминират философията на културата и естетизма, впоследствие се извършва преценка на всички ценности и се критикува всичко общоприето, за да се роди стремежът към създаването на абсолютно „нова философия“, над която няма повече нито бог, нито човек. Основните му съчинения са „Тъй рече Заратустра“, „Отвъд доброто и злото“, „Веселата

наука“, „Ессе Homo“, „Залезът на боговете“, „Човешко, твърде човешко“ и др. – 6, 89, 101, 151, 169, 183, 218, 221, 222, 250, 283–302, 308, 309, 315–319, 323, 331, 332, 334, 336–348, 352–376, 394, 407, 432, 438, 439, 441, 445, 446, 450–453

Новалис (1772–1801) – псевд. на Фридрих Леополд фон Харденберг, немски поет и философ, представител на Йенския романтизъм. Нарича философията си „магически идеализъм“, търси единството на човек и природа, изкуство, религия и философия, автор на „Химни на нощта“ (1799–1800), „Учениците на Саис“ (1802) и др. – 218, 247

Нодие, Шарл (1780–1844) – френски писател – романист, новелист, фантаст. – 423

Нордау, Макс (1849–1923) – псевдоним на Симон Максимилиан Зюдфелд, лекар, психолог, политик, съзучредител на Световната ционистка организация. Автор на „Конвенционалните лъжи на нашата цивилизация“ (1883), „Парадокси“ (1896) и др. – 154

О

Оболенски, Леонид Егорович (1845–1906) – руски философ, социолог, литературен критик и публицист, представител на народничеството. – 14

Оджаков, Петър Василев (1834–1906) – български книжовник, фолклорист, юрист. – 79

Одие, Шарл – вж. Нодие, Шарл

Омир (вт. пол. на VIII и нач. на VII в. пр.Хр.) – древногръцки епически поет и аед, на когото традиционно се приписва авторството на „Илиада“, „Одисея“ и др. – 16, 17, 49, 51, 234, 426

Опиц, Мартин (1597–1639) – немски бароков поет. – 162

Остаде, Ван (1610–1685) – холандски бароков художник, причисляван към „малките холандски майстори“ на битовата живопис. – 166

П

Павлов, Иван (1849–1936) – руски физиолог и психолог, първият, който описва явлението условен рефлекс и доказва биологичните основи на психичната дейност. – 404, 454

Пантелеев, Димитър (1901–1993) – български поет, един от основните участници в литературния кръг „Стрелец“. – 444

Папазов, Георги (Жорж) (1894–1972) – български художник модернист, писател, критик. От 1924 г. до края на живота си живее и работи във Франция. – 234, 443

Парни, Еварист Дезире дьо Форнс (1753–1814) – френски поет, член на Френската академия, формирал се под влиянието на Волтер. – 153

Паулсен, Фредерик (1846–1908) – немски философ и педагог, автор на „Въведение във философията“ (1892). – 69, 413

Пенев, Боян (1882–1927) – български литературовед, един от най-изтъкнатите литературни историци и критици от първите десетилетия на XX век. Многобройните му приноси са в областта на литературната история и на литературната критика върху българската литература от Възраждането до съвременните му писатели. Автор на четиритомната „История на новата българска литература“. – 411, 419, 421, 423

Пенчев, Бойко (1868) – писател, преводач от английски и руски език, журналист и преподавател по литература в СУ „Климент Охридски“. Автор на „Тъгите на крайвековието“ (1998), „Българският модернизъм: моделирането на Аз-а“ (2003), „Септември ‘23: идеология на паметта“ (2006). – 8

Перуджино, Пиетро (1446–1524) – италиански ренесансов художник от Умбрийската школа. – 194

Петров, Никола (1881–1916) – български живописец, доближаващ се до техниката на френските импресионисти. – 196

Петьофи, Шандор (1823–1849) – унгарски национален поет и революционер. – 120, 337

Пикасо, Пабло (1881–1973) – испански художник, една от ключовите фигури в развитието на модерната живопис, създател на кубизма. – 192, 235

Пилат Понтийски – прокуратор на римската провинция Юдея (26–36 г.), осъжда Исус Христос на смърт. – 188, 436

Писарев, Дмитрий Иванович (1840–1868) – руски литературен критик и публицист. – 98

Питагор (ок. 582–ок. 496 пр.Хр.) – древногръцки математик и философ, създател на религиозно-философската школа на питагорейците. – 209, 218, 452

Платон (427–347 пр.Хр.) – древногръцки философ, ученик на Сократ и учител на Аристотел. Основател е на Атинската академия. – 209, 215, 217, 218, 288, 290, 308, 312, 352, 353, 441

Плотин (204–270) – древногръцки философ, основател на неоплатонизма. – 210–212, 218, 219, 395

Плутарх (46–127) – древногръцки историк, биограф, есеист и среден платонист. Неговите трудове включват „Успоредни животописи“ и „Моралия (обичаи, нрави)“. – 432

По, Едгар Алън (1809–1849) – американски писател, поет, разказвач и литературен критик, сред водещите фигури на американския романтизъм. – 150, 153, 189

Понсар, Франсоа (1814–1867) – френски поет и драматург. – 146

Поп, Александър (1688–1744) – английски поет, най-видният представител на XVIII в., известен също със своите сатирични поеми и преводи на Омир. – 162

Попдимитров, Емануил (1885–1943) – български поет, философ, литературен критик, писател и общественик, застъпник на символизма. – 182, 250, 252, 253, 255, 259, 377, 435, 453

Порфирий (232–304) – древногръцки философ, представител на неоплатонизма. – 210, 211

Прево, Антоан Франсоа (1697–1763) – френски писател, войник, монах, свещеник. – 430

Протагор (ок. 485 – ок. 410 пр.Хр.) – древногръцки философ, първият и най-известен от софистите. – 26

Прюдом, Сюлли (Рене Франсоа Арман Прюдом) (1839–1907) – френски поет и есеист. – 133, 429

Пушкин, Александър С. (1799–1837) – руски поет, белетрист и драматург, една от централните фигури в историята на руската литература, представител на романтизма. – 44, 80, 110, 153, 172, 205, 206, 234, 261, 414, 423, 439, 444

Пшибишевски, Станислав (1868–1927) – полски писател и драматург, пише на немски и полски, представител на декаданса. – 148, 167, 168, 201, 208, 210, 214–216, 219, 222, 250, 309, 312, 313, 315

Р

Радославов, Иван (1880–1969) – български литературен критик и историк. Заедно с Т. Траянов и Л. Стоянов редактира най-голямото българско символистично списание „Хиперион“ (1922–1931). Съставител и редактор на поетичната антология „Млада България“ (1922). Автор на „Българска литература 1880–1930 г.“ (1936) – 147, 152, 199, 238, 259, 263, 431, 437, 443, 444

Райнов, Николай (1889–1954) – български писател, изкуствовед, академик. Първата му книга „Богомилски легенди“ (1912) е публикувана с псевдонима Аноним. Заради романа „Между пустинята и живота“ (1918) е отлъчен от православната църква. Автор е и на 30 сборника с приказки от цял свят (1930–1934); 9 тома „Вечното в нашата литература“ (1941); „История на пластичните изкуства“ в 12 тома. – 170, 183, 184, 250, 252, 259, 434–436

Райсброк, Ян (1293–1381) – фламандски мистик, поет. – 210, 266

Раковски, Георги Сава (1821–1867) (псевдоним на Съби Стойков Попович) – български книжовник, революционер и възрожденец. – 426

Рамо, Жан-Филип (1683–1764) – най-значимият френски композитор и теоретик на музиката от епохата на барока. – 146

Ранк, Ото (1884–1939) – австрийски психоаналитик, писател, учител и терапевт, един от близките колеги на Зигмунд Фройд. – 413

Расин, Жан (1639–1699) – френски драматург-трагик, един от тримата велики френски драматурзи на XVII в., заедно с Молиер и Пиер Корней. – 138, 162, 163, 166, 266

Рафаел (Рафаело Санти) (1483–1520) – италиански художник и архитект, една от водещите фигури в Европейския ренесанс. – 172

Рембо, Артюр (1854–1891) – френски поет, един от най-великите представители на първото поколение френски символисти. – 249, 258, 431, 443

Рене, А. – вж. Рение, Анри дьо

Рение, Анри дьо (1864–1936) – френски поет, един от първите символисти. – 138, 250, 432

Репин, Иля (1844–1930) – руски художник, живописец, майстор на портрети, исторически и битови сцени. – 235

Рете, Адолф (1863–1930) – френски поет, символист. – 145

Рикерт, Хайнрих (1863–1936) – немски философ, представител на Баденската школа в неокантианството от края на XIX и нач. на XX в. – 393

Рил, Алоиз (1858–1905) – австрийски изкуствовед, професор във Виенския университет. – 358

Роденбах, Жорж (1855–1898) – белгийски писател, писал на френски език. – 141, 145

Ронсар, Пиер дьо (1524–1585) – френски поет. – 138, 144, 431, 433

Ру, Сен-Пол (1861–1940) – френски поет символист. – 145

Рубенс, Пиер Паул (1557–1640) – фламандски бароков художник. – 166

Русев, Любомир Минчев (1902 – ?) – философ и педагог, занимава се с психоанализа. Между двете войни сътрудничи на списанията „Философски преглед“ и „Листопад“. Сред по-важните му изследвания са „Глад и либидо. Принос към психоаналитичното учение за либидото“ (1932), „Педагогически речник“ (1936), „Основи на религиозния живот“ (1937), „Поезията на Яворов в психоаналитична светлина“ (1939), „Днешната германска философия, педагогика, психология, социология“ (1942). – 403, 423, 454

Русо, Жан-Батист (1670–1741) – френски поет и комедиограф, типичен представител на френския класицизъм от времето на неговия заник. – 153, 162

Русо, Жан-Жак (1712–1778) – женеВСки философ, пишеш на френски език. – 248, 407, 408, 414

С

Савов, Ботьо (1881–1959) – български писател, юрист, общественик. – 147

Саймънс, Артър (1865–1945) – английски поет, критик. – 434

- Сакс, Х. вж. Закс, Ханс
- Самен, Алберт (1858–1900) – френски поет, представител на символизма. – 141, 145, 158, 250, 432
- Сандрар, Блез (1887–1961) – псевдоним на швейцарския писател и поет Фредерик-Луи Созе, една от най-интересните фигури на европейския литературния авангард. – 202
- Сарандев, Иван (1934) – литературен историк и критик с интереси в областта на литературното анкетиране и типологията на българския литературен авангард. – 8
- Сведенборг, Емануел (1688–1772) – шведски учен, философ, християнски мистик и теолог. Оказва влияние върху Уилям Блейк, Аугуст Стриндберг, Шарл Бодлер, Балзак, Уилям Бътлър Йейтс и Карл Густав Юнг. – 266
- Сервантес, Мигел де (1547–1616) – испански романист, драматург и поет, считан от много литературни критици и анализатори за най-великия испански автор. Неговият роман „Дон Кихот“ (част I – 1605 г., част II – 1615 г.) се приема за един от най-големите шедеври на световната литература. – 430
- Силвестр, Пол Арман (1837–1901) – френски поет от школата на парнасиастите. – 134
- Сирак Скитник (1883–1943) – псевдоним на Панайот Тодоров Христов, живописец, художник и театрален критик, писател. Състудент на Марк Шагал и Василий Кандински, член на групата „Мир искусства“, която в края на XIX и началото на XX век се оформя като център на руския художествен авангард. Съредактор на сп. „Златорог“ – от 1922. Драматург и артистичен секретар на Народния театър в София 1923–24, от 1935 г. до смъртта си – главен ръководител на Радио София. Председател (1927) на дружество „Родно изкуство“, пръв председател (1931) на Съюза на дружествата на художниците (дн. СБХ). Естетически и творчески се противопоставя на миметичния принцип в изкуството и в разбирането си за модерен стил се ориентира към експресионизма. – 171, 191, 277, 340, 434, 436, 437, 442, 444
- Скинър, Бъръс (1904–1990) – американски психолог-бихевиорист. Намирайки бихевиоризма на своето време за проблематичен, Скинър прави своя собствена версия, която нарекъл радикален бихевиоризъм, който за разлика от методологичния бихевиоризъм, не изисквал всеобщо съгласие относно истината, а приемал личните събития като мислене, percepция и емоция на своята сметка. Отхвърля междинните конструкции и хипотетично-дедуктивния метод, като вместо това предлага силно индуктивния метод. – 454
- Славейков, Пенчо (1866–1912) – български поет и критик, един от участниците в кръга „Мисъл“. През 1892 г. Славейков заминава да следва в Лайпциг философия, където се запознава с възгледите на Ницше. Името му се свързва с индивидуализма – първата вълна на българския модернизъм, която скъсва с традиционното разбиране за изкуството чрез издигане на концептите за автономно, рефлексивно, елитарно изкуство. Манифестните и критическите му текстове са част от разработването на обща програма, която поддържа кръга „Мисъл“. Автор е на поетическите книги „Сън за щастие“ (1906), „Епически песни“ (1907), „На острова на блажените“ (1910), недовършената епическа поема „Кървава песен“ (част I – 1911). – 13, 63, 74, 78, 116, 118, 121, 178, 180, 181, 240, 244, 251–253, 260, 270, 283, 331, 336, 416, 425–428, 433, 435, 439, 441, 443, 445, 450–452
- Славейков, Петко (1827–1895) – български поет, публицист, фолклорист и политик. Един от водачите на Либералната партия след Освобождението, председател на Народното събрание (1880) и министър в няколко кабинета (1880–1881, 1884–1885). – 67, 69, 78–82, 84, 88, 90, 120, 246
- Смирненски, Христо (1898–1923) – български поет, ярък представител на постсимволизма в българската литература. През ноември 1922 започва да издава (съвместно с брат си Тома Измирлиев) хумористичното сп. „Маскарад“, което спира да излиза през

1923. Приживе излизат книгите му „Разнокалибрени въздишки в стихове и проза“ (1918) и „Да бъде ден!“ (1922). – 256

Сократ (470 или 479–399 пр.Хр.) – древногръцки философ, едно от най-важните имена на европейската философска традиция. – 19, 20, 26, 46, 216, 218, 288, 289, 309, 340, 344, 351, 356, 451

Софокъл (496–406 пр.Хр.) – древногръцки драматург. – 411

Спенсър, Едмънд (1552–1599) – виден английски поет, най-известен със своята епична поема „Кралицата на феите“. – 36, 37, 378

Спиноза, Бенедикт де (1632–1677) – виден холандски философ. Заедно с Рене Декарт и Готфрид Лайбниц е един от великите рационалисти във философията на XVII в. – 21, 25, 61, 220, 308, 441, 453

Стамагов, Георги (1869–1942) – български писател, сатирик. – 119

Стамболов, Стефан Николов (1854–1895) – бележит български държавник, революционер, политик, поет и журналист. – 84

Стоилов, Антон Ников (1879–1908) – фолклорист, педагог. Завършва славянска филология, специализира при В. Ягич във Виена, където защитава докторат. – 66

Стойчева, Светлана (1959) – литературен историк и критик, с интереси в областта на модернизма в българската литература и култура; история и теория на литературата за деца и юноши; структура и психоанализа на вълшебната приказка. – 8

Стоянов, Захари (1850–1889) – псевдоним на Джендо Стоянов Джедев, български революционер, политик, писател и журналист. Водач в Априлското въстание, той става и негов пръв историограф с книгата си „Записки по българските въстания“. – 110

Стоянов, Людмил (1886–1973) – български поет, писател и литературен критик. От 20-те години на XX в. развива активна публицистична и литературна дейност. Съ-редактор на сп. „Хиперион“ и „Везни“. – 176, 223, 250, 252, 254, 259, 434–436, 439, 442, 444

Страшимиров, Антон (1872–1937) – български писател, драматург, публицист и политик. – 170, 177, 227, 259, 427, 435, 442

Стриндберг, Август (1849–1912) – шведски драматург и писател, един от създателите на модерната драматургия, творчеството му се свързва както с натурализма, така и с модернизма, оказал е съществено влияние и върху естетическите концепции на авангардното изкуство. – 158, 266, 474

Т

Тагор, Рабиндранат (1861–1941) – индийски писател, поет, философ, педагог, композитор, общественик, критик на колониализма и радетел за национална независимост, лауреат на Нобелова награда за литература (1913). – 400

Тайяд, Лоран (1854–1919) – френски поет, сатирик, преводач. – 145

Тен, Иполит (1828–1893) – френски критик и историк, водещ в теоретичното влияние на френския натурализъм, главен привърженик на социалния позитивизъм. – 31, 32, 403

Тиански, Аполоний (нач. на първ. стол. сл.Хр.– краят на столетието) – бележит гръцки философ, представител на новопитагорейството. – 209,

Тиар, Понтюс дьо (1522–1605) – френски поет, член на Плеядата. – 431

Тодоров, Петко Ю. (1879–1916) – български писател, известен най-вече като автор на идилии и драми („Зидари“ – 1902, „Първите“ – 1907, „Змейова сватба“ – 1910), пише още и поезия. Един от четиримата представители на кръга „Мисъл“. – 403–471, 107, 147, 181, 241, 426, 431, 443

Тодоров, Петър (1881–1955) – български политик, редактор на в. „Родина“ (1911) и сп. „Демократически преглед“ (1919). – 65

Толстой, Лев (1828–1910) – руски писател, общественик и мислител, един от класиците на руската литература. – 17, 44, 57, 70, 80, 166, 195, 235, 308–312, 315, 317, 414, 430, 437, 446, 447

Томсън, Джеймс (1700–1748) – шотландски поет и драматург, известен най-вече с шедьовъра си „Сезоните“. – 162

Торвалдсен, Бертел (1770–1844) – именит датски скулптор, творил в стила на класицизма и академизма. – 17

Торо, Хенри Дейвид (1817–1862) – американски писател и философ, една от водещите фигури в движението на американския трансцендентализъм. – 94, 339

Траянов, Теодор (1882–1945) – български поет-символист, заедно с Ив. Радославов и Людмил Стоянов редактира през 1922–1931 най-голямото българско символистично списание – „Хиперион“. Мнозина критици (най-вече от кръга около сп. „Хиперион“) смятат стихотворението му „Нов ден“ (сп. „Художник“, 1905) за начало на символистичното направление в България. – 147, 178, 181, 182, 200, 238, 239, 244–246, 250, 252–256, 259, 264, 268, 270, 435, 437, 443, 444

Тургенев, Иван Сергеевич (1818–1883) – руски писател, един от най-големите и най-авторитетни руски писатели от втората половина на XIX в., непосредствен продължител на творческите традиции на Пушкин и Гогол в белетристиката. – 44, 80, 147–149, 151, 152, 431, 443

Тютчев, Фьодор Иванович (1803–1873) – руски поет, обикновено определян като трети велик представител на романтизма в Русия след Александър Пушкин и Михаил Лермонтов. В последните си години той е известен привърженик на славянофилството. – 317, 447

У

Уайлд, Оскар (1845–1900) – ирландски драматург, писател и поет, теоретик на модерното изкуство, един от най-успешните драматурзи на късновикторианска Англия. – 148, 150, 151, 187, 266, 436

Уистлър, Джеймс (1834–1903) – американски художник, определян като импресионист, най-известната му картина е „Майката на Уистлър“. – 173

Уланд, Лудвиг (1787–1862) – късен немски романтик, най-видният представител на Швабската школа – автор на балади, драми и политическа публицистика. – 162

Уотсън, Джон (1878–1958) – американски психолог, основоположник на школата на бихевиоризма след множество изследвания в областта на поведението на животните. – 404, 454

Ф

Фаге, Емил (1847–1918) – френски литературен историк и критик, последовател на Иполит Тен. – 154

Фехнер (1801–1887) – немски експериментален психолог, откривател на психофизиката. – 403

Фихте, Йохан Готлиб (1762–1814) – немски философ, заедно с Шелинг и Хегел е един от тримата големи представители на класическия немски идеализъм. – 392, 393

Фландрен, Жюл (1871–1947) – френски художник, представител на течението фовизъм, който провъзгласява наситения интензивен тон като основно изразно средство в живописата. Отличава се с използването на недействителни цветове и умишлено огрубяване на техниката и рисунката. – 196

Флобер, Гюстав (1821–1880) – един от най-известните френски писатели, майстор на психологическата проза. Най-известният му роман е „Мадам Бовари“. – 16, 135, 153, 354, 430

Фор, Пол (1872–1960) – френски поет, литературен реформатор, представител на символизма. – 146

Франклин, Бенджамин (1706–1790) – американски общественик, учен, издател, дипломат и изобретател. – 453

Франс, Анатоли (1844–1924) – псевдоним на известния френски писател Жак Анатоли Франсоа Тибо. – 151

Франциск Асизки (ок. 1182–1226) – италиански духовен реформатор, католически светец, основател на францисканския орден, автор на множество текстове с религиозна и философска проблематика. – 91, 428

Фройд, Зигмунд (1856–1939) – австрийски невролог и психолог, основател на най-популярното течение в психологията – психоанализата. – 404–406, 409, 413, 418, 421, 454

Х

Хаджикосев, Симеон (1941), български писател, литературен критик и изследовател, преподавател по история на античната и западноевропейската литература в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор е на повече от 30 книги и на стотици статии, рецензии, есета в литературния и в периодичния печат. – 8

Хайне, Хайнрих (1797–1856) – един от най-значителните немски поети на XIX век. Освен поезия създава и много сатирични и публицистични творби. През 1827 г. публикува своята „Книга на песните“, а в Париж поетът написва голямата си теоретическа книга „Романтичната школа“ (1836). – 56, 99, 239, 264, 353, 358, 359

Хамерлинг, Роберт (1830–1889) – австрийски поет, най-популярната му поема е „Ахасфер в Рим“ (1886). – 18

Харпа – вж. Ла Харп, Жан-Франсоа дьо

Хартман, Николай (1882–1950) – немски философ, екзистенциалист. – 454

Харциев, В. И. (1865–1937) – част от харковската лингвистична школа, ученик на Потебня. – 72, 427

Хауптман, Герхард (1862–1946) – немски писател и драматург, един от най-видните представители на немския натурализъм. – 18, 126, 155, 166

Хебел, Фридрих (1813–1863) – германски писател и драматург, автор на пиеси, представящи конфликта между новото поколение и традициите. – 407

Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (1770–1831) – немски философ, представител (заедно с Шелинг и Йохан Готлиб Фихте) на класическия немски идеализъм. Оказва огромно влияние върху философията от втората половина на XIX и целия XX в. – 212, 392, 393

Хераклит (387 пр.Хр.–312 пр.Хр.) – древногръцки философ от Ефес. – 290, 378, 441

Хербарт, Йохан Фридрих (1776–1841) – немски философ и педагог. – 32

Херник, Игнати – психоаналитик, автор на съчинението „Грешките на психоанализата“ (1933 г.). – 423

Херолд, Андре-Фердинан (1865–1940) – френски поет, писател и драматург, специалист по хиндуизъм и будизъм, близък до средите на символистите. – 145

Хитчман, Едуард (1871–1957) – австрийски психиатър и психоаналитик, един от първите ученици на З. Фройд. – 423

Хокусай, Кацушика (1760–1849) – японски художник, гравьор и творец на дървени гравюри. – 231

Хораций (Квинт Хораций Флак) (65–8 пр.Хр.) римски поет от „златния век“ на римската литература. – 153

Хорнефер, Август (1875–1955) – немски философ и филолог, майстор на обединената масонска ложа на Германия. – 453

Хофманстал, Хуго фон (1874–1929) – австрийски поет, белетрист, есеист и драматург. – 158, 162, 163, 166, 432, 433

Христиансен, Бродер (1869–1958) – немски философ – неокантианец от Фрайбургската школа. – 398

Христов, Кирил (1875–1944) – български поет, писател и драматург, преводач. Заедно с Антон Страшимиров редактира сп. „Наш живот“. – 99, 105, 111, 116, 177, 179, 435

Христос (7–2 пр.Хр.–26–36) – известен още като Иисус Христос, основна фигура в християнството, признат от църквата като Божий Син и въплъщение на Бог, част от Троицата – Отец, Син и Свети Дух. – 156, 204, 209, 340, 350, 355, 426, 427, 436, 438, 439, 441, 444

Хусерл, Едмунд (1859–1938) – немски философ, баща на феноменологията. Сред учениците му най-известен е Мартин Хайдегер, но оказва влияние и върху значими френски философи като Жан-Пол Сартър, Морис Марло-Понти и Мишел Анри. – 393

Хюлзенбек, Рихард (1892–1974) – немски поет, писател и барабанист, представител на дадаизма. През 1917 г. се премества в Берлин и става един от основателите на берлинската Дада група. – 201, 437

Ц

Цара, Тристан (1896–1963) – френски поет модернист, румънец по произход. Един от основателите на дадаизма. Твори поезия с труднодостъпна поетическа форма – книгите „Антиглава“, „Признак на живот“, „Фази“, литературнокритически есета за сюрреализма и за поезията на ХХ в. – 437

Ч

Чернишевски, Николай Гаврилович (1828–1889) – виден руски общественик, писател, икономист и философ. – 46, 80, 98, 426

Чехов, Антон Павлович (1860–1904) – руски писател, драматург и лекар, един от световните майстори на късия разказ. – 18, 166

Чинтулов, Добри Петров (1822–1886) – български възрожденски поет. – 79, 80, 428

Чурлянис, Николай Константинович (1870–1913) – литовски живописец, един от първите руски художници символисти. – 197

Ш

Шагал, Марк (1887–1985) – псевдоним на Мойше Захарович Шагалов, френски художник от руско-еврейски произход. Един от предшествениците на сюрреализма. – 186, 396

Шатобриан, Франсоа Рене дьо (1768–1848) – виден френски писател и политик, представител на френския романтизъм. – 137

Швоб, Марсел (1867–1905) – френски поет символист, автор на фантастична проза. – 146

Шекспир, Уилям (1564–1616) – английски драматург и поет, признат в западната култура като най-значимия писател в англоезичната литература. – 16, 17, 46, 47, 49, 51, 62, 180, 352, 414, 425, 426, 438

Шели, Пърси Биш (1792–1822) – английски поет, един от най-изтъкнатите представители на английския романтизъм. – 44, 47, 96

Шелинг, Фридрих Вилхелм Йозеф (1775–1854) – немски философ, свързва го близко приятелство с Новалис, Фихте, Шлайермахер и братя Шлегел. – 393, 395

Шение, Андре (1762–1794) – френски поет и публицист. – 135, 162

Шилер, Фридрих (1759–1805) – немски поет и философ. – 17, 36, 44, 47, 166, 287, 289, 370, 414, 428, 433

Ширвинд, М. Л. – руски психоаналитик от 20-те и 30-те години на XX в. – 404

Шишков, Тодор Николаев (1833–1896) – педагог, книжовник, преводач, лексикограф. Като студент в Париж (1861–1865) слуша лекции на Ренан, Лабуле, Жирарден. – 79, 110

Шишманов, Димитър (1889–1945) – български политик, писател и дипломат, син на известния учен Иван Шишманов. – 166, 170

Шлайермахер, Фридрих (1768–1834) – немски философ и теолог. – 391

Шлаф, Йоханес (1862–1941) – немски писател. – 72

Шницлер, Артур (1862–1931) – австрийски писател и драматург. – 155

Шопенхауер, Артур (1788–1860) – немски философ. Следва, развива и критикува философията на Кант, отнасяща се за начина, по който преживяваме нещата от живота. Повлияни от идеите на Шопенхауер са Фридрих Ницше, Вагнер, Лудвиг Витгенщайн, Зигмунд Фройд. – 13, 14, 211, 212, 285–287, 290–294, 308, 309, 311–313, 337, 358, 359, 371, 395, 441, 445, 446

Шпербер (Сперберг), Алфред (1898–1967) – немски психолог. – 423

Шпителер, Карл Фридрих Георг (1845–1924) – швейцарски поет. – 414, 423

Шпрангер, Едуард (1882–1963) – немски психолог, с принос в личностната теория с книгата „Типове хора“ (1928). – 403

Шуман, Роберт (1810–1856) – известен немски композитор и пианист, един от най-видните представители на романтизма в музиката от първата половина на XIX в., също и популярен музикален критик. – 337

Щ

Щерн, Уилям (1871–1938) – немски психолог и философ, пионер в областта на психологията на личността и интелигентността, въвежда понятието „коэффициент на интелигентност“. – 403

Щраус, Давид (1808–1874) – немски философ младохегелианец и теолог. – 291, 292, 445

Щук, Франц фон (1863–1928) – немски художник, привърженик на естетиката на символизма и експресионизма, един от водещите художници на сецесиона в Мюнхен. – 235

Щъркелов, Константин (1889–1961) – художник-пейзажист. Учил живопис в Русия и завършил Държавното художествено-индустриално училище в София при проф. Иван Мърквичка. Майстор на акварела, съвършен техник, характерен с рафинирания си реализъм, създава школа и има последователи в акварелната живопис. – 166

Ю

Юго, Виктор (1802–1885) – френски поет, белетрист, драматург, есеист, художник, представител на зрелия романтизъм. В България известен преди всичко с романите „Клетниците“ и „Парижката Света Богородица“. Предговорът му към драмата „Кромвел“ е манифестен за френския романтизъм. – 122, 132, 133, 138, 142, 143, 153, 163, 243, 246, 252, 266, 270, 338, 407, 430

Я

Яворов, П. К. (1878–1914) – Пейо Тотев Крачолов, поет, драматург и революционер, войвода на Вътрешната македоно-одринска революционна организация. През 1901 г. издава първата си стихосбирка „Стихотворения“, чието второ издание от 1904 г. е

предговорено от П. П. Славейков. Втората му стихосбирка е „Безсъници“ (1907), а „Подир сенките на облаците“ (1910) е антологичната му книга. Автор е и на две пиеси – „В полите на Витоша“ (1910) и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ (1912). Един от четиримата в кръга „Мисъл“. – 74–77, 101–103, 111, 115–117, 163, 178, 181, 256, 417, 420, 427, 428, 433, 435, 443, 445, 454

Якобсен, Йенс Петер (1847–1885) – датски романист, поет и учен. Той е начело на натурализма в датската литература и е представител на скандинавското движение „Пробив на модерното“ (Ибсен, Стриндберг), което заменя романтичните постановки с натуралистични. – 127, 158, 161

Янев, Янко (1900–1945) – български философ, поет и есеист. Защишава докторска степен по философия в Германия. Сътрудничи на списанията „Българска мисъл“ и „Златорог“. Загива по време на англо-американските бомбардировки на Дрезден през Втората световна война. – 390, 401, 453, 454

Ясенов, Христо (1889–1925) – псевдоним на Христо Павлов Туджаров, поет, художник, активист на БКП. През 1921 г. издава единствената си стихосбирка „Рицарски замък“. След атентата в църквата „Св. Неделя“ е арестуван. Безследно изчезнал. – 239, 250, 253, 259

Baudouin, Ch. – вж. Бодуен, Шарл – 423

Corot – вж. Коро, Камий – 166

Drews, Arthur (Артур Дрюз) (1865–1935) – немски философ и писател, автор на изследвания върху мита за Христос, философията на Кант, връзката между философията на Ницше и националсоциализма. – 285, 288, 294

Freud, S. – вж. Фройд, Зигмунд – 423

Groos, Karl – вж. Гроос, Карл – 62, 426

Hebbel, Fr. – вж. Хебел, Фридрих – 423

Hennequin, Philippe Auguste (Филип Огюст Аннекен) (1763–1833) – френски художник. – 62

Horneffer, August (Аугуст Хорнефер) (1875–1955) – немски философ и филолог. – 370, 371, 376

Lucka, Emil (Емил Лука) (1877–1941) – австрийски писател. – 422

Munch, Edvard (Едвард Мунк) (1863–1944) – немски художник, ключова фигура за експресионистичното изкуство. – 167, 168

Nietzsche, Friedrich – вж. Ницше, Фридрих – 26, 376, 452, 453

Rank – вж. Ранк, Ото – 423

Stern, William (Вилиам Щерн) (1871–1938) – немски психолог, който разработва диференциалната психология. – 422

Иван Христов, Камелия Спасова

КРИТИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО
НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ
ТОМ I

Съставителство и редакция: Едвин Сугарев,
Елка Димитрова, Цветанка Атанасова
Художник на корицата: Александра Чаушова
Предпечат и корекции: Издателски център „Боян Пенев“

Печатни коли: 30

Цена: 15.00 лв.

Издателски център „Боян Пенев“
Институт за литература – БАН
Тел.: (359 2) 979 29 90
e-mail: publ_centre@ilit.bas.bg
www.ilit.bas.bg